

„Für wen spielt die Musik?“

Eine vergleichende Publikumsstrukturanalyse des Moritzburg
Festivals und des Dresdner Tonlagen-Festivals

DIPLOMARBEIT

eingereicht am

26.04.2011

von

Matthias Lehmann

geboren am

04.05.1986

Betreuer

Prof. Dr. Karl-Siegbert Rehberg

und

Prof. Dr. Hans-Günter Ottenberg

Inhaltsverzeichnis

Teil I – Theoretische Grundlagen

1. Einleitung	4
2. Die Untersuchungsgegenstände	6
2.1 Die Entstehung des modernen Konzertwesens	7
2.2 Die Kammermusik	10
2.2.1 Begriffsbestimmung	10
2.2.2 Systematische Einordnung der Kammermusik	11
2.3 Die zeitgenössische Musik	16
2.3.1 Begriffsbestimmung	16
2.3.2 Entwicklungslinien der zeitgenössischen Musik	17
3. Der Konzertbesuch als Ausdruck der Klassenlage - Pierre Bourdieu	22
3.1 Strukturalismus	22
3.2 Die drei Kapitalarten	23
3.3 Eine soziologische Theorie der Musikwahrnehmung	25
3.4 Habitus	26
3.5 Der soziale Raum	27
4. Der Konzertbesuch als Erlebnis – Gerhard Schulze	30
4.1 Die Erlebnisgesellschaft	30
4.2 Der persönliche Stil	31
4.3 Alltagsästhetische Schemata	33
4.3.1 Hochkulturschema	33
4.3.2 Trivialschema	34
4.3.3 Spannungsschema	35
4.4 Schulzes Theorie zur Milieusegmentierung	36
4.5 Die Milieus in der Erlebnisgesellschaft	40
4.5.1 Niveaumilieu	40
4.5.2 Selbstverwirklichungsmilieu	41
4.5.3 Integrationsmilieu	43
4.5.4 Harmoniemilieu	44
4.5.5 Unterhaltungsmilieu	45
4.6 Kritische Anmerkungen zu Schulzes Milieutheorie	46
4.7 Die Schulzeschen Milieus in den Dresdner Festival-Publika	49

Teil II – Die Dresdner Festival-Publika im empirischen Vergleich

1. Zum Stand der Konzertpublikumsforschung.....	52
2. Das Moritzburg Festival und das Tonlagen-Festival	54
2.1 Das Moritzburg Festival	54
2.1 Das Tonlagen-Festival.....	56
3. Konzeption der Studie	57
3.1 Methode und Durchführung der Untersuchung.....	57
3.2 Potenzielle Fehlerquellen der Befragung.....	59
3.3 Hypothesen	60
4. Ergebnisse der Befragung	64
4.1 Soziodemografische Merkmale der Publika	64
4.1.1 Geschlecht.....	64
4.1.2 Alter	65
4.1.3 Bildung.....	67
4.1.4 Aktuelle Tätigkeit	69
4.1.5 Haushaltsnettoeinkommen.....	70
4.1.6 Herkunft	71
4.1.7 Familienstand und Haushaltsform	73
4.1.8 Anteil der Fachbesucher	74
4.2 Der Veranstaltungsbesuch	76
4.2.1 Anzahl der besuchten Veranstaltungen.....	76
4.2.2 Informationen über den Konzertbesuch.....	78
4.2.3 Motivationen für den Konzertbesuch.....	78
4.2.4 Gruppengröße bei Veranstaltungsbesuch	80
4.3 Musikgeschmack der Besucher	81
4.4 Allgemeine Funktionen der Musik für die Besucher.....	84
4.5 Kulturelle Aktivitäten der Besucher	86
4.6 Freizeitaktivitäten der Besucher	89
4.7 Charakteristische Werte und Einstellungen der Besucher.....	90
4.8 Multivariate Analysen	92

5. Milieuzugehörigkeiten der beiden Festival-Publika	96
5.1 Alter und Bildung als zentrale Einflussgrößen	96
5.2 Beschreibung der Besuchermilieus	97
5.3 Musikgeschmack der Besuchermilieus.....	100
5.4 Kulturelle Aktivitäten der Besuchermilieus	101
5.5 Freizeitaktivitäten der Besuchermilieus	104
5.6 Werteinstellungen der Besuchermilieus	107
6. Fazit	109
7. Anhang	113
Literaturverzeichnis.....	131
Fragebogen	137

Abbildungsverzeichnis

Diagramm 1: Altersstrukturen für die Publika der Kammermusik und zeitgenössischen Musik	66
Diagramm 2a: Bildungsabschlüsse für das Publikum der Kammermusik	68
Diagramm 2b: Bildungsabschlüsse für das Publikum der zeitgenössischen Musik.....	68
Diagramm 3: Einkommensstrukturen der beiden Publika im sächsischen Vergleich.....	70
Diagramm 4: Motivationsstrukturen der beiden Publika für den Konzertbesuch	79
Diagramm 5: Musikalisches Geschmacksprofil des Kammermusik-Publikums.....	82
Diagramm 6: Musikalisches Geschmacksprofil des Publikums der zeitgenössischen Musik	83
Diagramm 7: Funktionen von Musik für die Publika der Kammermusik und zeitgenössischen Musik	85
Diagramm 8: Musikgeschmack der Besuchermilieus	100
Diagramm 9: Kulturelle Interessen der Besuchermilieus.....	102
Diagramm 10: Freizeitinteressen der Besuchermilieus	105
Diagramm 11: Werteinstellungen der Besuchermilieus	105

1. Einleitung

Die Musikbetriebe der klassischen und der „Neuen“ Musik sehen sich gegenwärtig mit zwei publikumsbezogenen Problemen konfrontiert. Während „die Neue Musik einsam alt geworden ist“ und „das spärliche Publikum, das oft nur ein Konzert besucht, weil es zum Abonnement gehört, [...] dieser Musik häufig verständnislos gegenüber [sitzt]“ (DIE ZEIT 43/2009: 57), droht das vergreiste und oftmals als „elitär“ etikettierte Publikum der klassischen Musik allmählich auszusterben.

Diese Befunde beruhen methodisch oft auf subjektive, alltagspsychologische Betrachtungen der Konzertbesucher im Konzertsaal, was häufig zu einer Fehlinterpretation der tatsächlichen Situation führt (vgl. Dollase 1985: 371). Will man erfahren, ob es *das* typische Klassik- bzw. Neue-Musik-Publikum wirklich gibt und worin es sich vom jeweils anderen unterscheidet, so ist eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dieser Problematik unumgänglich.

Seit dem Boom der Kultursoziologie in den 1970er Jahren wurden der Konzertbesuch und der Musikgeschmack immer mehr zum Gegenstand soziologischer Forschungen. Ihre Ergebnisse führten zu der Auffassung, dass die musikalische und musikkulturelle Praxis nicht nur auf persönlich bevorzugte ästhetische Qualitäten, sondern auch auf die Zugehörigkeit zu sozialen Gruppen verweist (vgl. Neuhoff 2001: 752). Anzunehmen wäre deshalb, dass sich aufgrund der kulturellen Nähe der klassischen und Neuen Musik zueinander, auch ähnliche Publika herausgebildet haben. Dass sowohl theoretisch als auch empirisch vieles gegen diese Annahme spricht, soll die vorliegende Studie zeigen.

Ausgehend von einer Publikumsbefragung des „Moritzburg Festivals“ für Kammermusik und des „Tonlagen-Festivals“ für zeitgenössische bzw. Neue Musik sollen im Folgenden die sozialen Strukturen der jeweiligen Publika aus der Perspektive der sozialen Ungleichheit vergleichend analysiert werden. Im ersten Teil erfolgt dabei zunächst eine soziohistorische Darstellung der jeweiligen Untersuchungsgegenstände: Das Publikum, die klassische Kammermusik und die Neue bzw. zeitgenössische Musik. Die Plausibilität einer musikgeschichtlichen Einbettung begründet sich daher, da es sich um zwei musikalische Stilrichtungen handelt, die scheinbar *einer* „ernsten“ bzw. hochkulturellen Provenienz zugeordnet werden können. Dass sich dennoch Unterschiede in der sozialen Zusammensetzung der jeweiligen Publika zeigen, liegt nicht zuletzt daran, dass sich im Zuge der musikalischen Entwicklungen beider Bereiche auch spezifische, z.T. gegensätzliche Anforderungen an die Rezeption herausgebildet haben, die bis in die Gegenwart hineinwirken.

Von der soziologischen Seite her sind diese Richtungen und deren Objektivationen als Teile eines übergreifenden Symbolsystems interpretierbar, wobei über deren sozialen Gebrauch unterschiedlichste soziologische Auffassungen existieren. Weitestgehende Einigkeit herrscht lediglich darüber, dass die kulturelle Praxis eines Menschen ein Ausdruck seines Lebensstils ist. Inwiefern dieser aber eine Konsequenz einer objektiven sozialen Lage oder ein Unterscheidungsmerkmal *per se* ist, soll anhand zwei zentraler Konzeptionen diskutiert werden, die mit unterschiedlicher Gewichtung die weitere theoretische Grundlage für die empirischen Analysen bilden.

Zum einen liefert der französische Kulturosoziologe Pierre Bourdieu (1982) ein geeignetes, begriffliches Instrumentarium zur Beschreibung des Zusammenhangs von objektiver Lage und soziokultureller Lebensstilpraxis, einschließlich einer potenziellen Erklärung für die Verschiedenheit der Rezipienten von klassischer Musik und Neuer bzw. zeitgenössischer Musik. Ausgehend von den Erkenntnissen aus der Lebensstilforschung, mehren sich allerdings die Hinweise, dass mehr als nur die sozialstrukturelle Verankerung ausschlaggebend für den Besuch hochkultureller Einrichtungen ist. Vor dem Hintergrund steigender Individualisierungstendenzen, der Pluralisierung von Lebensformen und der anhaltenden Differenzierungen innerhalb der Sozialstruktur, rückt der Lebensstil immer mehr als eigenständige Erklärungskraft für soziale Ungleichheiten in den Blick sozialwissenschaftlicher Forschungen. Deswegen soll zum anderen die Milieutypologie von Gerhard Schulze (1992) den theoretischen Schwerpunkt dieser Untersuchung bilden. Entlang dieser Konzeption soll gezeigt werden, dass die Rezeption klassischer Musik bzw. zeitgenössischer/Neuer Musik Ausdruck eines milieuspezifischen Lebensstils ist.

Im zweiten Teil der Arbeit sollen die theoretischen Erkenntnisse am Publikum des „Moritzburg Festival“ für Kammermusik und am Publikum des „Tonlagen-Festivals“ für zeitgenössische Musik in zwei Schritten empirisch überprüft werden.¹ Unter Berücksichtigung aktueller Ergebnisse der Publikumsforschung sollen zunächst diejenigen Faktoren ermittelt werden, die den Konzertbesuch von klassischer oder zeitgenössischer bzw. Neuer Musik beeinflussen. Eine Zuordnung der jeweiligen Publika zu den von Schulze konstruierten Milieus soll schließlich zeigen, ob der Konzertbesuch selbst eine milieuspezifische Aktivität darstellt und inwieweit lebensstilbezogene Merkmale wie z.B. Musikgeschmack, kulturelle sowie freizeitbezogene Interessen und Werteinstellungen der Besucher durch die Zugehörigkeit zu diesen Milieus erklärt werden können.

¹ Im weiteren Verlauf der Arbeit, insbesondere im empirischen Teil, wird – aus Gründen der Übersichtlichkeit – das Moritzburg und das Tonlagen-Festival gelegentlich mit „MF“ (Moritzburg Festival) und „TF“ (Tonlagen-Festival) abgekürzt.

2. Die Untersuchungsgegenstände

Grundlegend für nahezu jede empirisch-wissenschaftliche Analyse ist eine theoretische Fundierung ihrer Fragestellungen. Für eine interdisziplinär angelegte Studie, die zwischen musikwissenschaftlichen und soziologischen Fragestellungen vermitteln möchte, ist es daher von besonderer Bedeutung, aus ihren bisherigen Erkenntnissen zu schöpfen und diese zur Basis nachstehender Analysen zu machen. Im folgenden Kapitel soll es deshalb darum gehen, die einzelnen Untersuchungsgegenstände näher vorzustellen, um eine größere Nachvollziehbarkeit der statistisch ausgewerteten Daten zu gewährleisten.

In einem *ersten* Schritt soll deswegen das Publikum des bürgerlichen Musikbetriebs in seiner historischen Entwicklung dargestellt werden. Mit dem Anspruch auf eine adäquate theoretische Reflexion über die Besucher von hochkulturellen Musikfestivals ist es unabdingbar, deren soziohistorische Besonderheiten zu kennen. Noch existieren im semantischen Feld des Besuchs von „klassischer Musik“ Zuschreibungen wie „elitär“, „(spieß)bürgerlich“ oder „distinktiv“. Die historischen Gründe dafür soll der erste Punkt dieses Kapitels liefern. Will man allerdings die Entstehung eines öffentlichen Publikums aufzeigen, muss man dafür sein Komplementär in den Mittelpunkt der Betrachtungen stellen: Das Konzertwesen.

Zum *Zweiten* soll insbesondere den rezeptionsbezogenen Spezifika der Kammermusik nachgegangen werden. Seit ihrer Entstehung unterlag die Kammermusik einem ständigen Bedeutungswandel, aus dem auch entsprechende Zuschreibungen und soziale Umgangsweisen durch das Publikum mit dieser Musik resultieren. Deshalb soll hier auf einige geschichtliche Eckpunkte bedeutender Veränderungen der Kammermusik eingegangen werden.

Im *dritten* Punkt der Ausführungen sollen – analog zu den Betrachtungen der Kammermusik – die Entwicklungslinien der zeitgenössischen Musik nachgezeichnet werden. Ihr gegenüber wird oft der Vorwurf laut, sie habe sich „am Publikum vorbei“ entwickelt, da sie durch ihre komplexen und neuartigen Strukturen im musikalischen Material dem Laien nur schwer zugänglich sind. Diesbezüglich sollen deshalb die kompositorischen Ansprüche, wie z.B. der musikalische Traditionsbruch oder -rückgriff, rekonstruiert werden, um daraus resultierende Rezeptionsschwierigkeiten im Hinblick auf das hier erhobene Publikum der zeitgenössischen Musik zu erklären.

2.1 Die Entstehung des modernen Konzertwesens

Der Begriff „Konzert“ kann heutzutage im Allgemeinen als eine musikalische Darbietung eines oder mehrerer Künstler verstanden werden, die unter der Anwesenheit einer Öffentlichkeit stattfindet. Eng damit verbunden ist der Terminus „Konzertwesen“, der „[...] als zusammenfassende Bezeichnung der Einrichtungen und vielgliedrigen Organisation öffentl. Konzertveranstaltungen angewendet [wird]“ (Schaal 1989: 1587). Das öffentliche Publikum als konstitutives Merkmal von Darbietungsmusik aber ist keine historische Konstante, vielmehr war es bis zur sozialen Öffnung ein mühseliger Weg sozialer, intellektueller Auseinandersetzungen, der im Folgenden kurz skizziert werden soll.²

Die Institution des öffentlichen Konzerts ist eine Hervorbringung des 19. Jh. das primär vom Bildungsbürgertum getragen wurde. Vorformen des Konzerts finden sich allerdings schon ab dem 16. Jahrhundert (vgl. Neitzert 1990: 73f.): In der Renaissance entstand das bürgerliche „Convivium Musicum“, das unter dem Einfluss der Wiederbelebung antiker Kunstformen stand und eine Art intime Zusammenkunft gebildeter Bürger darstellt, die entsprechend musikalisch umrahmt wurde (Frankfurter „Convivium“/1552, Wormser „Singergesellschaft“/1561, Görlitzer „Convivium“/1570, Nürnberger „Kränzlin“/1577, u.a.).

War das Convivium noch durchaus wie eine Bruderschaft organisiert und nur sekundär durch die Musik gekennzeichnet, bildete das „Collegium Musicum“ hingegen die erste Organisationsform des Musik- bzw. Musiziervereins, bei der das gemeinsame Musizieren oder das Erörtern und Diskutieren musikalischer Fragen im Interessenzentrum dieser, z.T. bürgerlichen, Zusammenkunft stand. Überregionale Aufmerksamkeit erhielt das von dem Organisten und Komponisten M. Weckmann 1660 in Hamburg gegründete „Collegium Musicum“ aufgrund der wöchentlich stattfindenden Aufführungen, bei der die „die besten Sachen aus Venedig, Rom, Wien, München, Dresden etc.“ (Mattheson 1740; zit. in Schnaus: 1990: 173) dargeboten wurden. Weitere wichtige Collegien fanden sich u.a. in Bremen (1621) und in Frankfurt (ca. 1672). In Deutschland war es in der ersten Hälfte des 18. Jh. vor allem die Neuorganisation der Collegien durch Georg Philipp Telemann (Leipzig/1701, Frankfurt/1713 und Hamburg/1721) und Johann Sebastian Bach (Leipzig/1729), die zu einem allmählichen Wandel vom eher privaten Musizieren zu einem Konzertieren vor zahlendem Publikum führten. In Frankreich stellt das von Philidor im Jahr 1725 gegründete „Concert

² Im Folgenden soll sich vordergründig auf die Entwicklung des Konzertwesens der „Kunstmusik“ bezogen werden. Einen umfassenderen Überblick diesbezüglich liefert Heister (1996). Für eine Darstellung der Entwicklungslinien von Unterhaltungsmusik und deren öffentlichen Darbietungen siehe u.a. Ballstaedt (1996) und Wicke (2004).

spirituel“, bei dem überwiegend geistliche Musik dargeboten wurde, eine Frühform des öffentlichen Konzerts dar.

Eine übergreifende Kommerzialisierung und Professionalisierung des Konzertwesens setzte sich zuerst in England in der zweiten Hälfte des 18. Jh. durch. Hier sind u.a. die Londoner „Bach-Abel-Konzerte“ (1775-1782) und die „Concerts of ancient music“ (1776-1848) von herausragender Bedeutung, während in Deutschland die Leipziger Gewandhauskonzerte ab 1781 exemplarisch für ein „modernes“ Konzertwesen sind:

„Die Beziehung Musiker-Publikum nahm immer mehr den Charakter eines Vertragsverhältnisses an. Man schließt quasi mit dem Erwerb der Eintrittskarte eine Art Rezeptionsvertrag, der den Hörer zur Kritik am Dargebotenen ebenso berechtigt, wie er den Veranstalter zur Einhaltung der im Programm gemachten Versprechungen verpflichtet“ (Neitzert 1990: 74f.).

Nach Habermas (1962) ist dieses neuartige Verhältnis von Musik und Publikum ein Kennzeichen der Genese einer „bürgerlichen Öffentlichkeit“. Vor dem Hintergrund des zunehmenden Einflusses der Geldwirtschaft entstanden neue ökonomische Abhängigkeiten, aus deren sich auch eine neue öffentliche Schicht herausbilden konnte, die sich selbst als Pendant zur Obrigkeit verstand:

„Diese Schicht der ‚bürgerlichen‘ ist der eigentliche Träger des Publikums [...]. Sie kann nicht mehr, wie seinerzeit die städtischen Großkaufleute und Beamten der Adelskultur der italienischen Renaissancehöfe, als ganze der Adelskultur des ausgehenden Barocks integriert werden. Ihre beherrschende Stellung in der neuen Sphäre der bürgerlichen Gesellschaft führt vielmehr zu einer Spannung zwischen ‚Stadt‘ und ‚Hof‘[...]“ (ebd.: 81).

Die Stadt als Zentrum des Warenverkehrs bildete für die im Zerfallen begriffene aristokratische Gesellschaft und das sowohl politisch als auch wirtschaftlich erstarkende Bürgertum gleichsam einen sozialen Raum, in dem die intellektuellen Zusammenkünfte institutionalisiert werden konnten. Die zunehmende Erfassung breiterer Schichten des Mittelstandes innerhalb dieser Institutionen – namentlich die Tischgesellschaften, Salons und Kaffeehäuser Europas – und die strukturelle Entfaltung eines anonymen Kunstmarktes im gesellschaftlichen Raum unterminierten die Standesgrenzen immer wirksamer und führten deshalb zu einer Öffnung musikalischer Darbietungen gegenüber des bürgerlichen Publikums: „Dabei lockte im städtischen Kulturbetrieb nicht nur die ökonomische Potenz des Großbürgertums [...], sondern vor allem *die Bereitschaft der ‚bürgerlichen Öffentlichkeit‘, die individuelle Leistung eines Künstlers durch Ruhm, durch Popularität zu honorieren*“ (Neitzert 1990: 68; Hervorhebungen im Original).

Mit der Etablierung von öffentlichen Konzertgesellschaften vollzieht sich auch ein evidenter Wandel musikalischer Interaktionsstrukturen. So unterscheidet Heinrich Bessler (1959) zwischen „Umgangsmusik“ und „Darbietungsmusik“. Für Erstgenannte ist demnach kennzeichnend, dass ausgehend von der Musik eine rückgekoppelte Handlung durch und zwischen den Hörern stattfindet (vgl. Kaden 1996: 1644). Bei der Tanzmusik beispielsweise reagieren die Rezipienten einerseits mit entsprechenden „Schritten“ auf die Musik und andererseits agieren sie als Tanzpartner miteinander. Bei der Darbietungsmusik hingegen wird diese aktive Rückkopplung zu den Musikern oder zu anderen Rezipienten abgeschnitten; der Zuhörer befindet sich nun in einer passiven Rolle der Musikrezeption.

Historisch treten diese beiden Formen der Musik zumeist gemeinsam auf und sind nicht einfach in einem evolutorischen Schema des Übergangs *von* der Umgangs- *zur* Darbietungsmusik darzustellen. Wie im Kapitel zur Kammermusik noch zu zeigen ist, pflegte die Hofkultur des Mittelalters sowohl musikalische Praktiken, in der sich der Hörer in einer aktiven Rolle befand, z.B. beim Reigentanz, aber auch das stille, passive Zuhören zur persönlichen Erbauung und Konzentration im privaten Kreise waren typisch. Neuartig wird das Verhältnis dieser Formen zueinander aber dann, „[...] wo Darbietung heraustritt aus der Paarigkeit, Ausschließlichkeitsansprüche geltend macht und die Forderung nach Vorherrschaft [stellt; Anm. d. Verf..]“ (ebd.). Mit diesem „Heraustreten“ der Darbietungsmusik, die als autonome – d.h. um ihrer selbst willen komponierte und rezipierte – Kunstmusik verstanden wurde, ging eine Veränderung der Rezeptionshaltungen einher. Es war bis zum Ende des 18. Jh. durchaus üblich, im Konzert zu essen, zu trinken, sich zu unterhalten oder gar während eines Stückes zu applaudieren. Nach einer langen Auseinandersetzung mit diesem Problem über das gesamte 19. Jh. hinweg, fand um 1900 eine Ausdifferenzierung der Verhaltensregeln statt, die unter dem Begriff der „Konzertsaalreform“ gefasst wird.³ Mit diesen Veränderungen hin zu einem angemessenen Verhalten, zur passenden Kleidung und zur absoluten Konzentration auf den ästhetischen Genuss wurde die Geselligkeit und Kommunikation stark eingeschränkt: „Kontemplative Versenkung während des Werks, das Sprechverbot und der nach Regeln ablaufende Beifall [...], die einzige noch verbleibende Möglichkeit, sich in den Ablauf des Konzerts einzubringen, kennzeichnen die Kulmination des bürgerlichen Konzerts“ (Tröndle 2009: 31). Dieses standardisierte Modell des klassischen Konzerts dominiert, trotz fundamentaler Veränderungen ihrer

³ Wilhelm Holzhammer und Paul Marsop forderten im Jahr 1909 in der Zeitschrift „Die Musik“, „[...] dass man sich geräuschlos und ‚asketisch der Helligkeit des Kunsttempels‘ nähern sollte. Außerdem müsse nicht nur der Saal verdunkelt, sondern auch das Orchester verdeckt werden, um eine weitere Konzentrationssteigerung auf die Musik zu erreichen“ (zit. in: Tröndle 2009: 32).

Rahmenbedingungen, wie z.B. die technische Reproduzierbarkeit von Musik, Wohlstandsschub, Freizeitvermehrung, Individualisierung und Pluralisierung der Lebensstile, um nur einige Schlagworte zu nennen, den bürgerlichen Musikbetrieb bis in die Gegenwart.

Für die nachfolgende Analyse ist es weiterhin von Bedeutung, den Konzertbesuch als eine szenespezifische Aktivität – definiert man Szene als „[...] eine thematisch fokussierte Vernetzung von Personen, die an typischen Orten ähnliche Formen kollektiver Stilisierung betreiben“ (Otte 2004: 14) – zu verstehen. Das weiter oben, in seiner historischen Entstehung beschriebene Publikum ist eher als ein *distinguiertes*, d.h. ein exklusives, in der sozialen Hierarchie nach unten abgeschottetes, Publikum zu charakterisieren. Inwieweit eine „soziale Diffusion von Publikumszugehörigkeiten“ in der Gegenwart stattgefunden hat oder ob sich „[...] ein milieuspezifisches Gefälle der Chancen kollektiver Selbstwahrnehmung, bedingt durch unterschiedliche Teilhabe an Publikumstypen“ (Schulze 2005: 461) aufzeigt, soll die empirische Untersuchung im zweiten Teil dieser Arbeit aufzeigen.

2.2 Die Kammermusik

Ziel des folgenden Kapitels ist es, sowohl die Nähe der Kammermusik zur Hochkultur, als auch deren funktionale Bestimmung im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption, von Künstler und Konsument, an den wichtigsten Stationen zu rekonstruieren.⁴ Im Hinblick auf die anstehende empirische Analyse wird deshalb zu klären sein, unter welchen Aspekten sich ein möglicherweise spezifisches, aber dennoch klassiknahes Publikum für die Kammermusik gebildet hat, und warum Faktoren, wie z.B. der/die „Künstler/in“ oder der „Aufführungsort“, eine Motivation für den Konzertbesuch darstellen können.

2.2.1 Begriffsbestimmung

In der Gegenwartskultur herrscht ein allgemeines und einheitliches Verständnis von Kammermusik als ein solistisch besetztes Instrumentalwerk, das von einem instrumentalen Solo bis Dezett reicht. Eine ähnliche Formulierung findet sich auch im Brockhaus: „Kammermusik, die nur für einen kleinen Kreis von Einzelinstrumenten bestimmte Musik,

⁴ Auf eine allzu differenzierte Darstellung der Geschichte der Kammermusik wird aufgrund des einzuhaltenden Rahmens dieser Arbeit verzichtet. Vielmehr wird auf sozialgeschichtliche Aspekte einzugehen sein, da diese die Grundlage für das gegenwärtige Verständnis von Kammermusik bilden. Eine umfassende Darstellung liefert Schwindt (1996).

umfasst Dous, Trios, Quartette, Quintette, usw. für Streich- und Blasensembles, mit und ohne Klavier, Sonaten für Klavier und ein Streich- oder Blasinstrument [...]“ (Brockhaus-Riemann Musiklexikon Bd. 2: 271). Vermutlich bestünde auch Einigkeit darüber, welche Hauptvertreter diesem musikalischen Segment primär zuzuordnen sind: Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn und Brahms, um nur einige zu nennen. Im Allgemeinwissen verankert, wird die Zugehörigkeit der Kammermusik zur Hochkultur im Allgemeinen und zur „klassischen Musik“ – als umgangssprachlicher und verallgemeinernder Begriff für die europäische Musiktradition – im Besonderen kaum hinterfragt.

Aufgrund der verschiedensten musikalischen und historischen Entwicklungen und dem damit verbundenen, kontinuierlichen Bedeutungswandel der Kammermusik bemerkt Schwindt (1996) allerdings, dass eine allgemeingültige Definition nicht zu fassen sei:

„Jede Zeit entwickelte ihr eigenes Verständnis von Kammermusik. Ganz grob gefasst, lag der Akzent bis zum Barock auf der sozialen Funktion (als gehobene nichtöffentliche Musik mit einer ihr eigenen Reproduktions- und Rezeptionsweise), im späteren 17. und im 18. Jh. auf der Abgrenzung zu den Stil- und Gattungsbereichen der Theater- und Kirchenmusik, seit der Klassik auf der Besetzungs- und Gattungsalternative zur Orchestermusik, die zur heutigen Klassifikation nach formalistischen Gesichtspunkten [...] geführt hat“ (Schwindt 1996: 1618).

2.2.2 Systematische Einordnung der Kammermusik

In seinem Essay „Musik und Gesellschaft“ konstatiert Hans Heinrich Eggebrecht (1990): „Das sozial strukturierte Zusammenleben der Menschen in seinen intersubjektiven Prägungen und Trends erzeugt die musikalischen Interessen und Bedürfnisse, und die Musik in ihren Entwicklungen und Erscheinungsweisen ist von den in der Gesellschaft verankerten Ansprüchen, Erwartungen und Initiativen zutiefst bestimmt“ (ebd.: 394). Diesbezüglich ist es wenig verwunderlich, dass sich Kammermusik in Europa zunächst aus sozialen Gründen als spezifisch musikalischer Funktionsbereich ausdifferenzierte. Im Gegensatz zur lautstarken (Blas-)Musik, die bereits im Mittelalter zeremoniell zu repräsentativen Anlässen im Hinblick auf die Demonstration von Macht und Status der Herrscherpersönlichkeit eingesetzt wurde, entwickelte sich privates und leises Musizieren innerhalb einer intimen Sphäre von Vertrauten und Verwandten am Hofe durch das Bedürfnis nach persönlicher Verfeinerung und Selbststilisierung heraus. Dabei bildete die „Kammer“ (ital. camera, engl. chamber, frz.

chambre), die ursprünglich nur „[...] einem zeitweiligen Aufenthalt zu bestimmten Zwecken (Schlafen, Speisen, oder Verwahren von Gegenständen) diene“ (Beer 1998: 2), seit der Renaissance zunehmend den wesentlichen Ort der privaten musikalischen Zusammenkunft.

Eine weitere bedeutsame musikalische Differenzierung stellt die sich im 16. Jh. entwickelnde Dichotomisierung von Kammermusik und Kirchenmusik als jeweils eigenständige musikalische Funktionsbereiche dar (vgl. Unverricht 1972: 7). Diese war Resultat der akustischen und ästhetischen Sensibilisierung aristokratischer Rezeptionsformen durch die räumliche Beschränkung der fürstlichen „Kammer“. Im Gegensatz zu der laut vorgetragenen Musik in der kirchlich-liturgischen Praxis, forderte die Kammermusik eine eher leisere Darbietungsweise. Deutlich wird diese Konsolidierung als Funktionsbereich außerdem durch die terminologische Etablierung des Begriffs der *musica da camera* in der Umgangssprache. Dabei weist die Kammermusik jener Zeit aber keine gattungsspezifischen Differenzierungen auf, da sowohl instrumentale Werke mit unterschiedlichster Besetzung als auch vokale Werke zu ihrem Repertoire zählten. Der Begriff „Kammer“ oder Titel musikalischer Werke, die diesen beinhalten, wie beispielsweise Georg Philipp Telemanns *Kleine Kammer-Music* (1716), bezog sich deshalb auch nicht auf die Besetzung oder auf die Gattung, sondern auf die Funktion bzw. den Aufführungsort (vgl. Beer 1998: 2).⁵

Im Laufe des 17. Jh. wurden, vor dem Hintergrund der Schaffung der Oper als musikalisches Werk um 1600 und der Errichtung von speziellen Opernhäusern einige Jahre später, die traditionellen musikalischen Funktionsbereiche zur Trias Kirche-Kammer-Theater erweitert und blieben als solche fast das gesamte 18. Jh. bestehen (vgl. Schwindt 1996: 1629), während in dieser Zeit gleichsam ein Bedeutungswandel des Begriffs Kammermusik einsetzte. Gleichwohl blieb der ästhetische, kompositorisch-musikalische und darbietungsmäßige Anspruch, welcher als Produkt einer funktionalen Zuweisung dieser Musik zu einem spezifischen Aufführungsort zu fassen ist und deshalb in Differenz zu den anderen Funktionsbereichen steht, erhalten:

„Weil bey der Kammermusik die Absicht der Kunst niemals besonders dahin gerichtet war, religiöse Empfindungen wie in der Kirche, oder moralische Empfindungen wie in der Oper auszudrücken, sondern nur zum Privatvergnügen des Regenten oder des Hofes zu dienen, und weil überdies nur in einem Zimmer und mit schwacher Besetzung der Instrumente aufgeführt wurde, so veranlaßten alle diese Umstände, daß die altern Tonsetzer die Kunstprodukte für die

⁵ Der deutsche Komponist Johann Mattheson (1681-1764) plädiert in seiner 1739 erschienen Schrift „Der Vollkommene Capellmeister“ sogar dafür, eher von „Kammer-Styl“ anstatt von Kammermusik zu sprechen (Mattheson 1739: 91).

Kammer mehr ausarbeiteten, feiner nuancierten, und mehr mechanische Fertigkeit der Ausfühler dabei voraussetzten, als sie es bey Tonstücken für die Kirche, oder für das Theater, theils wegen der Größe der Gebäude [...] für schicklich hielten“ (Koch 1802: Sp. 821; zit. in: Schwab 1998: 13).

Der allmähliche Aufstieg des Bürgertums und die damit zusammenhängende Entfaltung einer bürgerlichen Musikkultur in der zweiten Hälfte des 18. Jh. veränderten die Bedingungen für kammermusikalisches Komponieren und Musizieren. Mit der Verfestigung des Orchesters über spezifische Gattungen, insbesondere der Sinfonie, und der Ausbildung eines zum Teil öffentlichen Konzertwesens, das die künstlerische Vormachtstellung des Hofes langsam in den Hintergrund drängte, erschloss sich auch eine neue Organisationsform von Musik, so dass die zeitgenössische Begriffsbestimmung von Kammermusik der musikalischen Realität nicht mehr gerecht werden konnte. Dies führte dazu, dass sich die Kammermusik nun über die eher klein gehaltenen Besetzungen und ihre innermusikalischen Merkmale statt über den sozialen Ort definieren musste: „Wesentliche Voraussetzung für die unter neuen Vorzeichen aus Intimität, Niveau und teils extremer Expressivität gespeiste charakteristische Individualität anspruchsvoller KaM. [Kammermusik, Anm. d. Verf.] war die am Ende des 18. Jh. geklärte Polarisierung zur Orchestermusik bzw. Sinfonik, die zwar mit den kammermusikalischen Gattungen die ästhetische Autonomie, die Zyklus- und Formideen sowie das Prinzip der motivisch-thematischen Arbeit teilte, sich aber als Medium des Erhabenen und Großen kategorisch von ihr abgrenzte“ (Schwindt 1996: 1638). Seitdem werden zur Kammermusik alle Werke mit solistischer Besetzung gezählt, wie z.B. Streich- und Klaviertrios, Quartette, Quintette, Werke für Soloinstrumente mit Klavier, aber auch gemischte (vom Sextett bis zum Nonett) oder Bläserensembles.

Weiterhin kann durch die Herausbildung eines übergreifenden Kunstmarktes, als Resultat des sozialstrukturellen Wandels im ausgehenden 18. Jh. und deren Zentrierung des Wirtschaftsbürgers als Hauptakteur, von einer Professionalisierung der Kammermusik die Rede sein. Durch die Etablierung der Institution des öffentlichen Konzerts, in der „[...] das Bürgertum die seinem Selbstverständnis angemessene Form der ‚Musik-Darbietung‘ [fand]“ (Neitzert: 1990: 72), wurden auch zunehmend kammermusikalische Werke in die Konzertprogramme mit aufgenommen und öffentlich dargeboten. Dennoch blieb die tradierte Aufführungspraxis der Kammermusik innerhalb eines privaten oder halbprivaten Kreises bestehen und hinsichtlich des virtuosen und brillanten Präsentationscharakters am Ideal des Kunstanspruchs des Bürgertums gebunden. In Anbetracht einer stark wachsenden Anzahl musizierender Amateure, die ebenfalls häuslich musizierten, sollte deshalb zwischen

professioneller Kammermusik und sog. Hausmusik unterschieden werden. Indem die Musik aber Gegenstand professionellen und ästhetischen Austauschs wurde, sei es im Konzertsaal oder im Kreise von Kennern und Liebhabern, vollzog sich gleichsam eine Entfunktionalisierung, wie sie sich in der Idee der autonomen Musik ausdrückt.

Diese mit dem Ende der höfischen Kultur verbundenen allgemeinen gesellschaftlichen und musikkulturellen Entwicklungen brachten auch Veränderungen in den musikalischen Rezeptionsweisen mit sich:

„Im Wechselspiel mit den ästhetischen Prämissen autonomer Instrumentalmusik schuf das Niveau der Ausführung im Konzertwesen aber auch ein neues Rezeptionsmodell: das des Konzerts für den gebildeten bürgerlichen Hörer, der in ungeteilter Aufmerksamkeit den geistreichen Diskursen denkender Musiker folgen will“ (Schwindt 1996: 1641).⁶

Dabei unterlag die Kammermusik jedoch der Gefahr trivialisiert zu werden. Durch den ansteigenden Erfolg von leichter Haus- und Unterhaltungsmusik in den bürgerlichen Salons, wurden die definatorischen Grenzen wieder durchlässiger. Erst durch eine institutionelle Verfestigung im öffentlichen Konzertwesen, beispielsweise durch die Gründung von Quartettgesellschaften in Deutschland, England und Frankreich in der zweiten Hälfte des 19. Jh., konnte sich die Kammermusik erneut als qualitativ hochwertige Kunst profilieren.

Während diese Trivialisierung seiner Zeit hemmend auf die Rezeption der Kammermusik wirkte, führte der Konservatismus, der ihr anhaftete, zum musik-ästhetischen Widerspruch im Hinblick auf den Fortschrittsgedanken der Neudeutschen sowie ihrer Überzeugung, dass nach Beethovens Spätwerken keine Entwicklung mehr möglich wäre, zur partiellen Ablehnung der Komposition kammermusikalischer Werke. Dieser Fortschrittsgedanke realisierte sich in der Weiterentwicklung und vor allem Überwindung des traditionellen musikalischen Materials (vgl. Kapitel 2.3.2).

Der Bedeutungsverlust, den die Kammermusik um 1900 erfahren musste, wurde mit der Entstehung der Neuen Musik gleichsam wieder aufgehoben:

„Diese Tendenz [d.h. der wiedereinsetzende Bedeutungsgewinn der Kammermusik; Anm. d. Verf.] setzte sich nach dem Ende des Ersten Weltkriegs fort, da die jungen Komponisten zum einen hoffen konnten, daß institutionelle Schranken mit kammermusikalischen Werken leichter

⁶ Schon Johann Wolfgang Goethe schrieb im November 1829 nach dem Besuch eines Quartettkonzerts seinem Musikerfreund Carl Friedrich Zelter: „Dieser Art Exhibitionen waren mir von jeher von der Instrumental-Musik das Verständlichste: man hört vier vernünftige Menschen sich untereinander unterhalten, glaubt ihren Discoursen etwas abzugewinnen und die Eigenthümlichkeiten der Instrumente kennenzulernen“ (zit. in: Lautenbach 2004: 770).

als mit großbesetzten zu überwinden seien, und zum anderen die Kammermusik besonders geeignet erschien, gegen die Monumentalität der Vorkriegsjahre zu opponieren“ (Schnaus 1990: 429).

Deshalb lieferte die Kammermusik auch wichtige Impulse für die Institutionalisierung der Neuen Musik. So ist z.B. die Gründung der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) auf die Kammermusikaufführungen in Salzburg im Jahr 1922 zurückzuführen. Selbst das bekannteste Festival für zeitgenössische Musik, die Donaueschinger Musiktage, beruhen auf einer Initiative von 1921, bei der Kammermusik hinsichtlich der Förderung zeitgenössischer Tonkunst aufgeführt wurde.

Im Zuge dieses Bedeutungswandels von Kammermusik, vollzogen sich gleichsam eine Abkehr von normierten Besetzungen und eine „Kammermusikalisierung“ sämtlicher Stilbereiche, was zu einer allmählichen Auflösung der Grenze zwischen kammermusikalischen und nicht-kammermusikalischen Werken führte. Exemplarisch dafür ist die *Kammersymphonie* op. 9 von Arnold Schönberg. Dieses Werk, das zwar noch sinfonische Merkmalszüge aufweist, unterliegt einer doppelten Reduzierung: Einmal hinsichtlich der instrumentalen Verkleinerung des Orchesterapparats auf 15 Instrumente und zum anderen die Verschmelzung der Mehrsätzigkeit zur Einsätzigkeit. Diese Tendenzen kammermusikalischer Entwicklungen führten zu einer starken Ausdehnung und Pluralisierung ihrer Idee und ihres Begriffs:

„Neben der Funktionalisierung ist vor allem die fortschreitende Nivellierung von Besetzungsmöglichkeiten dafür verantwortlich, daß der Kammermusikidee die von sich aus überzeugende Kraft verlorengeht. Die fortgesetzte Erweiterung des Instrumentariums [...], vor allem unter Einbezug von Vokalstimme und Schlaginstrumenten [...], präparierte und Elektroinstrumente sowie Tonband und Live-Elektronik, setzt den Lösungsprozess bis hin zur Besetzungsfreiheit mit Aleatorik und offener Form“ (Schwindt 1996: 1650f.).

In Anbetracht der Diversifizierung und Pluralisierung der kunstmusikalischen Stile im 20. Jh. lassen sich auch die vielfältigsten Entwicklungen in der Kammermusik verzeichnen. Dennoch ist ihr „traditioneller“, d.h. vordergründig klassisch-romantischer Typus im historisch dominierten Musik- und Konzertleben von ungebrochener Relevanz (vgl.: ebd. 1651) – ebenso wie ihr Begriff.

Resümiert man diese Ausführungen im Hinblick auf die nachfolgende empirische Analyse, so lassen sich folgende Besonderheiten für die Rezeption der Kammermusik festhalten: *Erstens* scheint der Solist und seine virtuose und brillante musikalische Darbietung einen

wesentlichen Grund des Besuchs darzustellen. *Zweitens* bildet die intime Atmosphäre der Kammermusik ein spezifisches Charakteristikum, das ausschlaggebend für den Genuss sein könnte. *Drittens* haben nahezu alle namhaften Komponisten der klassischen und romantischen Epoche – Vivaldi, Mozart, Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Schubert, Brahms und Schönberg, um nur einige zu nennen – bedeutsame kammermusikalische Beiträge geliefert, die bis heute die Kammermusikdarbietungen dominieren. Dementsprechend ist zu erwarten, dass das musikalische Programm des Kammermusikfestivals eine bedeutende Rolle beim Konzertbesuch spielt und sich eine allgemeine Klassik-Nähe des Publikums feststellen lässt.

2.3 Die zeitgenössische Musik

Im folgenden Kapitel sollen, neben einer allgemeinen Begriffsbestimmung, auch die historischen Entwicklungslinien der zeitgenössischen Musik nachgezeichnet werden, welche insbesondere den Gegensatz von traditionsgestützten und traditionsverneinenden musikalischen Richtungen hervorheben, um dadurch auf eine mögliche kulturelle Nähe zur klassischen Musik zu verweisen. Dies scheint für die Forschungsfragen von besonderer Relevanz, da trotz dieser musikkulturellen Interdependenz der hier zu untersuchenden Genres, ein sozial differentes Publikum erwartet wird.

2.3.1 Begriffsbestimmung

Der Begriff „Neue Musik“ meint vor allem die Kunstmusik nach 1900, die sich als „neu“ gegenüber den materialen, kompositorischen und ästhetischen Maximen des 19. Jh. versteht und seine Entwicklungszentren in der Atonalität und in der Zwölftontechnik der Wiener Schule sowie in der seriellen Musik hat (vgl. Brockhaus-Riemann Musiklexikon Bd. 3: 202).

Eine nachhaltige Prägung des Terminus „Neue Musik“ ging von dem Musikkritiker Paul Bekker aus, als er ihn im Titel seines Vortrages von 1919 über die Bestandsaufnahme des zeitgenössischen Musikschaffens verwendete. Unabhängig von der inhaltlichen Auseinandersetzung Bekkers wurde der Begriff „Neue Musik“ vielfältig verwendet, so dass dessen Unschärfe bis heute besteht: „Neue Musik in ihren vielfältigsten Erscheinungsformen erweist sich aber zumeist als (wie auch immer geartete) Abkehr von traditionalistischen Tendenzen bewahrenden Charakters, die die Entwicklungen der Musik im 20. Jahrhundert begleiten“ (Schnaus 1990: 404). Dementsprechend bildet der Terminus „Neue Musik“ eine

plurale Kategorie, unter der diejenigen verschiedenen, z.T. sogar gegensätzlichen, kunstmusikalischen Richtungen subsumiert werden, die gemeinsam den Anspruch auf musikalische Weiterentwicklung in Bezug auf bereits bestehende musikalische Formen erheben:

„Das äußerst vielfältige Bedeutungsspektrum des Begriffs *Neue Musik* resultiert offenkundig aus seinem Status als Relations- und Funktionsbegriff, dem im Prinzip nahezu jede Bedeutung zugewiesen werden konnte, sofern sie sich nur in einem nachvollziehbaren Sinn gegen eine bereits existierende Musik, die damit zu einer ‚älteren‘ wurde, absetzen ließ“ (Danuser 1997: 76).

Im Hinblick auf diese terminologische Unschärfe des Begriffs „Neue Musik“, werden auch Bedeutungshorizonte der Begriffe „modern“, „avantgardistisch“ oder „zeitgenössisch“ tangiert und häufig im Verständnis als eine übergreifende Kategorie musikalischer Modernität im 20. Jh. verwendet. Während Danuser (ebd.) eher dafür plädiert, von einer scharfen Abgrenzung der einzelnen Termini voneinander abzusehen, nimmt Henriette Zehme (2005) eine Differenzierung zwischen „Neuer“ und „zeitgenössischer“ Musik aus untersuchungspraktischen Gründen vor:

„Die Bezeichnung ‚Neue Musik‘ [...] ist vor allem durch den musikalischen Umbruch nach dem Ersten Weltkrieg und durch Namen wie Arnold Schönberg, Igor Strawinsky, oder Belá Bartók besetzt. Der Begriff ‚zeitgenössische Musik‘ – im engsten Sinne eine Bezeichnung für die gegenwärtig aktuelle Musik – unterliegt dieser Einschränkung nicht und erweist sich damit umfassender als der der Neuen Musik“ (ebd.: 13f.).

An dieser Konkretisierung soll im Hinblick auf die anstehenden Analysen festgehalten werden.

2.3.2 Entwicklungslinien der zeitgenössischen Musik

Wie einleitend bereits angedeutet wurde, gibt es zwei entscheidende Entwicklungslinien der zeitgenössischen Musik, die das gesamte 20. Jh. durchziehen: einerseits die Verneinung bzw. Überwindung sowie andererseits der Rückgriff und die Rückbesinnung auf die musikalischen Traditionen des 19. Jh. Dieser Gegensatz zeichnet sich zu Beginn des 20. Jh. paradigmatisch durch die Komponisten Arnold Schönberg und Igor Strawinsky und in der Gegenwart beispielsweise durch Helmut Lachenmann und Hans Werner Henze aus.⁷ Trotz einer

⁷ Eine Nachhaltigkeit der typischen Gegenüberstellung der Komponisten Schönberg und Strawinsky als Vertreter der jeweiligen Entwicklungslinien ging nicht zuletzt durch die von Theodor W. Adorno in seiner

„Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ (Ernst Bloch) der kunstmusikalischen Stile im 20. Jh., lassen diese sich in der Regel in die Nähe einer der beiden Richtungen zuordnen.

Zu Beginn des 20. Jh. hatte die traditionelle Harmonik der spätromantischen Musik ihren Höhepunkt erreicht. Auf der Suche nach harmonischer Einmaligkeit waren „die Voraussetzungen für ein neues Konzept von Harmonik gegeben [...], in dem traditionelle Momente wie der Bezug auf ein tonales Zentrum, die in der Unterscheidung zwischen Konsonanten und Dissonanzen begründeten Tendenz zum Fortschreiten und Auflösen von Akkorden [...] zunehmend an Bedeutung verloren“ (Schnaus 1990: 404). Diese Art von Harmonik, die nach Hans Heinrich Eggebrecht *das* „grundsätzlich Neue der Neuen Musik“ ist (1996: 752), wird unter dem (teilweise polemisch verwendeten) Begriff der „Atonalität“ zusammengefasst.

Die Entwicklung der atonalen Musik ist maßgeblich mit dem Schaffen Arnold Schönbergs verbunden.⁸ Als Vertreter der *expressionistischen Moderne* gelangte Schönberg, in Auseinandersetzung mit zeitgenössischen musikalischen Tendenzen, wie z.B. die Entwicklung einer zunehmenden Chromatisierung, die im Vorspiel zu Richard Wagners Oper „Tristan und Isolde“ ihren Ausgangspunkt findet, zur freien Atonalität, die vor allem durch eine „Emanzipation der Dissonanz“ gekennzeichnet ist. Während in einer ersten Entwicklungsphase um 1908/1909 noch einige traditionelle Momente der Musiksprache aufgegriffen wurden, wie z.B. formgebende Wiederholungen oder klar strukturierte Sätze, sind diese im weiteren Verlauf „[...]zugunsten einer vollkommenen athematischen Kompositionsweise aufgegeben“ (Schnaus 1990: 406) worden. Die in freier Atonalität komponierten Werke waren zumeist durch ihre „epigrammatische Kürze“ gekennzeichnet. Die Komposition größerer Instrumentalformen wurde dann erst durch die in den 1920er Jahren ebenfalls von Schönberg entwickelte Zwölftontechnik (Dodekaphonie) wieder möglich (vgl. Danuser 1997: 91).

Eine weitere musikalische Strömung, bei der die Tonalität zwar erweitert, aber nicht grundsätzlich in Frage gestellt wurde, ist der (neotonale) *Neoklassizismus*, der zwar ein weltweites und vielschichtiges Phänomen darstellt, aber vordergründig mit dem Namen I. Strawinsky verbunden ist. Die wörtliche Übersetzung „neue Klassik“ meint dabei den Rückbezug auf einen Stil, der im Sinne einer objektiven Gültigkeit als „klassisch“ – und

„Philosophie der Neuen Musik“ (1949) konstruierten Antithese „Schönberg und der Fortschritt“ und „Strawinsky und die Reaktion“ aus.

⁸ Ähnliche Tendenzen der Auseinandersetzung mit der Atonalität finden sich zur gleichen Zeit auch bei anderen Komponisten, wie z.B. bei A.N. Skrjabin oder Max Reger.

damit über die Wiener Klassik hinaus – gelten darf.⁹ Zwar lässt sich der Beginn des Neoklassizismus schwer datieren, allgemein wird er aber durch das 1920 entstandene Ballett „Pulcinella“ von Strawinsky fixiert. Als weltweites Phänomen und mit Einfluss auf fast alle musikalischen Lager – viele führende Komponisten schlossen sich ihm an – endete der Neoklassizismus ungefähr um 1950.

Eine neue Bedeutung kam ebenfalls dem *Folklorismus* zu: Seit dem Mittelalter war die Verwendung stilistischer Elemente der Folklore in der Musikgeschichte ein immer wiederkehrendes Merkmal und erhielt insbesondere in der Entstehung nationaler Schulen im 19. Jh. enorme Bedeutsamkeit. Vor allem aber „[n]ach dem Zerfall der traditionellen Musiksprache um 1910 eröffneten sich dem musikalischen Folklorismus neue Perspektiven, indem der künstlerische Zugriff auf Elemente der Volksmusik die Möglichkeit zur Ausprägung einer spezifischen Neuen Musik schuf, wie sie in Werken etwa des frühen I. Strawinsky oder B. Bartóks zu erkennen ist“ (Schnaus 1990: 414). Entsprechend dieser Rückbesinnung auf die musikalischen Urelemente Rhythmus und Melodie wurde zwar die Tonalität nicht gänzlich unterwandert, zumindest aber im Kontext des musikästhetischen Wandels auf ein neues Niveau angehoben.

Neben den Entwicklungen der expressionistischen und der klassizistischen Moderne bezeichnet Danuser (1997: 84) die *historischen Avantgardebewegungen* – neben Dadaismus und Surrealismus ist für die Musik vor allem der Futurismus von Bedeutung – als paradigmatisch für die „traditionsbrechenden Neuansätze“. Als Geburtsstunde des Futurismus gilt das Erscheinen des *Futuristischen Manifests* von F.T. Marinetti im Jahr 1909, das ein „[...] völliges Aufheben aller überlieferten Formen, Gattungen und Techniken zu Gunsten einer neuen Kunst forderte, die sich am Entwicklungsstand von Industrie und Technik orientiert“ (Mauser 1993: 532) und gleichsam zu aktivistischen Programmen im Hinblick auf eine Überführung der Kunst in eine „Lebenspraxis“ aufrief. In musikalischer Hinsicht wurde vom Futurismus u.a. die Gleichwertigkeit von Konsonanz und Dissonanz sowie die Polyrythmik gefordert, realisiert wurden diese jedoch eher außerhalb der Bewegung. Obwohl der Futurismus schon bald wieder an Bedeutung verlor, beeinflusste sie die spätere Avantgarde nachhaltig (vgl. Häusler 1972: 24f.). Trotz der mannigfaltigen Diversifikation innerhalb der verschiedenen Avantgardebewegungen, bestehen nach Bürger (1974) insoweit Gemeinsamkeiten, „[...] daß sie nicht einzelne künstlerische Verfahrensweisen der

⁹ In diesem Sinne sind auch bei den Werken Schönbergs neoklassizistische Elemente zu finden, da sie auf frühere Gattungen und Formen zurückgreifen: so „[...] erschloß Schönberg von neuem den Formenkanon der Instrumentalmusik seit Bach – die (,barocke‘) Suite mit ihren stilisierten Tanzsätzen ebenso wie die mehrsätzig, auf Sonaten-Idee beruhende Instrumentalform der Beethoven-Brahms-Richtung“ (Danuser 1997: 91).

vorangegangenen Kunst ablehnen, sondern diese in ihrer Gesamtheit, so einen radikalen Traditionsbruch vollziehend, und daß in ihren extremsten Ausprägungen sie sich vor allem gegen die Institution Kunst wenden, wie sie sich in der bürgerlichen Gesellschaft herausgebildet hat“(ebd.: 44).

Um 1950 entwickelte sich, in Abgrenzung zur Dodekaphonie Schönbergs, die *serielle Musik* in Europa. Dabei wurde die Reihenstruktur der Zwölftontechnik, die sich bisher nur auf die Tonqualitäten bezog, auf alle Parameter des Klanges (Tonhöhe, Tondauer, Lautstärke und Klangfarbe) sowie deren Erzeugung (Volumen und räumlicher Ort) übertragen, wobei das Ziel „das total organisierte und integrierte Kunstwerk und zugleich die völlige Gleichberechtigung aller seiner Bestandteile“ (Mauser 1993: 535) war.¹⁰ Diesbezüglich ergab sich allerdings das Problem, dass sich zwar einzelne Parameter, wie z.B. Tonhöhe oder Tondauer, durch exakte Zahlenverhältnisse festmachen ließen, andere Parameter hingegen, wie beispielsweise die Tonstärke oder die Klangfarbe, nur annähernd an die zwölf chromatischen Tonstufen angleichen ließen. Auch das Deterministische als zentrales, regulatives Prinzip der seriellen Musik geriet zunehmend in Kritik, insbesondere durch den Komponisten György Ligeti, der in der seriellen Struktur sowohl ein Moment der Zufälligkeit anstelle eines übergeordneten *totalen* Prinzips konstatierte, als auch die Schwierigkeiten seiner Ausführbarkeit erkannte: „Hier, wo der Ausführende so aufpassen muß, dass er nicht mehr aufpassen kann, schleicht in die totale Bestimmtheit der mittels Reihentechnik erworbenen Strukturen der Indeterminismus der Realisation sich ein“ (Ligeti 1960: 53).

Dieser aus den Grenzen der Durchführbarkeit entstandene, kompositionsproblematische Grundgedanke bildete das Fundament der *Aleatorik*, die sich ab 1956 entwickelte. Diese Konzeption begründete eine neue Formoffenheit der Komposition, die aus dem Zufall, d.h. aus dem „augenblicklichen Belieben des Interpreten“ (Eggebrecht 1996: 819) resultierte. So war es u.a. John Cage, der im Hinblick auf die Strukturierung der Aufeinanderfolge der Formteile seiner Kompositionen, Würfel und Münzen warf, um eine „Musik von völliger Absichtslosigkeit zu erreichen und jeglichen subjektiv gestifteten Ausdrucks- und Sinnzusammenhang zu vermeiden“ (Danuser 1997: 106). Konstitutiv für die Aleatorik ist demnach die konsequente Weiterentwicklung der seriellen Musik durch die bewusste Einkalkulierung derjenigen musikalischen Parameter, die sich der Fixierung versperren.

¹⁰ Als Vorreiter für die serielle Musik gilt die Klavieretüde „Mode de valeurs et d’intensités“, die 1949 von Olivier Messiaen in Darmstadt komponiert wurde.

Zwei weitere musikalische, in ihrem Verfahren zunächst gegensätzliche Entwicklungen, die ebenfalls um 1950 ihren Ausgang finden und deshalb exemplarisch für die zunehmende Diversifikation der kunstmusikalischen Kultur stehen, sind die *elektronische Musik* und die *Musique concrète*. Als Kompositionen, die hinsichtlich ihrer Produktion und Präsentation elektronischer Klangerzeuger und Lautsprecher bedürfen, war für die Entstehung beider Richtungen die Verfügbarkeit des Verfahrens der Magnettoaufzeichnung und -wiedergabe die wichtigste Voraussetzung (vgl. ebd.: 98). In der musikalischen Verwendung des elektronischen Materials zeigen sich aber erhebliche Differenzen: „[...]während bei der elektronischen Musik die akustischen Ereignisse ausschließlich elektronisch erzeugt werden, benutzt die *Musique concrète* ‚konkrete‘ Klang- und Geräuschobjekte, wo immer sie sich in der Natur, im Alltag, auch im Bereich der Musik befinden“ (Eggebrecht 1996: 816). Eine Kombination der rein elektronischen Klangerzeugung, wie z.B. die Herausfilterung von Obertönen aus Einzelklängen oder die Erzeugung obertonfreier Sinustöne mit Hilfe eines Generators, mit elektronisch aufgezeichneten, natürlichen Klangphänomenen findet sich erstmals bei Stockhausens „Gesang der Jünglinge“ (1955/1956).

Wie Eingangs beschrieben, finden sich in der Musikgeschichte des 20. Jh. – idealtypisch abgrenzbare, aber durchaus miteinander verwobene – Entwicklungslinien, die sich einerseits auf die musikalischen Traditionen zurückbesinnen, und andererseits solche, die sich durch die Absetzung gegenüber bereits bestehender Musik profilierten.

Dieser Anspruch auf musikalischen Fortschritt dürfte sich auch in den Erwartungen des Publikums niederschlagen. So ist im Hinblick auf die Auswertung der Befragung zu erwarten, dass sowohl das Programm als auch der/die Künstler/In(nen), im Vergleich zum Kammermusikfestival, für den Besuch von nachgeordneter Bedeutung ist. Durch die „Neuartigkeit“ der zeitgenössischen Musik ist davon auszugehen, dass der Besucher neue musikalische Erfahrungen möchte. Um diesen Erfahrungen allerdings einen künstlerischen oder ästhetischen Wert zuschreiben zu können, ist weiterhin davon auszugehen, dass das Publikum eine entsprechende Bildung besitzt und sich somit als ein „Fachpublikum“ darstellt.

3. Der Konzertbesuch als Ausdruck der Klassenlage – Pierre Bourdieu

Der französische Kulturosoziologe Pierre Bourdieu gilt mit seinen grundlegenden Konzeptionen zum Zusammenhang von sozialer Ungleichheit und Lebensstil als einer der einflussreichsten Theoretiker der Gegenwart. Aufgrund der umfassenden Rezeption, vor allem seines Opus magnum „Die feinen Unterschiede“ (dt. 1982, französisches Original 1979), liegt inzwischen eine Vielzahl von zusammenfassenden Darstellungen und kritischen Betrachtungen vor (vgl. Honneth 1984, Müller 1986, Eder 1989, Mörth/Fröhlich 1994). Im Hinblick auf die vorliegende Untersuchung sind seine Kapitaltheorie, die während einer ethnologischen Feldforschung in der Kabylei entstand, und seine Theorie des sozialen Raums von enormer Bedeutung. Diese Konzeption liefert indes eine erste mögliche Erklärung für die potenzielle Verschiedenheit der Publika von klassischer und Neuer bzw. zeitgenössischer Musik, welche in den empirischen Analysen zu überprüfen sein wird. Man kommt allerdings nicht umhin, die Grundzüge seiner Annahmen zu erläutern, möchte man die Bedeutung der Kapitaltheorie in den Vordergrund stellen. Deshalb sollen in Folgenden die zentralen Begriffe Bourdieus vorgestellt werden.

3.1 Strukturalismus

Bourdieu's Ansatz wurde stark durch den französischen Strukturalismus beeinflusst, insbesondere von der Anthropologie Claude Levi-Strauss'. Dennoch wollte Bourdieu in seinen ethnologisch ausgerichteten Studien der kabyllischen Gesellschaft der 1950er Jahre die leicht verengte Sichtweise des Strukturalismus überwinden: Während Levi-Strauss (1978 [1958]) versuchte, symbolische Hervorbringungen der Individuen – vor dem Hintergrund einer Verwurzelung dieser in ein ganzes System von Handlungen als eine übergreifende Struktur, die für den Forscher/Beobachter nicht unmittelbar aus sich selbst heraus zu erklären ist – zu verstehen, konstatierte Bourdieu, dass sich die im Alltag vielfältig vorkommenden individuellen Handlungen nicht auf eine als „Tiefenstruktur“ bezeichnete Logik einpassen lassen, sondern über eine aus sich selbst heraus verständliche Logik verfügen, welche durch Forscher ausfindig gemacht werden soll.

Bourdieu erkennt zwar ebenfalls ein Hineinragen von z.T. gegensätzlichen wahrnehmungs- und handlungsleitenden Strukturen in die Lebenswelt der Individuen (ähnlich bei Levi-Strauss). Diese strukturierten Gegensätze sind allerdings nicht als universale kognitive Dispositionen zu verstehen, sondern haben einen konkreten sozialen Ort und werden qua

Sozialisation erworben. Der Mensch verleibt sich seine eigene Klassenlage ein, und somit auch die Klassenstruktur samt ihrer Gegensätze und den klassenspezifischen Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsschemata.

Handlungen werden nicht durch abstrakte Prinzipien geleitet, die durch die strukturelle Methode aufgedeckt werden sollen. Vielmehr findet sich das Individuum in einem mehrdimensional aufgefächerten Raum wieder, in dem es Strategien anwenden muss, um seine Stellung im Raum je nach seinen Bedingungen abzusichern oder zu verbessern. Für dieses Verbesserungsbestreben besitzen die Akteure Kapital, das sie in Statuserhöhung oder -erhalt investieren können und dessen Verteilung gesellschaftliche Ungleichheiten stets reproduziert.

Bourdieu benennt drei Kapitalsorten, die im folgenden Abschnitt vorgestellt werden sollen und Resultat seiner ethnologischen Studien über kabyllische (Nordafrika) Heiratsstrategien waren (vgl. Bourdieu 1987: 266ff.). Dort wurde Bourdieus Einfluss übergreifender Strukturen auf einzelne Handlungen deutlich:

„[...] der Älteste darf nicht zu hoch über seinen Stand heiraten, nicht nur aus Furcht, eines Tages das *adot* zurückerstatten zu müssen, sondern auch und vor allem weil seine Stellung in der Struktur der häuslichen Machtverhältnisse dadurch gefährdet würde; er darf nicht zu weit unter seinen Stand heiraten aus Furcht, sich durch Mißheirat zu entehren und außerstande zu setzen, die jüngeren Geschwister auszuzahlen.“ (ebd.: 273).

3.2 Die drei Kapitalarten

Diese symbolischen Praktiken innerhalb einfacher Gesellschaften bilden für Bourdieu die Grundlage seiner Kapitaltheorie. Während im oben angeführten Beispiel der persönliche Besitz als ökonomisches und Ehre als symbolisches Kapital hinsichtlich der Realisierung von Verbesserungs- oder Anpassungsstrategien fungierte, konstatiert Bourdieu für die Akteure moderner Gesellschaften indes drei Kapitalsorten: ökonomisches, kulturelles und soziales Kapital (vgl. Bourdieu 1983). Diese Kapitalarten können akkumuliert und als Ressource eingesetzt werden, um die jeweilige Stellung verteidigen oder verbessern zu können, was sie als Medien sozialer Ungleichheiten erscheinen lässt. Denn Ungleichheiten lassen sich nicht nur aus ökonomischem Kapital wie Geld oder Boden herleiten, sondern auch aus von Zugang zu administrativen Positionen durch soziale Beziehungen (soziales Kapital) oder durch Bildung (kulturelles Kapital). Darüber hinaus entspricht „[...] die zu einem bestimmten Zeitpunkt gegebene Verteilungsstruktur verschiedener Arten und Unterarten von Kapital [...]

der immanenten Struktur der gesellschaftlichen Welt, d.h. der Gemeinsamkeit der ihr innewohnenden Zwänge, durch die das dauerhafte Funktionieren der gesellschaftlichen Wirklichkeit bestimmt und über Erfolgchancen der Praxis entschieden wird“ (ebd.: 50). Die Anhäufung von Kapital ist somit abhängig von vorangegangenen Investitionen, die vom Herkunftsmilieu aus unterschiedlich ausfallen. Soziales und kulturelles Kapital bedürfen für ihre Akkumulation Zeit, um beispielsweise Freundschaften aufzubauen und zu stabilisieren oder um entsprechende Bildungstitel in institutionalisierter Form zu erwerben.

Mit Bezug auf Marcel Mauss' ethnologische Betrachtungen zu den Schenkungsritualen in primitiven Gesellschaften (1990[1950]), bei dem sich die Beteiligten im Austausch von Gaben zu Gegenleistungen verpflichten, um ihre soziale Beziehungen zu festigen, formuliert Bourdieu das soziale Kapital theoretisch als „die Gesamtheit der aktuellen und potentiellen Ressourcen, die mit Besitz eines dauerhaften Netzes von mehr oder weniger institutionalisierten Beziehungen gegenseitigen Kennens oder Anerkennens verbunden sind; oder anders ausgedrückt, es handelt sich dabei um Ressourcen, die auf der Zugehörigkeit zu einer Gruppe beruhen“ (Bourdieu 1992: 63). Diese Zugehörigkeit, beispielsweise zu einer Familie oder gar zu einer gesellschaftlichen Klasse, setzt eine gewisse Homogenität unter ihren Mitgliedern im Umfang des ökonomischen und kulturellen Kapitals voraus.

Eng verbunden mit sozialem Kapital – wohlgermerkt aber auch mit den anderen Kapitalsorten – ist auch das symbolische Kapital: durch die Zugehörigkeit zu „angesehenen“ und machtvollen Personen kann man selbst seinen Status durch erhöhte Zugangschancen zu wichtigen Positionen verbessern. Somit sind soziale Beziehungen eine Ressource, die den Strategien des Machterhalts und -erwerbs dienlich sind und in andere Kapitalformen konvertiert werden können. Und erst wenn eine Bekanntschaft mindestens einen ähnlichen oder gar höheren Kapitalumfang vorzuweisen vermag, kann diese soziale Beziehung strategisch im Hinblick auf die eigene gesellschaftliche Position eingesetzt werden.

Kulturelles Kapital wird nach Bourdieu in drei weitere Formen unterteilt: *objektiviertes*, *institutionalisiertes* und *inkorporiertes* Kulturkapital. Die erste Form meint dabei eine materielle Aneignung kultureller Objekte, wie z.B. Bücher, Gemälde oder antike Musikinstrumente. Die institutionalisierte Form hingegen bedeutet die Ausweisung kultureller Kompetenzen auf einem objektivierten und somit vergleichbaren Niveau, wie sie in formalen Bildungsabschlüssen und Titeln wiederzufinden sind. Eng verwoben mit diesen beiden Formen ist das inkorporierte kulturelle Kapital. Um sich seiner eigenen Zugehörigkeit gewiss zu werden und sein Handeln danach auszurichten, müssen bestimmte Handlungsweisen an sich sowie Produkte dieser kennengelernt und deren symbolische Bedeutungen internalisiert

werden. Dadurch, dass diese Arbeit nicht an andere abgegeben werden kann, muss Zeit in die persönliche Bildung investiert werden. Erst durch diese Investition kann das akkumulierte Kapital für weitere Investitionen nutzbar gemacht werden. Gerade im Hinblick auf die Aneignung künstlerischer Werke stellen sich besondere Bedingungen für den Betrachter, wie Bourdieu in seiner „soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung“ (vgl. Bourdieu 1983) feststellt.

3.3 Eine soziologische Theorie der Musikwahrnehmung

Die oben angeführte Theorie hat Konsequenzen für musiksoziologische Untersuchungen. Bourdieu geht davon aus, dass jede Betrachtung eines Kunstwerks eine sowohl bewusste als auch unbewusste De-chiffrierungen beinhaltet und der Mensch somit einen Code benötigt, d.h. verfügbares Wissen über das kulturelle Objekt, um ein solches unmittelbar zu entschlüsseln. Diese Entschlüsselungshandlung kann vor dem Hintergrund eines fehlenden Wissens auch bewusst verlaufen, was jedoch zumeist in Missverständnisse mündet, da ein falscher „kultureller Schlüssel“ verwendet wird (vgl. Bourdieu 1983: 161). Darüber hinaus besitzen die kulturellen Objekte unterschiedliche Komplexitätsniveaus: Einem Popsong mit einfachen Harmonien und einfacher Instrumentierung steht eine ausdifferenzierte, viersätzbige Sinfonie mit komplexer Instrumentierung gegenüber. Diese Formen wirken sich auch auf die Entschlüsselungen aus. Während der Popsong mit seinen leichten Texten in verständlicher Umgangssprache formuliert ist, bedarf es einer größeren kognitiven Leistung, um komplexe musikalische Werke auf ihren unterschiedlichen Bedeutungsebenen hin zu verstehen. Künstlerischer Genuss vollzieht sich demnach durch das Wissen über die Besonderheit des Werkes aufgrund seines historischen Werts, seiner Bedeutung im Hinblick auf die Biographie des Urhebers/Komponisten oder seiner strukturellen bzw. inhaltlichen Bezugnahme auf vorangegangene musikalische Werke. Die erste Sinfonie Gustav Mahlers (1860–1911) scheint dafür exemplarisch: der Trauermarsch des dritten Satzes nimmt musikalisch Bezug auf eine in Moll transformierte Version des französischen Kanons „Frère Jaques“ (dt.: Bruder Jakob) und stellt sich damit in die Nähe zur sinfonischen Dichtung, die seinerzeit in Konkurrenz zur eigentlichen Sinfonie stand und als Kunstform angezweifelt wurde.¹¹ Somit umfasst ästhetische Kompetenz, beruhend auf kulturellem Kapital, nicht nur die

¹¹ Hintergrund dieser Zweifel bildete der Musikerstreit um das künstlerische Ideal einer absoluten (ohne außermusikalische Einflüsse) Musik und Programmmusik (unter Beeinflussung außermusikalischer Faktoren, z.B. die musikalische Darstellung eines Gewitters in Beethovens Symphonie Nr. 6 F-Dur, op. 68, „Pastorale“, 4. Satz: Allegro). Vgl. dazu Schnaus 1990: 316.

Dekodierungsleistung, sondern bedingt auch die Rezeptionsformen und Umgangsweisen mit kulturellen Gütern:

„[...] der Genuß [wird] nur denjenigen zuteil, die in der Lage sind, sich diese Werke anzueignen. [...] Daher kann das Bedürfnis nach Appropriation dieser Güter, die wie die Bildungsgüter überhaupt nur für diejenigen existieren, die sei es ihrer familiären Herkunft, sei es der Schule die nötigen Appropriationsmittel verdanken, sich nur bei denjenigen ausbilden, die in der Lage sind, es zu befriedigen, und kann es sich befriedigen, sobald man es verspürt“ (Bourdieu 1983: 181).

Damit implantiert Bourdieu eine wahrnehmungstheoretische Dimension in seine Konzeption: Kinder aus bildungsnahen Familien lernen den sozialen *Umgang* mit Kunst, nicht nur deren Verständnis. Bildung ist also einerseits eine unabdingbare Voraussetzung um auf einen adäquaten Diskurs mit den legitimen, d.h. erstrebenswerten Künsten eingehen zu können. Andererseits resultiert aus dem wiederholten sozialen Gebrauch der Künste eine Verinnerlichung dieser und mündet durch die Fähigkeiten, diese entschlüsseln zu können, in einer Präferenz. Diese Präferenz wiederum ist aber ein (inkorporiertes) Strukturmerkmal der herrschenden Klasse. Musikgeschmack, insbesondere der anspruchsvolle bzw. legitime, variiert je nach der Zugehörigkeit zu einer der sozialen Großgruppen. Die Kluft, die sich zwischen den individuellen Handlungsstrategien (in der Auseinandersetzung mit Kunst) und den präformierenden Zwängen einer gesellschaftlichen Position auftut, versucht Bourdieu mit dem Habituskonzept zu überbrücken, das wiederum erkenntnisbringend für die Musiksoziologie ist.

3.4 Habitus

Die musikalische Praxis als eine im sozialen Raum stattfindende musikbezogene Handlung, ist Ergebnis einer Verinnerlichung von klassenmäßigen Bedingungen und beruht somit auf einer spezifischen Habitusform. Der Habitus beschreibt „ein System dauerhafter und übertragbarer Dispositionen, als strukturierte Strukturen, [...] d.h. als Erzeugungs- und Ordnungsgrundlage für Praktiken und Vorstellungen“ (Bourdieu 1987: 98). Wichtig dabei ist, dass sie „[...] objektiv an ihr Ziel angepasst sein können, ohne jedoch bewusstes Anstreben von Zwecken und ausdrückliche Beherrschung der zu deren Erreichung erforderlichen Operationen voraussetzen“ (ebd.: 98f.). Der Habitus wird somit nicht bewusst wahrgenommen. Als „zweite Haut“ übernimmt er handlungsleitende, ordnende, und strukturierende Funktionen, ohne dabei einem mechanischen Determinismus zu verfallen. Der Habitus selbst ist „Produkt der Geschichte“, also ein Ergebnis individueller und kollektiver

Praktiken, die die Gegenwart überdauern und in die Zukunft hineingelegt werden, da sie sich in Handlungs-, Denk- und Wahrnehmungsschemata manifestieren. Im Habitus ist eine Geschichtlichkeit eingeschrieben, in dem er die „aktive Präsenz früherer Erfahrungen gewährleistet“ (ebd.: 101). Dennoch bietet der Habitus Raum für individuelles Verhalten: Als „System von Grenzen“ ist zwar Spontaneität möglich, doch nur in einem vordefinierten Raum, der klassenmäßig konditioniert und somit an die Strukturen der Gesellschaft gekoppelt ist. Mit der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Klasse sind klassentypische Erfahrungen verbunden, die eben zur Ausbildung eines klassenspezifischen Habitus führen.

Zu dieser Abhängigkeit des Habitus vom sozialen Umfeld lässt sich analog eine Abhängigkeit zu den primären Sozialisationsinstanzen konstatieren. So sind es hauptsächlich angelebte, von den Eltern und Lehrern vermittelte Kompetenzen und vorgelebte Verhaltensweisen, z.B. wie oben aufgeführt im Umgang mit Musik als kulturelles Gut, die den Habitus wesentlich prägen:

„Nicht nur jede kulturelle Praxis (der Besuch von Museen, Ausstellungen, Konzerten, die Lektüre usw.) auch die Präferenz für eine bestimmte Literatur, ein bestimmtes Theater, eine bestimmte Musik erweisen ihren engeren Zusammenhang primär mit dem Ausbildungsgrad, sekundär mit der sozialen Herkunft“ (Bourdieu 1982: 17f.).

Dabei entspricht die Hierarchiestruktur der Künste (bspw. steht klassische Musik über der populären Musik) der Hierarchiestruktur der Rezipienten. Deshalb eignet sich auch der (Musik-)Geschmack so hervorragend für die Bestimmung der Zugehörigkeit zu einer gesellschaftlichen Klasse.

3.5 Der soziale Raum

Insbesondere, so Bourdieu, „sind die legitimen Kunstwerke die am stärksten klassifizierenden und Klasse verleihenden, weil sie nicht nur in ihrer Gesamtheit distinktiven, will heißen Unterschied und Anderssein betonenden, Charakter tragen, sondern kraft des Spiels der Teilungen und Unterteilungen in Gattungen, Epochen, Stilrichtungen, Autoren, Komponisten, etc. eine endlose Reihe von *distingous* zu erzeugen gestatten“ (Bourdieu 1982: 36; Hervorhebungen im Original). Geschmack ist demnach ein Ausdruck einer bestimmten gesellschaftlichen Position, der sich gleichsam als Instrument zur Statusverbesserung im sozialen Raum eignet. Gekoppelt an das kulturelle Kapital dient Geschmack also gleichermaßen um zu trennen und zu vereinen. Einerseits soll die herrschende Klasse in ihren

privilegierten Positionen als homolog betrachtet werden – andererseits als getrennt von den „Barbaren“ mit ihrem vulgären Geschmack. Im Kampf um das symbolische Kapital ist das Ausmaß der anderen drei Kapitalsorten von entscheidender Bedeutung. Demnach fächert Bourdieu den Raum in drei Dimensionen auf: das Kapitalvolumen, die Kapitalstruktur und die zeitliche Entwicklung dieser beiden Größen.

Das Kapitalvolumen meint die Gesamtheit aller verfügbaren und mobilisierbaren Ressourcen, die zuvor als soziales, ökonomisches und kulturelles Kapital beschrieben worden sind. Die Kapitalstruktur differenziert das Kapitalvolumen weiter aus. Die Verteilung der unterschiedlichen Kapitalarten kann, bei gleichem Kapitalvolumen, unterschiedlich ausfallen. Dies ist insbesondere für die vorliegende Arbeit von großer Bedeutung, da somit Differenzen in den Präferenzstrukturen bei einem ähnlichen sozialen Hintergrund erklärt werden können. Innerhalb der herrschenden Klasse findet sich eine chiastische Struktur: mit dem Zuwachs an ökonomischem Kapital sinkt gleichzeitig das kulturelle Kapital. An oberster Stelle der herrschenden Klasse finden sich demnach die Industriellen und die Großhändler mit einer Präferenz für bürgerliche Kulturobjekte. Komplementär dazu, und für die anstehende Analyse von herausragender Bedeutung, stehen an unterster Stelle die kulturell Kompetentesten und ökonomisch Schwächsten für diese Gruppe. Sie setzen sich größtenteils aus Lehrern bzw. Hochschullehrern zusammen und haben einen „intellektuellen“ Geschmack: ihrer Präferenz für das Neue – und somit für zeitgenössische Werke – steht der „bürgerliche“ Geschmack mit seinem musikbezogenen Traditionalismus gegenüber (vgl. Bourdieu 1982: 212f., 405ff.). Die dritte Dimension des zeitlichen Verlaufs bezeichnet nichts anderes als die Chronologie der Kämpfe in den sozialen Feldern, um symbolisches Kapital mit Einsatz der drei Kapitalsorten. Durch den Querschnitts-Charakter der vorliegenden Untersuchung kann auf diesen Aspekt weniger eingegangen werden. Lediglich Indikatoren wie Alter, in der ein höheres akkumuliertes Kapital, durch die höhere Potenzialität von eingesetzter Arbeitszeit für Kapitalerwerb vorliegen kann, der formale Bildungsabschluss und die Berufsposition können Zusammenhänge in der sozialen Laufbahn annähernd darstellen.¹²

Bourdieu's Annahmen haben musiksoziologische Konsequenzen, die in einem Zwischenresümee im Hinblick auf ihre empirische Überprüfung kurz zusammengefasst werden sollen. Musikgeschmack ist demnach Ausdruck einer klassenmäßigen Konditionierung, d.h. einer sozioökonomischen Position, und wird stark durch das Herkunftsmilieu beeinflusst. In der Auseinandersetzung mit musikalischen Werken ist eine

¹² Alter bildet bei Bourdieu keine eigenständige Variable mit eigener Erklärungskraft, sondern ist stets gekoppelt an die soziale Herkunft und damit an die Klasse (vgl. Bourdieu 1982: 413f., 462f.).

gewisse Vorbildung nötig, um diese zu klassifizieren, zu bewerten und vor allem genießen zu können, was eine Präferenz für legitime Stile begründet. Diese Vorbildung steht aber nicht für sich allein, sie korrespondiert im Allgemeinen mit einer hohen *Bildung*, die durch Bildungszertifikate verifiziert wird. Der gesellschaftliche Raum, in dem der Akteur seinen Platz einnimmt, wird hinsichtlich der Kapitalverteilungen aufgefächert. Insbesondere auf die herrschenden Positionen mit ihren spezifischer Musikpräferenzen wurde eingegangen: den Komplex um die traditionelle, d.h. vordergründig barocke, klassische und romantische Musik, hier zusammengefasst als „Klassik“ und den Komplex um den kunstmusikalischen Anspruch des Fortschritts, repräsentiert durch sog. „zeitgenössische bzw. Neue Musik“.

Für die vorliegende Studie lassen sich die Annahmen Bourdieus demnach wie folgt konkretisieren: Die formal hohe Bildung ist eine unabdingbare Voraussetzung für die Rezeption „legitimer“, also hochkultureller Musik. Der musikalische Geschmack bildet aber nur einen Ausschnitt einer übergreifenden, kohärenten Lebensstilpraxis. Mit ihm korrespondieren entsprechend weitere Denk-, Wahrnehmungs- und Verhaltensweisen. So ist davon auszugehen, dass die Besucher über den Konzertbesuch hinaus auch in anderen hochkulturellen Einrichtungen, wie z.B. das Theater, Lesungen oder die Oper anzutreffen sind. In Anbetracht der zwei unterschiedlichen musikalischen Stile, geht Bourdieu weiterhin von unterschiedlichen Verteilungen zentraler, sozialstruktureller Ressourcen für den Positionserhalt im sozialen Raum aus. Die Rezipienten der klassischen Musik weisen gegenüber den Rezipienten der zeitgenössischen Musik ein eher höheres ökonomisches und ein geringeres kulturelles Kapital auf. Diese beiden Kapitalien sollen bei den empirischen Analysen über das monatliche Haushaltsnettoeinkommen und die formale Bildung der Besucher operationalisiert werden.

4. Der Konzertbesuch als Erlebnis – Gerhard Schulze

Die Zuwendung zur klassischen bzw. zeitgenössischen Musik ist nach Bourdieu abhängig von der objektiven Klassenlage. Erst bei einem entsprechenden Kapitalvolumen, werden Aneignung und sozialer Gebrauch dieser hochkulturellen Objektivationen möglich. Entgegen dieser These der Kopplung von Sozialstruktur und Lebensstil argumentiert Schulze mit seiner „Erlebnisgesellschaft“ (2005[1992]). Der persönliche Stil eines Menschen ist demnach nicht mehr auf eine objektive gesellschaftliche Position zurückzuführen, sondern ist vielmehr Ausdruck einer selbstbestimmten, erlebnisorientierten Zugehörigkeitsentscheidungen zu horizontal angrenzenden Milieus. Der Besuch klassischer oder zeitgenössischer Konzerte bildet dabei eine mögliche milieuspezifische Erlebnisform, wie es im Folgenden beschrieben werden soll.

4.1 Die Erlebnisgesellschaft

Den Ausgangspunkt der Analysen bildet das Subjekt und seine objektiven Lebensbedingungen vor dem Hintergrund fundamentaler gesellschaftlicher Veränderungen seit der Mitte des 20. Jh. Im Zuge eines sich ausbreitenden Wohlstandes und damit eines Anstieges des Lebensstandards, der Bildungsexpansion, der Freizeitvermehrung, aber auch der zunehmenden Mobilitäts- und Flexibilitätsanforderungen, konstatiert Schulze auch ein neuartiges Verhältnis von Subjekt und Situation, das durch einen Wandel der Definition existenzieller Grundprobleme gekennzeichnet ist. Da die heutigen Lebensbedingungen weniger durch Begrenzung und mehr durch eine Fülle von Wahlmöglichkeiten gekennzeichnet sind, sieht sich das Subjekt einer neuen Schwierigkeit gegenübergestellt: der sinnvollen Ausgestaltung des eigenen Lebens nach ästhetischen Prämissen bei einer Vielzahl von Handlungsoptionen. An Stelle einer Außenorientierung des Lebens ist nach Schulze die gemeinsame Handlungsrelevanz des Subjekts durch die Zunahme „Innenorientierter Lebensauffassungen“ (vgl. 2005: 35) gekennzeichnet.¹³ Äußere Umstände des Lebens werden vom Subjekt deshalb so arrangiert, manipuliert oder funktionalisiert, dass sie diese Umstände als positiv bewerten. Sie streben nach einer alltäglichen Betterbewertung ihres Lebens durch *Erlebnisse* – anhand der Kategorie des „Schönen“.

¹³ Schulze vollzieht eine begriffliche Umkehrung der Orientierungspunkte des Handelns, wie sie in der bisherigen Literatur behandelt wurden. In den USA der 1950er Jahre konstatiert David Riesman (1950: 79ff.) eine Außenorientierung menschlicher Handlungen an den Freizeit- und Unterhaltungsangeboten. Schulze interpretiert dieses Interesse als innere Angelegenheit durch seine psychophysische Grundlegung (vgl. Schulze 2005: 35).

Aus dieser „Ästhetisierung des Alltags“ heraus entsteht eine neue Systematisierung des Handelns: die Erlebnisrationalität (vgl. ebd.: 40). Demnach werden vorhandene Mittel und angestrebte Zwecke auf die Maximierung des subjektiven Erlebniswertes hin abgewogen. Doch trotz subjektiv gesteuerter Erlebnisorientierungen entwickeln sich Regelmäßigkeiten und Gemeinsamkeiten in den Formen menschlichen Denkens und Handelns.

4.2 Der persönliche Stil

In der Herausbildung ähnlicher Handlungs- und Denkweisen spielt der persönliche Stil eines Menschen eine wesentliche Rolle. So ist dieser, vor dem Hintergrund kollektiver Schematisierungen, ein Ausdruck für stabil herausgebildete Präferenzen und Abneigungen. Kollektive Schematisierungen sind, als Resultat gemeinsamer und auf Dauer gestellter Zuordnungen von Zeichen und Bedeutungen der Erlebnisangebote, die konstitutive Basis persönlichen Stils und der Sicherung des Erlebens, und zwar in dreifacher Hinsicht (vgl. Schulze 2005: 102f.).

Erstens ist Stil selbst immer Referent dieser Zeichen und Bedeutungen, die durch Wiederholungen der Handlungen aufgebaut und stabilisiert werden müssen: erst durch wiederholtes Hören klassischer Musik kann jemand als Klassik-Hörer identifiziert werden. *Zweitens* dient Stil der Abwehr von Unsicherheiten. Bei Orientierungslosigkeit können vorhandene bzw. bereits vorgelebte Stilmuster einfach übernommen werden: Exemplarisch ist das Ausbleiben des Applauses zwischen den Sätzen einer Sinfonie. Der eher unerfahrene Konzertbesucher orientiert sich demnach am Verhaltensstil, als Inkorporation bestimmter Handlungsweisen, der anderen Besucher. *Drittens* sichert der persönliche Stil die Identifizierbarkeit des Einzelnen. Gerade durch die Zugehörigkeit zu einem Zeichen- und Bedeutungssystem ist es möglich, Komplexität im Sinne Niklas Luhmanns (2000) zu reduzieren. Es können sich demnach Handlungserwartungen hinsichtlich der Person herausbilden, was die soziale Interaktion bzw. Kommunikation vereinfacht.

Der Stil ist durch seine Zeichen- und Symbolhaftigkeit stets expressiv. Konkret erfahrbar wird er allerdings erst, wenn er gedeutet wird. Dies ist ein wichtiger Aspekt des Erlebens: Erst durch die Zuschreibungen subjektiver Bedeutungen von Zeichen, die vom (kulturellen) Objekt ausgehen, entsteht ein Maßstab für *schönes* bzw. *unschönes* Erleben. Schulze (vgl. 2005: 93) unterscheidet für diese subjektive Erlebnisorientierung drei verallgemeinerbare Bedeutungsebenen: *Genuss*, *Distinktion* und *Lebensphilosophie*.

Genuss meint einen „psychophysischen Zustand positiver Valenz“ (ebd.: 105), der sowohl kognitive als auch körperliche Reaktionen während des Erlebens hervorruft, die als angenehm empfunden werden. Im Hinblick auf die alltagsästhetischen Schemata, die im folgenden Kapitel vorgestellt werden sollen, benennt Schulze drei Muster des Genießens: Kontemplation (Hochkulturschema), Gemütlichkeit (Trivialschema) und „Action“ (Spannungsschema).

Der persönliche Stil äußert sich nicht nur als ein inneres, körperliches Gefühl, sondern ist auch für andere Menschen wahrnehmbar (vgl. ebd.: 108). Von großer Relevanz ist daher, soll der eigene Stil deutlich gemacht werden, die Abgrenzung von dem was man nicht sein möchte. Besonders prominent ist diesbezüglich das Konzept der *Distinktion* von Bourdieu geworden, unter dem „alle Versuche, dem eigenen Lebensstil durch die demonstrative Abgrenzung gegenüber dem Massengeschmack die Aura kultureller Höherwertigkeit zu verleihen“ (Honneth 1984: 156). Dabei ist eine Gleichzeitigkeit von Abgrenzung und Zugehörigkeit zu sozialen Gruppen beobachtbar: „Als Produkt einer bestimmten Klasse von Existenzbedingungen eint sie all jene, die aus denselben Bedingungen hervorgegangen sind, unterscheidet sie aber zugleich von allen anderen vermittels dessen, was sie wesentlich besitzen“ (Bourdieu 1998: 104).

Nach Schulze ist der etablierte soziologische Distinktionsbegriff jedoch zu restriktiv, da dieser lediglich auf die Abhängigkeiten zwischen stilgebundener Identifikation und der sozioökonomischen Position des Subjekts – zumeist innerhalb eines vertikal strukturierten Gesellschaftsmodells – verweist. Demgegenüber sind aber weitere Bezugssysteme zur Mitteilung der Abgrenzung bzw. Zugehörigkeit möglich, die nicht nur vertikal, sondern auch horizontal zueinander liegen können, wie z.B. Alter, Religion oder körperliche Merkmale.

Mit *Lebensphilosophie* ist gemeint, dass jeder persönliche Stil auf einer grundlegenden Wertgebundenheit beruht – begreift man Werte als „[...] emotional stark besetzte Vorstellungen über das Wünschenswerte“ (Joas 2005: 15) – und deshalb einen Orientierungsrahmen für das eigene, erlebnisorientierte Handeln bildet. In den normativ aufgeladenen (kulturellen) Erlebnisobjekten können diese Werte dann wiedergefunden, ausgelebt und hinsichtlich der eben beschriebenen Zugehörigkeits- oder Distinktionsbemühungen nach außen hin präsentiert werden.

Nach der Erläuterung der Zeichenebene auf der einen und Genuss, Distinktion und Lebensphilosophie als Bedeutungsebenen erlebnisorientierter Handlungsweisen auf der anderen Seite, sollen im Weiteren die teils durch Tradition, teils durch öffentliche Definitionsprozesse konstruierten und kollektiv geteilten Sinnkomplexe erläutert werden: die alltagsästhetischen Schemata.

4.3 Alltagsästhetische Schemata

Als soziale Konstruktionen, d.h. kollektive Identifikation und Kodierung von Zeichen und Bedeutungen, sowie deren Zuordnungen zu voneinander abgrenzbare Gruppen, beschreiben alltagsästhetische Schemata „ein ästhetisches Programm, das die unendliche Menge der Möglichkeiten, die Welt zum Gegenstand des Erlebens machen, auf eine übersichtliche Zahl von Routinen reduziert“ (ebd.: 128). Schulze konstatiert drei voneinander unabhängige und horizontal zueinander liegende alltagsästhetische Schemata: Hochkultur-, Trivial- und Spannungsschema, wobei das Verhältnis der einzelnen Menschen zu diesen Schemata durch Nähe und Distanz gekennzeichnet ist.

4.3.1 Hochkulturschema

Das Hochkulturschema (Schulze 1992: 142ff.) ist durch seine lange Tradition historisch das älteste Schema und deshalb sozial auch besonders deutlich herausgebildet. Es existiert eine tiefe Verankerung der Zeichenkomplexe und Handlungstypen im Alltagswissen der Gegenwartskultur um dieses Schema. Vor allem aber sind solche bekannt, die mit Konnotationen des Wortes „Schöngestigkeit“ verbunden sind: „Ambitioniertheit, Überheblichkeit, Gepflegtheit, aber auch Antiquiertheit, Harmlosigkeit und Nutzlosigkeit“ (ebd.: 142). Der Zeichenebene des Hochkulturschemas werden typische Handlungen wie der Besuch eines klassischen Konzerts, der Museumsbesuch oder die Lektüre eines „guten“ bzw. anspruchsvollen Buches zugeschrieben.

Auf der Bedeutungsebene entsteht Genuss im Hochkulturschema durch *Kontemplation*, d.h. der Körper verharrt dabei im Moment des Erlebens in einem Zustand der Ruhe, während hektische oder unkontrollierte Bewegungen bewusst gemieden werden: „[...] Erröten, Mitsingen und andere körperliche Formen des Mitgehens verstoßen gegen den Kodex vergeistigter Empfangshaltung des kunstgenießenden Publikums“ (ebd.: 143). Dem Erlebenden bereitet es dabei ein kognitives Vergnügen, sich wiederholende Muster und komplexe Zusammenhänge im Erlebnisobjekt zu entdecken, zu dekodieren oder wiederzuerkennen. Allerdings wird Genuss zuweilen durch den verfeinerten, gebildeten oder intellektuellen Rezipienten lediglich vorgetäuscht, um eine weitere Bedeutung der erlebnisbezogenen Handlung zu verheimlichen: Distinktion.

Distinktion im Hochkulturschema ist nach Schulze, der sich dabei auch auf Bourdieus Begriff des barbarischen Geschmacks der unteren Klassen bezieht, *antibarbarisch*. Sie richtet sich

dezidiert – auch beim Nicht-Verstehen kultureller Objektivationen – gegen den Konsumenten des „Unterschichten-Fernsehens“, den Massentouristen oder den Leser der Bild-Zeitung, um gleichsam Kultiviertheit und Gebildetsein zu demonstrieren. Es ist deshalb auch wichtig festzuhalten, dass sich dabei nicht von gesellschaftlichen Großgruppen abgegrenzt werden soll, die sich dem Einkommen nach unterscheiden. Die Zugangsbarrieren zum Hochkulturschema sind gegenwärtig weniger die ökonomischen Bedingungen eines Subjekts, als vielmehr sein kulturelles Kapital und die verinnerlichten Umgangsformen mit den Gegenständen dieses Schemas: „Musikalität, sprachliche Kompetenz, Übung des körperlichen Genussschemas von Kontemplation, kulturhistorische Kenntnisse, Gefühl von Farben und Proportionen, Gedächtnis, langjähriger Erlebnishintergrund“ (ebd.: 145).

Die Lebensphilosophie im Hochkulturschema leistet eine Harmonisierung normativ gegensätzlicher Botschaften der obligaten Erlebnisobjekte. So scheinen doch auf den ersten Blick die heterogenen Absichten künstlerischer Verwirklichung der Komponisten, Musiker, Bildhauer, Maler oder Dichter in ihrer Ganzheit zunächst als unvereinbar. Die einzelnen Werte, die durch das jeweilige Werk transportiert werden sollen, werden diesbezüglich allerdings ausgeblendet. Die gegenwärtige Lebensphilosophie dieses Schemas ist deshalb die *Perfektion*. Sie ist eine Verherrlichung kultureller Kompetenzen an sich und beschreibt den Glauben an eine Außeralltäglichkeit ihrer Objektivationen, hervorgerufen durch eine Genialität des Urhebers:

„Nicht die aktuell ausgedrückten Werte interessieren, sondern die Art des Ausdrucks, sei sie im Werk selbst angelegt (in der Komposition, im Theaterstück, im schriftlichen Text usw.) oder in seiner Präsentation (im Konzert, in der Aufführung, in der Edition). Perfektion muss *selten* sein“ (ebd.: 150).

4.3.2 Trivialschema

Dem ästhetischen Kunstanpruch des Hochkulturschemas steht im Trivialschema (Schulze 1992: 150ff.) die „vergnügungsorientierte Anspruchslosigkeit“ kontrastiv gegenüber. Im Alltagswissen um diese Anspruchslosigkeit bündeln sich typische Zeichenkomplexe – umgangssprachlich oft mit dem Begriff des Massengeschmacks etikettiert – wie z.B. Blasmusik, Schlager, Familienquiz, Heimatroman, Gartenzwerge und Kaffeefahrten.

Das Genussschema ist bei trivialer Erlebnisorientierung durch *Gemütlichkeit* charakterisiert. In ihr konvergieren die Bedürfnisse nach Kontinuität, Geborgenheit und Schutz, die Repetition des Schlichten sowie die Suche nach dem Gewohnten und Bekannten. Hinsichtlich

des psychischen Genusses wird dies deutlich an der Orientierung an den einfachen Strukturen der Erlebnisobjekte bei gleichzeitiger Meidung des Komplexen und der Variation. Musikalische Erzeugnisse beispielsweise unterliegen dabei einem simplen Aufbau aus einfachen und verständlichen Liedversen, rhythmischer Monotonie und eingängige Melodien mit repetitiven Mustern, in Gestalt von Strophe und Refrain. Physischer Genuss gestaltet sich im Trivialschema aktiver als im Hochkulturschema, denn anstelle geistiger Hineinnahme „[...] lädt das Trivialschema eher zu einer ruhigen gleichmäßigen Bewegung ein“ (ebd.: 151). Exemplarisch ist dafür das synchrone Schunkeln, Mitklatschen und/oder Stampfen der Massen in einem Bierzelt bei einer Volksmusikveranstaltung.

Die distinktive Disposition des Trivialschemas speist sich aus der grundlegenden Lebensphilosophie. Triviale Erlebnisorientierung geht einher mit dem Bedürfnis nach Zugehörigkeit zu Gleichgesinnten und der Angst vor Exzentrizität, die ein Störungspotenzial für die eigene Ordnung in sich birgt. Die Aufrechterhaltung einer positiven *Harmonie* ist deshalb die normative Grundorientierung, aus der die Meidung von exzentrischen Außenstehenden (*antiexzentrische Distinktion*) hervorgeht.

4.3.3 Spannungsschema

Als drittes der drei konstruierten Kollektivmuster des persönlichen Stils ist das Spannungsschema (Schulze 1992: 153ff.) historisch das jüngste. Der Beginn der Expansion dieser Werte- und Handlungsmuster zu einer Massenkultur wird mit dem Import musikalischer Erzeugnisse einer „halbstarken“ Subkultur aus den USA gegen Ende der 1950er Jahre nach Europa markiert. So konstatiert Schulze: „In dieser Musik verbündete sich die Lebensphilosophie von Antiautoritarismus, Gegenkultur und individueller Freiheit mit Stilelementen von rhythmischer Aggressivität, Tempo, Lautstärke und expressiver Show“ (ebd.: 154). Diese gesellschaftskritischen Konnotationen sind im Zuge der Expansion der Unterhaltungsindustrie und der Vermarktung jugendkultureller Objektivationen weitestgehend verschwunden, während *Action*, *Power* und *Abwechslung* – als zentrale Muster des Genusses im Spannungsschema – geblieben sind.

Der Körper spielt für das positiv bewertete Erlebnis im Spannungsschema eine bedeutende Rolle. Die direkt fühlbare Reizintensität durch erhöhte Lautstärke, schnellen Farbveränderungen und starke Kontraste bildet die rezeptive Seite des Genusses dieses Schemas. Auf der anderen Seite steht die Expressivität des Körpers, welche durch auffälliges

Kleiden und Verhalten primär Facetten des Selbst darstellt und verwirklicht, unter der Prämisse, immer etwas Neues auszuprobieren und Langeweile zu vermeiden.

Demnach richtet sich die *antikonventionelle* Distinktion im Spannungsschema auch gegen alle Spießer, Etablierte, Konservative, Hausfrauen oder Reihenhausbesitzer. Dieses Verhalten, das sich nicht nur auf Moden, sondern auch auf das soziale Alter bezieht, lässt sich deshalb am besten durch den Gegensatz zwischen den Jungen und den Alten beschreiben, wobei der Drang zur Abgrenzung vom erstgenannten ausgeht und sich gegen die Spießigkeit, das Sicherheitsdenken und Harmoniestreben der letztgenannten richtet.

Die Lebensphilosophie als normative Grundidee dieses Kollektivmusters ist *Narzissmus*. Dieser wiederum zeigt sich im Spannungsschema in zwei Varianten, die sich nach Einfachheit und Komplexität aufgliedern: Auf der einfachen Seite soll das Selbst lediglich gut stimuliert und inszeniert werden (Unterhaltung), während auf der komplexen Seite das Selbst um seine Entwicklung und Entfaltung bemüht ist (Selbstverwirklichung).

Abschließend ist festzuhalten, dass die drei beschriebenen Schemata – im Gegensatz zu Bourdieu – nicht exklusiv zueinander sind:

„Die Nähe zum einen Schema nimmt nicht notwendig mit der Entfernung zu anderen zu. Hochkultur- und Trivialschema sind nicht mehr entgegengesetzte Endpunkte ein und derselben ästhetischen Dimension, an der sich die gesamte Bevölkerung anordnen ließe. Vielmehr haben wir es mit zwei Dimensionen zu tun, die in allen möglichen Ausprägungskombinationen durcheinander gemischt sind und nur eine leicht negative Korrelation aufweisen“ (ebd.: 157).

4.4 Schulzes Theorie der Milieusegmentierung

In der Gegenwartskultur existieren weiterhin strukturbildende Prozesse zur Reduktion von sozialer Komplexität. Um diese adäquat zu schreiben, ist allerdings eine Umschichtung der zentralen Milieuperspektive von objektiven Statusmerkmalen hin zu subjektbezogenen Stilmerkmalen notwendig. In erster Linie bleibt dabei die Segmentierung der Gesellschaft in soziale Großgruppen im Hinblick auf eine Ordnungsfunktion bestehen. In einem historisch neuartigen Verhältnis aber von Situation und Subjekt mit zunehmender Tendenz von gesteigener Variabilität desselben, bilden übergreifende Klassifikationen und Typisierungen einen Orientierungsrahmen für das Alltagshandeln und die Alltagswahrnehmung der Menschen. Vor diesem Hintergrund ist in den Sozialwissenschaften eine neue, allgemeinere Definition von Milieus erforderlich, die diese Ordnungsfunktion berücksichtigt. Soziale

Milieus sind demnach „Personengruppen, die voneinander durch erhöhte Binnenkommunikation abgegrenzt sind und typische Existenzformen aufweisen“ (Schulze 2005: 169).¹⁴

Existenzformen gerinnen dabei als allgemein verbreitete sowie relativ stabile, repetitive Handlungsmuster aus den jeweiligen Subjekt-Situation-Relationen und sind durch Ähnlichkeit gekennzeichnet. Die subjektbezogenen Komponenten sind nach Schulze z.B. psychische Dispositionen, alltagsästhetische Schemata, Weltbilder und situative Komponenten z.B. Beruf, Einkommen, Wohnsituation, Alter, Generationenzugehörigkeit (vgl. ebd.: 173).

Eine neue Milieuqualität ist weiterhin deshalb gegeben, da ihre Mitglieder sich nicht nur als Ähnlichkeitsgruppen unterteilen lassen, sondern eine erhöhte Kommunikation *untereinander* aufweisen. Die Wahrscheinlichkeit des sozialen (Informations-)Austauschs steigt bei Angehörigen gleicher Gruppen gegenüber Angehörigen verschiedener Gruppen. Bereits Stefan Hradil (1987: 162ff.) konstatiert, dass sich Partnerschaften, Freundschaften und Bekanntenkreise vornehmlich in denselben, statt aus unterschiedlichen Milieus ausbilden. Aus einer wissenssoziologischen Perspektive hat dies auch Bedeutung für die Konstruktion einer gemeinsamen sozialen Realität innerhalb der Milieus:

„Durch Binnenkommunikation werden soziale Milieus zu segmentierten Wissensgemeinschaften, die auf öffentliche Ereignisse mit einem milieuspezifischen Kommentar reagieren. [...] Das Milieu kann zu einem Wissen um seine eigene Existenz gelangen, sich organisieren, als kollektiver Akteur auf der politischen Szene erscheinen“ (Schulze 2005: 174).

Die spezifische Art der Wirklichkeitsdeutung setzt eine kollektive Semantik und ihr zugehörige Zeichen voraus. Diese Zeichen wiederum müssen zwei Voraussetzungen erfüllen, damit eine schnelle und einfache Milieuzuschreibung von außen erfolgen kann: Evidenz und Signifikanz (vgl. ebd.: 184f.). Evident sind Zeichen dann, wenn sie leicht wahrgenommen werden können, d.h. der Zugang zu ihnen möglichst einfach ist. Beispielsweise ermöglichen Kleidungsstil, Alter oder Sprachstil eine erste und unkompliziertere Zuordnung als die private Wohnungseinrichtung einer Person. Die Signifikanz von Zeichen hingegen beschreibt ihre Zuverlässigkeit als Klassifizierungsmerkmale. Im Zuge gestiegener Individualisierungstendenzen und die damit einhergehende Auflösung traditioneller sozialer Bindungen ist z.B. die Stellung im Produktionsprozess weniger ein Zuordnungskriterium zu

¹⁴ Nach Stefan Hradil sind Milieus zu verstehen als „Gruppe Gleichgesinnter [...], die gemeinsame Werthaltungen und Mentalitäten aufweisen und auch die Art gemeinsam haben, ihre Beziehung zu Mitmenschen einzurichten und ihre Umwelt in ähnlicher Weise zu sehen und zu gestalten“ (Hradil 2001: 45).

den Erlebnismilieus – d.h. das Zeichen ist weniger signifikant – als der Musikgeschmack oder die Freizeitinteressen eines Menschen.

Im Prozess der Einordnung einer Person durch andere über bestimmte Attribute sind es nach Schulze drei Zeichentypen, die der Forderung von Evidenz und Signifikanz ganz besonders genügen: persönlicher Stil, Alter und Bildung.¹⁵ Für die Gegenwartskultur der Bundesrepublik Deutschlands ist es vor allem die Kombination der Merkmale Alter und Bildung, mit der man die einzelnen Erlebnismilieus voneinander unterscheiden kann. Somit stellt der persönliche Stil zwar das milieukonstituierende Merkmal, das Verbindungselement von Subjekt und Situation dar, gleichzeitig erlangt eine Milieusegmentierung erst an soziologischer Bedeutsamkeit durch die Hinzunahme weiterer personenbezogener Merkmale, in denen sich die verschiedenen Stiltypen signifikant konzentrieren.

Bei der Erlebnisorientierung ist das Alter deshalb relevant, da erstens persönlicher Geschmack durch spezifische Generationszugehörigkeit geprägt ist, und zweitens die in den formativen Jahren ausgebildeten alltagsästhetischen Präferenzen und Abneigungen, Werte und Mentalitäten im weiteren Lebenslauf relativ stabil bleiben.¹⁶ Das bedeutet nicht, dass sich Orientierungen nicht verändern oder neue hinzutreten können. So sind neben der Generationenabhängigkeit auch allgemeine Lebenszykluseffekte zu konstatieren: Mit zunehmenden Alter steigt auch, nicht zuletzt aus Gründen verringerter physiologischer und kognitiver Fähigkeiten ab einem bestimmten Alter, die Distanz zum Spannungsschema, wobei sich die Nähe zum Trivialschema erhöht (ebd.: 190). In seiner Unterscheidung der jeweiligen Erlebnismilieus zieht Schulze eine Grenze zwischen den jüngeren und älteren Altersgruppen bei ungefähr 40 Jahren.

Die Bildung ist der zweite Zeichentyp, der direkte Rückschlüsse über milieurelevante Informationen über eine Person zulässt. Das Bildungsniveau „[...] ist signifikant als Indikator für das Interessante am anderen: für seine Innenorientierung“ (ebd.: 191) und qualifiziert den Menschen nicht nur für seinen Beruf sondern auch die Wahrnehmung und Beurteilung alltagsästhetischer Episoden in seiner Freizeit. Daraus resultiert auch die gemeinhin bekannte Binsenweisheit – welche in der vorliegenden Studie einer differenzierteren Betrachtung

¹⁵ Man möge meinen Bildung sei nicht so evident wie die offensichtlicheren Merkmale wie Stil oder Alter. Dennoch merkt man ziemlich schnell, mit wem man es zu tun hat, erkennt man erst den Sprach- bzw. Ausdrucksstil einer Person, der sehr hoch an das Bildungsniveau gekoppelt ist. Der Zusammenhang von Artikulation und Bildung wurde besonders prominent durch die sog. „Bernstein-Hypothese“ oder auch „Defizithypothese“, nach der Angehörige der Ober- bzw. Mittelschicht einen anderen Sprachstil (den elaborierten Code) als die Angehörigen der Unterschicht (restringierter Code) haben (vgl. Bernstein 1971).

¹⁶ Schulze (1992: 189) verweist dabei auf Studien von u.a. Costa/McRae (1978) und Conley (1980). Dass auch der Musikgeschmack, als Ausdruck alltagsästhetischer Präferenzen, über Jahre hinweg stabil bleibt, belegen Holbrook/Schindler (1989) und Bruhn (1995).

bedarf – dass eine hohe Bildung auch die Nähe zum Hochkulturschema und niedrige Bildung die Nähe zum Trivialschema bedeutet. Einflussreiche „Bildungsfaktoren“ zur Ausprägung ästhetischer Präferenzen und Abneigungen bilden dabei das Elternhaus, die Schule und die Gruppe der Gleichaltrigen.

In Anbetracht der Milieustrukturierung nach Alter, Bildung und persönlichem Stil – Schulze unterscheidet insgesamt fünf Milieus, die im folgenden Kapitel näher beschrieben werden sollen – ergeben sich auch milieuspezifische Merkmale differenzierter Wirklichkeitsdeutungen, die als grundlegende Anschauungsweisen die eigene Existenz organisieren und regulieren (Schulze 2005: 231ff.): Die *normale existenzielle Problemdefinition* beschreibt die persönliche Grundeinstellung zum Sinn des Lebens, die sich erst bei der Betrachtung der Gesamtheit von kontinuierlichen Denk- und Handlungsweisen, vor dem Hintergrund gestiegener Innenorientierung der Subjekte, offenbart. Als übergreifende Sinnsetzung über die Ausgestaltung des eigenen Lebens verweist diese allgemeine Problemdefinition gleichsam auf die unterschiedlichen Relevanzen der Milieus hinsichtlich einer subjektbezogenen Optimierung der Lebensqualität. So unterscheidet Schulze – analog zu den Milieus – zwischen fünf verschiedenen Zielsetzungen: Rang (Niveaumilieu), Konformität (Integrationsmilieu), Geborgenheit (Harmoniemilieu), Selbstverwirklichung (Selbstverwirklichungsmilieu), Stimulation (Unterhaltungsmilieu).

Diese Motive beinhalten weiterhin grundlegende Anschauungen über das Verhältnis von Subjekt und Umwelt, von „Ich und Welt“. Diese beiden Komponenten des *Ich-Welt-Bezuges* können dabei jeweils als gegeben oder variabel angesehen werden. Das Alter entscheidet dabei im Wesentlichen, welche Komponente welche Ausprägung erhält: „Kennzeichnend für die älteren Milieus ist eine Tendenz, sich die Welt als gegebene Ordnung vorzustellen, nach der sich das Ich definiert. Umgekehrt neigen die jüngeren Milieus dazu, von einem gegebenen Ich auszugehen, und die Welt in Bezug auf dieses Ich zu setzen“ (ebd.: 235).

Die *primäre Perspektive* ist, sofern entweder das Ich oder die Welt als Gegeben betrachtet wird, die elementarste Stufe der Wirklichkeitsstrukturierung. Der „weltverankerte“ Typ der älteren Gruppen positioniert sein Ich demnach auf unterschiedlicher Weise: nach Hierarchien (Niveaumilieu), über soziale Erwartungen (Integrationsmilieu) oder nach Bedrohungen von außen (Harmoniemilieu). Der „ichverankerte“ Typ ordnet sich seine Welt hingegen über seinen „inneren Kern“ bzw. über seine Psyche (Selbstverwirklichungsmilieu) oder über Bedürfnisse (Unterhaltungsmilieu). Eine nähere Beschreibung dieser einzelnen Konkretisierungen der Problemdefinitionen soll im folgenden Kapitel zu den einzelnen Milieus erfolgen.

4.5 Die Milieus in der Erlebnisgesellschaft

Die Menschen in der Gegenwartskultur der Bundesrepublik Deutschland lassen sich nach Schulze in fünf große Ähnlichkeitsgruppen unterteilen, die sich sowohl durch Alter und Bildung, als auch durch typische Existenzformen, Erlebnismuster und Wirklichkeitsdeutungen voneinander abgrenzen und sich deswegen zu sozialen Milieus verdichten. Im anstehenden Kapitel sollen die von Schulze erstellten Milieus näher beschrieben werden. Dabei ist zwischen Niveaumilieu, Integrationsmilieu, Harmoniemilieu, Selbstverwirklichungsmilieu und Unterhaltungsmilieu zu unterscheiden.

4.5.1 Das Niveaumilieu

Die Personen im Niveaumilieu zeichnen sich erstens durch ihr höheres Alter (über 40 Jahre) und ihre höhere Bildung, als auch zweitens durch ihre Nähe zum Hochkulturschema bei gleichzeitiger Distanz zum Spannungs- und Trivialschema aus. Ein typisch situatives Merkmal ist die gehobene Berufsposition, wie z.B. leitende/r Angestellte/r, Beamter/Beamtin oder Akademiker/in. Hinsichtlich des höheren Alters sind aber auch RentnerInnen in diesem Milieu vermehrt vertreten.

Die evidenten Zeichen des Niveaumilieus stammen fast ausschließlich aus dem hochkulturellen Sektor: Musikalisch findet man neben der Präferenz für klassische Musik und den Besuch von klassischen Konzerten und Opern zuweilen auch Gefallen an Jazz. Lesungen, Theater, Museum und Ausstellung sind dabei weitere bevorzugte kulturelle Aktivitäten. Aus dem Fernsehprogramm werden eher Sendungen mit hochkultureller Ausrichtung ausgewählt, wie z.B. Kulturmagazine, Künstlerportraits oder Dokumentationen. Weitere Freizeitaktivitäten, wie Bücher lesen, private Weiterbildung oder politisches Engagement sind dabei nicht weniger anspruchslos. Ein bewusst distanzierendes Verhältnis wird zu den Zeichen der anderen alltagsästhetischen Schemata aufrechterhalten. Leichte Musik, Heimatromane und Kaffeefahrten (Trivialschema) werden ebenso gemieden wie der Diskobesuch, Rockmusik oder Actionfilme (Spannungsschema).

Die primäre Perspektive des Niveaumilieus ist die *Hierarchie*. In sämtlichen Bereichen des Lebens, wie Bildung, Einkommen, Geschmack, Kleidung oder Bekanntschaften, wird die Welt unter normativen Aspekten vertikal strukturiert. Innerhalb dieser Ordnung ist das Ich bestrebt, sich durch einen gehobenen *Rang* optimal zu positionieren. Komplexität,

Verfeinerung und Kultiviertheit sind dabei die Konnotate der oberen Enden verschiedenster Rangskalen. „Niveau“ ist dennoch nicht mehr primär ein Medium der Außenorientierung, d.h. der Demonstration von Zugehörigkeit zu einer sozialen Schicht oder Klasse, sondern vielmehr Selbstzweck hinsichtlich einer erlebnisbezogenen Innenorientierung:

„Das schöne Erlebnis von Niveau lässt sich in der kognitiven Dimension als Syndrom von ‚Kontrolle‘ und ‚Sicherheit‘ beschreiben, physisch als Kombination von ‚Konzentration‘ und ‚Standardisierung‘. Exemplarische Form der Praxis von Niveau ist Kunstgenuss“ (Schulze 2005: 287).

Das Genussschema des Niveaumilieus ist durch *Kontemplation* „[...] als konzentrierte Hingabe an das Höhere“ (ebd.: 285) gekennzeichnet. Mit der deutlichen Abgrenzung zum Trivialen, Einfachen, Stillosen und Unkultivierten steht die *antibarbarische Distinktion* genauso im unmittelbaren Bezug zum Hochkulturschema wie Lebensphilosophie mit dem Ideal der *Perfektion*. Personen aus dem Niveaumilieu geht es demnach „nicht primär um Inhalte, sondern um die Mittel, Inhalte auszudrücken: Virtuosität, Charisma, Eloquenz, Gedächtnisleistung, neuartige Auffassungen, formale Originalität, Schlagfertigkeit, Intelligenz“ (ebd.: 288). Kennzeichnend für das Niveaumilieu sind weiterhin soziale Selbstbeurteilungen wie Aufgeschlossenheit, Flexibilität und die Tendenz zum Abwechslungsreichtum.

4.5.2 Das Selbstverwirklichungsmilieu

Dieses Milieu besteht hauptsächlich aus jüngeren (bis 40 Jahre), mittel bis hoch gebildeten Personen¹⁷ und zeigt sich hinsichtlich der Existenzformen und der Stilausprägungen stark kontrastiv zum Harmoniemilieu. Charakteristisch sind deswegen die Nähe zum Hochkultur- und Spannungsschema und die Distanz zum Trivialschema. Weiterhin sind die Menschen im Selbstverwirklichungsmilieu zum hohen Anteil ledig, in Ausbildung befindlich und weisen eine mittlere Statuslage auf. Dabei spielt die „Sozialfigur des Studenten“ eine besondere Rolle, da sie als Existenzform an übergreifende Handlungsmuster gekoppelt ist und als Lebensstil nach dem Studium noch eine Zeit lang fortgesetzt wird.

¹⁷ Dass sich bei den jüngeren Personen die mittlere Bildungsgruppe nicht als eigenes Milieu profiliert hat, begründet Schulze mit der Annahme eines „Verfalls der elitären Aura gehobener Bildungsqualifikationen“ (Schulze 2005: 373) im Zuge der Bildungsexpansion, aus der eine neuartige soziale Bewertung der Bildungsabschlüsse resultiert. Mittlere und hohe Bildungsgrade sind demnach nicht mehr so weit voneinander entfernt und erhöhen deshalb die Wahrscheinlichkeit, dass sich Personen deshalb aus weiteren Gründen zu einem Milieu verdichten. Zur Problematik der Bildungsexpansion siehe Kapitel 4.1.3 der vorliegenden Arbeit.

Aus diesen Spezifika ergibt sich auch eine entsprechend ambivalente Zeichenkonfiguration des Milieus: „Typisch für das Selbstverwirklichungsmilieu ist der Grenzverkehr zwischen verschiedenen alltagsästhetischen Zeichen- und Bedeutungskosmen, zwischen Mozart und Rockmusik, Kunstausstellung und Kino“ (Schulze 1992: 312). Auffällig ist also die Zuneigung sowohl zu hochkulturellen als auch zu populärkulturellen Einrichtungen und Objekten. Die Präferenzen für Theater, Oper, klassisches Konzert oder Museum stehen im direkten Austauschverhältnis mit dem Gefallen an Kino- und Diskobesuchen, Rock- und Popkonzerten. Als Wanderer zwischen den Schemata hat sich das Selbstverwirklichungsmilieu selbst einen sozialen Raum für die eigene künstlerische Artikulation und Präsentation erschaffen: die Neue Kulturszene (vgl. ebd.: 317). Anspruch, Kreativität, Originalität und Neuartigkeit sind dabei die Bedingungen ihrer Praxis, welche in Stadtteilzentren, Kabarett, Jazz, Theaterfestivals oder auch der zeitgenössischen/Neuen Musik ausgelebt werden. Weitere Merkmale sind das Interesse für sportliche Aktivitäten, Engagement in sozialen Bewegungen, private Weiterbildung und das Treffen mit Freunden und Bekannten. Eine noch striktere Ablehnung als das Niveaumilieu zeigt das Selbstverwirklichungsmilieu gegenüber Unterhaltungssendungen, Heimatfilmen, Schlager, Blas- und Volksmusik.

Die Ichverankerung dieses Milieus wird insbesondere durch die primäre Perspektive des *Inneren Kerns* deutlich. Die persönliche Psyche ist das Zentrum der Wirklichkeitsdeutungen. Wie kann die Welt verändert werden, damit sich ein stabiles und konsistentes Selbst herausbildet? Diese Priorität der Entfaltung des eigenen Ichs, vor dem Hintergrund eines variablen Außen, tritt insbesondere im Streben nach *Selbstverwirklichung* als existenzielle Problemdefinition hervor.

Genuss wird über die Schemata *Kontemplation* und *Action* erlebt. Je nach Erlebnishandlung werden Bewusstheit, Zurücknahme und Kontrolliertheit des Selbst ersetzt durch Spontaneität und den Willen zur Abwechslung. Primär ist Genuss somit ein Modus der Selbstbestätigung des Inneren Kerns: „Im Gegensatz zur traditionellen Bedeutung von Kontemplation als Ichtranszendenz, als Versenkung und damit Aufhebung des Ichs in etwas Höherem, wird Kontemplation im egozentrischen Wirklichkeitsmodell des Selbstverwirklichungsmilieus zur konzentrierten Selbsterfahrung“ (ebd.: 315). Synchron zueinander sind außerdem die *antibarbarische* und die *antikonventionelle* Distinktion – die Abgrenzung vom Niederen, Unentwickelten und der Norm. Standardisierung, konkrete Einordnung und Konformität des Selbst bilden somit das Anti-Weltbild dieses Milieus. Eine grundlegende Orientierung, die

Lebensphilosophie, ist an *Perfektion* und an *Narzissmus* ausgerichtet. Wichtige Persönlichkeitsmerkmale, die das Selbstverwirklichungsmilieu am ehesten beschreiben, sind eine ausgeprägte Offenheit auf der einen, und die Distanz zu Egoismus, Fatalismus, Anomie und Rigidität auf der anderen Seite (vgl. ebd.: 318).

4.5.3 Das Integrationsmilieu

Das Integrationsmilieu setzt sich hauptsächlich aus älteren Menschen mit einer mittleren Bildung zusammen. Die Position zu den alltagsästhetischen Schemata ist durch ihre moderate Nähe zum Hochkultur- und zum Trivialschema sowie durch die moderate Distanz zum Spannungsschema gekennzeichnet. Die Arbeitssituation lässt sich am besten durch die Figuren des mittleren Angestellten und Beamten beschreiben.

Offensichtlichstes Charakteristikum des Integrationsmilieus ist seine Durchschnittlichkeit. Bedeutsam ist deswegen die Zwischenposition, die das Milieu zwischen dem Niveaumilieu und dem Harmoniemilieu einnimmt. Ihre Zeichenkonfiguration weist keine eigenen Stilelemente, sondern lediglich eine Kombination der Stilelemente anderer Milieus auf. Konzerte, Opern- und Theaterbesuche werden dann gelegentlich getätigt, solange ihre Inhalte nicht zu modern und neuartig sind. Gleichzeitig ist aber auch Trivialkultur erlaubt, solange diese wiederum nicht zu offensichtlich und kitschig ist. Deswegen zählen sowohl klassische Musik und Jazz, als auch leichte Unterhaltungsmusik wie Volkslieder und Schlager zu ihren musikalischen Präferenzen. Abneigung hingegen empfindet das Integrationsmilieu gegenüber ernsten als auch leichten, modernen Stilen wie Rock, Pop oder Neue bzw. zeitgenössische Musik. Kulturell gehen sie auch auf Distanz zur Neuen Kulturszene des Selbstverwirklichungsmilieus. Hinsichtlich der Freizeitinteressen zeigen sich vor allem häusliche Aktivitäten: Fernsehen, insbesondere lokale Sendungen, Kochen und Gartenarbeit.

Die Wirklichkeit, die primäre Perspektive des Integrationsmilieus strukturiert sich über die *sozialen Erwartungen* anderer. In der Normerfüllung und dem *Streben nach Konformität* erfahren die Menschen dieser Gruppe Normalität, Stabilität und Zugehörigkeit. Diese Einbindungen werden dabei allerdings nicht als Einschränkungen betrachtet, sondern vielmehr fühlen sie eine generelle „Lust zur Anpassung“ (Schulze 2005: 305).

In Bezug auf diese besondere Zwischenposition des Milieus zwischen Hoch- und Trivialkultur ergibt sich auch eine Kombination der beiden Genussschemata *Kontemplation*

und *Gemütlichkeit*. In Abgrenzung zum Niveaumilieu ist die Kontemplation des Integrationsmilieus nur soweit zulässig, bis sie als anstrengend und ungemütlich empfunden wird. Gemütlichkeit hingegen wird nur gemäßigt, weniger extensiv als im Harmoniemilieu, betrieben und hat einen „beschaulichen Charakter“ (ebd.: 308). Die Distinktion ist *antibarbarisch* und *antiexzentrisch*: durch die hochkulturelle Nähe fühlt sich dieses Milieu gebildeter und kultivierter als andere, gleichsam soll aber Konformität untereinander gewahrt und Auffälligkeiten sowie Abweichungen vermieden werden. Die Lebensphilosophie zeigt sich als eine Vereinigung von *Perfektion* und *Harmonie* zu einer übergreifenden Wertvorstellung von Ordnung und Übersichtlichkeit, ohne dabei ins Triviale abzurutschen.

4.5.4 Das Harmoniemilieu

Das Harmoniemilieu setzt sich aus Personen ab 41 Jahren des niedrigeren Bildungssegments zusammen und weist eine hohe Distanz zum Hochkultur- und eine große Nähe zum Trivialschema auf. Da weiterhin Arbeiter, Angestellte und Rentner die dominierenden Erwerbspositionen bilden, entspricht die sozioökonomische Statuslage dieses Milieus am ehesten dem Sozialbild der Arbeiter- bzw. Unterschicht.

Die primären Zeichenmuster dieses Milieus sind vor allem durch Einfachheit, Kitsch und Unauffälligkeit geprägt. Das trifft sowohl für die überladene Inneneinrichtung der Mietwohnung, den schlichten Kleidungsstil mit Farbkombinationen aus grau, oliv und dunkelblau, als auch für den Musikgeschmack zu, der sich durch die Präferenz für Volksmusik und deutschen Schlager und die Abneigung gegenüber klassischer Musik, Pop und Rock auszeichnet. Den Freizeitinteressen wird hauptsächlich im eigenen Haus nachgekommen. Neben Reparaturen am Haus oder Auto, der Pflege des Gartens oder der eigenen Wohnung ist hier vor allem der häufige Fernsehkonsum mit der Vorliebe für Volkstheater, Natur- und Heimatfilme oder andere leichte Unterhaltungsshows zu nennen.

Im Weltbild dieser sozialen Gruppe wird von einer ständigen Bedrohung ihrer gefestigten, harmonischen Ordnung ausgegangen. Die primäre Perspektive dieses Milieus ist die *Gefahr*. Aus ihr entsteht ein generalisiertes Unbehagen gegenüber allem Unbekannten und Neuen, das gleichsam zu einer mit den anderen Milieus unvergleichbaren Rigidität erwächst: „Von der Wirklichkeit ist nichts Gutes zu erwarten, von den anderen Menschen nicht, von der Gesellschaft nicht“ (Schulze 2005: 294). Vor dem Hintergrund permanenter, potenzieller

Gefahr bildet das *Streben nach Geborgenheit* als existenzielle Problemdefinition ein Refugium erfahrbarer Sicherheit, Gewissheit und Kontinuität.

Genuss erfährt das Harmoniemilieu primär über *Gemütlichkeit*: ein psychophysisch wohliger, ruhiger und gleichmäßiger Zustand, der gerade durch Bekanntes und Schlichtes positiv empfunden wird. Diese bewusste Meidung von Abweichungen, von Unbekannten als allgemeiner Bedrohung der eigenen Weltordnung mag weiterhin auch die *antiexzentrische* Position der Menschen und das *Harmoniebedürfnis* als grundlegende Werteinstellung erklären. Die häusliche Zurückgezogenheit dieses Milieus verweist bereits auf weitere allgemeine Persönlichkeitsmerkmale: „geringe Offenheit, hoher Fatalismus, hohe Anomie, hohe Rigidität (Angst vor neuartigen Situationen), hohe paranoide Tendenzen“ (ebd.: 298).

4.5.5 Das Unterhaltungsmilieu

Das letzte Milieu setzt sich aus jüngeren Personen mit niedriger Schulbildung zusammen und weist eine Nähe zum Spannungsschema und eine Distanz zum Trivial- und Hochkulturschema auf. Es ist das Milieu mit den meisten „einfachen“ Angestellten, während sich trotz des jungen Alters nur wenige Personen in einer Ausbildung befinden.

Die Zeichenmuster des Unterhaltungsmilieus stammen überwiegend aus jenem Bereich, der gemeinhin als Populär- bzw. Massenkultur bekannt ist. Dabei sind Kinos, Diskotheken, Volksfeste oder Fußballplätze die bevorzugten Orte, Pop-/Rockmusik und Schlager die präferierten Musikstile sowie Zeichentrickfilme und amerikanische Krimiserien die favorisierten Fernsehsendungen dieses Milieus. Eine Ablehnung zeigt sich vor allem gegenüber intellektuellen Beschäftigungen, wie z.B. Theater, Oper, politische Beiträge im Fernsehen oder „anspruchsvolle“ Literatur.

Die primäre Perspektive richtet sich, durch die Ichverankerung der Personen dieses Milieus, insbesondere auf die kurzfristige Befriedigung aktueller *Bedürfnisse*. Analog zum Selbstverwirklichungsmilieu „[...] wird das Äußere, die Welt, im Wirklichkeitsaufbau durch den Bezug zur inneren Ordnung definiert“ (Schulze 2005: 323). Das Unterhaltungsmilieu hingegen begreift die Bedürfnisbefriedigung nicht als einen übergreifenden und längerfristigen Prozess einer subjektiv gesteuerten Persönlichkeitsentwicklung, sondern vielmehr als eine kontinuierliche Aufrechterhaltung der Spannung. Dieses Streben nach *Stimulation* als existenzielle Problemdefinition ist gekennzeichnet durch das auf Dauer gestellte Verlangen nach psychisch und physisch intensiv spürbaren Reizen. Eine ästhetische Dekodierung der Erlebnisangebote ist dabei von marginaler Bedeutung: „Gefragt sind

Erfahrungen mit starkem objektivem Erlebnisreiz und geringer Anforderung an subjektiver Erlebniskompetenz“ (ebd.: 325).

Das Genussschema des Unterhaltungsmilieus ist auf *Action* ausgerichtet. Das Ausagieren des eigenen Ichs vor dem Hintergrund gestiegener Reizintensität sowie die Suche nach Abwechslung gehen einher mit der Abgrenzung vom Durchschnittlichen, Konventionellen und Normalen (*antikonventionelle Distinktion*) sowie der gemäßigt-narzisstischen Lebensphilosophie, mit dem Verzicht auf Selbstvervollkommnung. Die Angehörigen dieses Milieus zeigen außerdem Persönlichkeitsmerkmale, die einen eher negativen Bezug zur Realität aufweisen: die Angst vor dem Verlust fester Orientierungspunkte (Anomie) sowie vor Neuem und Unbekanntem (Rigidität), als auch das Misstrauen gegenüber anderen (Egoismus) und der Bereitschaft zur Unterordnung (Autoratismus).

4.6 Kritische Anmerkungen zu Schulzes Erlebnisgesellschaft

Um im Folgenden eine kritische Perspektive auf die Konzeption Schulzes einzunehmen, ist es zunächst von Bedeutung, sie in ihrem Ansatz und dem Anspruch nach in der Gesamtheit zu rekonstruieren, um sie anschließend der Theorie Bourdieus im Hinblick auf Ähnlichkeiten, Neuerungen und Defizite, gegenüberzustellen.

Schulze bezeichnet seine „Erlebnisgesellschaft“, vor dem Hintergrund einer prozessualen Entkopplung des Subjekts von seiner objektiven sozialen Lage und der Erweiterung der Möglichkeitsräume, selbst als eine „subjektorientierte Strukturanalyse“ (Schulze 1992: 337), mit dem Anspruch, soziale Differenzierungen auf Grundlage persönlicher Zugehörigkeitsentscheidungen zu kognitiven Schemata zu erklären. Von traditionellen gesellschaftlichen Beschränkungen befreit, stehen die Subjekte der Gegenwart einer Vielzahl von Handlungsoptionen gegenüber, wobei das Auswahlkriterium für eine Handlung das „Innenleben“ der Subjekte ist. Diese Innenorientierung als neuer Maßstab des Handelns bringt deshalb auch einen neuen Modus gesellschaftlicher Rationalität hervor: die Erlebnistrationalität, also die Optimierung der Selbstzustände des Subjekts durch die Manipulation äußerer Umstände.

Mit dem alltagssoziologischen Perspektivenwechsel von einer ökonomischen Semantik hin zu einer psychophysischen Semantik, nach der „ein ästhetisches Urteil ein Geschmacksurteil oder die Wahl eines Erlebnisangebotes [...] nicht (mehr) so sehr auf dem verinnerlichten Bedürfnis, sich sozial zuzuordnen oder abzugrenzen, also auf habitualisierten sozialen Strategien, sondern auf psychischen und physischen Empfindungen [beruht]“ (Andreas

Gebesmair 2001: 168), verändern sich auch die Bedingungen sozialer Strukturierung. Die enge Korrespondenz zwischen Innenorientierung, kognitiven Schemata und (insbesondere) den Merkmalen Alter und Bildung lassen kohärente Verhaltensweisen entstehen, die sich zu voneinander abgrenzbaren, sozialen Milieus verdichten lassen, die nicht mehr auf die objektive soziale Lage zurückzuführen sind.

Dementsprechend könnte sich die „Erlebnisgesellschaft“ als Gegenposition zu Pierre Bourdieus Kulturtheorie begreifen lassen. Wie oben beschrieben, ist nach Bourdieu der individuelle Geschmack über die Kapitalien sehr stark an die gesellschaftliche Position und an die kulturellen Erfahrungsmuster des Herkunftsmilieus gekoppelt. Eine handlungstheoretische Konsequenz dieser Annahme ist, dass die Subjekte Strategien zum Erhalt oder zur Verbesserung ihrer Position im sozialen Raum verfolgen. Vor dem Hintergrund *tatsächlich* existierender sozialer Ungleichheiten und deren Reproduktion, ist ein erster Kritikpunkt, dass Schulze jegliche „Prozesse [...], denen ökonomische und soziale Interessen und Machtbeziehungen zugrunde liegen“ (ebd.: 178), ausblendet. Prestige und Macht spielen im Hinblick auf eine Steigerung der Erlebnisqualität – selbst wenn man das Streben nach diesen beiden Faktoren als eine Optimierung des persönlichen psychophysischen Zustands betrachtet – bei Schulze nur eine marginale Rolle.

Allerdings zeigen sich auch einige Parallelen zwischen den Konzeptionen Schulzes und Bourdieus. Schulze konstatiert vor dem Hintergrund gestiegener Wahlfreiheiten, als Ausdruck eines neuartigen Subjekt-Situation-Verhältnisses, auch eine neue *Betroffenheit* von Gesellschaft. Während das Subjekt in Zeiten von Knappheit in seinen Möglichkeiten begrenzt ist, zeichnet sich die gegenwärtige Situation durch den Modus des *Nahelegens* von Handlungsentscheidungen aus. „Wirkung des Nahelegens ist der Aufbau eines Geflechts von Dispositionen“ (Schulze 2005: 200). Bourdieu hingegen erkennt im Habitus das Medium, das zwischen objektiven Lebensbedingungen und subjektiven Handlungs- und Wahrnehmungsweisen vermittelt. An diesem Punkt finden sich die Parallelen: „Beide, Bourdieu und Schulze, gehen also von der Inkorporation äußerer Strukturen im Sinne mehr oder weniger stabiler Dispositionen aus. Beide beschreiben, wie sich in einem Prozess Anpassung die Situation an die Dispositionen und die Dispositionen an die Situation anpassen. Und beide gehen von der Vorstellung aus, dass diese Anpassung eine Reihe homologer Verhaltensweisen, Vorstellungen, Bewertungen, Haltungen etc. hervorbringt“ (ebd.: 177). Nur der Modus der Inkorporation divergiert bei beiden Autoren: Während der Stil bei Bourdieu noch primär durch die Herkunft und durch die soziale Position geprägt und

wenig veränderbar ist, meint Schulze, insbesondere im Hinblick auf die Wahlfreiheiten des Subjekts, die Möglichkeit der Distanzierung zu diesen Dispositionen und dadurch ihre Veränderbarkeit zu erkennen.

Diesbezüglich ist die unterstellte Wahlfreiheit auf Basis rein subjektiver Dispositionen fragwürdig, da menschliche Handlungen hinsichtlich einer ungleichen Ressourcenverteilung sowohl objektiv (Handlungsmöglichkeiten) als auch subjektiv (Aneignungsweisen) unterschiedlich eingeschränkt sind. Obwohl Schulze den Stil als eigenständiges und strukturunabhängiges Unterscheidungskriterium begreift, bilden die sozialstrukturellen Merkmale Alter und Bildung eine „operationale Grundlage“ für seine Milieutypologie (vgl. Dirk Konietzka 1995: 94). Schulze begegnet diesem Problem mit der Behauptung, Bildung sei „zwar immer noch evident und signifikant, aber ihre hierarchische Interpretation geht zurück“ (Schulze 2005: 256). Doch vor allem in empirischer Hinsicht muss einer generellen Entvertikalisierung entgegengehalten werden, dass die von Schulze konstatierten, allgemeinen Individualisierungs- und Pluralisierungsprozesse – mit diesen Prozessen geht der Modus der Beziehungswahl als konstitutives Merkmal sozialer Milieus einher – selbst schichttypisch verteilt sind:

„Individualisierungsprozesse erfassen nicht gleichmäßig alle gesellschaftlichen Gruppen, sondern vollziehen sich in erster Linie in den oberen Schichten [...]; denn mit höherem Wohlstand ist eine stärkere Freisetzung aus materiellen Zwängen und mit höherer Bildung ein höheres Maß an Selbstreflexion und eine weitergehende Lösung aus traditionellen Bindungen verknüpft“ (Geißler 2005: 117).

Auch Schulzes Beschreibung repräsentativer Berufsgruppen und deren spezifischen Verteilung auf die einzelnen Milieus verweist auf die Notwendigkeit einer entsprechenden Ressourcenausstattung der Menschen und damit gleichsam auf eine sozialstrukturelle Kopplung seiner Milieus (vgl. Georg 1998: 89f.).

Ein weiterer, vermeintlicher Kritikpunkt an Schulze ist die mangelnde Verallgemeinerbarkeit seiner Studie auf Gesamtdeutschland. Die Studie zur Erlebnisgesellschaft wurde als Standardrepräsentativbefragung mit 1.014 Interviews im Frühjahr 1985 mit regionaler Beschränkung auf den Raum Nürnberg durchgeführt. Als „kultursoziologische Analyse der Bundesrepublik Deutschlands Mitte in der Mitte der achtziger Jahre“ bedurfte es erst genauerer Untersuchungen, inwiefern sich die Annahmen Schulzes auch auf Ostdeutschland nach der Wiedervereinigung bestätigen lassen. Hier ist insbesondere die Arbeit Annette Spellerbergs (1996) hervorzuheben, da sie die erste Studie der deutschen Sozialforschung

darstellt, die Lebensstile mit einer für Gesamtdeutschland repräsentativen Stichprobe untersucht hat.¹⁸ Unter Verwendung der drei alltagsästhetischen Schemata nach Schulze, fasste Spellerberg verschiedenste Lebensstilgruppen zusammen, und überprüfte erfolgreich „[a]uf der Suche nach den besten Prädiktoren der Zugehörigkeit zu den Lebensstilgruppen [...] implizit Schulzes Hypothese von der Zentralität von Alter und Schulbildung“ (Hartmann 1999: 122). Auch Thomas Müller-Schneider (2000) und Dieter Herrmann (2004: 160) konnten eine relative Stabilität hinsichtlich der Alters- und Bildungssegmentierung dieser Schemata nachweisen.

Im Hinblick auf die angeführten Kritikpunkte fasst Harald Johannsen (2000) zusammen:

„Die Erlebnisgesellschaft, die sich als ‚Nachfolgemodell‘ der Bourdieuschen Klassengesellschaft versteht, liefert keinen Beleg dafür, dass eine ‚Entstrukturierung‘ von sozialer Ungleichheit und Lebensstilen tatsächlich stattgefunden hat. Vielmehr zeigen Schulzes Ergebnisse, dass Lebensstile nach wie vor nach sozialstrukturellen Rahmenbedingungen wie Alter und Bildung variieren und insofern keineswegs losgelöst von äußeren Handlungsbedingungen sind“ (ebd.: 34; zit. in: Otte 2009: 347).

Die Einwände sind für die vorliegende Untersuchung insofern relevant, da die Merkmale Alter und Bildung auch hier als *die* milieukonstituierenden Faktoren extrahiert werden konnten (vgl. Kapitel 5.1). Hinsichtlich der Verallgemeinerbarkeit der Schulzeschen Typologien waren die Bemerkungen von Bedeutung, da rund 86 Prozent des Publikums der hier erhobenen Festivals aus den neuen Bundesländern stammen.

4.7 Die Schulzeschen Milieus in den Dresdner Festival-Publika

Das Modell von Gerhard Schulze bildet dennoch aus folgenden Gründen eine gute Grundlage für die Untersuchung von Publikumsstrukturen: Erstens ist sie die bislang „umfangreichste Studie zur kulturellen Differenzierung“ (vgl. Hartmann 1999: 113) in Deutschland. Erstmals wurden in dieser Fülle verschiedenste Freizeitaktivitäten, kulturelle Präferenzen und Abneigungen, Werteinstellungen und Verhaltenspraktiken erfasst, um sie systematisch nach Lebensstilgruppen zu ordnen. Sowohl der Musikgeschmack als auch der Konzertbesuch sind dabei Komponenten dieser Lebensstile und bieten sich deshalb für eine genauere Zuordnung

¹⁸ Peter Hartmann (1999) weist darauf hin, dass es bis zu diesem Zeitpunkt lediglich Untersuchungen entweder der „Marktforschung, Untersuchungen mit nichtrepräsentativen Stichproben oder Untersuchungen mit Repräsentativstichproben, die aber Lebensstile nicht über Handlungen und Verhalten, sondern über Werte und Einstellungen erhoben“ gab (ebd.: 120).

diesbezüglich an. Ohne auf empirische Belege zu verzichten, zeichnet sich die Studie zweitens durch ein hohes Maß an theoretischer Reflexion aus, die diese Segmentierung kohärenter Präferenzen und Praktiken – bis auf die im vorigen Kapitel angeführten Einwände – auch begründet. Insbesondere der milieuspezifische Umgang mit kulturellen Objektivationen auf der Bedeutungsebene, also Genuss, Distinktion und Lebensphilosophie, liefert plausible Argumente für eine Zu- bzw. Abwendung hinsichtlich dieser Objektivationen.

Welche Milieus sind nun in den Auditorien des Kammermusikfestivals „Schloss Moritzburg“ und des „Tonlagen-Festivals“ für zeitgenössische Musik zu erwarten? Da beide Festivals als hochkulturelle Veranstaltungen zu klassifizieren sind, dürfte ein Großteil der Besucher eine Nähe zum Hochkulturschema aufweisen. Sowohl klassische als auch zeitgenössische Musik erfordert kulturelle Kompetenzen für kontemplativen Genuss. Beide Richtungen können distinktiv gegen Niederes verwendet werden und dem eigenen Wertempfinden von Perfektion entsprechen. Durch Einflüsse aus den Bereichen Rock, Pop, Jazz und „Performance“ ist für die zeitgenössische Musik außerdem ein Publikum zu erwarten, das eine Nähe zum Spannungsschema aufweist. Hinsichtlich dieser vielfältigen Einflüsse und deren neuartige Kombination als künstlerisches Ausdrucksmittel kann kontemplativer Kunstgenuss mit Actionorientierung, antibarbarische mit antikonventioneller Distinktion und Perfektion mit Narzissmus konvergieren. Deswegen ist davon auszugehen, dass die Milieustrukturen zwischen den jeweiligen Publika stark voneinander abweichen werden.

Das Niveaumilieu dürfte sich sowohl im Publikum der Kammermusikkonzerte als auch der zeitgenössischen Musik wiederfinden, da sie aufgrund ihres Bildungsanspruches eine Aufgeschlossenheit gegenüber der „E-Musik“ aufzeigen, die von der Klassik bis in die Gegenwart reicht. Das Selbstverwirklichungsmilieu hingegen wird wegen der besonderen Wertschätzung der Neuen Kulturszene und des partiell-antikonventionellen Distinktionsschemas vordergründig beim Tonlagen-Festival zu Besuch sein. Die Angehörigen des Integrationsmilieus werden hinsichtlich ihrer antiexzentrischen Distinktion und Harmonieorientierung, die sich womöglich auch auf musikalische Strukturen übertragen lassen, die zeitgenössische Musik tendenziell meiden und eher beim Moritzburg Festival anzutreffen sein. Dadurch, dass das Unterhaltungs- und das Harmoniemilieu durch die Nähe zum Trivial- und die Distanz zum Hochkulturschema gekennzeichnet sind, ist zu erwarten, dass Personen aus den jeweiligen Milieus nur vereinzelt in den Publika zu finden sind.

An dieser Stelle sei auf das Unschärfeproblem hingewiesen: Schulze ist sich bewusst, dass eine „Abweichung einer realen Ordnungstendenz [d.h. die tatsächliche Anordnung der sozialen Milieus, Anm. d. Verf.] von einer vorgestellten idealen Ordnungsstruktur“ (Schulze 2005: 214) existiert. Dadurch, dass Schulze das einfachst-mögliche morphologische Modell wählt, sind Milieuzuordnungen in einigen Fällen nicht eindeutig, da sich zuweilen Merkmale *unterschiedlicher* Milieus in vereinzelt, persönlichen Existenzformen vermengen. Aus diesem Grund „[...] sind Grenzen zwischen sozialen Milieus nicht als Linien, sondern als Zonen zu modellieren“ (ebd.: 214).

Die hier angeführten Annahmen gilt es im anschließenden, empirisch ausgerichteten Teil der Untersuchung als Hypothesen zu präzisieren und anhand der erhobenen Stichprobe zu überprüfen.

Teil II - Die Dresdner Festival-Publika im empirischen Vergleich

1. Zum Stand der Konzertpublikumsforschung

Die wissenschaftliche Untersuchung von Konzertpublika bildet einen Teil der allgemeinen Musikpublikumsforschung¹⁹, deren Theoriebezüge dabei von der musikalischen Nutzungs- und Rezeptionsforschung bis hin zu soziologischen Lebensstilkonzepten reichen (vgl. Rhein 2010: 156 und Neuhoff 2004: 477). Da die vorliegende Untersuchung insbesondere dem letzteren Theoriekomplex zuzuordnen ist, sollen im Folgenden entsprechende Studien der Konzertpublikumsforschung vorgestellt werden.

Die Pionierarbeit auf diesem Gebiet hat die Autorengruppe Rainer Dollase, Michael Rösenberg und Hans J. Stollenwerk mit ihrer „Trilogie [...] zur Zuschauer- und Zuhörerforschung“ (1986: 9) geliefert: Zunächst untersuchten sie ein Rockpublikum (1974), gefolgt von einer vergleichenden Publikumsstrukturanalyse von Konzerten des zeitgenössischen und des Mainstream-Jazz (1976/1977). Für die nachfolgende Analyse ist aber besonders das dritte Werk des Teams – „Demoskopie im Konzertsaal“ (1986) – von Bedeutung. Im Fokus der Untersuchung standen dabei 13 Kölner Publika unterschiedlicher Musikarten (N=2.011), die zwischen 1979 und 1983 im Hinblick auf soziodemographische Merkmale, Werteinstellungen, soziale Selbstzuschreibungen und sowohl musikalische als auch kulturelle Präferenzen hin befragt wurden. Insbesondere die Ergebnisse für die klassischen Konzerte (n=480) und die Konzerte der Neuen Musik (n=108) sollen dabei als Vergleichsdaten für die vorliegende Untersuchung mit einbezogen werden.

Eine Untersuchung, die sich auf die beiden eben genannten Publika beschränkt, ist die Studie von Gunter Kreutz et al. (2003). Dabei wurden einerseits die Besucher eines Sinfoniekonzerts (n=762) und andererseits die Besucher des Forums Neue Musik (n=42) in Frankfurt befragt. Vor allem die Rekonstruktion des Publikums über die soziodemografischen Merkmale, aber auch die Motivationen des Konzertbesuchs und die musikalische Sozialisation und (Vor-)Bildung der Besucher standen im Zentrum des Forschungsvorhabens.

Die bisher umfangreichste Untersuchung von Konzertpublika lieferte Hans Neuhoff (2004): Unter der soziologischen Fragestellung nach den Zusammenhängen von Konzertbesuch und sozialer Ungleichheit wurden Besucherschaften von 20 Berliner Konzerten u.a. hinsichtlich

¹⁹ Einen allgemeinen Überblick über die Forschungslinien, Themenspektren und Methoden der Musikpublikumsforschung gibt Rhein (2010: 153-193).

ihrer soziodemografischen Merkmale, musikalischen Präferenzen, Einstellungen und Mentalitäten befragt. Aufgrund der theoretischen Bezugnahme zu kultursoziologischen Lebensstilkonzepten (vgl. Neuhoff 2004: 477f.) sollen auch hier die Ergebnisse Neuhoffs für das Klassik-Publikum und für das Publikum der Neuen Musik unter bestimmten Vergleichsaspekten herangezogen werden.²⁰

Die Untersuchung von Susanne Keuchel und Andreas J. Wiesand (1998) hingegen, bei der ungefähr 350 Besucher der Donaueschinger Musiktage 1997 befragt wurden, soll lediglich der Verwendung von Vergleichsdaten hinsichtlich der demografischen Merkmale der Besucher von zeitgenössischer Musik dienen, da eher die öffentliche Wirksamkeit des Festivals als eine Beschreibung der Besucher im Zentrum der Erhebung stand.

Für den Raum Dresden ist insbesondere die unter soziologischen Fragestellungen durchgeführte Studie von Henriette Zehme (2005) über das Publikum der 13. Dresdner Tage für zeitgenössische Musik des Jahres 1999 hervorzuheben. Neben Informationen zum Veranstaltungsbesuch und den obligatorischen soziodemografischen Merkmalen wurden die musikalischen und kulturellen Präferenzen sowie die musikalische Vorbildung erfragt. Dies geschah einerseits aus dem Interesse, das Publikum den Schulzeschen Milieus zuzuordnen und andererseits die Voraussetzungen für die Rezeption zeitgenössischer Musik zu ermitteln. Da die Dresdner Tage für zeitgenössische Musik als Vorläufer für das Tonlagen-Festival gelten, bietet sich hier besonders die Verwendung der Ergebnisse hinsichtlich eines Wandels der Publikumsstrukturen der zeitgenössischen Musik im Längsschnitt an.

Weitere Studien, die für die vorliegende Untersuchung herangezogen werden und sich im Gegensatz zu oben genannten nicht nur auf *reale* Publika²¹ beschränken, sondern auch auf Komponenten des Lebensstils *hypothetischer* Publika und Nicht-Konzertgänger eingehen, sind *erstens* die Beiträge von Josef Eckhardt, Erik Pawlitza und Thomas Windgasse (2006) sowie von Annette Mende und Ulrich Neuwöhner (2006). Während Eckhardt, Pawlitza und Windgasse das potenzielle Publikum von Opernaufführungen und klassischen Konzerten anhand soziodemografischer Angaben und Konzertbesuchsgründen beschreiben und einteilen, berichten Mende und Neuwöhner über die Bedingungen der Zuwendung zur klassischen

²⁰ Der Vergleich zu den Neuhoffschen Konzertanalysen bietet sich hier besonders an, da den Erhebungen eine ähnliche Instrumentenwahl zu Grunde lag. An dieser Stelle sei Herrn Prof. Neuhoff mein Dank für die Bereitstellung seines für die „Berlin-Studie“ konzipierten Fragebogens ausgesprochen.

²¹ Dollase (1997, 2006) unterscheidet zwei Publikumsformen systematisch voneinander: Mit dem *realen* Publikum sind die Besucher einer musikbezogenen Veranstaltung gemeint, die zeitlich und räumlich begrenzt sind. Das *hypothetische* Publikum hingegen konstituiert sich aus den Personen, die zwar angegeben haben, regelmäßig musikalische Darbietungen zu besuchen, aber außerhalb dieser befragt wurden.

Musik und von den „soziodemographischen Strukturen von E-Musikoffenen und Nicht-E-Musikoffenen“ (Mende/Neuwöhner 2006: 246). Beide Artikel sind im Rahmen der ARD-E-Musikstudie von 2005 veröffentlicht worden, bei der deutschlandweit über 6.000 Personen telefonisch befragt wurden.

Zweitens soll die von Karl Heinz Reuband (2006) angelegte Untersuchung zur Erforschung der „Teilhabe der Bürger an der Hochkultur“ als Vergleichsstudie hinsichtlich der sozialen Zusammensetzung des Opern- und Klassikpublikums fungieren. Reubands Ergebnisse beziehen sich dabei auf eine postalische Befragung von 1.044 Personen aus Düsseldorf, die mit einer systematischen Zufallsauswahl aus dem Einwohnermelderegister der Stadt durchgeführt wurde (vgl. ebd.: 264).

Die hier genannten Studien aus der Publikumsforschung stellen also einen empirischen Bezugsrahmen für die vorliegende, soziologische Publikumsstrukturanalyse des Moritzburg Festivals und des Tonlagen-Festivals dar.²² Weiterhin werden im Hinblick auf die sozialstrukturellen Merkmale der Besucher z.T. Daten der amtlichen Statistik und der Allgemeinen Bevölkerungsumfrage der Sozialwissenschaft 2008 (ALLBUS) als Vergleichsstatistik herangezogen, um die Abweichungen der Publika vom sächsischen bzw. deutschen Durchschnitt zu kennzeichnen.

2. Das Moritzburg Festival und das Tonlagen-Festival

Der folgende Abschnitt widmet sich einer Darstellung der bereits eingeführten Untersuchungsgegenstände „Kammermusik“ und „zeitgenössische Musik“ in ihrer manifesten Form als Festivals. Damit diese nicht nur ein inhalts- und identitätsloses Objekt der wissenschaftlichen Forschung darstellen, sollen die beiden Festivals kurz im Hinblick auf ihre Entwicklung, Struktur und Konzeption kurz erläutert werden.

2.1 Das Moritzburg Festival

Zwischen den ganzen vielfältigen hochkulturellen Angeboten in Dresden und Umgebung, insbesondere des Klassiksektors, hat sich das Moritzburg Festival als eine feste „Institution“ herausgebildet. Das Festival, das jährlich Anfang August stattfindet, wurde im Jahr 1993

²² Die einzelnen Befunde der angeführten Studien werden im Auswertungsteil dieser Untersuchung unter komparativen Gesichtspunkten genauer dargestellt.

durch die Musiker Kai Vogler, Peter Bruns und Jan Vogler gegründet, die sich durch das Festivalkonzept des berühmten „Marlboro Festivals“ inspirieren ließen. Dieses Konzept zeichnet sich durch eine intensive Zusammenarbeit anerkannter Musiker, die sich erst als Ensembles vor Ort in Moritzburg formieren, hinsichtlich neuer Interpretationen kammermusikalischer Werke aus. Die Ergebnisse dieser Zusammenarbeit werden dann in unterschiedlichen Spielstätten und teilweise zu je unterschiedlichen Anlässen, wie z.B. als Eröffnungskonzert, Familienkonzert oder „Picknick-Konzert“, präsentiert. Die Konzertstätten des Festivals sind dabei die Schlösser Moritzburg und Proschwitz, die Evangelische Kirche Moritzburg, die Dresdner Frauenkirche und die Gläserne Manufaktur von Volkswagen in Dresden.

Das Festivalprogramm umfasst dabei das gesamte Spektrum der Kammermusikliteratur, wobei nicht zuletzt darunter auch Werke der zeitgenössischen Musik zählen: Seit 1997 wird jährlich die Position des „Composers-in-Residence“ vergeben, dessen Werke im Rahmen des Moritzburg Festivals aufgeführt werden. Zu den zeitgenössischen Komponisten, die bisher als Künstler zu Gast waren, zählen u.a. Wolfgang Rihm, Gustavo Beytelmann, Daniel Snyder, Thomas Adés oder John Harbison.

Weiterhin liegen die Aufgaben des Festivals in der Förderung des musikalischen Nachwuchses: Junge und talentierte Nachwuchskünstler zwischen 16 und 26 Jahren werden seit 2006 jährlich zur „Moritzburg Festival Akademie“ eingeladen und erhalten damit die Möglichkeit, sich einem breiten Publikum zu präsentieren.

Das 18. Moritzburg Festival fand vom 8. bis zum 22. August 2010 statt und legte seinen thematischen Schwerpunkt aufgrund des 200. Geburtstags des Komponisten Robert Schumanns auf die musikalische „Romantik“ des 19. Jh. Eine entsprechende Ausrichtung findet sich im Programm des Festivals, dessen Spektrum von Beethovens „Eroica“ bis zum frühen Arnold Schönberg reichte. Der „Composer-in-Residence“ Daniel Snyder hingegen bildete mit seiner kunstvollen Verbindung von traditioneller europäischer Kunstmusik und den Einflüssen aus Jazz und Popmusik einen deutlichen Kontrast.

Forschungen über das Moritzburg Festival gibt es bislang nur unter wirtschaftlichen Aspekten: Die im Auftrag des Freistaates Sachsen, der Ostdeutschen Sparkassenstiftung und der Kulturstiftung des Freistaates Sachsen durchgeführte Bestandsaufnahme der sächsischen Festivalszene sollte, vor dem Hintergrund eines stark anwachsenden Festivalmarktes und der daraus folgenden Schwierigkeit für Förderentscheidungen durch die öffentliche Hand,

„Handlungsorientierungen zur Gestaltung der Förderpraxis im Interesse einer Stärkung der künstlerischen Ausstrahlung sowie Wettbewerbspositionen der Musikfestivalszene“ (Dümcke 2007: 1) für die Auftraggeber liefern. Diesbezüglich wurde das Moritzburg Festival als eines von vielen sächsischen Festivals im Hinblick auf Budget, Publikumsgröße und Publikumsentwicklungen sowie deren regionale Ausstrahlung evaluiert.

Uta Ackermann (2006) bezog sich in ihrer Abschlussarbeit an der Hochschule Zittau/Görlitz im Fachbereich Wirtschaftswissenschaften allein auf das Moritzburg Festival. Ziel ihrer Untersuchung war die Konzeption eines „Audience Development“-Programms für junge Zielgruppen des Moritzburg Festivals“. In Anbetracht einer Überalterung des Klassik-Publikums und unter Berücksichtigung der Herausbildung von Musikpräferenzen sowie einer Beschreibung der Merkmale und Verhaltensweisen von Klassik-Rezipienten, wurden Maßnahmen zur potenziellen Akquirierung jüngerer Publikumsschichten entwickelt. Eine rein soziologische Analyse des Kammermusikfestivals, insbesondere aus der Forschungsperspektive der sozialen Differenzierung heraus und unter Vergleichsaspekten zu einem sowohl räumlich als auch kulturell naheliegendem Festival blieb bisher aus.

2.2 Das Tonlagen-Festival

Das zweite Festival, das Gegenstand der vorliegenden Untersuchung ist, wurde 1987 vom Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik (DZzM) gegründet. Noch im selben Jahr fand das Festival unter dem Namen „Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik“ und unter der Leitung des Direktors des DZzM Udo Zimmermann zum ersten Mal statt. Eine neue künstlerische Ausrichtung bekam das Festival, nachdem das DZzM im Januar 2004 konzeptionell zu einem Zentrum der zeitgenössischen Künste erweitert wurde, durch den neuen künstlerischen Leiter Dieter Jaenicke im Jahr 2009. Fortan sollten, unter dem neuen Namen „Tonlagen-Festival“, sowohl angrenzende Genres, wie z.B. Tanz, Performancekunst oder avantgardistischer Pop- und Rockmusik, auch außereuropäische, zeitgenössische Musik zugunsten einer breiteren Publikumsschicht miteinbezogen werden.

Dieser Anspruch wird bereits im Titel des zweiten respektive 24. Tonlagen-Festival, das vom 1.10. bis zum 18.10.2010 stattfand, deutlich: „Populär vs. Elitär“. Dieses Thema wurde einerseits in einem zweitägigen Symposium diskutiert, andererseits spiegelt sich dieser Schwerpunkt im Programm des Festivals wider: die Bandbreite der Veranstaltungen reichten

von einer Kammeroper über Sinfonik und italienischer Vokalmusik bis hin zum Avantgarde-Rock.

Wissenschaftliche Untersuchungen liegen bisher nur für die Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik vor. Wie oben bereits angeführt hat Zehme (2005) das Publikum des Festivals auf Basis einer standardisierten Vor-Ort-Befragung aus einer soziologischen Perspektive heraus analysiert. Die Auswertung der 1.058 Fragebögen lieferten folgende wesentliche Ergebnisse: Die Zuwendung zur zeitgenössischen Musik ist stark Bildungs- und Altersabhängig (vgl. Zehme 2005: 185f.). So waren eher hochgebildete und mit ausgeprägten kulturellen Kompetenzen ausgestattete Personen mittleren Alters im Publikum der Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik. Dementsprechend waren auch das Niveau-, das Selbstverwirklichungs- und das Integrationsmilieu die hauptsächlichen Besuchermilieus des Festivals.

3. Konzeption der Studie

Die zuverlässige empirisch-wissenschaftliche Analyse zweier Konzertpublika im Hinblick auf ihre soziale Strukturiertheit kann nicht ohne eine vorangestellte Methodisierung des Vorgehens stattfinden. Deshalb soll im Folgenden die Methode, der Fragebogen und potenzielle Fehlerquellen vorgestellt werden. Abschließend wird die Fragestellung der vorliegenden Untersuchung anhand wissenschaftlicher Hypothesen konkretisiert.

3.1 Methode und Durchführung der Untersuchung

Für die „Dresden-Studie“ wurden insgesamt 783 Besucher von zwei Musikfestivals auf einem sechsseitigen Fragebogen befragt. Als Untersuchungsmethode wurde die „Methode der schriftlichen Eingangsbefragung mit mündlicher Ansprache“, wie sie für Museumsbefragungen üblich ist (Deutscher Städtetag, 1994: 103), gewählt. Eine standardisierte Vor-Ort-Befragung bot insbesondere inhaltliche und forschungspraktische Vorteile: Erstens konnte eine große Stichprobe in kürzester Zeit erhoben werden. Zweitens konnten Interviewereffekte, also z.B. die Einflüsse auf den Befragten durch die äußeren Merkmale des Interviewers (Geschlecht, Alter, Kleidung) oder der soziale Druck durch die Anwesenheit eines Interviewers während der Befragung, als Fehlerquellen einer Befragung (vgl. Diekmann 2008: 446f.) vermieden werden. Drittens war es möglich, die erhobenen

Daten zu quantifizieren und statistische Zusammenhänge im Hinblick auf das Forschungsinteresse zu ermitteln.

Der Fragebogen (siehe Anhang) wurde deshalb fast ausschließlich mit quantitativen Elementen (Rating Skalen und Multiple Choice) konzipiert und umfasst folgende Themenbereiche, die auf der Grundlage eines modifizierten Drei-Ebenen-Modells – ursprünglich von Neuhoff (2004: 479) entwickelt – voneinander zu unterscheiden sind: Eine evaluatorische Ebene (1) misst die Motivationen des Konzertbesuchs, die Besuchshäufigkeit und die Informationskanäle, während die expressive Ebene (2) Fragestellungen zum Lebensstil, wie bspw. zu Persönlichkeitsmerkmalen, Selbstbeurteilungen, Werteinstellungen, Freizeitaktivitäten und Musikgeschmack enthält. Auf der soziodemografischen Ebene (3) sollen Variablen wie Alter, Geschlecht, formale Bildung, Familienstand und Wohnort als Einflussgrößen auf den Konzertbesuch überprüft werden. Dabei ermöglichen insbesondere die expressive und die soziodemografische Ebene eine Auswertung hinsichtlich der Zugehörigkeit der Besucher zu den Schulzeschen Milieus.

Im Erhebungszeitraum²³ wurden die Fragebögen zusammen mit einem Kugelschreiber jeweils zu Beginn und in den Pausen der Veranstaltungen an den Eingängen der Spielstätten an die Besucher verteilt und zum Ende der Veranstaltungen ausgefüllt wieder eingesammelt. Vor der tatsächlichen Erhebung wurde ein Pretest zur Überprüfung des Fragebogens hinsichtlich der Verständlichkeit der Fragen, der Tauglichkeit vordefinierter Kategorien und der Dauer der Befragung durchgeführt.

Insgesamt wurden 946 Fragebögen ausgegeben und 783 wieder ausgefüllt zurückgegeben. Das entspricht einer für den Modus der schriftlichen Befragung recht starken Rücklaufquote von 82,8 Prozent. Bezogen auf die Grundgesamtheit, also alle Besucher beider Festivals mit Ausnahme der nicht erhobenen Sonderveranstaltungen, wie z.B. Galas oder Picknick-Konzerte (Moritzburg Festival = 3.749 Besucher, Tonlagen-Festival = ca. 2.500 Besucher), ergibt sich eine Ausschöpfungsquote von ca. 12,5 Prozent. Berücksichtigt man weiterhin, dass die Besucher durchschnittlich bei 2 Konzerten zu Gast waren, ist es möglich, über ca. 25 Prozent des Gesamtpublikums Aussagen zu machen. Durch die Zufälligkeit, mit der die Elemente der Grundgesamtheit in die Stichprobe aufgenommen worden sind, ist eine Repräsentativität gegeben. Zur Auswertung der Ergebnisse entlang der Forschungsfragen wurden sowohl deskriptive als auch inferenzstatistische Verfahren der Datenanalyse

²³ Der Erhebungszeitraum für das Moritzburg Festival war vom 08.08.2010 bis zum 22.08.2010 und für das Tonlagen-Festival vom 01.10.2010 bis zum 18.10.2010.

angewendet. Bei unvollständig ausgefüllten Fragebögen wurde keine Nachbearbeitung vorgenommen, was für die anstehenden Analysen hin und wieder zu einem schwankenden „N“ führt.

3.2 Potenzielle Fehlerquellen der Befragung

Die Befragung in all ihren Formen (mündlich, schriftlich oder telefonisch) wird gern als der „Königsweg“ (König 1972: 27) für Erhebungen der empirischen Sozialforschung beschrieben. Neben den obengenannten Vorteilen für die schriftliche Befragung, gibt es allerdings auch einige Nachteile (vgl. Diekmann 2008: 446f.), die zu Verzerrungen der Ergebnisse führen können.

Zwar ist nach Siegfried Lamnek und Wolfgang J. Schäfer (1998: 68) der Effekt der sozialen Erwünschtheit bei der schriftlichen Befragung – gegenüber der telefonischen oder postalischen Befragung – am geringsten, dennoch ist es möglich, dass die Personen so geantwortet haben, wie man es von ihnen erwartet. Beispielsweise können Personen, die nur sporadisch bei den Festivals zu Gast waren, angegeben haben, dass sie häufig auch andere hochkulturelle Angebote wahrnehmen, gerade weil sie sich zum Interviewzeitpunkt in einem hochkulturellen Kontext befanden.

Eine weitere mögliche Fehlerquelle bilden die Fragemerkmale. Methodisch ist insbesondere die Erhebung von musikalischen Präferenzen umstritten (vgl. Behne 1993: 342f.). Einerseits gibt es die Möglichkeit, und diese wurde auch für die vorliegende Untersuchung gewählt, musikalische Vorlieben über die Bewertung von vorgegebenen Stil- oder Gattungskategorien zu erfassen. Andererseits kann über die Methode des „klingenden Fragebogens“ (vgl. Karbusicky 1975) dem Befragten ein für jedes Genre entsprechendes Musikbeispiel vorgespielt werden, das der Befragte seinem Geschmack nach beurteilen soll. Bei dieser Methode zeigt sich allerdings die Schwierigkeit, ein Musikstück nach Genrerepräsentativität auszuwählen. Bei den Stil- und Gattungskategorien hingegen ist es problematisch, dass es keine genaue Trennschärfe zwischen den einzelnen Gattungsbegriffen gibt, die der Befragte bewerten soll. Für die vorliegende Untersuchung ist es deshalb möglich, dass verschiedene Stil Kategorien unterschiedlich verstanden worden sind und deshalb eine andere Bewertung erhalten haben. So kann z.B. der Begriff „zeitgenössische Musik“ umgangssprachlich als Sammelbegriff für aktuelle Stile wie Pop, Rock oder Hip-Hop verstanden worden sein.

Unwahrscheinlich wird diese Art von Missverständnis allerdings dann, wenn man ein gebildetes und kulturell kompetentes Publikum hat, das sich mit den Stilbegriffen auskennt.

Weiterhin sind Verzerrungen auch dann möglich, wenn die erhobene Stichprobe kein adäquates Bild der Grundgesamtheit darstellt. Bei der vorliegenden Untersuchung wurde die Stichprobe durch eine zufällige Auswahl der Probanden gezogen. Demnach hatte fast jeder Besucher die gleiche Chance, in die Stichprobe mit aufgenommen zu werden. Die Ausnahme bildeten lediglich jene Personen, die erst kurz vor Beginn oder zu spät in die Veranstaltungen kamen, da diese keine Zeit mehr zum Ausfüllen der Fragebögen hatten. Die Ergebnisse wären dann verzerrt, wenn diese nicht erreichten Personengruppen systematische Unterschiede gegenüber den tatsächlich befragten Personen aufweisen würden (vgl. Schnell 1997).

3.3 Hypothesen

Wie bisherige Untersuchungen zeigen, scheint es einen Zusammenhang zwischen dem Konzertbesuch und sozialer Ungleichheit zu geben. Doch lassen sich diese Ergebnisse auch beim direkten Vergleich zweier Festivals übertragen, die beide eine lokale und kulturelle Nähe zueinander aufweisen? Existieren tatsächlich noch sozialstrukturelle Unterschiede hinsichtlich der Publikumszusammensetzung oder taugt „[...] das Schichtenmodell, eng gebunden an die soziodemografischen Faktoren, immer weniger zur Vorhersage tatsächlichen [musikbezogenen; Anm. d. Verf.] Verhaltens“ (Klein 2003: 59). Im Folgenden soll es nun darum gehen, auf der Grundlage bestehender wissenschaftlicher Befunde, Hypothesen über die sozialen Merkmale des Publikums und über deren Zugehörigkeit zu den beschriebenen sozialen Milieus aufzustellen und anschließend empirisch zu überprüfen.²⁴

Geschlecht: Im Publikum der klassischen Musik wurde bisher stets eine leichte Überrepräsentativität der Frauen konstatiert, während umgekehrt die Besucher der zeitgenössischen Musik eher männlich waren. Bisher argumentierte man mit biologischen und sozialstrukturellen Gründen für diese Verteilungen: So gibt es in der deutschen Gesamtbevölkerung etwas mehr Frauen (51,2%) als Männer. In Anbetracht des höheren Alters des Klassikpublikums und der längeren Lebenserwartung von Frauen ist es demnach auch eher wahrscheinlich, dass tendenziell mehr weibliche Besucher zu den Konzerten

²⁴ Es ist darauf hinzuweisen, dass sich die Hypothesen, die zum Teil unspezifisch sind und sich als Unterschiedshypothesen darstellen, lediglich auf die Grundgesamtheit, also auf die Gesamtbesucherschaft der beiden Festivals beziehen und sich folglich nicht auf die Gesamtbevölkerung der Bundesrepublik Deutschland übertragen lassen. Um diesbezüglich Aussagen zu treffen, werden entsprechende wissenschaftliche Befunde als Vergleichsdaten herangezogen.

klassischer Musik gehen. Da zeitgenössische Musik zumeist den Anspruch erhebt, kulturell geprägte Hörgewohnheiten zu überwinden und deshalb musikalische Experimente abseits des „Harmonischen“ und „Schönen“ wagt, ist es weiterhin wahrscheinlich, dass sich ihr Publikum eher aus männlichen Fachleuten wie Musikern, Musikkritikern oder -redakteuren rekrutiert.

Hypothese 1: Das Geschlecht hat einen Einfluss auf die Wahl des Festivals. Die Konzerte der klassischen Musik werden eher von weiblichen Personen, die Konzerte der zeitgenössischen Musik hingegen eher von männlichen Personen besucht.

Alter: Wie bereits angeführt, scheint das Klassikpublikum älter zu sein als das Publikum der zeitgenössischen Musik. Auch hier bieten sich mehrere, voneinander nicht unabhängige Gründe für dieses Phänomen an: *Erstens* kann ein Generationseffekt vorliegen. Durch den zunehmenden Bedeutungsverlust klassischer Musik im Zuge einer immer rasanteren Diversifizierung der Musikkultur, „[...] waren Teile der heute älteren Generation sehr viel stärker und intensiver mit klassischer Musik konfrontiert, als dies bei jüngeren Menschen heute der Fall ist“ (Mende/Neuwöhner 2006: 247). *Zweitens* scheint ein Alterseffekt zu wirken. Die Zuwendung zu klassischen Genres kann aus dem durch das höhere Alter gestiegenem Bedürfnis nach Ruhe und Ordnung erklärt werden (vgl. Neuhoff 2008: 5 und Bersch-Burauel 2004: 80f.). *Drittens* sind jüngere und höher gebildete Personen, wie die Ausführungen zum Selbstverwirklichungsmilieu gezeigt haben, eher offen für Abwechslung und neue Erfahrungen aus dem hochkulturellen Bereich. Dies könnte eine Hinwendung zur zeitgenössischen Musik begünstigen.

Hypothese 2: Je älter die Personen sind, desto wahrscheinlicher wird der Besuch der klassischen Konzerte.

Bildung: Es ist davon auszugehen, dass das Publikum sowohl der klassischen als auch der zeitgenössischen Musik höher gebildet ist. Das gehobene musikalische Komplexitätsniveau dieser beiden Musikarten setzt kulturelle Kompetenzen voraus, um diese für sich genießbar zu machen. Die Dekodierungsleistung dieser ästhetischen Objekte bedarf also einer spezifischen,

durch soziale Herkunft begünstigten und in Schule oder Freundeskreis verfestigten kulturellen Bildung. Vor dem Hintergrund der Bildungsexpansion ist mehrfach belegt worden, dass die Bildungsabschlüsse kohortenweise variieren (vgl. Geißler 2005, Hradil 2005, Hadjar/Becker 2006), d.h. „[...] ältere Menschen ein durchschnittlich viel niedrigeres formales Bildungsniveau [haben] als die jüngeren“ (Hradil 2005: 159). Demnach ist anzunehmen, dass die vermutlich jüngeren Besucher der zeitgenössischen Musik tendenziell häufiger eine höhere Bildung besitzen.

Hypothese 3: Je höher der formale Bildungsabschluss, desto wahrscheinlicher ist der Besuch der zeitgenössischen Konzerte.

Einkommen: Neben Bildung ist das Einkommen die zweite traditionelle sozialstrukturelle Größe, die zur Erklärung einer angesehenen gesellschaftlichen Position herangezogen wird. Sowohl im Hinblick auf die eingangs vorgestellten Annahmen Bourdieus, als auch auf das vermutete höhere Alter dürfte das Klassikpublikum ein höheres Einkommen beziehen als das Publikum der zeitgenössischen Musik. Nach Bourdieu bildeten zwar die Konsumenten klassischer Musik und Neuer/zeitgenössischer Musik aufgrund eines ähnlichen Kapitalvolumens gemeinsam die herrschende Klasse, jedoch unterteilten diese sich wiederum aufgrund ihrer unterschiedlichen Kapitalstruktur in zwei Fraktionen. Die herrschende Fraktion mit der Präferenz für klassische Musik besitzt demnach mehr ökonomisches, die beherrschte Fraktion eher kulturelles Kapital (siehe Hypothese 3). Entgegen den Befunden Schulzes konnten Neuhoff (2004) und Reuband (2006) einen Einfluss des Einkommens auf den klassischen Konzert- bzw. Opernbesuch feststellen. Im Hinblick auf das Alter ist es wahrscheinlich, dass sich mit steigenden Lebensjahren auch das Einkommen durch den Aufstieg in beruflichen Positionen erhöht.

Hypothese 4: Je höher das finanzielle Einkommen, desto wahrscheinlicher ist der Besuch der klassischen Konzerte.

Kulturelle Interessen: Alters- und Bildungsabhängig zeigen sich auch die kulturellen Interessen der Besucher. Durch die hohe Bildung dürfte sich vor allem ein breites Interessenspektrum an hochkulturellen Aktivitäten, wie z.B. Lesungen oder Opern-, Museums- oder Theaterbesuchen zeigen (vgl. Spellerberg 2006: 267f.). Für das jüngere und höhere Publikum ist zu erwarten, dass sich dieses Spektrum um populärkulturelle Angebote – z.B. Rockkonzert-, Popkonzert- und Kinobesuche – erweitert, da es sowohl dem Spannungsschema als auch dem Hochkulturschema nahe steht.

Hypothese 5: In Anbetracht des Alters und der Bildung zeigt das Publikum der zeitgenössischen Musik ein breiteres kulturelles Interessenspektrum als das Publikum der klassischen Musik.

Milieuzugehörigkeit: Die Annahmen über die Bildungs- und Altersverteilungen sowie über die kulturellen Aktivitäten lassen Schlussfolgerungen über die jeweiligen Milieuzugehörigkeiten der Besucher zu. Das ältere und mittel- bis hochgebildete Klassikpublikum setzt sich mehrheitlich aus Personen zusammen, die dem Niveaumilieu oder dem Integrationsmilieu angehören, während das jüngere, hochgebildete Publikum der zeitgenössischen Musik sich eher aus Personen aus dem Selbstverwirklichungs- und ebenfalls dem Niveaumilieu zusammensetzt.

Hypothese 6: Der Raum kultureller Aktivitäten der Gesamtbesucherschaft ist gekennzeichnet durch die Nähe zum Hochkulturschema. Das Klassikpublikum zeichnet sich dabei eher durch eine Distanz zum Spannungsschema und das Publikum zeitgenössischer Musik eher durch eine Distanz zum Trivialschema aus.

4. Ergebnisse der Befragung

Bevor die Milieutypologie von Gerhard Schulze auf die beiden Festival-Publika übertragen werden sollen, ist es zunächst von Bedeutung, grundlegende Ergebnisse zu präsentieren. Dabei soll im Folgenden auf die soziodemografischen Merkmale, das festivalbezogene Besuchsverhalten und die relevanten Lebensstilmerkmale eingegangen werden. Um dem Anspruch auf eine vergleichende Publikumsstrukturanalyse gerecht zu werden, erfolgt die Auswertung der Ergebnisse auf einer komparativen Ebene. Dementsprechend sollen die Befunde des einen Publikums stets den entsprechenden Befunden des anderen Publikums gegenübergestellt und auf Unterschiede hin überprüft werden. Da es sich hier um eine verzerrte Stichprobe handelt, bei der die beiden Publika die Grundgesamtheit bilden, soll gelegentlich auf amtliche Statistiken verwiesen werden, um einen Bezug zum sächsischen bzw. bundesdeutschen Durchschnitt herzustellen.

4.1 Soziodemografie

Den soziodemografischen Merkmalen der jeweiligen Publika soll eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden, da sie die entscheidenden Hinweise dafür liefern, ob der Besuch des einen oder des anderen Festivals möglicherweise an eine objektive soziale Lage gekoppelt ist.

4.1.1 Geschlecht

Das Ergebnis der Geschlechterverteilung (Tabelle 1) hinsichtlich des Konzertbesuchs klassischer Musik reiht sich in die bisher durchgeführten Analysen von Konzertpublika für diesen Bereich ein. Reuband (2006: 271), Neuhoff (2004: 484) und Kreutz et al. (2003: 11) ermittelten in ihren Studien eine leichte Überrepräsentativität der Frauen in den klassischen Konzertsälen. In der Studie zum Moritzburg Festival verstärkt sich diese Tendenz erneut: 60,7 Prozent der Besucher sind weiblich und lediglich 39,3 Prozent männlich. Überraschend ist jedoch das Ergebnis für die zeitgenössische Musik. Hier sind es mit 52,1 Prozent zwar immer noch mehr Frauen im Publikum, so weisen aber bisherige Studien (Neuhoff 2008, Keuchel/Wiesand 1998: 23 und Dollase et al. 1986: 36ff.) einheitlich einen bedeutend höheren Männeranteil (bis zu 66%) auf. Das Dresdner Publikum scheint indes längerfristig eine Ausnahme zu bilden. So wies schon Zehme (2005: 106) in ihrer Studie über den

Vorgänger des Tonlagen-Festivals, der „Dresdner Tage für zeitgenössische Musik“, einen mit 55,5 Prozent höheren Frauenanteil in der Besucherschaft nach.

Tabelle 1: Geschlechteranteile in den Publika der Kammermusik und zeitgenössischen Musik (in %)

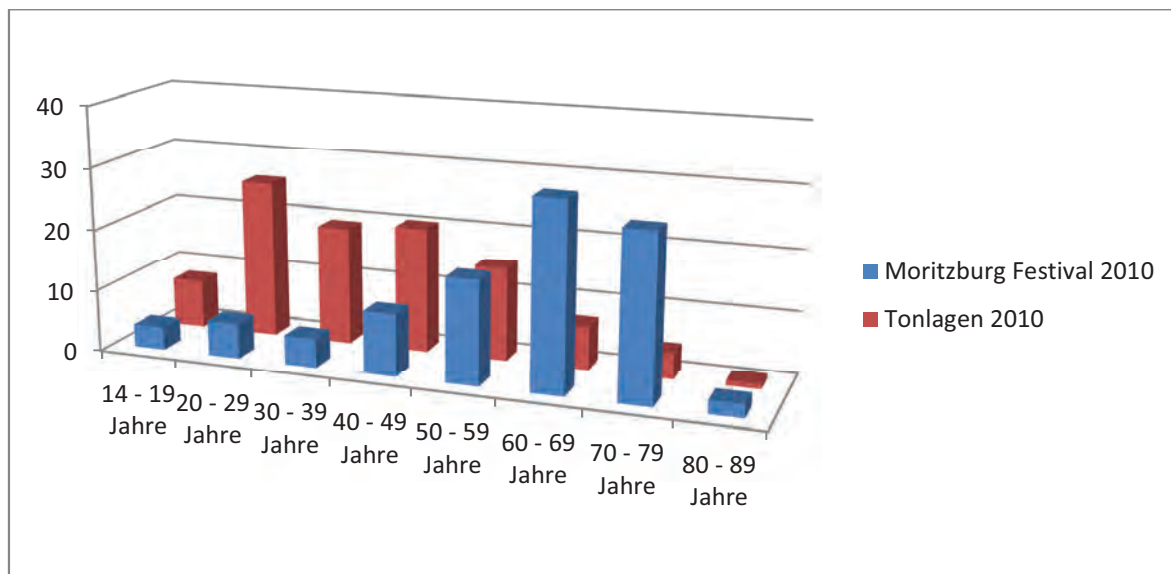
	Moritzburg Festival (2010)	Tonlagen-Festival (2010)
Weiblich	60,7	52,1
Männlich	39,3	47,9

Dass allerdings das Geschlecht an sich musiksoziologisch nur einen mittleren prognostizistischen Wert für die Erklärung unterschiedlicher Anteile am Publikum besitzt, zeigt auch die aktuelle Statistik sowohl der sächsischen als auch der Dresdner Bevölkerung – in beiden Statistiken ist das Verhältnis von etwa 51 Prozent Frauen zu 49 Prozent Männer (Statistisches Landesamt Sachsen 2010: 7). Demnach müsste sich eine knappe Gleichverteilung in den Konzertsälen der beiden Festivals mit größtenteils sächsischem Publikum widerspiegeln. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit, die unterschiedlichen Geschlechtsverteilungen unter Einbezug weiterer Variablen zu erklären.

4.1.2 Alter

Für die Typisierung von Lebensstilen spielt das Lebensalter neben Geschlecht und Bildung eine zentrale Rolle und leistet eine Erklärungskraft für viele Verhaltensweisen und Handlungsorientierungen. Erwartungsgemäß unterscheidet sich der Altersdurchschnitt der beiden Festivalpublika enorm voneinander. So liegt für das Moritzburg Festival das mittlere Alter bei 58,1 Jahren, während das deutlich jüngere Tonlagen-Publikum durchschnittlich 39,6 Jahre als Altersmittelwert aufweist. Diagramm 1 visualisiert die zwei gegenüberliegenden Gipfel der jeweils repräsentierenden Altersgruppen. Die am häufigsten besetzte Kategorie für das Moritzburg Festival ist „60 – 69 Jahre“ und für das Tonlagen-Festival „20 – 29 Jahre“.

Diagramm 1: Altersstrukturen für die Publika der Kammermusik und zeitgenössischen Musik



Das Lebensalter selbst liefert keine Erklärung für die unterschiedliche Geschlechterverteilung. Liegt die Annahme auch nahe, dass Männer einem höheren Mortalitätsrisiko²⁵ unterliegen und deshalb im höheren Alter systematisch unterrepräsentiert sind, so zeugen die empirischen Ergebnisse vom Gegenteil. Einzig in den Kategorien hohen Alters (70 und höher) sind mehr Männer im Publikum vertreten als Frauen.

Weiterhin lässt sich die Bedeutung des Alters für den allgemeinen Musikgeschmack und insbesondere für das Klassik-Publikum wie folgt beschreiben und erklären: Das Ansteigen der Kurve – als Ausdruck eines wachsenden Interesses für klassische Musik bzw. Konzerte – beginnt mit etwa 46 Jahren. Bersch-Burauel (2004: 53) und Hartmann (1999: 231) konstatieren in ihren Studien eine Sensibilisierungsphase, in der mit zunehmendem Alter eine Präferenz für klassische Musik entsteht, während sich gleichzeitig die Nähe zur Rock- und Popmusik verringert, insofern nicht bereits eine musikalische Präferenz für klassische Musik durch eine spezifisch musikalische Sozialisation besteht. Jene liegt vor, wenn eine positive Konfrontation mit dem Klassik-Genre im Kindes- und Jugendalter innerhalb des (näheren) sozialen Umfelds (vgl. Mende/Neuwöhner 2005: 248) stattgefunden hat. Gründe für ein wachsendes Interesse an klassischer Musik ohne eine spezifische Sozialisation sehen Neuhoff (2008: 5), Heiner Gembris (2008: 184) und Bersch-Burauel (2004: 80f.) vor allem in einem steigenden Bedürfnis nach Ruhe, Ordnung, Tradition und Harmonie mit zunehmendem Alter. Nach dieser Auffassung wird Musik als Medium der Genusserzeugung funktionalisiert, indem

²⁵ Laut dem Statistischen Bundesamt haben Männer eine durchschnittlich um 3,8 Jahre geringere fernere Lebenserwartung (im Alter von 60 Jahren) als Frauen. Vgl. Aktuelle Sterbetafeln des Statistischen Bundesamtes, online unter: <http://www.destatis.de> (Stand 20.04.2011)

sie an veränderte äußere Lebensumstände, zumeist durch gestiegene Kontinuität im Lebensverlauf, z.B. einen festen Beruf und/oder Familiengründung, angepasst wird und dadurch subjektives Wohlbefinden dem Anspruch nach reguliert werden kann. Es mehren sich somit die Hinweise, dass die Hinwendung zu klassischer Musik weniger ein Kohorteneffekt als ein Alterseffekt zu sein scheint. Die Zusammenhänge von Alter, Werteinstellungen und Musikgeschmack werden in späteren Kapiteln noch ausführlicher zu diskutieren sein.

4.1.3 Bildung

Die Bildung stellt in der Lebensstilforschung eine weitere wichtige und gleichsam die traditionellste sozialstrukturelle Größe zur Erklärung kulturellen Geschmacks dar. Die historischen Wurzeln bildungsbürgerlicher Aspirationen hochkultureller Partizipation wirken bis in die Gegenwart nach und münden in die landläufig bekannte Stereotypisierung, dass hochkultureller Geschmack eine hohe Bildung voraussetzt und trivialkultureller Geschmack sich aus einer niedrigen Bildung ergibt. Vor dem Hintergrund der Bildungsexpansion, als „enormer Ausbau der sekundären und tertiären Bereiche des Bildungswesens“, die seinen Anfang in den 1950er Jahren findet, in den 1960igern erneut einen Schub erfährt und bis in die 1990er Jahre andauert (Geißler 2005: 274), stellt sich diese stark deterministische Annahme als zu undifferenziert dar. Durch die allgemeine Höherqualifizierung der Bevölkerung findet nicht gleichsam eine Kolonialisierung der hochkulturellen Bereiche statt. Umgekehrtes ist eher der Fall: Der Aufstieg einer Massenkultur vermittelt einer vom Konsumkapitalismus angetriebenen Verbreitung und Vermarktung popkultureller Objektivationen als „Moden“ und deren vornehmliche Appropriation durch die Jugend lassen den traditionellen hochkulturellen Sektor (Oper, klassische Konzerte, Theater) zunehmend „vergreisen“ (vgl. Reuband 2006, Tauchnitz 2002, Rössel/Hackenbroch/Göllnitz 2002). Demnach wird der populärkulturelle Sektor immer stärker durch gut (aus-)gebildete Menschen besetzt. Vor diesem Hintergrund ist es wenig verwunderlich, um bei der Publikumsforschung zu verbleiben, dass selbst die Besuche von Popkonzerten eher eine Angelegenheit höher gebildeter Menschen ist (vgl. Neuhoff 2004: 483).

Diagramm 2a: Bildungsabschlüsse für das Publikum der Kammermusik

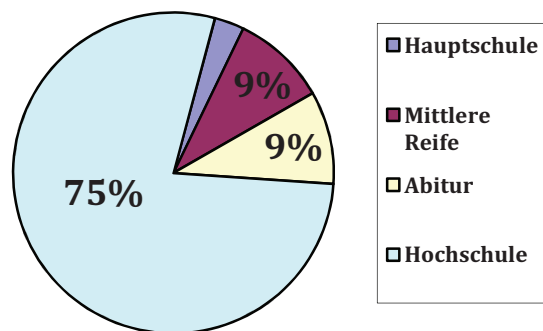
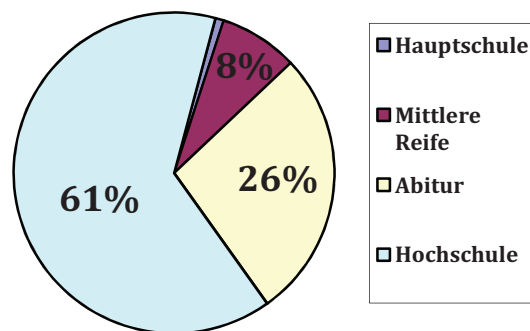


Diagramm 2b: Bildungsabschlüsse für das Publikum der zeitgenössischen Musik



Ein entsprechendes Bild zeigt sich auch in der vorliegenden Studie: Die Besucherschaft beider Festivals ist zum größten Teil hochgebildet (Diagramme 2a und 2b). Während 77 Prozent der Besucher des Moritzburg Festivals einen (Fach-)Hochschulabschluss besitzen, sind es dagegen nur 61 Prozent des gesamten Tonlagen-Publikums. Fast man allerdings (Fach-)Abitur und (Fach-)Hochschulabschluss als Kategorie „hohe Bildung“ zusammen, überwiegt die Besucherschaft des Tonlagen-Festivals mit insgesamt 87 Prozent knapp gegenüber den 84 Prozent des Moritzburg Festivals.

Der versteckte Unterschied liegt hier in den Kohorten. In der DDR vollzog sich um 1960 eine soziale Schließung des Zugangs zu höheren Bildungsabschlüssen zugunsten der Intelligenzkinder (vgl. Hradil 2006: 398 und Geißler 2005: 288), während sich gleichzeitig die Bildungschancen in der BRD zwar allmählich ausweiteten, aber immer noch ungleich verteilt waren. Diesbezüglich war ein Abitur bzw. Hochschulabschluss für die Besucher des Moritzburg Festivals, von denen etwa die Hälfte zwischen 1940 und 1960 in der DDR geboren sind und dort auch bis zu Wende lebten, schwieriger zu erwerben als für die Generationen ab 1980, wie sie durch das Publikum des Tonlagen-Festivals repräsentiert werden.²⁶

Mittlere und niedrige Bildungsabschlüsse sind dementsprechend selten vergeben. Somit haben lediglich 9,2 Prozent der Besucher des Moritzburg Festivals einen Realschulabschluss bzw. einen Abschluss der 10. Klasse der Polytechnischen Oberschule (kurz: POS, DDR) und nur 2,9 Prozent einen Hauptschulabschluss bzw. einen Abschluss höchstens der 9.

²⁶ Die Kohorte von 1951-1953 hat mit nur 20,2 Prozent der Männer und 17,2 Prozent der Frauen in der DDR ein Abitur. Ein ähnliches Verhältnis steht für den Hochschulabschluss: nur 16,7 Prozent Männer und 13,6 Prozent Frauen derselben Kohorte haben einen solchen Abschluss erworben (vgl. Solga 1995: 233). In der BRD hingegen hatten insgesamt nur 11,4 Prozent der Bevölkerung für jene Kohorte einen Hochschulabschluss (vgl. Hradil 2004: 140).

Klassenstufe der POS. Für das Publikum des Tonlagen-Festivals reduzieren sich die Zahlen erneut. Nur 7,6 Prozent besitzen einen Realschul-/POS-Abschluss der zehnten Klasse und verschwindend geringe 0,8 Prozent nur eine formal niedrigere Bildung (Hauptschulabschluss bzw. 8./9. Klasse POS).

Die Ergebnisse der bisherigen Forschungen bekräftigen die Befunde der vorliegenden Untersuchung. Für das Publikum klassischer Konzerte schwanken die Zahlen des Anteils der höher Gebildeten am Gesamtpublikum bei den Studien von Neuhoff (2008: 6) und Kreuz et al. (2003: 11) zwischen 70 und 80 Prozent. Die Ergebnisse für die zeitgenössische Musik zeigen eine noch klarere Kontinuität: sowohl Zehme (2005: 111), Dollase et al. (1986: 44), als auch Zingerle/Gebhardt (1998: 82) stellen einen Anteil von ca. 80 Prozent des Publikums fest. Damit lässt sich für beide Musikfestivals das konstatieren, was für Bourdieu seit jeher Voraussetzung hochkultureller Rezeption ist: Erst eine entsprechende (kulturelle) Bildung ermöglicht das Dekodieren komplexer Muster, wie sie in der klassischen und zeitgenössischen Musik verarbeitet werden (Bourdieu 1983: 171).

4.1.4 Aktuelle Tätigkeit

Die beruflichen Tätigkeiten der Besucher zeigen sich in Abhängigkeit von ihrer Alters- und Bildungsstruktur. Vor allem das Moritzburg Festival wurde, durch seinen großen Anteil älterer Menschen im Publikum, von Rentnerinnen/Rentnern besucht (46,0%). SchülerInnen und StudentenInnen waren eher seltener (6,6%) und Wehr-/Zivildienstleistende gar nicht anzutreffen. Doch auch Berufspositionen, die eine höhere formale Bildung voraussetzen, sind vergleichsweise stark vertreten: Freier Beruf/Selbstständig/e (13,4%), Leitende/r Angestellte/r/Beamter/in (9,0%) und akademischer Beruf (7,1%) gegenüber (Fach-)Arbeiter (0,7%), Auszubildende/r/Lehrling (0,2%) und Erwerbslose (0,7%).

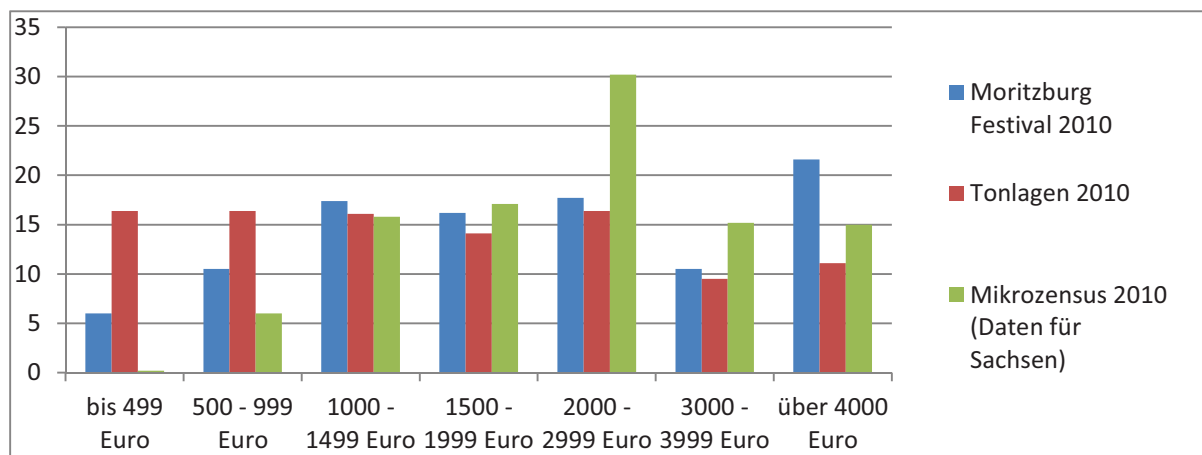
Beim Vergleich der beiden Publika zeigen sich Alters- und Bildungseffekte als entscheidende Kriterien. Der Anteil der RentnerInnen sinkt beim Tonlagen-Festival auf 8,4 Prozent und der Anteil der StudentenInnen steigt auf 24,1 Prozent. Vor allem das junge Alter und die hohe Bildung des Tonlagen-Publikums führen dazu, dass auch die statushöheren Berufspositionen stärker besetzt sind. Insbesondere die akademischen Berufe sind mehr als doppelt so stark vertreten (15,7%) wie beim Moritzburg Festival. Doch auch mehr Angestellte/Beamte (18,7 %) und Freie Berufe/Selbständige (16,1%) finden sich im Publikum des Tonlagen-Festivals,

wobei ebenso gilt, dass statusniedrigere Positionen unterrepräsentiert sind (ArbeiterInnen 2,7%, Erwerbslose 2,7% und Auszubildende/Lehrlinge 0,8%).

4.1.5 Haushaltsnettoeinkommen

Ein Vergleich des monatlichen Haushaltsnettoeinkommen der Publika miteinander und gegenüber der sächsischen Bevölkerung ergab folgende Unterschiede: Das Kammermusikfestival hat einen kaum höheren Anteil an Personen mit einem *hohen* Einkommen (32,1 Prozent verfügen über ein Einkommen über 3.000 Euro im Monat) und das Tonlagen-Festival einen weit höheren Anteil an Personen mit *niedrigerem* Einkommen (32,8 Prozent haben ein Einkommen unter 1.000 Euro im Monat) als der sächsische Durchschnitt. Nach den Daten des Mikrozensus 2009 verfügen 30,2 Prozent der Sachsen über ein Einkommen von über 3.000 Euro und nur 6,2 Prozent über ein Einkommen von unter 1.000 Euro monatlich (vgl. Diagramm 3).²⁷

Diagramm 3: Einkommensstrukturen der beiden Publika im sächsischen Vergleich



Der verhältnismäßig hohe Anteil an Personen mit niedrigen Einkommen beim Tonlagen-Festival lässt sich durch die Vielzahl der Studenten im Publikum erklären. Allgemein lässt sich ein Alterseffekt feststellen: Mittels einer bivariaten Korrelation konnte ein moderater Zusammenhang zwischen Alter und Einkommen von $r=.33$ festgestellt werden. Das bedeutet für die hier untersuchten Publika, dass mit steigendem Alter auch das Einkommen einer Person steigt.

²⁷ Die Daten zur Einkommensstruktur der sächsischen Bevölkerung finden sich in der Erhebung des Mikrozensus 2009. Ein Online-Zugriff auf die Ergebnisse ist möglich über das Internetportal des Statistischen Bundesamtes unter: <http://www.destatis.de> (Stand: 15.04.2011)

Die unterschiedlichen finanziellen Verhältnisse variieren auch in Abhängigkeit von der Herkunft der Besucher. Während die niedrigeren und mittleren Einkommen zwischen den neuen Bundesländern und den alten Bundesländern nahezu gleichverteilt sind, ergeben sich vor allem Unterschiede in den höheren Einkommensklassen. So verfügen 25 Prozent der Besucher aus Westdeutschland und 23,8 Prozent aus Ostdeutschland über ein monatliches Einkommen unter 1000 Euro. Beim mittleren Einkommen (2000 – 3000 Euro) sind die ostdeutschen Besucher mit 17,2 Prozent nahezu gleich stark vertreten wie die westdeutschen Besucher mit 17,1 Prozent. Bei einem Einkommen über 4000 Euro werden die Einkommensunterschiede allerdings deutlicher: Gegenüber den Besuchern aus den neuen Bundesländern (14,7%) haben mehr als doppelt so viele Besucher aus den alten Bundesländern (34,4%) solch ein vergleichsweise hohes Einkommen. Dabei ist einerseits anzumerken, dass sich die in Ost- und Westdeutschland unterteilte Besucherschaft hinsichtlich der Berufsgruppen nicht signifikant voneinander unterscheiden. Die gehobenen Positionen, wie z.B. leitende Angestellte/Beamte (Ost: 7,2%, West: 5,5%), akademische Berufe (Ost: 10,1%, West: 11,0%) oder Freie Berufe/Selbstständige (Ost: 12,7%, West: 13,7%) sind alle ähnlich stark besetzt. Andererseits ist, wie im folgenden Abschnitt zu lesen sein wird, die Mehrheit der Besucher in den neuen Ländern wohnhaft und nur eine sehr geringe Zahl von Personen aus den alten Bundesländern bei den Festivals zu Besuch war, was einen adäquaten Vergleich zwischen den Kategorien „Ost/West“ erschwert.

4.1.6 Herkunft

Beide Festivals haben eine überwiegend regionale Anziehungskraft für die Besucher. So sind es mit 80,3 Prozent mehrheitlich sächsische Besucher, die zu den kammermusikalischen und zeitgenössischen Veranstaltungen kommen. 48,6 Prozent des Publikums kamen aus dem Stadtgebiet Dresden. Unterteilt man die Herkunft der Besucher in alte und neue Bundesländer, erhöht sich die Zahl der Besucher für Ostdeutschland um 6,1 Prozent gegenüber der sächsischen Besucherschaft. Damit kommen insgesamt nur 9,4 Prozent der Besucher aus Westdeutschland. Ausländische Besucher waren mit 1,9 Prozent Anteil am Gesamtpublikum systematisch unterrepräsentiert.

Wie verteilt sich nun die Herkunft der Besucher, wenn man sie nach den beiden Festivals aufteilt? Nach einer statistischen Auswertung eines auf Chi-Quadrat basierten Analyseverfahrens kann für das Tonlagen-Festival eine tendenziell größere überregionale

Anziehungskraft festgestellt werden. So stammen mehr Besucher des Tonlagen-Festivals aus anderen Bundesländern als Sachsen (TF: 23,8%; MF: 16,1%), gleichzeitig besuchten dieses aber auch mehr Dresdner (TF: 62,8%; MF: 46,5%). Das bedeutet, dass das Moritzburg Festival eine vor allem regionale Wirksamkeit besitzt: 37,4 Prozent kamen aus Sachsen, aber nicht aus Dresden. Auch hinsichtlich des gesamten Bundesgebiets konnte das Tonlagen-Festival mit 11,0 Prozent mehr Besucher aus Westdeutschland akquirieren als das Moritzburg Festival mit nur 8,8 Prozent. Es kann außerdem vermutet werden, dass das Tonlagen-Festival durch internationale Themenabende, wie z.B. „Hasretim – Eine anatolische Reise“ auch eine größere Attraktivität auf ausländische Besucher hatte. Mit 3,1 Prozent kamen mehr ausländische Besucher zu den Konzerten des Tonlagen-Festivals als zu den Moritzburg-Konzerten (0,7%),

Weiterhin lebten 53,6 Prozent des gesamten Publikums bis 1989 in der DDR, 17,1 Prozent in der BRD und 1,7 Prozent im Ausland. Eine Vielzahl der Befragten (27,6%) wurde erst im wiedervereinten Deutschland geboren oder gab keine Antwort auf diese Frage. Diese Fälle werden im Folgenden nicht berücksichtigt. Zunächst ist zu konstatieren, dass ein mittelstarker Zusammenhang zwischen dem Wohnort vor 1989 und dem jetzigen Wohnort besteht. Damit ist es wahrscheinlich, dass Personen, die vor 1989 in der DDR lebten, heute ebenfalls in den neuen Bundesländern wohnen. Für diejenigen, die vor der „Wende“ in der BRD lebten, zeigt sich ein leicht verändertes Bild: Von ihnen sind es insgesamt 37,4 Prozent, die weiterhin in den alten Bundesländern wohnen. Die übrigen 62,6 Prozent sind im Laufe der letzten beiden Jahrzehnte in die neuen Bundesländer übersiedelt. Auch die Mehrheit (87,5%) der ausländischen Besucher leben gegenwärtig in den neuen Bundesländern. Entsprechend des Zusammenhangs zwischen dem ehemaligen und dem gegenwärtigen Wohnort zeigt sich die Verteilung für die jeweiligen Festivals: Beim Moritzburg Festival sind deutlich weniger Personen zu Besuch, die vor 1989 in der BRD lebten (18,3%), während diese beim Tonlagen-Festival fast ein Drittel ausmachen (30,7%). Nach bivariaten Analysen ergibt sich damit die Zugehörigkeit einer Person zu einem der jeweiligen Gesellschaftsmodelle, das vor 1989 in Deutschland existierte, als Einflussgröße auf den Besuch eines der Festivals. Während sich in unserem Fall somit die in der BRD sozialisierten Personen eher der zeitgenössischen Musik zuwenden, haben die in der DDR sozialisierten Personen eine höhere Affinität zur Kammermusik.

4.1.7 Familienstand und Haushaltsform

Die Befunde der vorliegenden Studie hinsichtlich der familienständischen Situation und der Haushaltsform decken sich mit dem in den Bevölkerungswissenschaften und in der Soziologie konstatierten Wandel von familialen Strukturen und privaten Lebensformen. Der Begriff Lebensform meint demnach „[...] relativ stabile Beziehungsmuster [...], die allgemein als Formen des Alleinlebens oder Zusammenlebens, sowohl mit als auch ohne Kinder (familiale versus nicht familiale Lebensformen), zu beschreiben sind“ (Meyer 2005: 331f.). Der Wandel dieser Lebensformen meint – einhergehend mit sinkenden Fertilitäts- und Heiratsraten (vgl. Helge Peukert 2004 und Thomas Meyer 2005) – einen Bedeutungsverlust der für die modernen Industriegesellschaften, typischen „Normalfamilie“ (Mutter, Vater, zwei Kinder) und eine Bedeutungszunahme ausdifferenzierter Lebensformen, wie z.B. Alleinerziehende (Erziehungsverantwortung für Kinder durch ein Elternteil) als familiale oder ledige (partnerlos vor einer ersten Ehe) und nichteheliche Lebensgemeinschaften (langjährige Partnerschaft vor einer ersten Ehe) als nichtfamiliale Lebensformen. Dieser Prozess ist Teil einer übergreifenden „Individualisierung der Lebenslagen“ (Ulrich Beck 1986: 205f.), deren Ursachen von den Soziologinnen und Soziologen zumeist in den gesellschaftlichen Entwicklungen der zweiten Hälfte des 20. Jh. gesehen werden. Demnach führten die Auflösung ständisch bzw. klassenkulturell geprägter Sozialformen und -bindungen durch Demokratisierung, Wohlstandssteigerung, Bildungsexpansion und Freizeitvermehrung zu erweiterten Handlungs- und Entscheidungsspielräumen, was wiederum einen neuen Vergesellschaftungsmodus, d.h. neue Mechanismen sozialer Integration und Differenzierung, hervorbrachte (vgl. ebd.: 205). Diesbezüglich eröffneten sich beispielsweise durch die gestiegene Erwerbsbeteiligung der Frauen und die daraus resultierende materielle Unabhängigkeit allmählich neue und sozial akzeptierte Alternativen zur Lebensform „Ehe“.

Vergleicht man die Lebensformen der beiden Publika in Abhängigkeit des Alters, wird dieser Wandel deutlich. Das wesentlich ältere Moritzburg-Publikum zeigt mit 62,8 Prozent eine deutlich höhere Verheiratetenquote als das Tonlagen-Publikum mit nur 33,7 Prozent. Weiterhin mag es am Alter liegen, dass mehr verwitwete Personen beim Moritzburg Festival (5,7%) zu Gast sind als beim Tonlagen-Festival (1,4%). Demgegenüber hat letzteres mehr als doppelt so viele ledige Besucher (MF: 18,5%; TF: 42,8%) und fast dreifach so viele Besucher, die sich in einer langjährigen Partnerschaft befinden (TF: 16,2%; MF: 5,7%).

Bei 80 Prozent der Klassik-Gänger leben keine Kinder mehr im Haushalt. Hier ist es aufgrund des höheren Alters der Moritzburg-Besucher eher wahrscheinlich, dass die Kinder bereits den

Haushalt der Eltern aus Ausbildungs-, beruflichen oder familiären Gründen verlassen haben. Mit 70,2 Prozent ist der Anteil derjenigen Besucher des Tonlagen-Festivals, bei denen keine Kinder im Haushalt leben, nur etwas geringer, aber angesichts der hohen formalen Bildung und des jüngeren Alters – beides Faktoren, die das generative Verhalten stark beeinflussen – ist es durchaus wahrscheinlich, dass diese auch tatsächlich keine Kinder haben.

4.1.8 Anteil der Fachbesucher am Gesamtpublikum

Ein letzter, kurzer Abschnitt im Rahmen der soziodemografischen Auswertung soll sich dem Anteil der Fachbesucher am Gesamtpublikum widmen. Da der Zugang zur zeitgenössischen Musik gemeinhin als noch schwerer als zur klassischen Musik verstanden wird, liegt oft die Vermutung nahe, ihre Besucherschaft bestünde zum hohen Maße aus einem Fachpublikum. Tatsächlich ergibt sich auch wieder ein signifikanter Unterschied zwischen den hier erhobenen Festivalpublika: Während das Moritzburg Festival nur zu 8,0 Prozent aus einer Fachbesucherschaft besteht, sind es beim Tonlagen-Festival ganze 24,9 Prozent. Dass sich letztere dabei v.a. durch eine allgemein höhere, sowohl professionelle als auch unprofessionelle, künstlerische Aktivität auszeichnet, belegen die 43,5 Prozent der Fachbesucher, die sich selbst in die Kategorie „sonstige(r) Künstler(in)“ einordneten, während 23,9 Prozent angaben ein/e „Musiker(in)“ zu sein. Vergleichsweise wenig, dem Moritzburg Festival gegenüber aber immernoch überlegen, waren Komponisten/-innen (4,3%), Musikjournalist/-innen (5,4%), Musikveranstalter/-innen (6,5%), Musikwissenschaftler/-innen (7,6%) und Studenten/Studentinnen der Musikwissenschaften (8,7%) vertreten. Beim Moritzburg Festival ragten lediglich die „Musiker/-innen“ mit 3,4 Prozent und „sonstige Künstler/innen“ mit 1,9 Prozent hervor. Sämtliche Restkategorien waren mit einem oder weniger Prozent vertreten.

Mit einem Blick auf bisherige Untersuchungen bestätigt sich die hier belegte Annahme, dass zeitgenössische Musik tendenziell mehr Fachleute anzieht, abermals. Schon Zehme (2005: 119) wies für die Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik einen mit 27,1 Prozent nur knapp höheren Anteil von Fachbesuchern am Gesamtpublikum nach. Interpretiert man die Kategorie „berufliche oder ausbildungsbedingte Gründe für den Besuch“ als Charakteristikum eines Fachbesuchertums, so waren sogar 42 Prozent bei den Donaueschinger Musiktagen (Keuchel/Wiesand 1998) als Fachbesucher zu Gast. Eine Untersuchung, die die Fachbesucherschaft für klassische Genres erhoben hat, gibt es bislang nicht. Dass aber ein

„Fachbesuchertum“ ebenfalls eine signifikante Einflussgröße für die Wahl des Festivaltyps ist – in der vorliegenden Untersuchung gilt dies für die zeitgenössische Musik – bestätigen bivariate Analysen. Ob diese allerdings prognostischen Wert besitzt, kann erst in den weiter unten folgenden, unter Einbezug mehrerer (Kontroll-) Variablen, sog. multivariaten Analysen, geprüft werden.

4.2 Veranstaltungsbesuch

Die folgende Auswertung widmet dem typischen, auf das jeweilige Festival bezogene Besuchsverhalten der jeweiligen Publika. Einerseits erfolgte die Erhebung dieser Informationen im Interesse des Veranstalters. Andererseits lassen sich auch hier Rückschlüsse auf die jeweiligen Rezeptionsbedingungen der beiden musikalischen Richtungen ziehen. Im Hinblick auf die Annahme, dass die individuelle Zuwendung zur klassischen bzw. zur zeitgenössischen Musik milieuspezifisch verteilt ist, sollten sich auch hier unterschiedliche Verhaltensweisen zeigen.

4.2.1 Anzahl der besuchten Veranstaltungen

Um die Unterschiede hinsichtlich der Publika in voller Breite zu erfassen, soll im Folgenden die Besuchshäufigkeit – sowohl für die einzelnen Veranstaltungen als auch für das Festival insgesamt – und deren (Rahmen-)Bedingungen überprüft werden. Das Moritzburg Festival zeichnet sich gegenüber dem Tonlagen-Festival durch die Besonderheit aus, dass es bereits das 17. Jahr in Folge stattgefunden hat und sich deshalb möglicherweise ein Stammpublikum bzw. „Festival-Liebhaber“ generieren konnte. Das Tonlagen-Festival ist zwar eine Neukonzeption der Dresdner Tage für zeitgenössische Musik, musste womöglich aber aufgrund des neuen künstlerischen Konzepts sein Stammpublikum zugunsten einer neuen Besucherschicht aufgeben. Zahlen mögen dies illustrieren (vgl.: Tabelle 2), doch zunächst einige Vorbemerkungen diesbezüglich: Zehme unterteilt die Besucherschaft in drei Gruppen: Erst-, Mehrfach- und Stammbesucher (vgl. Zehme 2005: 105).

Tabelle 2: Anteil der Besuchertypen der jeweiligen Publika (in Prozent)

	Moritzburg Festival (2010)	Tonlagen- Festival (2010)	Dresdner Tage für zeitgenössische Musik (1999)
Erstbesucher	22,9	67,2	50,9
Mehrfachbesucher	32,6	23,6	32,6
Stammbesucher	42,6	8,9	14,5
Keine Angabe	1,9	0,3	2

Diejenigen Personen, die zum ersten Mal zu Besuch bei dem Festival waren, wurden als Erstbesucher bezeichnet. War jemand zum zweiten bis vierten Mal beim Festival zu Besuch, wurde diese Person als Mehrfachbesucher kategorisiert. Als Stammpublikum galten jene Besucher, die schon mehr als fünfmal zu Gast bei dem Festival waren. Um eine bessere Vergleichbarkeit zu erhalten, wurde diese Gruppierung für die vorliegende Untersuchung übernommen.

Auf den ersten Blick ist sofort ersichtlich, dass sich das Publikum der zeitgenössischen Musik weniger aus Stammbesuchern als aus Erstbesuchern rekrutiert.²⁸ Das gilt sowohl für das neukonzipierte Tonlagen-Festival (Stammpublikum: 8,9%), als auch für die ehemaligen Dresdner Tage für zeitgenössische Musik (Stammpublikum: 14,5%), das eine längere Tradition zu verzeichnen hat. Die Zeit des Bestehens des Festivals scheint aber hinsichtlich der Rekrutierung einer Stammbesucherschaft eine marginale Rolle zu spielen. Eher scheint das musikalische Genre relevant zu sein: Das Moritzburg Festival wird größtenteils von einem Publikum besucht, das bereits zum fünften Mal oder mehr dort zu Gast war (42,6%). Erstbesucher sind hingegen die am wenigsten besetzte Kategorie (22,9%). Den Besuchsgründen und wie sie sich im Einzelnen bei den Festivals unterscheiden, soll weiter unten nachgegangen werden. Zunächst ist aber von Interesse, wie viele einzelne Veranstaltungen vom Publikum besucht worden sind.

Der wichtigste Unterschied zwischen den beiden Festivals wird durch die durchschnittliche Besuchshäufigkeit der Veranstaltungen markiert. Nicht nur, dass das Moritzburg Festival eine höhere Stammbesucherschaft aufweisen kann, es hat außerdem ein Publikum, das mit durchschnittlich 2,2 Besuchen zu mehreren Konzerten des Festivals kommt. Das Publikum des Tonlagen-Festivals hingegen geht durchschnittlich nur zu 1,5 Veranstaltungen. Insgesamt besteht mit $r=.49$ ein mittelstarker Zusammenhang zwischen dem Besuchertyp (Erst-, Mehrfach- und Stammbesucher) und der Anzahl der besuchten Veranstaltungen im Rahmen des Festivals. Folglich besucht das Stammpublikum auch insgesamt mehrere Veranstaltungen innerhalb eines Jahrgangs als der Mehrfach- bzw. der Erstbesucher. Eine ähnlich starke Korrelation ($r=.44$) besteht zwischen dem Alter und dem Besuchertyp. Danach gilt, sowohl für das Moritzburg Festival als auch für das Tonlagen Festival, dass das Stammpublikum signifikant älter ist als die anderen Besuchergruppen. Dass allerdings auch mehr Fachbesucher unter dem Stammpublikum sind, lässt sich statistisch nicht belegen.

²⁸ Eine Einteilung der Besucher des Tonlagen-Festivals als „Stammbesucher“ ist deshalb möglich, da nicht nur die Besuchshäufigkeit des Tonlagen-Festivals, sondern auch die der Dresdner Tage für zeitgenössische Musik mit erhoben wurde (vgl. Fragebogen im Anhang).

4.2.2 Informationen über den Konzertbesuch

Für die unterschiedlichen Publika der beiden Festivals zeigen sich auch zwei unterschiedliche primäre Modi der Informationsbeschaffung.²⁹ So nutzte das überwiegend ältere Publikum des Moritzburg Festivals mehrheitlich das Programmheft (56,4%) als traditionelles Informationsmedium, das von der Festivalleitung bundesweit an registrierte Besucher und Kultureinrichtungen verteilt und im Raum Dresden/Umgebung verteilt wurde. Weit weniger (29,9%) ließen sich von Freunden, Verwandten, Bekannten oder Kollegen über das Festival informieren, während die regionale Tageszeitung (20,0%) eine noch immer feste Größe für die Planung kultureller Unternehmungen darstellt. Das Internet hingegen wurde nur von 8,9 Prozent der Besucher als Informationsquelle für die Veranstaltungen des Moritzburg Festivals genutzt. Das letzte wichtige Informationsmedium stellt das Plakat dar, das bei 7,6 Prozent der Besucher die Aufmerksamkeit auf das Festival zog. Die restlichen Informationsmedien (Radio, TV, Musikzeitschriften, Kulturkalender, Stadtmagazin etc.) können aufgrund ihrer geringen Ausprägungen von 5 Prozent und weniger vernachlässigt werden.

Der primäre Modus der Informationsbeschaffung des Publikums der zeitgenössischen Musik (44,4%) hingegen ist der Hinweis durch Freunde, Verwandte, Bekannte und Kollegen, während das Programmheft zunehmend an Bedeutung einbüßt: Nutzten dieses noch ganze 33,8 Prozent für die Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik, so waren es beim Tonlagen-Festival nur 26,6 Prozent der Besucher. Auch das Internet als etabliertes, modernes Medium (16,5%) wird gegenüber der Tageszeitung (12,7%) bevorzugt. 17,6 Prozent des Publikums erfuhren über Plakate von den Konzerten des Tonlagen-Festivals, welche allerdings auch zahlreicher im Raum Dresden/Umgebung aufgehängt wurden als die Plakate des Moritzburg Festivals.

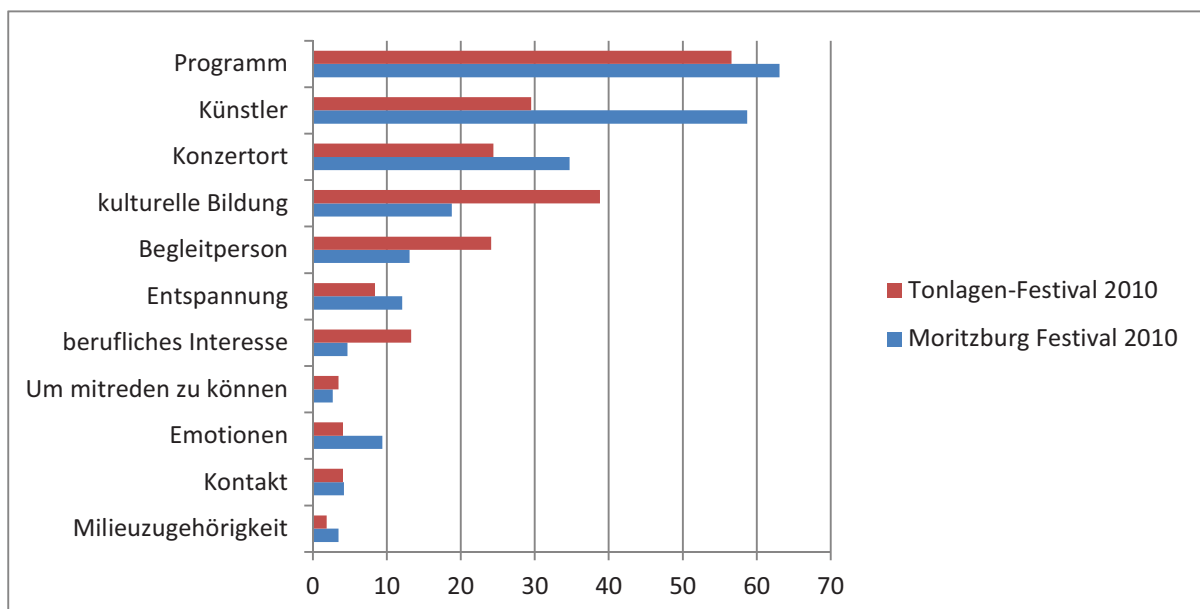
4.2.3 Motivationen für den Konzertbesuch

Da die Rezeption „Neuer Musik“ ihrem Wesen nach anders ist als die Rezeption klassischer Genres, ergeben sich auch hinsichtlich des Konzertbesuchs jeweils andere Motivationsstrukturen für das Publikum. Lediglich der musikalische Faktor „Programm“ ist bei beiden Festivals überdurchschnittlich stark besetzt: Das Moritzburg Festival besuchen 63,1 Prozent und das Tonlagen-Festival 56,6 Prozent der Befragten aufgrund des musikalischen Angebots. Die Besetzung weiterer Kategorien unterscheidet sich im Weiteren

²⁹ Bei der Frage nach den Informationsquellen waren mehrere Antworten möglich.

aber erheblich voneinander (vgl.: Diagramm 4). So steht beim Kammermusikfestival die Künstlerin/der Künstler mit 58,7 Prozent an zweiter Stelle der Besuchsgründe für das Konzert. Beim Publikum für zeitgenössische Musik hingegen ist die kulturelle Bildung, die man durch das Erfahren neuer musikalischer Ausdrucksmöglichkeiten erhält, der zweite wesentliche Faktor (38,8%) für den Konzertbesuch. Die Erweiterung der Repertoire-Kenntnisse als ein funktionales Element des Konzertbesuchs, ist bei dem Moritzburg-Publikum nur von nachgestellter Relevanz (18,8%). Es ist davon auszugehen, dass die Mehrheit der Besucher – man möge sich an die hohen Stammbesucheranteile erinnern – bereits fundierte musikalische Kenntnisse besitzt und nur bedingt den Anspruch auf weitere kulturelle Bildung vermittelt musikalischer Praxis erhebt.

Diagramm 4: Motivationsstrukturen der beiden Publika für den Konzertbesuch (in Prozent)



„Der/die Künstler/in(nen)“ als Besuchsgrund rangiert bei der Besucherschaft der zeitgenössischen Musik nur auf dem dritten Platz (29,5%), welcher beim Moritzburg Festival durch den Konzertort belegt wird (34,7%). Die Relevanz für den Konzertort bei den Konzerten der Kammermusik – am häufigsten wurden Konzerte auf dem Altar der Moritzburger Kirche oder in den Speisesälen des Schlosses Moritzburg gegeben – scheinen deshalb eine besondere Bedeutung zu haben, da sie wesentlich zur intimen Atmosphäre der Kammermusik beitragen. Das Festspielhaus Hellerau ist zwar auch ein gewichtiger Faktor (24,4%) für den Besucher der Tonlagen-Konzerte, als solcher aber minder relevant als die Konzertorte des Moritzburg Festivals.

Eine weitere, rezeptionsbedingte Differenz betrifft die Motivation des Konzertbesuchs durch die Begleitperson. So sind beim Tonlagen-Festival wesentlich mehr Personen fremdmotivierte Besucher (24,1%) als beim Moritzburg Festival (13,1%).

Der Grund, „Neue“ bzw. zeitgenössische Musik zu besuchen, kann auch ein Grund für den Nicht-Besuch darstellen: Die Präsentation neuer musikalischer Ausdrucksformen ist ebenso attraktiv wie hemmend. Da die musikalischen Hörgewohnheiten im Konzert einer strukturellen Irritation – d.h. auf eine Irritation der Hörerwartung folgt eine nächste Irritation – ausgesetzt sind, stößt diese Musik immer wieder auf Ablehnung, insofern man nur ungenügend mit ihr vertraut ist. Deshalb ist es für die zeitgenössische Musik wahrscheinlicher als für die klassische Musik „wegen der Begleitperson“ zum Konzert gegangen zu sein. Diese Irritation der vertrauten Hörgewohnheiten erklärt ebenso gut, warum die Besucher des Tonlagen-Festivals das Konzert nur in wenigen Fällen (8,4%) zur Entspannung oder zu Emotionsregulierung (4,1%) nutzen. Beim Moritzburg-Publikum hingegen dient das Konzert tendenziell häufiger zum Abschalten und Ausruhen (12,1%) bzw. „Den Gefühlen freien Lauf lassen zu können“ (9,1%). Der höhere Anteil an Fachpublikum beim Tonlagen-Festival zieht es nach sich, dass auch mehr Personen (13,3%) das Konzert aus beruflichen Interessen besuchen (Moritzburg Festival: 4,7%). Wenig genannte Besuchsgründe für beide Festivals waren: „Nette Menschen kennenlernen“ (TF: 4,2%; MF: 4,1%), „Um mitreden zu können“ (TF: 3,5%; MF: 2,7%), „Sich in bestimmten Kreisen zu bewegen“ (TF: 1,9%; MF: 3,5%).

4.2.4 Gruppengröße beim Besuch

Konzerte sind im doppelten Sinne soziale Ereignisse. Einerseits, weil sich Künstler und Publikum als soziale Akteure im Medium der Musik räumlich und zeitlich aufeinander beziehen. Andererseits, weil für die Besucher selbst das Konzert zumeist ein soziales *Gruppenerlebnis* darstellt. Vor allem kleine Gruppen von zwei bis vier Personen waren beim Moritzburg Festival (79,1%) oder beim Tonlagen-Festival (83,5%) zu Gast. Letzteres hat dabei insgesamt weniger Alleinbesucher (TF: 5,4%; MF: 7,3%) und Großgruppen von fünf und mehr Personen (TF: 11,1%; MF: 13,6) zu verzeichnen. Dabei unterscheiden sich diejenigen Personen, die allein oder in einer Gruppe das Konzert besuchen, im Hinblick auf soziodemografische Merkmale nicht voneinander.

4.3 Musikgeschmack der Besucher

Welche musikalischen Vorlieben haben die Besucher des Moritzburg Festivals und des Tonlagen-Festivals? Es wurde bereits eingangs vermutet, dass durch die Zugehörigkeit der beiden Genres zum hochkulturellen Sektor, einige soziodemografische als auch lebensstilistische Merkmale ähnlich ausgeprägt sein könnten. In ersten deskriptiven und bivariaten Analysen wurden allerdings schon relevante Unterschiede, insbesondere für Geschlecht, Alter, Einkommen, Herkunft und – unter Berücksichtigung politischen und kulturellen Wandels – auch Bildung, für die beiden Publika festgestellt. Dies sind allesamt sozialstrukturelle Größen, die erheblichen Einfluss auf den Lebensstil einer Person haben. Untersucht man weiterhin den Musikgeschmack als eine „Komponente des Lebensstils“ (Otte 2005: 25), zeigen sich die Differenzen der jeweiligen Publika erneut.

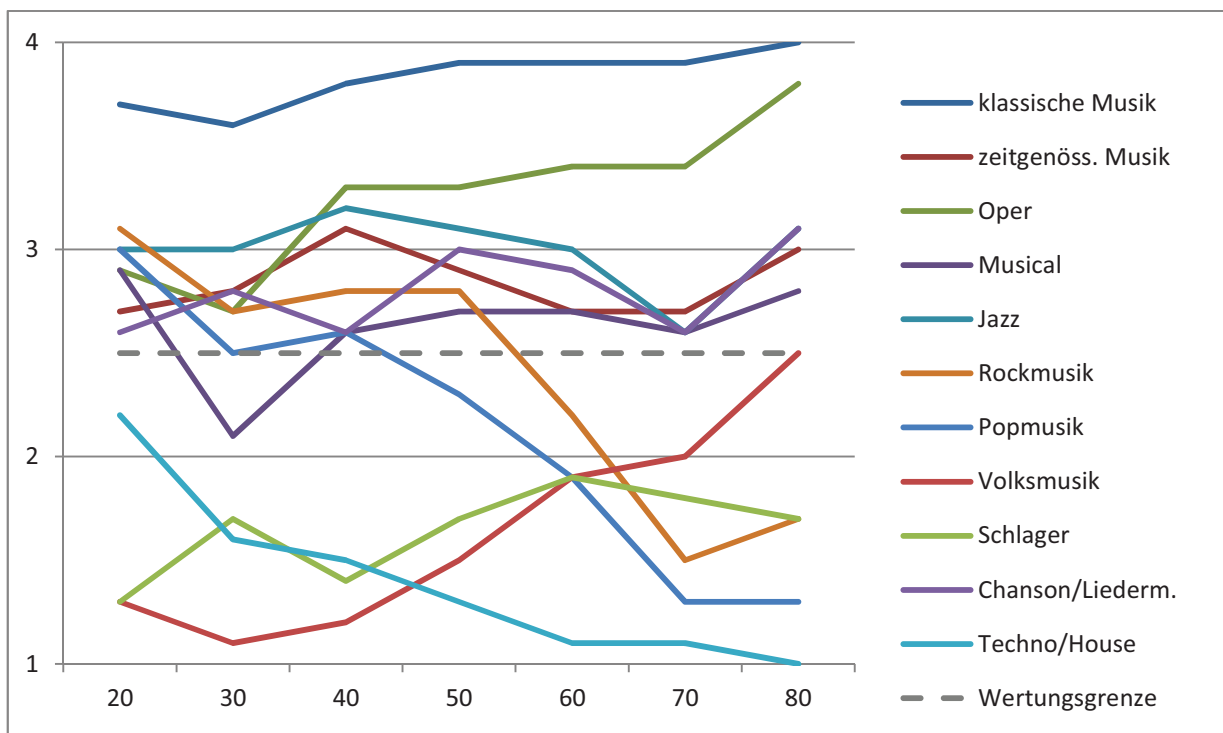
Zunächst ist festzuhalten, dass sich die Besucher der beiden Festivals im Musikgeschmack für alle erhobenen musikalischen Genres (vgl. Fragebogen im Anhang) höchst signifikant voneinander unterscheiden. Einzig Chansons und Werke von Liedermachern werden gleich (positiv) beurteilt (vgl. Tabelle I im Anhang). Die Diagramme 4 und 5 zeigen die musikalischen Geschmacksprofile der beiden Publika für ausgewählte Genres. Diese berücksichtigen einerseits die Gefallensurteile der Besucher, die durch eine Rating Ratingskala von 1 („gefällt mir überhaupt nicht“) bis 4 („gefällt mir sehr“) im Fragebogen vorgegeben wurde. Ein Mittelwert, der während der Befragung nicht zu wählen war, wird hier durch eine unterbrochene Linie dargestellt. Sie unterteilt das Diagramm in einen positiven und einen negativen Wertungsbereich. Mit der Aufnahme von Altersklassen in die Diagramme, können Rückschlüsse darüber gemacht werden, ob die musikalischen Geschmacksprofile mit dem Alter variieren.³⁰ Ergänzt werden die folgenden Aussagen durch Prozentangaben für die Gesamtbeurteilung einer Musikrichtung mit „gefällt gut“/„gefällt sehr gut“ durch die Besucher des jeweiligen Festivals.

Die Ergebnisse für das Dresdner Klassik-Publikum stimmen in einigen Punkten mit den Befunden Neuhoffs für das Berliner Publikum überein (vgl. Neuhoff 2008: 7f.). An oberster Stelle der bevorzugten Musikrichtungen steht hier erwartungsgemäß die klassische (Instrumental-) Musik (insgesamt: 98,5%), mit einigem Abstand folgt die Oper (87,3%). Neben dem Jazz (71,6%), der bei Neuhoff als letztes Genre im oberen Wertungsbereich der Klassik-Gänger rangiert, ist auch die oben erwähnte musikalische Richtung

³⁰ Die Altersklassen im Diagramm 4 (vgl. S.81) und 5 (vgl. S.82) haben folgende Bedeutungen: 20 = 20 – 29 Jahre, 30 = 30 – 39 Jahre, 40 = 40 – 49 Jahre, 50 = 50 – 59 Jahre, 60 = 60 – 69 Jahre, 70 = 70 – 79 Jahre, 80 = 80 – 89 Jahre.

„Chanson/Liedermacher“ (69,2%) konstant im positiven Bereich vertreten. Lediglich die „zeitgenössische Musik/Neue Musik“ fehlt bei Neuhoff als Bewertungsgenre. In dieser Studie erhält sie ebenfalls in allen Altersklassen durchgehend eine positive Bewertung (62,3%).

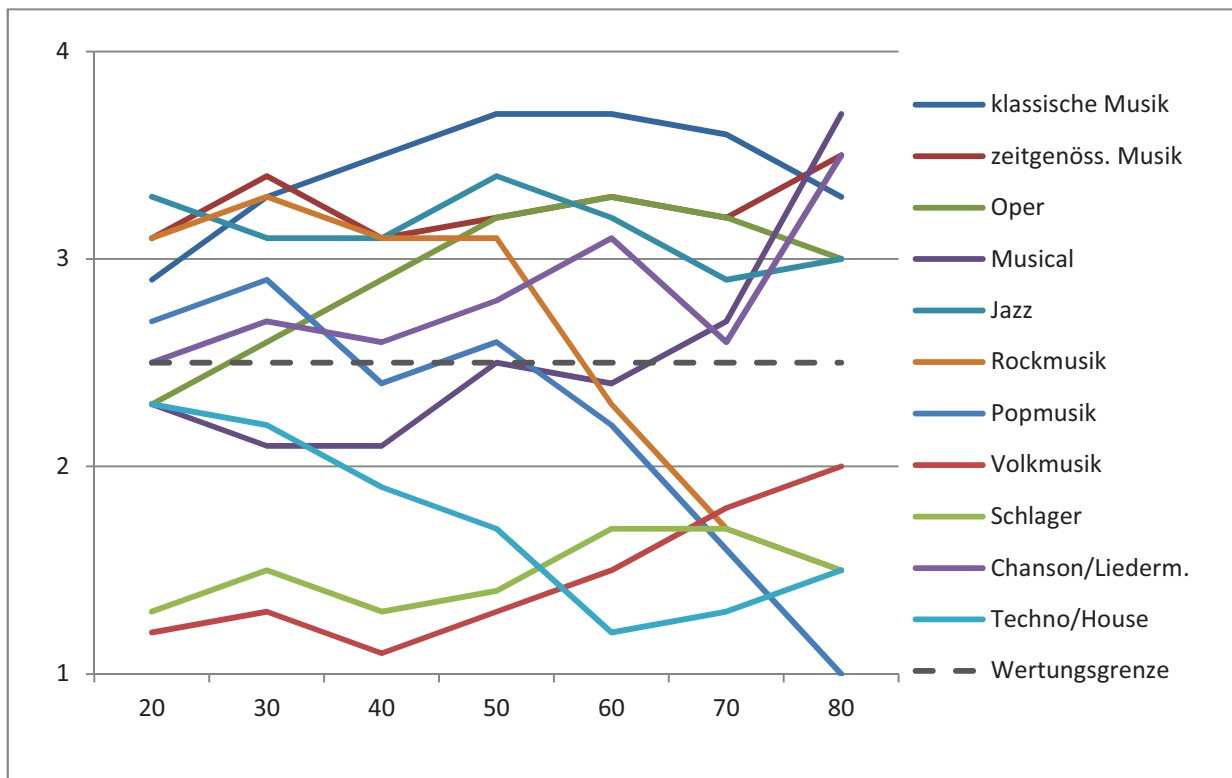
Diagramm 5: Musikalisches Geschmacksprofil des Kammermusik-Publikums



Auf die von Neuhoff gestellte Frage, ob es sich bei dem extremen Abfall der Rockmusik (45,8%) und Popmusik (33,2%) vom mittleren Wertungsbereich der jüngeren Besucher zu einem stark negativen Wertniveau der älteren Besucher um einen Generationen- bzw. Alterseffekt handelt (vgl. Neuhoff 2008: 8), kann nun tendenziell eine Antwort gegeben werden: Sowohl bei der Berlin-Studie, die im Zeitraum von November 1998 und Oktober 1999 durchgeführt wurde, als auch bei der vorliegenden Untersuchung (August 2010) findet ein Abfallen der Kurve im Altersbereich zwischen 40 und 50 Jahren statt, was für einen Alterseffekt spricht. Bei einem Generationeneffekt müsste das Absinken der Kurve, entsprechend der Differenz von 11 Jahren zwischen den beiden Untersuchungszeiträumen, nun zwischen den Altersbereichen von 50 und 60 Jahren liegen. Methodisch muss allerdings angemerkt werden, dass es sich um verschiedene Stichproben handelt. Deswegen kann die Annahme nur bedingt bzw. unter Bezugnahme bereits oben genannter Studien (Bersch-Burauel 2004 und Hartmann 1999) bestätigt werden.

Volksmusik (20,6%) und Schlager (17,5%) als eher traditionale Stile, aber auch Techno/House (6,9%), Hip-Hop/Rap (im Diagramm nicht abgebildet; 9,4%) und Heavy-Metal/Hardcore/Punk (im Diagramm nicht abgebildet; 8,7%) als aktuelle Stile verbleiben im negativen Wertungsbereich und werden demnach vom Publikum eher gemieden.

Diagramm 6: Musikalisches Geschmacksprofil des Publikums der zeitgenössischen Musik



Zwar liegt für das Publikum der zeitgenössischen Musik die Präferenz für klassische Musik (84,7%) und Oper (61,0%) auch durchweg im positiven Wertungsbereich, die Wertung insgesamt aber ist deutlich niedriger als bei den Klassik-Gängern. Wie erwartet ist auch die Beurteilung der zeitgenössischen Musik (82,8%) und – durch die stilistischen Einflüsse – des Jazz (80,4%) deutlich höher und bleiben über das Alter auch konstant im positiven Wertniveau bestehen. Der Alterseffekt, der die Abnahme der Präferenzen für Rockmusik (73,9%) und Popmusik (54,6%) erklärt, zeigt sich hier abermals, allerdings mit einer Verlagerung des Altersbereichs auf 50 bis 60 Jahre. Gleichzeitig besteht auch hier, wie auch für Hip-Hop/Rap (37,6%) und Heavy-Metal/Hardcore/Punk (29,0%), eine allgemeine Besserbewertung der (modernen) Stile. Traditionale Stile bewegen sich, trotz einer Zunahme im Alter, konstant im negativen Bereich des Wertespektrums.

Mit einer *explorativen* Faktorenanalyse – ein dimensionsreduzierendes, statistisches Verfahren – können die Zusammenhänge zwischen den einzelnen Items zum musikalischen Geschmack ermittelt und in übergreifende Faktoren zusammengefasst werden. Demnach lässt sich das Gesamtpublikum hinsichtlich des Musikgeschmacks in vier Gruppen einteilen.³¹ Die erste Gruppe setzt sich aus Rezipienten der aktuellen Stile (Rock, Pop, Hip-Hop, Techno, Metal/Punk) zusammen und wird im Folgenden als „Rock/Pop-Typ“ klassifiziert. Die zweite Gruppe ist eher der einfachen, traditionellen Musik zugehörig (Schlager, Volksmusik, Country/Western, Musical) und soll als „Volkstümlicher/Traditioneller Typ“ eingestuft werden. Die dritte Gruppe, der „Klassik-Typ“, kennzeichnet sich durch Hörer der klassischen Musik bis zum Ende des 19. Jahrhunderts (Alte Musik, Klassische Musik). Die letzte Gruppe bildet den „progressiven Typ“, der vor allem Jazz und zeitgenössische Musik rezipiert. Die gleichen Präferenz-Typen konnten bereits Steinmann und Weidel (1979) für ihre schweizerische Studie über Radio- und Fernsehnutzung extrahieren.

Untersucht man nun die Zugehörigkeit zu einer dieser Typen in Abhängigkeit vom Festival, ist besonders der „Rock/Pop-Typ“ auffällig. Während die anderen Typen nur tendenziell eine Erklärungskraft für die Wahl eines der beiden Festivals ausüben – die Korrelationskoeffizienten sind im Einzelnen $r=-.20$ (Klassik-Typ), $r=-.26$ (Volkstümlicher Typ) und $r=.20$ (Progressiver Typ), was nur für leichte Zusammenhänge spricht – so ergibt sich für die Zugehörigkeit zum „Rock/Pop-Typ“ ein mittelstarkes $r=.43$. Es lassen sich diesbezüglich folgende Aussagen formulieren: Der Progressive Typ ist eher bei den Konzerten des Tonlagen-Festivals anzutreffen, während der Klassik- und der Volkstümliche Typ eher die Kammermusik besuchen. Diese Typen sind aber auch durchaus beim jeweils anderen Festival anzutreffen. Das gilt für den „Rock/Pop-Typ“ nur sporadisch, dieser ist mit hoher Wahrscheinlichkeit eher beim Tonlagen-Festival zu Gast.

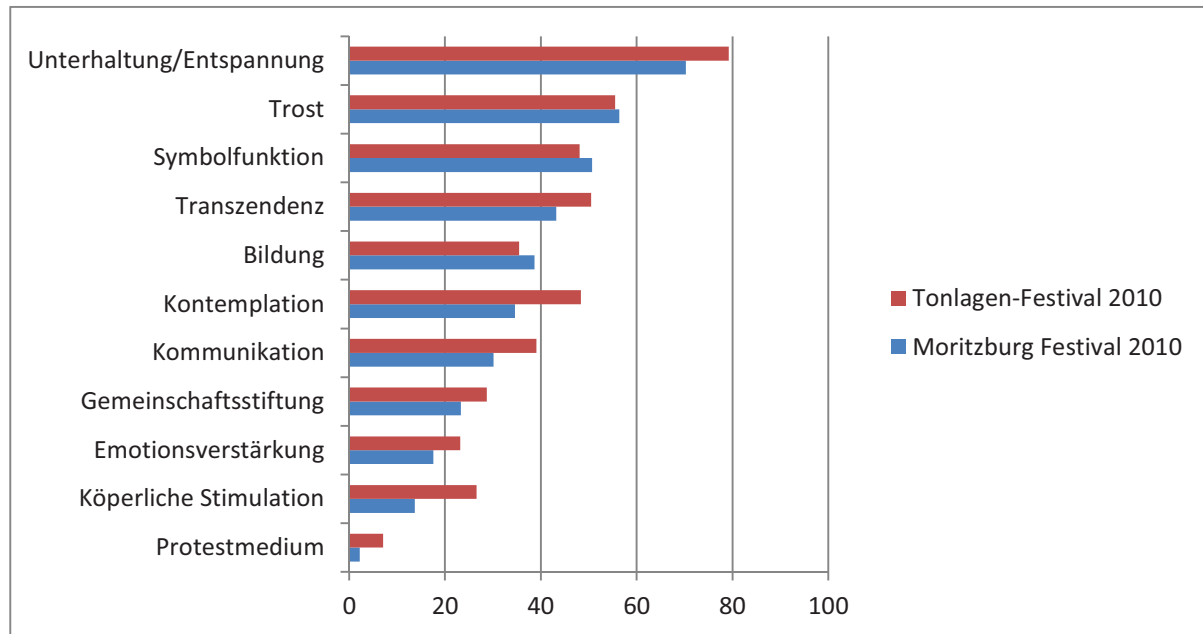
4.4 Allgemeine Funktionen von Musik für die Besucher

Ausgehend von beiden Festival-Publika, wird dem Musikhören vor allem eine allgemeine Funktion zugeschrieben: Sie dient primär der Unterhaltung bzw. Entspannung (vgl. Diagramm 7). Dieses Begriffspaar bedarf allerdings einer inhaltlichen Erweiterung um eine kontemplative Komponente. Unterhaltung und Entspannung meinen demnach nicht nur Lustgewinn durch passiv-affirmative (vgl. Adorno 1968), sondern auch durch aktiv-reflektierende Rezeptionsweisen der etablierten Kultur, wie sie von Schulze im Begriff der „Kontemplation“ für das Hochkulturschema zusammengefasst wurden (vgl. Schulze 2005:

³¹ Die Einteilung in Gruppen geschieht aus analytischen Zwecken. Die Zugehörigkeit zu einer Gruppe schließt diese zu einer anderen nicht gänzlich aus, sondern ist lediglich unwahrscheinlicher.

143). Hinsichtlich der Höhe des Bewertungsniveaus ergeben sich signifikante Unterschiede (vgl. Tabelle II im Anhang): So steht das Kammermusik-Publikum des Moritzburg Festivals der Unterhaltungsfunktion von Musik etwas reservierter gegenüber (70,3%) als das Tonlagen-Publikum (79,2%).

Diagramm 7: Funktionen von Musik für die jeweiligen Publika (in Prozent)



Die Trostfunktion wurde von beiden Publika als zweitwichtigster Faktor benannt, diesmal ohne nennenswerte Unterschiede zwischen den jeweiligen Besucherschaften (MF: 56,4%; TF: 55,5%). Vielmehr ergeben sich hier alters- und geschlechtsspezifische Unterschiede für diese emotionale Funktion von Musik. Zumeist weibliche, aber vor allem jüngere Personen können in der Musik ihren Trost finden. Die gleichen Effekte ermittelte bereits Annette Mende (1991: 384) in ihrer Sekundärdatenanalyse, die auf den Erhebungen der Abteilung „Soziologische Forschung des Rundfunks“ der DDR zwischen 1984 und 1988 beruhen. Bedeutend für das Gesamtpublikum scheint außerdem die Symbolfunktion von Musik zu sein. Musik ist demnach sowohl für die Klassik-Gänger (50,7%), als auch für die Besucher des Tonlagen-Festivals (48,1%) eine Möglichkeit, den eigenen Lebensstil und damit korrespondierende Kunstansprüche zu kommunizieren.

Für das Tonlagen-Publikum lässt sich eine insgesamt stärkere Zielgerichtetheit des Musikhörens konstatieren. Nicht nur weitere emotionale und soziale, Funktionen wie

Gemeinschaftsstiftung (28,7%), Gefühlsverstärkung („Ausdruck von Gefühlen, die man im Alltag zurückhalten muss“; 23,2%) oder Kommunikationsinitiation (39,1%) durch Musik werden für das jüngere Publikum eher erfüllt als für das ältere Klassik-Publikum, sondern auch physische Stimulation – als genuin altersabhängiger Faktor (vgl. Neuhoff 2004: 493) – wird von den Kammermusik-Gängern als deutlich nachrangiger bezeichnet. Dass in diesem Lichte die private Musikrezeption des Klassik-Auditoriums eher durch Beiläufigkeit als durch Zielgerichtetheit charakterisiert ist, wird weiterhin durch die mit 34,6 Prozent deutlich geringere Bewertung der kognitiven Stimulationsfunktion („Musik regt zum Nachdenken an“) – gegenüber den 48,4 Prozent der Tonlagen-Besucher – bestätigt.

4.5 Kulturelle Aktivitäten der Besucher

Der Alterseffekt lässt sich allerdings nicht nur im Hinblick auf den Musikgeschmack und auf die Funktionen der Musikrezeption konstatieren, sondern wirkt ebenfalls in den kulturellen Präferenzen der Besucher nach. In der Studie wurde nach den Besuchshäufigkeiten verschiedenster kultureller Angebote pro Jahr gefragt, die von traditionellen hochkulturellen Einrichtungen, wie z.B. Theater, Oper oder Museen bis hin zu populärkulturellen Angeboten wie Rock- und Popkonzert, Volkskonzert oder Kino reichten. Durch die allgemeinere Frage nach der Besuchshäufigkeit pro Jahr – im Gegensatz zu der Frage nach den tatsächlichen Besuchen der letzten 12 Monate – ist es möglich, das *typische* Besuchsverhalten der Konzert-Gänger zu ermitteln. Jemand, der mehrmals eine Einrichtung im Jahr besucht, es aber in den letzten 12 Monaten ausnahmsweise vielleicht nicht getan hat, würde sonst systematisch ausgeschlossen werden (vgl. Reuband 2006: 265).

Die Ergebnisse der Frage nach der Nutzung kultureller Angebote wurden in die drei unterscheidbaren Kategorien „Nie“ (die Veranstaltungen werden gar nicht besucht), „Gelegentlich“ (die Angebote werden 1- bis 5-mal pro Jahr genutzt) und „Häufig“ (die Einrichtungen werden mehr als 5- mal pro Jahr besucht) eingeteilt und liefern folgendes Bild: signifikante Unterschiede mit einem moderaten Einfluss ($r > .2$) der Zugehörigkeit zu einem der beiden Publika auf die Art der kulturellen Präferenzen ergeben sich vor allem für die Besuchshäufigkeiten von klassischen Konzerten, zeitgenössischen Konzerten, Rock- und Popkonzerten, Opern und Kinobesuchen.³²

Während etwa die Hälfte (51,8%) des Tonlagen-Publikums klassische Konzerte nur gelegentlich besuchen, geht hingegen die Mehrheit (63,3%) des Kammermusik-Publikums

³² Eine allgemeine Übersicht der kulturellen Präferenzen hinsichtlich der Besuchshäufigkeit bietet die Tabelle V im Anhang.

häufig zu diesen. Bei den Besuchen der zeitgenössischen Konzerte zeigt sich der Unterschied besonders im negativen Bereich: 35,1 Prozent der Moritzburg-Besucher gehen niemals auf ein Konzert der zeitgenössischen Musik und nur 11,3 Prozent hingegen häufig. Indes verdoppelt sich die Zahl knapp beim durchschnittlichen Tonlagen-Besucher hinsichtlich der Kategorie „Häufig“ (19,1%) und halbiert sich knapp bei der Kategorie „Nie“ (17,3%). Somit sind sie zwar keine Vielbesucher dieser Art von Veranstaltungen, aber signifikant häufiger dort anzutreffen als das Kammermusik-Publikum.

Der Besuch von Rock- und Popkonzerten zeigt mit $r=0.43$ den stärksten Zusammenhang zwischen Publikumstyp und kultureller Präferenz und lässt entsprechend analoge Interpretationen zu den bisher konstatierten Befunden hinsichtlich des Musikgeschmacks zu. Erwartungsgemäß geht der Großteil (67,3%) der Kammermusik-Besucherschaft niemals zu einem Konzert dieses Genres. 31,1 Prozent sind gelegentlich und nur 1,6 Prozent häufig in den Sälen und Hallen der Rock- Popkonzerte anzutreffen. Das wesentlich jüngere und eher an Pop- und Rockmusik interessiertere Tonlagen-Publikum hingegen geht demzufolge wesentlich häufiger zu Veranstaltungen dieser Art (27,2% „Nie“; 54,1% „Gelegentlich“; 18,6% „Häufig“).

Umgekehrt verhält es sich mit den Opernbesuchen: Hier sind insbesondere die Klassik-Gänger in der Kategorie „Gelegentlich“ (64,5%) und „Häufig“ (22,3%) stark vertreten. Nur 13,2 Prozent gehen niemals in die Oper. Das Publikum zeitgenössischer Musik ist in diesem Bereich weitaus weniger aktiv. Nur 13,7 Prozent besuchen mindestens fünfmal pro Jahr, 47,7% ein- bis viermal und ganze 38,7 Prozent niemals die Oper.

Hinsichtlich des Kinobesuchs lässt sich konstatieren, dass das Tonlagen-Publikum wesentlich häufiger – ganze 70,4 Prozent gehen „Häufig“ und 27,1 Prozent „Gelegentlich“ – die Lichtspielhäuser aufsucht als das Kammermusik-Publikum. Letzteres geht mit jeweils nur 41,3 Prozent „Gelegentlich“ bzw. „Häufig“ ins Kino.

Weitere signifikante Unterschiede, allerdings mit nur einem leichten Zusammenhang von $r=0.1$, lassen sich für das Jazzkonzert, Musical, Ballett, Schauspiel und Kabarett wie folgt zusammenfassen. Das Tonlagen-Publikum ist, wie auch schon beim Musikgeschmack erwähnt, bei Jazzkonzerten häufiger zu Gast als das Moritzburg-Publikum. Letztere besuchen hingegen das Musical häufiger, was auf die kultursoziologische Besonderheit zurückzuführen ist, nach der ein musikalischer Gestaltwandel des Musicals zugunsten einer zunehmenden Massentauglichkeit auch die Wahrnehmungsformen der Rezipienten beeinflusst hat:

„Offenbar hat sich mit dem Kohortenaustausch von den um 1940 Geborenen zu den um 1980 Geborenen eine Popularisierung des Musicals vollzogen, eine Verschiebung weg von der hochkulturellen hin zu einer populärkulturellen Einbindung, wie sie in musikalischer Hinsicht in der Differenz zwischen den jazzbasierten Songs von Gershwin oder den klassischsymphonischen Komponenten bei Bernstein auf der einen und den Popsongs eines Claude-Michel Schönberg („Les Misérables“) auf der anderen Seite ihr Pendant besitzt“ (Neuhoff 2008: 19).

Ballett wird, ebenso wie das Kabarett, im Allgemeinen (mind. einmal im Jahr) häufiger durch das Moritzburg-Publikum besucht, während Theaterbesuche mehr durch das Tonlagen-Publikum vorgenommen werden. Zum Schluss ist anzumerken, dass beide Publika Museen ähnlich häufig und Volksmusikkonzerte, Komödien und Lesungen ähnlich selten besuchen. Im Folgenden sollen nun die einzelnen Variablen auf die Dichte ihres Zusammenhangs geprüft und in übergreifende kulturelle Schemata überführt werden. Im Vordergrund steht das Interesse, zu zeigen, ob eine allgemeine Nutzung oder eine selektive Nutzung kultureller Einrichtungen besteht. Es soll geprüft werden, ob die Zuordnung der kulturellen Präferenzen zu einem hochkulturellen bzw. einem populärkulturellem Segment (Spannungsschema) sich mit den tatsächlichen Aktivitäten der befragten Personen deckt oder diese sich überschneiden. Mittels einer *konfirmatorischen* Faktorenanalyse konnten die Variablen im Hinblick auf Zugehörigkeit zu den beiden angeführten Faktoren geprüft werden (vgl. Tabelle 3).

Tabelle 3: Faktorenstruktur der kulturellen Aktivität (Varimax Rotation)

	Populärkultur	Hochkultur
Klassisches Konzert	.10	.75
Oper	.23	.78
Musical	-.02	.56
Ballett	.39	.46
Zeitgenössisches Konzert	.52	.28
Rock- und Popkonzert	.41	-.48
Jazzkonzert	.51	-.01
Schauspiel	.68	.24
Kino	.64	-.43

Die Variablen sind die kulturellen Präferenzen, die die jeweiligen Segmente am besten abbilden. Die Ladungen über .40 sind fett markiert, um ihre Zugehörigkeit zum Faktor zu kennzeichnen.

Die Ergebnisse bestätigen die bisher angenommene Klassifikation der Besucher über ausdifferenzierte, kulturelle Praxisformen: Das Tonlagen-Publikum bewegt sich demnach eher im populärkulturellen und das Moritzburg-Publikum dagegen ausschließlich im traditionellen hochkulturellen Segment. Das bedeutet, dass diejenigen, die gerne zum zeitgenössischen Konzert gehen, auch häufig Rock- und Popkonzerte, Jazzkonzerte oder das Kino besuchen und dafür weniger im klassischen Konzert, Ballett, Musical oder in der Oper anzutreffen sind. Umgekehrt gilt dies auch für das Kammermusikpublikum: Sie sind zwar häufig im klassischen Konzert, Musical, Ballett und in der Oper zu Besuch, die Nutzung von populärkulturellen Angeboten hingegen wird unwahrscheinlich. Anzumerken ist allerdings, dass sowohl die Konzerte zeitgenössischer Musik als auch das Schauspiel/Theater als Grenzbereiche zum hochkulturellen Segment anzusehen sind. Über diese Besonderheit wird noch weiter unten in den Milieuanalysen zu berichten sein (vgl. S. 97f.).

In Anbetracht dieser differenzierteren Analyse der kulturellen Interessen der jeweiligen Besuchermilieus, ist weiterhin eine Einteilung der kulturellen Aktivitäten erforderlich, die über die beiden Kategorien „Hochkultur“ und „Populärkultur“ hinausgehen. Auf Basis einer *exploratorischen* Faktorenanalyse konnten die kulturellen Aktivitäten wie folgt zusammengefasst werden (vgl. Tabelle 23 im Anhang). Der erste Faktor beschreibt alle erhobenen, sog. „*ernsten*“ Musikveranstaltungen, wie z.B. die Konzerte der klassischen Musik, die Oper oder das zeitgenössische Konzert. Der zweite Faktor hingegen umfasst sämtliche hochkulturelle Aktivitäten „*ohne Musik*“: den Besuch von Museen, Theatern oder Lesungen. Der dritte Faktor, der extrahiert wurde, verweist auf den Zusammenhang von Besuchen „*populärer*“ Veranstaltungen, wie etwa Rock- und Popkonzerte oder Kinobesuche. Der vierte und letzte Faktor „*Unterhaltung*“ beinhaltet die kulturellen Angebote um Volksmusik, Komödie und Kabarett.

4.6 Freizeitinteressen der Besucher

Für beide Publika konnten folgende beliebte, d.h. mindestens einmal in der Woche ausgeführte, Freizeitaktivitäten ermittelt werden: Musikhören belegt den ersten Platz innerhalb der Rangliste, wobei sich keine signifikanten Unterschiede zwischen den beiden Besucherschaften ergeben. Das Internet hingegen wird zwar sowohl beim Kammermusik- als auch beim Tonlagen-Publikum häufig genutzt, letztere sind allerdings signifikant öfters mit dem World Wide Web beschäftigt. Weit über dem bundesdeutschen Durchschnitt (bezogen auf den ALLBUS 2008; vgl. Tabelle III im Anhang) liegt das Lesen von Büchern, das ähnlich häufig von beiden Publika vorgenommen wird.

Die viertliebste Freizeitbeschäftigung variiert mit dem Publikumstyp. Während die Moritzburg-Besucher eher Fernsehen, ist der Tonlagen-Besucher eher unter seinen Freundinnen und Freunden. Weitere signifikante Unterschiede hinsichtlich der Häufigkeit der Ausübung von ausgewählten Freizeitaktivitäten ergeben sich für: Ehrenamt, Spazieren/Wandern, Basteln/Reparaturen/Garten und Familie. Erholung durch außerhäusliche Bewegung ist für den Klassik-Gänger genauso wichtig wie die (technische) Instandhaltung des häuslichen Umfelds. Einer ehrenamtlichen Tätigkeit wird zwar nur von etwa einem Fünftel (21,3%) des Klassik-Publikums wöchentlich nachgegangen, was aber immer noch signifikant über den 17 Prozent des Tonlagen-Publikums liegt. Jenes ist hingegen häufiger in seiner Freizeit im familiären Kreise zugegen als die Kammermusik-Besucher. Sportliche Betätigungen sowie künstlerische und musische Tätigkeiten werden von beiden Publika ähnlich häufig betrieben. Politisches Engagement hingegen wurde nur selten von der Gesamtbesucherschaft als wöchentliche Beschäftigung angegeben.

Die Faktoranalyse lieferte fünf Faktoren der Freizeitinteressen, die insgesamt 52,7 Prozent der Streuung aller Antworten hinsichtlich der Freizeitvariablen erklären (vgl. Tabelle IV im Anhang): Faktor 1 kann demnach als „Multimedia“ (Internet, PC) bezeichnet werden und bedeutet, dass Personen, die häufig am Computer arbeiten, auch häufiger das Internet verwenden. Faktor 2 „Engagement“ (Ehrenamt, private Weiterbildung, politisches Engagement) besagt, dass diejenigen, die sich oft privat weiterbilden, sowohl politisch als auch zivilgesellschaftlich engagiert sind und *vice versa*. Faktor 3 kann als „körperliche Bewegung“ zusammengefasst werden und weist enge Zusammenhänge zwischen sportlichen Aktivitäten und Wandern/Spazieren auf. Faktor 4 beinhaltet vornehmlich „häusliche Aktivitäten“ wie Fernsehen und Basteln/Reparaturen/Gartenarbeit. Faktor 5 fasst mit „Geselligkeit“ (Freunde treffen, Sitzen in familiärer Runde) und „Kunst/Musik“ (Musik hören, künstlerische und musische Tätigkeiten) zwei heterogene Freizeitgruppen in sich zusammen, welche beim späteren Vergleich der Milieus getrennt voneinander betrachtet werden sollen.

4.7 Charakteristische Werte und Einstellungen der Besucher

Eine Besonderheit der vorliegenden Arbeit ist die Auswertung von charakteristischen Werten und Einstellungen als Komponenten des persönlichen Stils für die Besucher der zeitgenössischen Musik. Auf der Grundlage Neuhoffscher Messinstrumente, die für die vorliegende Studie übernommen wurden und u.a. Fragen zum Ordnungsbewusstsein, zur Sparsamkeit, Selbstverwirklichung und sozialer Anerkennung (vgl. Fragebogen im Anhang)

beinhalten, ist es nun möglich, das Publikum zeitgenössischer Musik unter optimalen Vergleichsbedingungen kontrastiv zu untersuchen. Bisher liegt lediglich eine Auswertung für die reinen Klassik-Gänger vor (vgl. Neuhoff 2008: 7).

Diesbezüglich können einige Befunde für die vorliegende Studie als anerkannt, andere als widerlegt betrachtet werden.³³ Übereinstimmend ist zu konstatieren, dass das Kammermusik-Publikum sich insbesondere zu einer kontemplativen (s.o.) Rezeption von „anspruchsvoller Musik“ bekennt. Weiterhin ist Selbstverwirklichung nur eine nachrangige Orientierungsgröße. In Anbetracht des höheren Alters wird deshalb auch der Abwechslungsreichtum für das eigene Leben als vergleichsweise wenig bedeutsam eingestuft. Der Ich-Welt-Bezug ist primär dadurch gekennzeichnet, dass „[...] die Welt als gegeben und das Ich als variable Größe darin betrachtet wird, die sich anzupassen hat, um Stabilität zu finden“ (ebd.: 7). Deutlich wird dies in der Anerkennung eines „Schicksals, das man nicht beeinflussen kann“ und der Höherbewertung von Autoritismus („Man braucht jemanden, zu dem man aufblicken kann“). Die Strukturiertheit des Lebens wird verstärkt durch eine grundsätzliche Ordnungsbetonung und der Orientierung an Harmonie und Geborgenheit. Dennoch sind die Klassik-Gänger nicht als zurückgezogen oder ängstlich zu charakterisieren. Vielmehr sehen sie sich als offen und aufgeschlossen, da ihnen die „Kontaktaufnahme zu anderen Menschen leicht fällt“. Im Gegensatz zu Neuhoff (ebd.: 7) lässt sich allerdings feststellen, dass Sparsamkeit eine größere Rolle im Leben des Klassik-Auditoriums spielt, als bisher angenommen. Eine basale „materiell-sicherheitsorientierte“ Disposition ist demnach nicht nur den Rezipienten der Schlager- und Volksmusik, sondern auch dem Publikum klassischer Musikarten zu unterstellen (vgl. Neuhoff 2004: 491).

Genau unter diesen angeführten Gesichtspunkten hebt sich das Publikum zeitgenössischer Musik kontrastiv ab. Zwar bekennt sich dieses ebenfalls dazu, „anspruchsvolle Musik“ zu hören, weist dabei aber gleichzeitig, wie oben aufgezeigt, eine größere Aufgeschlossenheit gegenüber weiteren musikalischen Genres auf. Als „postmaterieller-hedonistischer“ Typ (vgl. Neuhoff 2008: 10) steht eine Ausrichtung auf ein „abwechslungsreiches und spannendes Leben“ und Selbstverwirklichung im Vordergrund. Sparsamkeit und eine übermäßige Ordnungsbetonung werden, ähnlich wie zu starke äußerliche Einbindungen durch Autoritäten, eher abgelehnt. Weltbewusstsein zeigt sich vor allem in dem Willen, sich politisch und gesellschaftlich zu engagieren. Hinsichtlich der Konformismuserwartungen zeigt sich ebenfalls größere Toleranz und eine geringere Gebundenheit an bestehende Normen: So

³³ Einen allgemeinen Überblick über die Verteilungen hinsichtlich der Charakter- und Werteinstellungen der beiden Publika finden sich in den Tabellen VI und VII im Anhang.

plädiert das Klassik-Publikum eher für passende Kleidung zu einem Konzert als das Publikum der zeitgenössischen Musik.

4.8 Multivariate Analysen

Im Folgenden soll anhand zweier Modelle gezeigt werden, welche Größen jeweils den stärksten Einfluss auf den Besuch eines der beiden Festivals ausüben. Im Hinblick auf diese Modelle sollen zunächst jedoch die bisher erarbeiteten, bivariaten Zusammenhänge in zwei Dimensionen zusammenfassend dargestellt werden. Die erste Dimension beinhaltet demnach die sozialen Merkmale, die zweite Dimension die kulturellen Vorlieben, Freizeitpräferenzen und die Werteinstellungen der Besucher.

Resümiert man die bisher durchgeführten Analysen hinsichtlich der sozialen Merkmale beider Publika, lassen sich folgende Unterschiede konstatieren: In Bezug auf das Geschlecht wurde festgestellt, dass es mehr Männer im Publikum der zeitgenössischen Musik gibt. Beim Alter konnte herausgefunden werden, dass die Besucher des Moritzburg Festivals deutlich älter sind als die Besucher des Tonlagen-Festivals. Nimmt man den Hochschul- bzw. Universitätsabschluss zum Maßstab, ist das Publikum des Moritzburg Festivals formal höher gebildet. Außerdem hatte letzteres ein signifikant höheres Haushaltsnettoeinkommen und insgesamt weniger Besucher sowohl aus den alten Bundesländern als auch aus Dresden. Anteilig waren beim Tonlagen-Festival mehr Fachbesucher zu Gast.

Fasst man die Ergebnisse hinsichtlich der kulturellen Vorlieben, der Freizeitpräferenzen und der Werteinstellungen zusammen, ergibt sich weiterhin folgendes Bild: Trotz hochkultureller Affinität bewegt sich das Tonlagen-Publikum eher im populärkulturellen Sektor als das Moritzburg Publikum. Die Freizeitinteressen des Moritzburg-Publikums beziehen sich eher auf körperliche sowie häusliche Aktivitäten, während das Tonlagen-Publikum sich eher mit Multimedia auseinandersetzt und Treffen mit der Familie und dem Freundeskreis bevorzugt. Außerdem wollen letztgenannte eher ein abwechslungsreiches Leben führen und streben nach Selbstverwirklichung. Der Moritzburg-Besucher hingegen findet in Sparsamkeit und in Geborgenheit, die er durch andere erfährt, seine persönlichen Sicherheiten.

Obige Interpretationsansätze haben bereits gezeigt, dass die sozialen Merkmale nicht unabhängig voneinander sind. So wurde beispielsweise darauf hingewiesen, dass die formalen Bildungsabschlüsse mit der Zugehörigkeit zu einer jeweiligen Kohorte variieren. Deshalb ist es notwendig, die hier relevanten Größen als unabhängige Variablen in ihrer Gesamtheit einzubeziehen, um ihre eigenständigen Effekte auf die abhängige Variable, d.h. auf den Besuch *entweder* des Moritzburg Festivals *oder* des Tonlagen-Festivals, zu prüfen. Im

Hinblick auf die dichotome Ausprägung der abhängigen Variable „Festivaltyp“ bietet sich hier das Verfahren einer binär-logistischen Regression an.

Modell 1: Soziale Einflussfaktoren auf den Konzertbesuch
nach einer logistischen Regression

	Festivaltyp (RK = Moritzburg Festival)
Alter	.93***
Geschlecht (RK=männlich)	.46***
Bildung (in Jahren)	.99
Haushaltsnettoeinkommen	.99
Ost-West-Kategorie (RK=Alte Bundesländer)	2.10*
Wohnort (RK=Dresden)	1.90**
Pseudo-R ²	.38

* p < 0.05, ** p < 0.01, *** p < 0.001

Wie man dem Modell 1 entnehmen kann,³⁴ lässt sich der Festivalbesuch am besten durch vier (soziale) Merkmale kennzeichnen, die zusammen 37,6 Prozent der gesamten Streuung aller Antworten erklären. Demnach ist das Moritzburg-Publikum signifikant älter, hat weniger Männer im Publikum und insgesamt weniger Besucher aus den alten Bundesländern sowie aus Dresden. Lediglich für die Bildung³⁵ und das Haushaltsnettoeinkommen waren die Differenzen zwischen den Publika so gering, dass sie statistisch keinen Einfluss auf den Besuch eines der beiden Festivals ausüben.

³⁴ Angeführt sind die Quotenverhältnisse („odds ratios“) einer logistischen Regression. Die Werte geben die Wahrscheinlichkeit des Eintretens eines Ereignisses an, wobei ein Wert über 1 eine höhere und ein Wert unter 1 eine niedrigere Wahrscheinlichkeit für das Eintreten der Referenzkategorie (RK) – in unserem Fall die Entscheidung über den Besuch zum Moritzburg Festival – bedeutet.

³⁵ Der höchste formale Bildungsabschluss wurde nach Jungbauer-Gans/Hönisch (1998: 701) in eine metrische Variable „Bildungsjahre“ wie folgt umkodiert: 7 Jahre für keinen Abschluss, 9 Jahre bei Hauptschulabschluss, 10 Jahre für mittlerer Reife, 12 Jahre für (Fach-)Abitur und 17 Jahre für Hochschul- /Universitätsabschluss.

Modell 2: Soziale Merkmale, kulturelle Vorlieben und Werteinstellungen als Einflussfaktoren
auf den Konzertbesuch nach einer logistischen Regression

	Festivaltyp (RK = Moritzburg Festival)
Alter	.96***
Geschlecht (RK=männlich)	.66***
Kulturelle Vorlieben (klass. Musik, Oper)	.69**
Kulturelle Vorlieben (Theater, Museum)	1.53***
Musikgeschmack „Pop/Rock“	2.64***
Musikgeschmack „Traditionelles“	.53**
Sicherheitsorientierung	.46***
Pseudo-R ²	.44

* p < 0.05, ** p < 0.01, *** p < 0.001

In einem Modell 2 soll nun der „persönliche Stil“ – der über die charakteristischen Einstellungen und kulturellen Vorlieben operationalisiert wurde – als Einflussgröße miteinbezogen werden. Methodisch muss angemerkt werden, dass zwar ein leichter Alterseffekt für die Werteinstellung „Sicherheit“, den kulturellen Interessen und dem Musikgeschmack besteht, allerdings kann für diesen Dispositionskomplex auch eine eigenständige, von den oben eingeführten sozialen Merkmalen weitestgehend unabhängige Erklärungskraft nachgewiesen werden.³⁶

So ist zunächst zu klären, wie die einzelnen Komponenten erstellt worden sind. Ausgehend von den oben vorgenommenen Faktoranalysen werden die hier berücksichtigten Items „Kulturelle Vorlieben“, „Musikgeschmack“ und „Sicherheitsorientierung“ als additive Indizes in das Modell aufgenommen. So ist beispielsweise der Faktor „Pop/Rock“ als ein Komplex des Musikgeschmacks herausgefiltert worden, welcher nun zusammengefasst in die weitere Analyse eingeht. Weiterhin ist zu bemerken, dass in diesem Modell nur die relevanten Variablen dargestellt werden.

Bezieht man nun den „persönlichen Stil“ der Besucher mit ein, so ist eine statistische Verbesserung der erklärten Varianz von 38 Prozent auf 44 Prozent zu beobachten. Das

³⁶ Eine Verzerrung des Modells (Problem der Multikollinearität) durch die Variable „Alter“ kann unter Bezugnahme auf eine durchgeführte Kollinearitätsdiagnose ausgeschlossen werden.

bedeutet, die gesamte Antwortstreuung hinsichtlich der Entscheidung für den Besuch eines der beiden Festivals wird in diesem Modell durch die unabhängigen Variablen besser erklärt.

Alter und Geschlecht sind dabei nach wie vor nicht zu vernachlässigende Einflussgrößen, obwohl sie etwas an Wirkungskraft verloren haben. Dieser Befund hängt damit zusammen, dass die Werteinstellungen gleichmäßig über das Alter und über das Geschlecht verteilt sind. Dennoch gibt es diesbezüglich folgende signifikante Unterschiede für die beiden Publika: Das Publikum der zeitgenössischen Musik ist jünger und eher männlich. Sie hören eher Musik aktueller Richtungen, vor allem Pop und Rock, sind aber auch Stilen wie Hip-Hop, Punk, Hardcore und Heavy-Metal nicht abgeneigt. Das Klassik-Publikum differenziert sich besonders stark durch eine größere Vorliebe für volkstümliche bzw. traditionelle Stile, wie z.B. Volksmusik, Schlager und Country/Western.

Ein weiteres Unterscheidungsmerkmal ist die kulturelle Praxis der Besucher. So geht das Moritzburg-Publikum öfters in klassische Konzerte oder in die Oper. Eine milieuspezifische Besonderheit des Tonlagen-Publikums ist dessen Affinität sowohl zum Spannungsschema, dessen Erlebnismuster durch Abwechslung, Action und Spannung gekennzeichnet ist (vgl. Schulze 2005: 153) als auch zum Hochkulturschema. So besuchen sie als potenzielle Rock/Pop-Konzertgänger signifikant öfter hochkulturelle Einrichtungen, wie z.B. das Theater oder das Museum, als das Klassik-Publikum. Weiterhin lässt sich bestätigen, dass die Besucher des Moritzburg Festivals eine deutlich höhere Sicherheitsorientierung, d.h. eine bessere Bewertung persönlichen, finanziellen und emotionalen Rückhalts durch andere, aufweisen. Dadurch, dass diese Werteinstellungen von Personen aus den alten und neuen Bundesländern ähnlich geteilt werden, verlieren die Herkunftsvariablen an Bedeutung und fallen deshalb aus diesem Modell heraus.

Dadurch, dass sich je nach Publikum entsprechende Unterschiede bei den – für die Milieusegmentierung konstitutiven – Einflussgrößen Alter und „persönlicher Stil“ herauskristallisieren, ist im Weiteren davon auszugehen, dass sich die jeweiligen Publika aus unterschiedlichen Milieus konstituieren. Der Faktor „Bildung“ bleibt zwar als Prädiktor für die hier untersuchte Publikumszugehörigkeit eher irrelevant, als Einflussgröße für die Milieuzugehörigkeit ist „Bildung“, wie sich zeigen wird, jedoch von ungebrochener Bedeutung.

5. Milieuzugehörigkeiten der Festivalbesucher

Auf die Nähe gegenwärtiger Publikumsanalysen zu Forschungen sozialer Ungleichheiten wurde bereits hingewiesen. Im Folgenden soll nun geprüft werden, ob sich eine entsprechende Zugehörigkeit der Festivalbesucher zu den von Schulze empirisch abgeleiteten sozialen Milieus konstatieren lässt. Zentrale Zuordnungskriterien zu diesen Milieus sind für Schulze dabei – neben dem persönlichen Stil, wie er sich u.a. in kulturellen Vorlieben, musikalischen Geschmack oder in Freizeitaktivitäten äußert – die Variablen Alter und Bildung. Deshalb soll zunächst zusammengetragen werden, welche Einflüsse die beiden Faktoren auf die Antworten des Gesamtpublikums haben, bevor diese in Kombination für die Milieuzuschreibungen angewendet werden.

5.1 Alter und Bildung als zentrale Einflussgrößen

In vorangegangenen Analysen konnte für das Alter bereits ein Einfluss auf Präferenzen und Werteinstellungen nachgewiesen werden. Gemäß Schulze sollen nun weitere Betrachtungen dieser Variable nach einer Einteilung in zwei Gruppen – mit der Grenzziehung bei 40 Lebensjahren (vgl. Schulze 2005: 279f.) – erfolgen.

Gemessen an den Bildungsjahren sind die älteren Besucher (ab 41 Jahre) formal höher gebildet, besitzen ein höheres Nettohaushaltseinkommen und zeigen höhere Zustimmungen zu den Faktoren „Klassik“ (Alte Musik und Klassik) und „Volkstümlich/Traditionell“ (Schlager, Volksmusik, Country/Western, Musical). Weiterhin betreiben sie signifikant mehr körperliche Aktivitäten (Wandern, Sport) und orientieren sich eher an Werten wie materielle Sicherheit und Geborgenheit. Die jüngeren Besucher (bis 40 Jahre) sind durch die Höherbewertung des Faktors Pop/Rock gekennzeichnet und gehen deshalb auch mehr zu Veranstaltungen bzw. Konzerten aus diesem Segment. Außerdem nutzen sie häufiger Multimedia, sind eher spannungsorientiert und häufiger Fachbesucher als die älteren Gäste. Auf die Variablen „Anzahl der Kinder im Haushalt“ und „Herkunft – Alte und Neue Bundesländer“ konnte kein Einfluss des Alters festgestellt werden.

Im Hinblick auf den Faktor Bildung zeigen sich folgende Abhängigkeiten: Einen formal höheren Bildungsabschluss hatten vor allem die Männer und die Fachbesucher. Weiterhin zeigte die Statistik, dass bei Personen mit höherer Bildung auch weniger Kinder im Haushalt leben. Außerdem beziehen sie ein höheres Nettohaushaltseinkommen gegenüber denjenigen Personen mit niedrigen oder mittleren Bildungsabschlüssen. Sie nutzen auch mehr

Multimedia, treiben seltener Sport und weisen, im Hinblick auf den Musikgeschmack, eine Ablehnung des Faktors „Volkstümliches/Traditionelles“ auf.

In Anbetracht der vielfältigen Einflüsse durch Alter und Bildung sollen diese Faktoren nun in Kombination in die Analyse einbezogen und im Hinblick auf Schulzes Milieutypologie angewendet werden. Während Schulze noch fünf Milieus aus den drei Bildungs- und den zwei Altersgruppen bildet, sollen für die vorliegende Studie lediglich vier Milieus extrahiert werden: Entsprechend dem Schulzeschen Niveaumilieu, das vor allem durch Personen ab 41 Jahren und einer höheren Bildung gekennzeichnet ist, soll im Folgenden auch – nicht zuletzt aus besseren Vergleichbarkeitsaspekten, insbesondere hinsichtlich der lebensstilbezogenen Merkmale – vom Niveaumilieu die Rede sein. Gleiches gilt für das Selbstverwirklichungsmilieu, das sich aus Personen bis 40 Jahre und höherer Bildung zusammensetzt. Das Unterhaltungsmilieu beinhaltet ebenfalls die jüngeren Personengruppen (bis 40 Jahre), allerdings mit niedriger Bildung. Da in der vorliegenden Untersuchung das Unterhaltungsmilieu lediglich 13 Personen des Gesamtpublikums umfasst, wurde das um die Personen mit mittlerer Bildung erweitert, da sonst keine statistischen Analysen möglich gewesen wären.³⁷ Die Besucher ab 41 Jahre und mit einer mittleren Bildung werden dem Integrationsmilieu zugeordnet, während das Harmoniemilieu, ebenfalls aufgrund einer zu geringen Personenzahl, nicht in die Analysen mit einbezogen wird.³⁸

Im Folgenden soll nun geprüft werden, durch welche weiteren Merkmale sich die von Schulze erstellten Milieus in der vorliegenden Studie charakterisieren lassen, wie sie sich auf die beiden Festivals verteilen und inwiefern sie sich durch die Hinzunahme des – neben Alter und Bildung – dritten Klassifizierungsmerkmals „persönlicher Stil“, d.h. Musikgeschmack, kulturelle Präferenzen, Freizeitinteressen und Werteinstellungen, bestätigen lassen.

5.2 Beschreibung der Besuchermilieus

Wie im statistisch-deskriptiven Teil dieser Arbeit bereits angeführt, ist die Mehrheit des Gesamtpublikums hochgebildet. Insgesamt 663 von 756 Personen besitzen ein Abitur oder einen höheren Bildungsabschluss. Nur 93 Besucher hingegen weisen eine niedrige oder mittlere Bildung auf. Lediglich 27 Personen gaben keine Antwort auf die Frage nach ihrem

³⁷ Schulze selbst blendet die mittleren Bildungsabschlüsse der jüngeren Altersgruppe in seiner Milieutypologie aus, unterstellt ihnen aber tendenziell die Nähe zum Selbstverwirklichungsmilieu (vgl. Schulze 2005: 372).

³⁸ Dadurch, dass nur 13 Besucher dem Harmoniemilieu zugerechnet werden können (ab 41 Jahre und niedrige Bildung), sind weitere statistische Analysen diesbezüglich nicht möglich.

Bildungsstand und werden deshalb im Folgenden nicht berücksichtigt. Demzufolge sind insgesamt 57,9 Prozent aller Besucher dem Niveaumilieu, 29,8 Prozent dem Selbstverwirklichungsmilieu, 8,3 Prozent dem Integrationsmilieu und 4,0 Prozent dem Unterhaltungsmilieu zuzurechnen.

Bevor nun untersucht werden soll, ob die jeweiligen Milieus auch durch weitere Merkmale signifikant voneinander unterschieden werden können, geht es um die Frage nach den milieuspezifischen Konstellationen der beiden Festivalpublika (vgl. Tabelle 4): Die Mehrheit der Moritzburg-Besucher (73,4%) sind dem Niveaumilieu, die wenigsten (2,3%) dem Unterhaltungsmilieu zugehörig. Mit jeweils 12,5 Prozent und 11,8 Prozent sind das Selbstverwirklichungsmilieu und das Integrationsmilieu nahezu gleich stark besetzt. Beim Tonlagen-Publikum hingegen gehören die meisten Personen zum Selbstverwirklichungsmilieu (49,0%). Doch auch das Niveaumilieu ist mit 40,6 Prozent relativ stark bei diesem Festival vertreten. Gegenüber dem Moritzburg Festival gab es zwar mehr als doppelt so viele Besucher aus dem Unterhaltungsmilieu (5,9%), insgesamt war dieses zusammen mit dem Integrationsmilieu beim Tonlagen-Festival jedoch unterrepräsentiert.

Tabelle 4: Besuchermilieus nach Festival (in Prozent)

	Moritzburg Festival	Tonlagen-Festival	Gesamt
Niveaumilieu	73,4	40,6	57,9
Selbstverwirklichungsmilieu	12,5	49,0	29,8
Integrationsmilieu	11,8	4,5	8,3
Unterhaltungsmilieu	2,3	5,9	4,0
(N=)	399	357	756

Weiterhin lassen sich folgende zusätzliche (soziodemografische) Merkmale für die jeweiligen Milieus konstatieren: Hinsichtlich des Familienstandes zeigt sich, dass das Niveaumilieu und das Integrationsmilieu, also die jeweils älteren Gruppen, eher verheiratet sind als das jüngere Selbstverwirklichungs- und Unterhaltungsmilieu. Diese sind mehrheitlich ledig oder befinden sich in einer langjährigen Partnerschaft. Ein adäquates Bild ergibt sich auch für die Haushaltsform: Niveau- und Integrationsmilieu leben zumeist (als Ehepaar) in einem Zwei-Personen-Haushalt, während das Selbstverwirklichungsmilieu in – wie sich zeigen wird –

studentischen Wohngemeinschaften und das Unterhaltungsmilieu mit Kindern in einem Drei- und-mehr-Personen-Haushalt wohnt. Bezüglich des Besuchertyps ist abermals die Altersgrenze ausschlaggebend, da die beiden jüngeren Milieus eher Einfachbesucher und die beiden älteren Milieus eher Mehrfach- und Stammbesucher sind. Weiterhin lässt sich feststellen, dass sich im Selbstverwirklichungsmilieu mehr Fachbesucher als in allen anderen Milieus befanden.

Schulzes Milieus (2005) sind außerdem dadurch gekennzeichnet, dass die Personen in ihnen auch milieuspezifische Berufsfelder besetzen. Das Niveaumilieu bildet sich demnach vornehmlich aus Personen in leitenden oder akademischen Berufen sowie aus Rentnern (Schulze 2005: 289f.). Die vorliegende Studie kann die Befunde nur bestätigen: So zeigen sich gegenüber dem Gesamtpublikum mehr leitende Angestellte/Beamte (9,4% zu 7,1% des Gesamtpublikums), mehr AkademikerInnen (16,1% zu 14,3%) und deutlich mehr RentnerInnen (42,8% zu 28,6%).

Das Selbstverwirklichungsmilieu ist nach Schulze vor allem durch die „Sozialfigur des Studenten“ (Schulze 2005: 312), aber auch durch einen großen Anteil Auszubildender charakterisiert. In der hier gebildeten jüngeren Gruppe mit höherer Bildung waren deshalb auch mehr als dreimal so viele StudentenInnen vertreten als im Durchschnitt (40,1% zu 11,9%). Auch die Anzahl an Auszubildenden war leicht höher gegenüber der gesamten Besucherschaft (1,8% zu 0,5%).

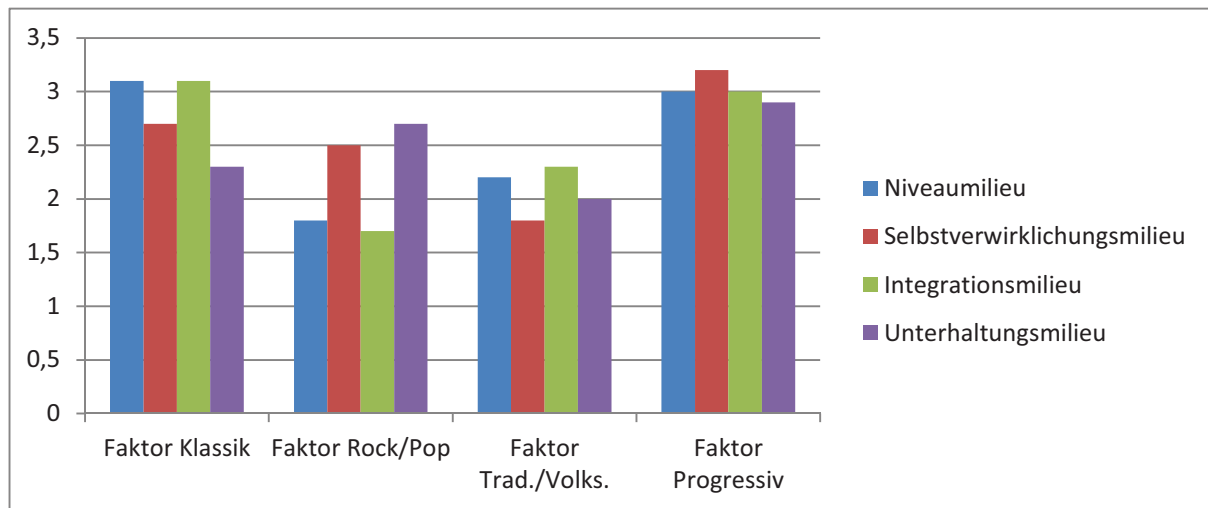
Sowohl der überdurchschnittliche Anteil an „sonstigen“ Angestellten/innen und Beamten/innen (21,3% zu 15,5%) als auch an (Fach-)Arbeitern/innen (9,8% zu 1,7%) zeigt, dass das Integrationsmilieu ein Milieu der Berufspositionen mittlerer Ebene ist. Weiterhin findet sich in dieser älteren Gruppe auch ein großer Anteil an Rentnern/innen (45,9% zu 28,6%). Auch das Unterhaltungsmilieu setzt sich größtenteils aus Personen zusammen, die sich in einer niedrigen bis mittleren Statuslage befinden. Dementsprechend sind auch hier die Anteile sonstiger Angestellte/r/Beamte/r (23,3% zu 15,5%), der (Fach-)ArbeiterInnen (6,7% zu 1,7%) und der Erwerbslosen (3,3% zu 1,7%) höher als im Durchschnitt.

Nachdem nun anhand der Variablen Alter und Bildung der Familienstand, die Haushaltsform und die berufliche Tätigkeit beschrieben wurden, soll im Weiteren der persönliche Stil der Milieuangehörigen untersucht und mit den Befunden Schulzes verglichen werden.

5.3 Musikgeschmack der Besuchermilieus

Der Musikgeschmack ist ein Ausdruck des persönlichen (Lebens-)Stils und somit „Teil eines Syndroms mehr oder weniger kohärenter Zu- und Abneigungen, Orientierungen und Verhaltenspraktiken“ (Otte 2005: 25). Es wurde in den bisherigen Analysen bereits darauf hingewiesen, dass der Musikgeschmack dabei nicht gänzlich unabhängig von den sozialen Merkmalen – insbesondere von Alter und Bildung – einer Person ist. Deswegen sollen im Folgenden die Präferenzstrukturen der einzelnen Milieus anhand der gebildeten Faktoren (vgl. S. 21) der musikalischen Interessen untersucht werden.

Diagramm 8: Musikgeschmack der Besuchermilieus (Mittelwerte)



Beim Faktor *Klassik* zeigen sich erwartungsgemäß die höchsten Bewertungen durch das Niveaumilieu und das Integrationsmilieu. Letzteres stellt indes eine Besonderheit dar: Schulze konstatiert für dieses Milieu eine Nähe sowohl zum Hochkultur- als auch zum Trivialschema (vgl. Schulze 2005: 311). Die Präferenzen des Integrationsmilieus liegen demnach sowohl bei klassischer Musik und beim Jazz, als auch bei leichter Unterhaltungsmusik, was in der vorliegenden Studie auch bestätigt werden kann. Das Selbstverwirklichungsmilieu, gekennzeichnet durch seine Nähe zum Hochkulturschema und zum Spannungsschema, bewertete die klassische Musik zwar signifikant schlechter als die beiden vorher genannten Milieus, befindet sich aber, im Gegensatz zum Unterhaltungsmilieu, noch durchaus im positiven Wertungsbereich.

Der Faktor *Progressiv* zeigt die besten Bewertungen durch das Selbstverwirklichungsmilieu, das nach Schulze sowohl eine Präferenz zum Jazz als auch zur zeitgenössischen Musik aufweisen. Sowohl Niveaumilieu als auch Integrationsmilieu weisen eine gleichwertige Nähe zu diesem Faktor auf. Dies erklärt sich daraus, dass beide Milieus zwar der Neuen Kulturszene distanziert gegenüberstehen, gleichwohl Jazz als musikalischen Stil präferieren. Die schlechteste Bewertung diesbezüglich wurde durch das Unterhaltungsmilieu vergeben, obwohl dieses Milieu noch immer stark im positiven Wertungsbereich rangiert. In Anbetracht des „Unschärfeproblems“ (vgl. S. 52) und der geringen Fallzahl dieses Milieus (N=30), scheint dies eher eine Abweichung der „vorgestellten, idealen Ordnungsstruktur“.

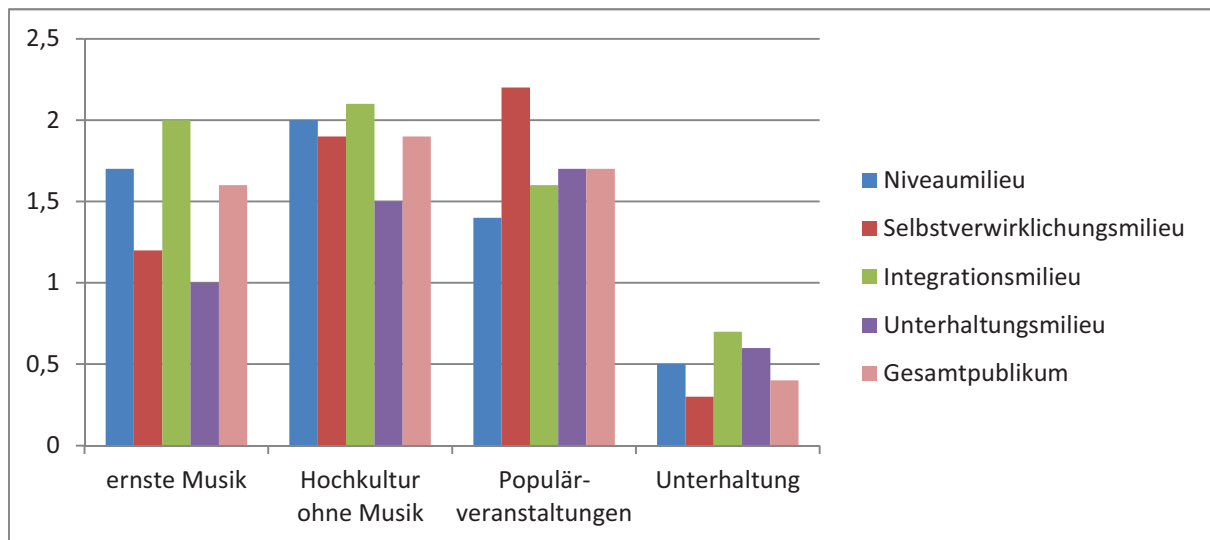
Der Faktor *Rock/Pop* erhielt die besten Bewertungen durch die beiden jüngeren Gruppen. An erster Stelle steht das Unterhaltungsmilieu, an zweiter das Selbstverwirklichungsmilieu. Das Niveau- und das Integrationsmilieu bewerteten diese aktuellen und allgemein der sog. Unterhaltungsmusik zugewiesenen Stile signifikant schlechter. In Anbetracht dieser Differenzen wird der Alterseffekt, hinsichtlich der zunehmenden Distanz zum Spannungsschema bei steigendem Alter, abermals deutlich (vgl. S. 83).

Analog zu Schulzes Befunden zeigt das Selbstverwirklichungsmilieu zum Faktor *Traditionelles/Volkstümliches* den größten Abstand. Die beste Bewertung zu diesem Genrekomples wurde durch das Integrationsmilieu gegeben. Im Hinblick auf das Genusschema dieses Milieus, das zwischen Gemütlichkeit und Kontemplation anzusiedeln ist, wird diese musikalische Präferenz nur allzu plausibel. Etwas schlechter beurteilte das Niveaumilieu diese Musik, gefolgt vom Unterhaltungsmilieu. Im Hinblick auf die signifikanten Unterschiede der Gruppen unterschiedlichen Alters und gleicher Bildung zeigt sich die Zuwendung zu diesem Faktor ebenfalls als altersabhängig.

5.4 Kulturelle Aktivitäten der Besuchermilieus

Die kulturellen Aktivitäten der jeweiligen Milieus stellen nach Schulze ein weiteres soziales Differenzierungskriterium dar. Im Folgenden soll untersucht werden, wie sich die vier extrahierten Faktoren „ernste Musik“, „Hochkultur ohne Musik“, „Populärveranstaltungen“ und „Unterhaltung“ auf die jeweiligen Besuchermilieus verteilen (vgl. Diagramm 9).

Diagramm 9: Kulturelle Aktivitäten der Besuchermilieus (Mittelwerte)



Im Hinblick auf das kulturelle Verhalten der Gesamtbesucherschaft ergibt sich folgendes Bild: Am häufigsten werden die Veranstaltungen der Hochkultur *ohne* Musik, also Lesungen, Theater oder Museen, besucht. Das ist auch wenig verwunderlich, da von sowohl vom Publikum der klassischen als auch der zeitgenössischen Musik diese Form der kulturellen Aktivität präferiert wird. Deswegen zeigen sich entsprechend niedrigere Werte bei den Veranstaltungen der ernsten Musik, die öfters durch das Klassikpublikum, und bei den Populärveranstaltungen, die eher durch das Publikum der zeitgenössischen Musik besucht werden. Am wenigsten werden die kulturellen Angebote im Unterhaltungssektor (Komödie, Volksmusikkonzerte, Kabarett) wahrgenommen. Betrachtet man nun die einzelnen Milieus getrennt voneinander, ergeben sich weitere Unterschiede.

Sowohl die Befunde Schulzes, als auch die Ergebnisse der vorliegenden Studie bestätigten bisher die Annahmen über den Zusammenhang der Variablen Alter und Bildung von musikalischen Präferenzen. Der Faktor „ernste Musik“ müsste deshalb eher ältere und mittel bis hochgebildete Personen ansprechen. Zwar dürften die Angehörigen des Selbstverwirklichungsmilieus durch ihre Nähe zum Hochkulturschema auch Interesse an diesem Faktor zeigen, da sie ebenfalls an der Hochkultur interessiert sind, aber durch ihre Neigung zur Neuen Kulturszene ist zu erwarten, dass das Besuchsverhalten vergleichsweise geringer ausfällt. Dieses Bild kann durch die Analysen bestätigt werden: Das Integrationsmilieu zeigt, neben dem Niveaumilieu, das größte Interesse an der Wahrnehmung von hochkulturellen, musikalischen Angeboten. Das Selbstverwirklichungsmilieu folgt diesen beiden älteren Gruppen an dritter Stelle und bestätigt die eben gemachte Behauptung. Das

Unterhaltungsmilieu steht erwartungsgemäß an letzter Stelle im Hinblick auf das Besuchsverhalten von „e-musikalischen“ Veranstaltungen.

Der zweite Faktor „Hochkultur ohne Musik“ und beschreibt die Zusammenhänge zwischen den Museumsbesuchen, den Theaterbesuchen und den Besuch von Lesungen. Durch die Nähe dieses Faktors zum Hochkulturschema, sollten nach Schulze vor allem das Niveau-, das Integrations- und das Selbstverwirklichungsmilieu die höchsten Besuchswerte aufweisen. Auch diese Annahme lässt sich bestätigen: Die häufigsten Besuche im Jahr zu hochkulturellen, nicht-musikalischen Veranstaltungen tätigt das Integrationsmilieu, dicht gefolgt vom Niveau- und Selbstverwirklichungsmilieu. Alle drei Gruppen weisen einen signifikanten Unterschied hinsichtlich der durchschnittlichen Besuchshäufigkeit zum Unterhaltungsmilieu auf, das auch hier den letzten Platz belegt.

„Populärveranstaltungen“ wie z.B. Rock- und Popkonzerte und Kinobesuche sind nach Schulze Zeichen des Spannungsschemas und der Besuch dieser deshalb auch bevorzugte Aktivitäten der jüngeren Milieus. Vor allem das Selbstverwirklichungsmilieu zeigt in dieser Studie seine Präferenz für diese Angebote. Entsprechend den Erwartungen folgen das Unterhaltungsmilieu an zweiter, das Integrationsmilieu an dritter und das Niveaumilieu an letzter Stelle.

Der Faktor „Unterhaltung“, der die Besuche von Komödie, Volksmusikkonzert und Kabarett als zusammenhängend beschreibt, ist nach Schulze vor allem für das Integrationsmilieu, aber auch für das Unterhaltungsmilieu kennzeichnend.³⁹ Diese Annahme bestätigt sich ebenfalls bei der Betrachtung der Ergebnisse. Obwohl die Besuchshäufigkeiten diesbezüglich sehr gering ausfallen, ist doch eine tendenzielle Rangfolge erkennbar. Das Integrationsmilieu steht dabei an erster Stelle, ohne jedoch einen signifikanten Unterschied der durchschnittlichen Besuchshäufigkeit zum Unterhaltungsmilieu oder zum Niveaumilieu aufzuweisen. Dieser manifestiert sich erst gegenüber dem Selbstverwirklichungsmilieu, das diese Art von „leichten“ Bühnenveranstaltungen am seltensten besucht.

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass die kulturellen Aktivitäten, die nach Schulze so kennzeichnend für die fünf bundesdeutschen Milieus sind, auch weitestgehend ihre Gültigkeit für die Besuchergruppen des Moritzburg Festivals und des Tonlagen-Festivals haben.

³⁹ Der hier beschriebene, faktorenbezogene Unterhaltungsbegriff meint tendenziell einen anderen als den des Unterhaltungsmilieus nach Schulze. Während ersterer sich eher auf die „leichte“ Bühnenunterhaltung bezieht, steht der letztere eher in Korrespondenz mit dem Spannungsschema und meint deshalb Veranstaltungen wie Rock- und Popkonzerte oder Kinos (vgl. Schulze 2005: 153ff.).

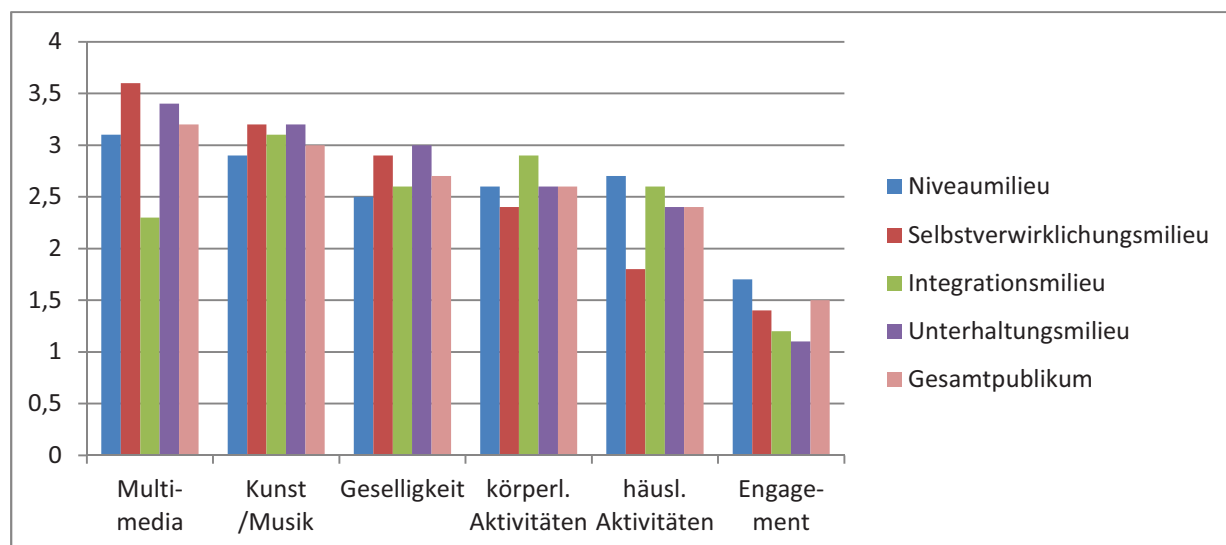
5.5 Freizeitaktivitäten der Besuchermilieus

Die selbstgewählte Ausgestaltung der Freizeit – über die kulturellen Interessen hinaus – ist ein weiterer zentraler Indikator zur sozialen Differenzierung von Lebensstilen. Das größte Interesse zeigt das Gesamtpublikum diesbezüglich bei den Faktoren „Multimedia“ (Internet- und Computernutzung) und „Kunst/Musik“ (künstlerische und musische Tätigkeiten sowie Musik hören). Mit gemäßigtem Interesse verbringen die Besucher ihre Zeit mit „körperlichen Aktivitäten“ (Sport, Wandern gehen), in „Geselligkeit“ (mit Familie und Freunden treffen) oder mit häuslichen Aktivitäten (Fernsehen, Reparaturen/Gartenarbeit) und das geringste Interesse zeigt sich beim Faktor „Engagement“ (politisches Engagement, Ehrenamt, private Weiterbildung). Deutliche Unterschiede werden jedoch sichtbar, differenziert man erneut nach den Besuchergruppen (Diagramm 10):

Das allgemeine Interesse für die Internet- und Computernutzung ist nach dem Datenreport zwar stark angestiegen, jedoch zeigt sich immer noch eine starke Bildungs- und Altersabhängigkeit. Vor allem Personen jüngeren und mittleren Alters (10 bis 24- und 25 bis 54-Jährige) mit mittlerer und hoher Bildung nutzen den Computer bzw. das Internet häufig (Datenreport 2008: 367). Auch in der vorliegenden Untersuchung zeigt das Selbstverwirklichungsmilieu das größte Interesse am Faktor „Multimedia“, gefolgt von Unterhaltungsmilieu und Niveaumilieu. Analog zu den Befunden Zehmes (2005) zeigt das Integrationsmilieu die größte Distanz, da es „[...] Neuartiges eher ablehnt als andere Gruppen“ (ebd.: 176).

Der Faktor „Kunst/Musik“, der durch die Freizeitbeschäftigungen „Musikhören“ und „künstlerische und musische Tätigkeiten“ beschrieben wird, kann durch letztgenanntes tendenziell dem Hochkulturschema zugeordnet werden. Allerdings gibt es, bis auf das Selbstverwirklichungsmilieu, das leicht höhere Werte aufweist, keine signifikanten Unterschiede der Antwortmittelwerte zwischen den einzelnen Milieus. So lässt sich festhalten, dass das Gesamtpublikum im Allgemeinen gerne Musik hört und sich auch gerne künstlerisch und musisch betätigt.

Diagramm 10: Freizeitaktivitäten der Besuchermilieus (Mittelwerte)



Die Altersgrenze zwischen den beiden jüngeren und den beiden älteren Milieus erweist sich beim Faktor „Geselligkeit“ abermals als wirksam. Gemäß den Befunden Zehmes (2005: 178), wäre hier zu erwarten gewesen, dass sich eine Trennlinie zwischen den einzelnen Variablen „Treffen mit Freunden“ und „Sitzen in geselliger/familiärer Runde“ hinsichtlich des Alters abzeichnet. So würden die älteren Milieus eher das gemütliche und harmonische Beisammensein in der Familie präferieren, während die jüngeren Milieus „mit Freunden“ auf der Suche nach spannenden und abwechslungsreichen Erlebnissen sind. Allerdings konstatiert bereits die Shell Jugendstudie 2010 eine zunehmende Bedeutung der Familie für die Jugend. Mehr als drei Viertel (76 %) haben für sich festgestellt, dass man eine Familie braucht, um glücklich zu sein (vgl. Shell Jugendstudie 2010). Das belegen auch die Befunde der vorliegenden Studie. Sowohl das „Treffen mit Freunden“ als auch das „Sitzen in familiärer Runde“ wird durch die beiden jüngeren Milieus – dem Selbst- und dem Unterhaltungsmilieu – signifikant besser bewertet als bei den älteren Milieus.

Der Faktor „körperliche Aktivitäten“, der die Variablen „Sport treiben“ und „Wandern/Spazieren gehen“ umfasst, interessiert alle Besuchermilieus gleichermaßen. Nur tendenziell kann gesagt werden, dass das Integrationsmilieu eher zum gemütlichen Wandern und Spazieren gehen neigt als alle anderen Milieus, was sich wiederum mit den Befunden Schulzes deckt (vgl. 2005: 311).

Die „häuslichen Aktivitäten“ hingegen, die sich aus den Variablen „Fernsehen“ und „Reparaturen/Gartenarbeit/Basteln“ zusammensetzen, müssten Personen aus den

unterschiedlichsten Milieus interessieren, da Fernsehen nicht nur eine Freizeitaktivität der „Unterschichten“ darstellt, sondern vielmehr auch durch die verschiedensten Bildungsschichten jeweils unterschiedlich genutzt wird. So zeigen beispielsweise formal höher gebildete Personen ein Interesse an politischen, kulturellen oder wirtschaftlichen Sendungen oder Magazinen, während formal niedriger gebildete Personen an Quizsendungen, TV-Shows oder Heimatfilmen interessiert sind. Lediglich das Selbstverwirklichungsmilieu ist durch seine häufigen und vielfältigen außerhäuslichen Aktivitäten weniger vor dem heimischen Fernsehapparat (vgl. Schulze 2005: 321). Vor diesem Hintergrund sollte vor allem aber der zweite Aspekt dieses Faktors ausschlaggebend für Unterschiede im häuslichen Freizeitverhalten sein. Gartenarbeit ist eine wesentliche Freizeitbeschäftigung des Integrationsmilieus, am Auto oder Motorrad „basteln“ eine des Unterhaltungsmilieus. Lediglich das Niveaumilieu widerspricht den Befunden Schulzes, der für diese Gruppe eine Distanz zur Handarbeit und zu Bastelarbeiten konstatiert. Dennoch belegt dieses Milieu dennoch den ersten Rang dieses Rankings. Dass dies durch übermäßigen Fernsehkonsum erklärt werden kann, mag dabei anzuzweifeln sein. Die Annahmen für das Integrations-, das Unterhaltungs- und das Selbstverwirklichungsmilieu hingegen können als bestätigt betrachtet werden.

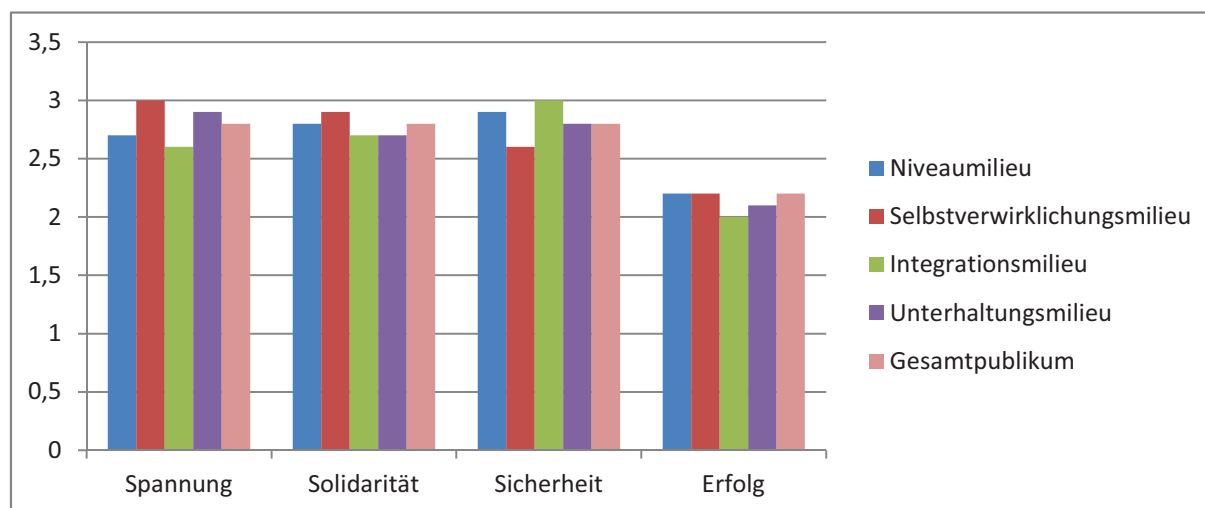
„Engagement“ umfasst als letzter Faktor die individuelle Bereitschaft, sich politisch und zivilgesellschaftlich einzusetzen. Diese beiden Variablen wiesen eine hohe Korrelation mit dem Interesse auf, sich privat weiterzubilden. Demnach ist Bildung anscheinend ein Einflussfaktor, der politisches und soziales Engagement begünstigt. Dies belegt zum einen Schulze, in dem er beispielsweise für das Niveaumilieu ein „hohes politisches Interesse“ und einen „hohen Anteil an Parteimitgliedern“ konstatiert (2005: 291). Zum anderen kommt auch die Shell Jugendstudie (2010) zu dem Ergebnis, dass mit steigendem Ausbildungsgrad der Jugendlichen, auch ihre Bereitschaft zum sozialen Engagement wächst. Diese Befunde kann die vorliegende Studie nur bestätigen. Vor allem das Niveau-, aber auch das Selbstverwirklichungsmilieu zeigen ein vergleichsweise hohes Interesse an politischer Partizipation und sozialer Hilfsbereitschaft. Im Hinblick auf den Bewertungsdurchschnitt sind die Unterschiede der beiden gebildeten Milieus gegenüber dem Integrations- und dem Unterhaltungsmilieu signifikant.

Die Freizeitinteressen der Besucher des Moritzburg Festivals und des Tonlagen-Festivals können demnach ebenfalls anhand der konzipierten Milieus von Schulze beschrieben und diesbezüglich als bestätigt anerkannt werden.

5.6 Werteinstellungen der Besuchermilieus

Die Werteinstellungen bilden die letzte zentrale Kategorie, nach der sich Menschen selbst und andere sozialen Gruppen zuordnen. Für das Gesamtpublikum sind die Wertorientierungen „Spannung“ (soziale Anerkennung, Selbstverwirklichung, abwechslungsreiches Leben führen), „Solidarität“ (gesellschaftliches Engagement, Hilfsbereitschaft, die Welt verändern) und „Sicherheit“ (Geborgenheit und Sparsamkeit) nahezu gleichbedeutend.⁴⁰ Lediglich der Faktor „Erfolg“ (finanziell und beruflich) wird durch die Besucher vergleichsweise als unwichtig erachtet. Wichtige Unterschiede hinsichtlich der Werteinstellungen zeigen sich aber dann, wenn man die Milieus differenziert voneinander untersucht:

Diagramm 11: Werteinstellungen der Besuchermilieus (Mittelwerte)



Die beiden wichtigsten Faktoren „Spannung“ und „Sicherheit“ – die in Analogie zu Ingleharts Materialismus-Postmaterialismus-These⁴¹ stehen – seien hier vorangestellt. Entsprechend den

⁴⁰ Die hier angegebenen Wertorientierungen wurden durch eine Faktoranalyse der betreffenden Variablen extrahiert. Die entsprechenden Zusammenhänge zeigt Tabelle 29 im Anhang.

⁴¹ Im Zuge des wirtschaftlichen und politischen Wandels in den westlichen Gesellschaften der letzten vier Jahrzehnte konstatiert Inglehart auch einen kulturellen Wandel, der sich an den Veränderungen spezifischer Wertorientierungen ablesen lässt. Die materialistischen Werte herrschen, vereinfacht dargestellt, dann vor, wenn die sozioökonomische Umwelt eines Menschen durch Mangel gekennzeichnet ist. Postmaterialistische Werte hingegen bilden sich heraus, wenn ökonomische und physische Sicherheiten als Selbstverständlich erachtet werden. Vor dem Hintergrund steigenden Wohlstands und erhöhter politischer Partizipationschancen in den entwickelten Industriegesellschaften seit den 1950er Jahren stellt Inglehart fest: „Der Wunsch nach wirtschaftlicher Sicherheit und physischer Sicherheit verliert an Bedeutung, während das Streben nach Zugehörigkeit, Selbstverwirklichung und Lebensqualität immer wichtiger wird. Diese Verschiebung lässt sich

Befunden Schulzes zeigen sich signifikante Unterschiede in der Beurteilung der Wertorientierung zwischen den jeweils älteren und jüngeren Gruppen. So streben vor allem diejenigen Milieus nach Selbstverwirklichung, Anerkennung und einem abwechslungsreichen Leben, die dem Spannungsschema nahe sind: das Selbstverwirklichungs- und das Unterhaltungsmilieu. Die beiden anderen Milieus, das Integrations- und das Niveaumilieu, die dem Spannungsschema distanziert gegenüberstehen, bewerteten diesen Faktor signifikant schlechter, *obwohl* die Bewertung noch immer positiv ist. Ein umgekehrtes Verhältnis dieser beiden Milieus zeigt sich beim Faktor „Sicherheit“. Hier sind es eher die älteren Milieus, die „Geborgenheit“ und „Sparsamkeit“ als wichtiger erachten und sich hinsichtlich der Bewertungsmittelwerte signifikant von den jüngeren Milieus unterscheiden. Doch auch in diesem Fall beurteilen das Selbstverwirklichungs- und das Unterhaltungsmilieu den Faktor „Sicherheit“ an sich nicht als unwichtig. Entgegen den Annahmen Ingleharts, bei der eine Präferenzverschiebung der Werteinstellung zugunsten eines Wertes immer mit dem Bedeutungsverlust eines anderen Wertes einhergeht (vgl. Inglehart 1989: 90f.), lässt sich für diese Studie festhalten, dass es sich hier vielmehr um eine Koexistenz mehrerer Werte nebeneinander handelt, bei der ein für das Milieu *typischer* Wert stärker ausgeprägt ist, als die anderen. Die Faktoren „Solidarität“ und „Erfolg“ hingegen weisen keine signifikanten Unterschiede in den Bewertungsmittelwerten auf.

[...] darauf zurückführen, daß die Menschen in diesen Ländern seit dem Zweiten Weltkrieg in einem bislang nicht gekanntem Maß ökonomische und physische Sicherheit erlebt haben [...].“ (Inglehart 1989: 19).

6. Fazit

Ziel der Untersuchung war es, durch einen analytischen Vergleich der Publika von Kammermusik und zeitgenössischer Musik, wesentliche Unterschiede hinsichtlich ihrer sozialstrukturellen Merkmale und ihres Lebensstils zu ermitteln. Diesbezüglich wurden im methodischen Teil der Arbeit sowohl spezifische als auch unspezifische Hypothesen aufgestellt, deren Überprüfung im empirischen Teil der Arbeit nachgegangen wurde. Die konkrete Annahme bzw. Ablehnung dieser Hypothesen soll nun in einer zusammenfassenden Darstellung der Ergebnisse erfolgen.

Hinsichtlich des *Geschlechts* kann die eingangs aufgestellte Hypothese bestätigt werden, dass wesentlich mehr Männer im Publikum der zeitgenössischen Musik zu finden sind als im Publikum der klassischen Kammermusik. Dieser Effekt blieb jedoch auf den Konzertbesuch beschränkt und konnte für die Milieuzugehörigkeit nicht bestätigt werden.

Das zentrale Unterscheidungsmerkmal der beiden Publika ist das *Alter*. In beiden Regressionsmodellen konnte diesem Faktor die statistisch stärkste Einflusskraft nachgewiesen werden. Demnach ist das Klassik-Publikum deutlich älter als das Publikum der zeitgenössischen Musik. Ein Alterseffekt ließ sich auch für eine Vielzahl weiterer untersuchungsrelevanter Variablen feststellen. Für den Faktor Bildung wurde konstatiert, dass die formalen Bildungsabschlüsse aufgrund der Bildungsexpansion kohortenweise variieren. Doch auch Lebensstilbezogene Merkmale hängen vom sozialen Alter einer Person ab. Jüngere Menschen sind eher jenen Milieus zugehörig, die im Sinne von Gerhard Schulze (2005) eine Nähe zum Spannungsschema aufweisen. Dementsprechend werden spezifische kulturelle und freizeitbezogene Aktivitäten präferiert, die *Action* und Abwechslung versprechen, wie z.B. mit Freunden treffen oder der Besuch von Rock- und Popkonzerten. Die älteren Besucher zeigten zwar auch eine hohe, bildungsbedingte kulturelle Aktivität, im Freizeitbereich jedoch wurden eher diejenigen Beschäftigungen bevorzugt, die mit Erholung und Ruhe verbunden sind. Für die Werteinstellungen konnte ein leichter Alterseffekt nachgewiesen werden. Der wesentlichste Unterschied hierbei war, dass die jüngeren Besucher eher durch das Streben nach Selbstverwirklichung und sozialer Anerkennung charakterisiert sind, die älteren Besucher hingegen eher durch die Orientierung an materielle Sicherheit und soziale Stabilität. Allerdings wurde hier ein Werteppluralismus konstatiert. Die eine Werteinstellung schloss dabei die andere nicht gänzlich aus, sie waren in ihren Ausprägungen nur unterschiedlich stark gewichtet.

Die formale *Bildung* einer Person ist eine zentrale Größe für die generelle Auseinandersetzung mit klassischer und zeitgenössischer Musik. Zwar muss die eingangs aufgestellte Hypothese, dass sich die Publika hinsichtlich ihrer Bildungsstruktur signifikant voneinander unterscheiden, abgelehnt werden, da sowohl das Publikum der klassischen als auch der zeitgenössischen Musik hochgebildet ist. Allerdings ist mit dem Verweis auf andere Studien darauf aufmerksam gemacht worden, dass die Zuwendung zu kunstmusikalischen Richtungen maßgeblich von der Bildung abhängt. Diesbezüglich kann auch die erste Annahme Bourdieus nur partiell bestätigt werden. Seiner Kapitaltheorie nach sollten sich deutliche Unterschiede in der Verteilung des kulturellen Kapitals, das über Bildungsabschlüsse operationalisiert wurde, bei den Rezipienten der klassischen Musik und der zeitgenössischen zeigen. Diese Annahme konnte für vorliegende Studie nicht bestätigt werden. Der Faktor Bildung ist, wie sich gezeigt hat, außerdem entscheidend für die Zuordnung zu den Milieus nach Schulze. Die höhere Bildung einer Person ging demnach mit der Nähe zum Hochkulturschema einher. Weitere Zusammenhänge diesbezüglich lieferten die Analysen zu den aktuellen Tätigkeiten der Besucher. Trotz des hohen Rentneranteils im älteren Klassikpublikum und des relativ hohen Studentenanteils im Publikum der zeitgenössischen Musik, zeigten sich, aufgrund der hohen Bildungsabschlüsse, auch entsprechend gehobene Berufspositionen im Gesamtpublikum. Möchte man nun den sozioökonomischen Status der beiden Publika vergleichen, muss man neben Bildung und Berufsposition auch das *Einkommen* der Besucher heranziehen.

Bourdies zweite Annahme seiner Kapitaltheorie, die sich auf die Rezeption von klassischer und zeitgenössischer Musik bezieht, unterstellte eine ungleiche Verteilung des ökonomischen Kapitals auf die beiden Klassenfraktionen. Diese Kapitalform wurde in der vorliegenden Studie über das monatlich verfügbare Haushaltsnettoeinkommen erhoben und führte zu folgendem Schluss. Betrachtet man das Einkommen kategorial nach Einkommensgruppen, so zeigen sich die entsprechenden Unterschiede, wie Bourdieu sie formuliert hat. So lagen die höheren Einkommensgruppen eher beim Klassik-Publikum und die niedrigeren eher beim Publikum der zeitgenössischen Musik. Überführt man die Variable „Einkommen“ allerdings in ein statistisches Verfahren, das unter Einfluss anderer Variablen die tatsächliche Erklärungskraft belegen soll, *ohne* in Gruppen kategorisiert zu werden, wird dieser Unterschied negiert. So konnte festgestellt werden, dass das Einkommen keinen statistischen Einfluss auf den Besuch eines der beiden Festivals hat. Deshalb muss die Hypothese über die unterschiedliche Einkommensverteilung zugunsten Schulzes Argumentation abgelehnt werden.

Ein weiterer Analyseabschnitt widmete sich den *kulturellen* und *freizeitbezogenen Interessen* der Besucher. Diese zeigten sich insbesondere in Abhängigkeit von Alter und Bildung. Analog zu den Befunden Spellerbergs (2006: 267) haben Personen mit einem formal hohen Bildungsniveau auch ein hohes Aktivitätsniveau. Die Hypothese jedoch, dass die jüngeren Besucher durch ihre Nähe zum Hochkultur- *und* zum Spannungsschema auch ein breiteres kulturelles Interessenspektrum besitzen, kann nur tendenziell bestätigt werden. Zwar werden hin und wieder hochkulturelle Veranstaltungen besucht, im Mittelpunkt ihres Interesses stehen jedoch die populär ausgerichteten Events. Die älteren Klassik-Besucher hingegen betonen ihr hochkulturelles Interesse durch den häufigen Besuch von Opern und klassischen Konzerten, während sie bei Rock- und Popkonzerten nur sporadisch (noch seltener als die jungen Personen im hochkulturellen Bereich) anzutreffen sind.

Deutliche Unterschiede zwischen den Publika waren auch im Besuchsverhalten festzustellen. Das Moritzburg Festival hatte gegenüber dem Tonlagen-Festival deutlich mehr Stammesbesucher zu verzeichnen. Der Grund dafür wurde in den konzeptionellen Veränderungen – zugunsten der Rekrutierung neuer Besucherschichten – des Festivals für zeitgenössische Musik gesehen. Dies belegten auch die Zahlen: Während bei den Dresdner Tagen für zeitgenössische Musik noch 14,5 Prozent der Besucher das Stammpublikum ausmachten, waren es beim Tonlagen-Festival 2010 nur 8,9 Prozent.

Die konzertbezogenen Motivationsstrukturen der Besucher waren an die jeweiligen musikalischen Stile angepasst. Das Moritzburg Festival lockte dabei vor allem mit seinen herausragenden Künstlern und der Intimität des Konzertorts – beides typische Kennzeichen von Kammermusik, wie sie in der historischen Darstellung aufgezeigt wurden. Die zeitgenössische Musik hingegen lockte ihre Besucherschaft mit den musikalischen Grenzerfahrungen. Gegenüber dem Klassik-Publikum wollte diese eher kulturelle Bildung erfahren, während der Konzertort und die Künstler als vergleichsweise unbedeutend bewertet wurden.

Schließlich konnte das Gesamtpublikum zuverlässig in die *Milieutypologie* von Gerhard Schulze überführt werden. Insgesamt bildeten das Niveau- und das Selbstverwirklichungsmilieu die hauptsächlichen Besuchermilieus. Innerhalb der jeweiligen Publikumsstruktur zeigten sich allerdings deutliche Differenzen. Das Moritzburg Festival hatte überwiegend Personen zu Gast, die dem Niveaumilieu angehörten (73,4%). Zu etwa gleich geringen Teilen waren aber auch Angehörige des Selbstverwirklichungs- und des Integrationsmilieus (ca. 12%) im Publikum der Kammermusik zu finden. Personen aus dem

Unterhaltungsmilieu (2,3%) hingegen waren nur selten anzutreffen. Das Tonlagen-Festival hingegen hatte überwiegend Personen im Publikum, die dem Selbstverwirklichungsmilieu (49,0%) zugeordnet wurden. Einen weiteren großen Teil bildete das Niveaumilieu (40,6%). Das Unterhaltungsmilieu (5,9%) und das Integrationsmilieu (4,5%) machten nur einen geringen Anteil aus. Analog zu Schulzes Befunden konnten anhand der Faktoren Alter und Bildung genaueste Aussagen über den Lebensstil einer Person, der über musikalische Präferenzen, kulturelle und freizeitbezogene Interessen sowie Werteinstellungen operationalisiert wurde, getroffen werden.

Abschließend lässt sich festhalten, dass sich die zentralen Ergebnisse der statistischen Auswertung analog zu den diskutierten theoretischen Annahmen präsentieren. Ausgehend von der grundlegenden Annahme Bourdieus, dass es Unähnlichkeiten zwischen den Rezipienten der klassischen Musik und der zeitgenössischen Musik gibt, ließ sich zunächst feststellen, dass sich die Publika hinsichtlich verschiedenster Merkmale signifikant voneinander unterscheiden, *obwohl* die beiden musikalischen Richtungen eine gemeinsame historisch-kulturelle Wurzel besitzen. Diese Unterschiede konnten allerdings, wie vorher bereits vermutet, statistisch nicht auf das ökonomische Kapital zurückgeführt werden. Deshalb wurde Gerhard Schulze als ein weiterer Lebensstiltheoretiker herangezogen. Zwar konnte seine Beschreibung der Erlebnismilieus im Hinblick auf die erhobenen Besuchermerkmale fast uneingeschränkt übernommen werden, einen Beweis für die generelle Entkopplung des Lebensstils von der Sozialstruktur lieferte dies indes aber nicht. Für die Zuordnung der Besucher zu den sozialen Milieus waren die Merkmale Alter und Bildung von enormer Bedeutung. Insbesondere die Bildung ist aber nach wie vor von der sozialen Herkunft abhängig und damit schichtspezifisch verteilt (vgl. Spellerberg 2006: 269). Wird dies berücksichtigt, so eignet sich der Lebensstil dennoch als zuverlässiges Ein- und Abgrenzungskriterium für die Bestimmung von sozialen Gruppen. Der Konzertbesuch als kultureller Indikator des Lebensstils spielt diesbezüglich eine wichtige Rolle.

7. Anhang

Tabelle 5 zu Diagramm 1: Alter der Besucher (in %)

	Gesamt	Moritzburg Festival (2010)	TonLagen (2010)
Mittelwert Alter	49,4	58,1	39,6
10 - 19	5,7	3,7	7,8
20 – 29	15,1	5,7	25,6
30 – 39	11,6	4,7	19,2
40 – 49	14,9	10,0	20,3
50 – 59	15,9	16,7	15,0
60 – 69	19,2	30,2	7,0
70 – 79	16,1	26,7	4,2
80 - 89	1,6	2,2	0,8
(N=)	(760)	(401)	(359)

Tabelle 6 zu Diagramm 2a und Diagramm 2b: Höchster Bildungsabschluss der Besucher (in%)

	Gesamt	Moritzburg Festival (2010)	TonLagen (2010)
keinen Schulabschluss	1,6	1,6	1,5
8./9. POS/Hauptschule	2,0	3,0	0,8
10. POS/Realschule	8,7	9,5	7,8
(Fach-) Abitur	17,5	9,2	26,7
(Fach-) Hochschule	70,3	76,9	63,0
(N=)	(761)	(402)	(359)

Tabelle 7: Bildungszusammensetzung der Besucher im Vergleich (in %)

	Moritzburg Festival (2010)	TonLagen (2010)	Dresdner Tage 1999	Dollase: Publikum Neue Musik	Kreutz et al.: Publikum Klassik
Niedrige Bildung	4,5	2,5	1,9	4,0	5,3
Mittlere Bildung	9,5	7,8	10,5	15,0	21,6
Hohe Bildung	86,1	89,7	79,2	79,0	70,1
(N=)	(402)	(359)	(1.058)	(480)	(762)

Tabelle 8: Bereich des (Fach-)Hochschulabschlusses (in %)

	Gesamt	Moritzburg Festival (2010)	TonLagen (2010)
Geistes- /Sozialwissenschaften	39,4	30,5	51,6
Jura/Wirtschaft	11,1	11,1	8,8
Natur-/ Ingenieurwissenschaften	38,2	39,2	36,7
Medizin	12,3	19,1	2,8
(N=)	(513)	(298)	(215)

Tabelle 9: Aktuelle Tätigkeiten der Besucher (in %)

	Gesamt	Moritzburg Festival (2010)	TonLagen (2010)
Leitender Angestellter/Beamter	7,2	9,2	5,1
Angestellter/Beamter	15,5	12,2	19,4
Akademischer Beruf	14,1	12,2	16,3
Freier Beruf/Selbstständig	12,5	8,7	16,9
(Fach-)Arbeiter	1,7	0,7	2,8
Rentner/Pensionär	29,0	46,9	8,7
Hausfrau/Hausmann	1,1	1,7	0,3
Schüler/Student	15,3	6,7	25,0
Auszubildender/Lehrling	0,5	0,2	0,8
Wehr-/Zivildienst	0,7	0,0	1,4
Erwerbslos	1,7	0,7	2,8
Sonstiges	0,7	0,7	0,6
(N=)	(759)	(403)	(356)

Tabelle 9 zu Diagramm 3: Einkommen der Besucher im sächsischen Vergleich (in %)

	Gesamt	Moritzburg Festival (2010)	TonLagen (2010)	Mikrozensus (2010)
Bis 499 Euro	11,0	6,0	16,4	
500 – 999 Euro	13,3	10,5	16,4	
1000 – 1499 Euro	16,8	17,4	16,1	
1500 – 1999 Euro	15,2	16,2	14,1	
2000 – 2499 Euro	9,9	11,7	7,9	
2500 – 2999 Euro	7,2	6,0	8,5	
3000 – 3999 Euro	10,0	10,5	9,5	
4000 – 4999 Euro	5,8	8,1	3,3	
Über 5000 Euro	10,8	13,5	7,9	
(N=)	(638)	(333)	(305)	

Tabelle 10: Herkunft der Befragten nach Wohnort (in %)

	Gesamt	Moritzburg Festival (2010)	TonLagen (2010)
Dresden	54,1	46,5	62,8
Anderer Wohnort	45,9	53,5	37,2
(N=)	(700)	(372)	(328)

Tabelle 11: Herkunft der Befragten nach Bundesland (in %)

	Gesamt	Moritzburg Festival (2010)	TonLagen (2010)
Sachsen	80,6	83,9	76,2
Andere Bundesländer	19,7	16,1	23,8
(N=)	(780)	(411)	(369)

Tabelle 12: Herkunft der Befragten nach alten und neuen Bundesländern (in %)

	Gesamt	Moritzburg Festival (2010)	TonLagen (2010)
Alte Bundesländer	9,8	8,8	11,0
Neue Bundesländer	90,2	91,2	89,0
(N=)	(747)	(400)	(347)

Tabelle 13: Familienstand der Besucher (in %)

	Gesamt	Moritzburg Festival (2010)	TonLagen (2010)
Ledig	29,9	18,5	42,6
Verheiratet	49,1	62,8	33,7
Geschieden	6,7	7,2	6,1
Langjährige Partnerschaft	10,7	5,7	16,2
verwitwet	3,7	5,7	1,4
(N=)	(760)	(401)	(359)

Tabelle 14: Haushaltsform der Besucher (in %)

	Gesamt	Moritzburg Festival (2010)	TonLagen (2010)
Ein-Personen-Haushalt	18,8	17,1	20,6
Zwei-Personen-Haushalt	52,1	61,8	41,2
Drei-und-mehr-Personen-Haushalt	9,1	21,1	38,2
(N=)	(762)	(403)	(359)

Tabelle 15: Anzahl der Kinder im Haushalt der Besucher (in %)

	Gesamt	Moritzburg Festival (2010)	TonLagen (2010)
Kein Kind	73,3	77,9	68,3
1-2 Kinder	19,2	15,1	23,8
3-5 Kinder	4,5	3,9	5,1
Mehr als 5 Kinder	2,9	3,2	2,7
(N=)	(780)	(411)	(369)

Tabelle 16: Anteil der Fachbesucher in den jeweiligen Publika (in %)

	Gesamt	Moritzburg Festival (2010)	TonLagen (2010)
Fachbesucher im Gesamtpublikum	10,0	6,1	14,4
Davon:			
Student Musik/Musikwissenschaft	9,6	12,1	8,7
Musiker	28,8	42,4	23,9
Musikveranstalter	5,6	6,1	5,4
Musikverlag/Tonträgerbranche	0,8	0,0	1,1
Musikwissenschaftler	7,2	6,1	7,6
Komponist	3,2	0,0	4,3
Musik-/ Kulturjournalist	6,4	9,1	5,4
Künstler anderer Bereiche	38,4	24,2	43,5
(N=)	(125)	(33)	(92)

Tabelle 17: Besuchte Veranstaltungen bei den Festivals (in %)

	Gesamt	Moritzburg Festival (2010)	TonLagen (2010)
Durchschnittliche Besuchshäufigkeit	1,8	2,2	1,5
Nur diese Veranstaltung	57,1	42,9	72,9
2-4 Veranstaltungen	34,9	46,1	22,5
5-8 Veranstaltungen	4,7	7,3	1,9
Mehr als 8 Veranstaltungen	3,2	3,7	2,7
(N=)	(779)	(410)	(369)

Tabelle 18: Information über die Festivals (Mehrfachantworten; in %)

	Gesamt	Moritzburg Festival (2010)	TonLagen (2010)
Überregionale Tageszeitung	0,5	1,0	0
Musikzeitschriften	1,5	1,5	1,4
Radio	4,0	4,4	3,5
Sonstiges	6,6	5,6	7,6
Kulturkalender	3,7	3,0	4,6
Plakate	12,3	7,6	17,3
Internet	12,5	8,9	16,5
Regionale Tageszeitung	16,5	20,0	12,7
Stadtmagazin	6,8	1,2	13,0
Veranstaltungsprogramm	42,2	56,4	26,6
Freunde, Bekannte, Verwandte, Kollegen	36,6	29,6	44,4

Tabelle 19 zu Diagramm 4: Motivationen für den Konzertbesuch (Mehrfachantworten; in %)

	Gesamt	Moritzburg Festival (2010)	TonLagen (2010)
Konzertort	29,8	34,7	24,4
Berufliches Interesse	8,8	4,7	13,3
Begleitperson	18,4	13,1	24,1
Horizont erweitern	28,3	18,8	38,8
Programm	60,0	63,1	56,6
Künstler	44,8	58,7	29,5
Entspannung	10,3	12,1	8,4
Um mitreden zu können	3,2	2,7	3,5
Gefühle freien Lauf lassen zu können	6,9	9,4	4,1
Menschen kennenzulernen	4,1	4,2	4,1
Wegen dem Milieu	2,7	3,5	1,9
Sonstiges	22,8	35,5	10,0

Tabelle 20 zu Diagramm 5 und Diagramm 6: Musikgeschmack der Besucher („gefällt sehr gut“, „gefällt gut“; in %)

	Gesamt	Moritzburg Festival (2010)	TonLagen (2010)
Alte Musik***	68,8	78,1	58,9
Klassische Musik***	91,9	98,5	84,7
Zeitgenössische Musik***	72,3	62,3	82,8
Oper***	74,5	87,3	61,0
Musical***	50,1	61,1	39,1
Jazz**	75,9	71,6	80,4
Rock***	59,9	45,8	73,9
Pop***	44,1	33,2	54,6
Hiphop/Rap***	23,7	9,4	37,6
Volksmusik***	12,8	20,6	5,1
Schlager***	12,2	17,5	7,1
Chanson/Liedermacher	65,7	69,2	62,3
Techno/House***	19,5	6,9	31,5
Country/Western***	25,6	32,3	18,9
Ethno/Weltmusik***	44,9	37,5	51,9
Metal/Hardcore/Punk***	19,1	8,7	29,0

Die Unterschiede sind für *p<0.05, **p<0.01 und ***p<0.001 signifikant.

Tabelle 21: Faktorenanalyse Musikgeschmack (rotierte Hauptkomponentenlösung)

	Faktor 1	Faktor 2	Faktor 3	Faktor 4
	Pop/Rock-Typ	Klassik-Typ	Volkstümlicher Typ	Progressiver Typ
Rockmusik	.73	.00	.10	.34
Popmusik	.69	-.08	.09	.31
Hip-Hop/Rap	.74	-.04	.03	.08
Heavy-Metal/Hardcore/Punk	.64	.04	-.13	.06
Techno/House	.70	-.04	-.07	-.02
Alte Musik	-.32	.74	-.02	.01
Klassische Musik	-.47	.60	.08	.22
Chanson/Liedermacher	.20	.58	.35	.04
Ethno/Weltmusik	.50	.62	-.01	-.01
Schlager	-.03	.05	.78	-.18
Country/Western	.17	.14	.63	.08
Volksmusik	-.13	.10	.62	-.28
Musical	-.12	-.06	.67	.34
Zeitgenössische Musik	.08	.04	.08	.60
Jazz	.21	.08	.10	.60
Oper	-.49	.31	.32	.36

Tabelle 22: Kulturelle Aktivitäten der Besucher nach Häufigkeit („mehr als 5mal im Jahr“; in %)

	Gesamt	Moritzburg Festival (2010)	TonLagen (2010)
Klassisches Konzert***	48,9	63,3	32,6
Zeitgenössisches Konzert***	15,3	11,3	19,1
Rock- /Popkonzert***	10,5	1,6	18,6
Jazzkonzert***	7,1	4,6	9,5
Volksmusikkonzert	1,2	1,6	0,9
Oper***	18,1	22,3	13,7
Operette/Musical***	3,1	3,4	2,7
Ballett/Tanz**	8,6	6,6	10,6
Schauspiel**	22,1	19,8	24,4
Komödie	1,6	1,6	1,5
Kabarett**	2,3	3,3	1,5
Museen/Ausstellungen	56,5	57,0	56,0
Kino***	56,6	43,1	70,4
Lesungen	10,1	9,5	10,7

Die Unterschiede sind für *p<0.05, **p<0.01 und ***p<0.001 signifikant.

Tabelle 23: Faktorenanalyse kulturelle Aktivitäten (Rotierte Hauptkomponentenlösung)

	Faktor 1	Faktor 2	Faktor 3	Faktor 4	Faktor 5
	E-Musik- Veranstaltungen	Hochkultur ohne Musik	Pop- Veranstaltungen	Komödie	Volksmusik Kabarett
Klassisches Konzert	.61	.20	-.47	-.12	.14
Zeitgenöss. Konzert	.52	.33	.18	-.21	-.06
Oper	.77	.19	-.28	.11	-.05
Musical	.61	-.27	.01	.49	.13
Ballett/Tanz	.62	.17	.11	.05	.09
Schauspiel	.31	.66	.14	.16	-.09
Museen/Ausstellungen	.35	.63	.01	-.18	-.06
Lesungen	.07	.72	-.04	.13	.18
Rock-/Popkonzert	-.03	-.04	.82	.09	.00
Jazzkonzert	.26	.19	.47	-.10	.39
Kino	-.15	.48	.58	-.08	-.06
Komödie	.04	.07	.07	.86	-.01
Volksmusikkonzert	.08	-.09	.05	.00	.84
Kabarett	-.12	.28	-.17	.50	.56

Tabelle 24: Freizeitaktivitäten der Besucher nach Häufigkeit („mind. 1x in der Woche; in %)

	Gesamt	Moritzburg Festival (2010)	TonLagen (2010)	ALLBUS (2008)
Bücher lesen	73,1	74,1	71,7	36,9
Ehrenamt*	19,0	21,3	17,0	-
Sport/Fitness	66,8	68,0	65,7	51,4
Basteln/Reparaturen/Garten***	45,2	59,1	30,7	16,1
Weiterbildung	41,6	43,1	39,7	-
Fernsehen***	66,4	73,4	58,7	87,3
Freunde***	63,3	55,3	72,1	36,8
Familie**	61,7	56,1	67,6	22,7
Künstlerische/ musische Tätigkeiten	52,6	49,6	55,7	-
Internet***	83,9	76,9	91,2	43,8
Computer***	76,0	72,1	79,8	-
Spazieren/Wandern*	60,9	65,4	55,9	-
Musik hören	95,3	96,3	94,2	87,4
Politisches Engagement	10,8	9,6	12,1	-

Die Unterschiede sind für *p<0.05, **p<0.01 und ***p<0.001 signifikant.

Tabelle 25: Faktorenanalyse Freizeitaktivitäten (Rotierte Hauptkomponentenlösung)

	Faktor 1	Faktor 2	Faktor 3	Faktor 4	Faktor 5
	Multimedia	Engagement	körperliche Aktivitäten	häusliche Aktivitäten	Geselligkeit/ Kunst & Musik
Bücher lesen	-.22	.36	.38	-.41	.13
Internet	.85	.11	.02	.05	.16
Computer	.87	.11	.02	.08	.10
Weiterbildung	.02	.56	-.01	-.16	.22
Politisches Engagement	.15	.63	.08	-.02	.03
Ehrenamt	.10	.64	.14	.12	-.15
Spazieren / Wandern	-.04	.13	.70	.08	.10
Sport	.10	.03	.67	.04	-.03
Fernsehen	-.05	-.08	.13	.72	.07
Basteln/Reparaturen/ Gartenarbeit	-.22	.46	.00	.55	.01
Freunde treffen	.26	-.05	.17	-.16	.64
familiäre Runde	.18	.21	-.12	.20	.65
Musik hören	.01	-.20	.24	.19	.52
künstl. / musische Tätigkeiten	-.12	.30	-.17	-.29	.51

Tabelle 26 zu Diagramm 6: Funktionen von Musik für die Besucher („stimme zu“; in %)

	Gesamt	Moritzburg Festival (2010)	TonLagen (2010)
Ausdruck der Lebensform	49,5	50,7	48,1
Unterhaltung/Entspannung**	74,5	70,3	79,2
Kommunikationsfördernd**	34,4	30,1	39,1
Gemeinschaftsgefühl	25,8	23,3	28,7
Transzendenz** („Entführt in andere Welt“)	46,7	43,2	50,5
Trost („Musik baut auf“)	55,9	56,4	55,5
Bildung/Weiterbildung	37,2	38,7	35,5
Anregungen zum Nachdenken***	41,1	34,6	48,4
Körperliche Stimulation***	24,5	13,7	36,6
Unverzichtbarer Teil des Lebens	69,9	72,5	66,9
Protestmedium**	4,5	2,2	7,1
Emotionsverstärkung	20,3	17,6	23,2

Die Unterschiede sind für * $p < 0.05$, ** $p < 0.01$ und *** $p < 0.001$ signifikant.

Tabelle 27: Werteinstellungen der Besucher („wichtig“, „sehr wichtig“; in %)

	Gesamt	Moritzburg Festival (2010)	TonLagen (2010)
Geborgenheit***	85,2	91,4	78,0
Persönliches Aussehen	53,9	52,2	55,8
Soziale Anerkennung*	84,0	81,0	87,3
Beruflicher Erfolg	31,0	30,1	32,1
Politisches/gesellschaftliches Engagement*	59,2	55,1	63,8
Selbstverwirklichung***	73,9	65,3	83,3
Altruismus („Für Andere da sein“)	96,5	96,5	96,6
Aktionismus („Die Welt verändern“)	43,8	40,8	46,9
Finanzieller Erfolg	27,6	28,9	26,1
Sparsamkeit***	52,8	66,7	37,2
Diversifikation*** („Ein abwechslungsreiches Leben führen“)	67,0	55,6	80,0

Die Unterschiede sind für *p<0.05, **p<0.01 und ***p<0.001 signifikant.

Tabelle 28: Mentalitäten der Besucher („stimme eher zu“, „stimme zu“; in %)

	Gesamt	Moritzburg Festival (2010)	TonLagen (2010)
Allgemeiner Konformismus*** („Bekannte habe ähnlichen Musikgeschmack“)	65,2	71,4	58,4
Anspruchsvolle Musik** („Ich höre gerne anspruchsvolle Musik“)	86,9	90,1	83,3
Komplexität („Viele Menschen wissen nicht wo sie stehen“)	51,9	53,1	50,5
Privatheit („Ich bin lieber allein oder im kleinen Kreis“)	63,2	64,8	61,5
Ordnung*** („Ich achte sehr auf Ordnung“)	57,8	66,3	48,4
Offenheit* („Kontaktaufnahme fällt leicht“)	77,3	80,4	73,7
Sensibilität („Manchmal sensibler als gut ist“)	57,2	53,9	60,7
Anomie („Nicht wissen, woran man sich halten soll“)	34,8	37,0	32,4
Einsamkeit („Öfter allein als man will“)	21,3	19,8	23,0
Schicksal** („Es gibt ein Schicksal das man nicht beeinflussen kann“)	40,6	45,5	35,5
Selbstbestimmtheit („Jeder ist seines eigenen Glückes Schmied“)	73,4	72,7	74,2
Autoratismus** („Man braucht jemanden, zu dem man aufblicken kann“)	39,8	45,3	33,7
Frustrationsabbau („Frust an anderen ablassen“)	24,0	23,3	24,6
Musikpräferentielle Attribution („Persönlichkeitszuschreibung durch Musikgeschmack“)	47,9	49,5	46,1
Fatalismus („Es gibt Musik, die verboten werden sollte“)	29,4	31,2	27,4

Die Unterschiede sind für * $p < 0.05$, ** $p < 0.01$ und *** $p < 0.001$ signifikant.

Tabelle 29: Faktorenanalyse Werteinstellungen (Rotierte Hauptkomponentenlösung)

	Faktor 1	Faktor 2	Faktor 3	Faktor 4
	Spannung	Solidarität	Sicherheit	Erfolg
Persönliches Aussehen	.41	-.15	.37	.39
Soziale Anerkennung	.50	.12	.25	.31
Selbstverwirklichung	.71	.13	-.10	.01
Diversifikation („abwechslungsreiches Leben“)	.72	.03	-.05	.10
Politisches/gesellschaftliches Engagement	.04	.80	-.13	.17
Altruismus („Für Andere da sein“)	.31	.52	.45	-.34
Aktionismus („Die Welt verändern“)	.06	.75	.03	.06
Geborgenheit	.04	-.05	.77	.03
Sparsamkeit	-.41	.03	.62	.24
Beruflicher Erfolg	.16	.29	-.17	.72
Finanzieller Erfolg	.06	-.01	.31	.72

Tabelle 30: Berufliche Tätigkeiten der Besuchermilieus (in %)

	Gesamt- publikum	Niveau- milieu	Selbstverwirk- lichungsmilieu	Integrations- milieu	Unterhaltungs- milieu
Leitender Angestellter/Beamter	7,1	9,4	4,1	1,6	6,7
Angestellter/Beamter	15,5	14,7	14,4	21,3	23,3
Akademischer Beruf	14,3	16,1	16,7	0,0	0,0
Freier Beruf/Selbstständig	12,7	13,1	12,2	14,8	6,7
(Fach-)Arbeiter	1,7	0,7	0,9	9,8	6,7
Rentner/Pensionär	28,6	42,8	0,0	45,9	0,0
Hausfrau/Hausmann	1,1	1,1	0,5	3,3	0,0
Schüler/Student	15,4	0,0	44,6	0,0	53,3
Auszubildender/Lehrling	0,5	0,0	1,8	0,0	0,0
Wehr-/Zivildienst	0,7	0,0	2,3	0,0	0,0
Erwerbslos	1,7	1,6	1,8	1,6	3,3
Sonstiges	0,7	0,5	0,9	1,6	0,0
(N=)	(748)	(435)	(222)	(61)	(30)

Tabelle 31 zu Diagramm 8: Musikgeschmack der Besuchermilieus (Mittelwerte)

	Gesamt- publikum	Niveau- milieu	Selbstverwirk- lichungsmilieu	Integrations- milieu	Unterhaltungs- milieu
Rock/Pop-Typ	2,1	1,8	2,5	1,7	2,7
Klassik-Typ	2,9	3,1	2,7	3,1	2,3
Traditioneller Typ	2,1	2,2	1,8	2,3	2
Progressiver Typ	3,0	3	3,2	3	2,9

Tabelle 32 zu Diagramm 9: Kulturelle Aktivitäten der Besuchermilieus (Mittelwerte)

	Gesamt- publikum	Niveau- milieu	Selbstverwirk- lichungsmilieu	Integrations- milieu	Unterhaltungs- milieu
E-Musik	1,6	1,7	1,2	2,0	1,0
Hochkultur ohne Musik	1,9	2	1,9	2,1	1,5
Pop-Veranstaltungen	1,7	1,4	2,2	1,6	1,7
Unterhaltung	0,4	0,5	0,3	0,7	0,6

Tabelle 33 zu Diagramm 10: Freizeitaktivitäten der Besuchermilieus (Mittelwerte)

	Gesamt- publikum	Niveau- milieu	Selbstverwirk- lichungsmilieu	Integrations- milieu	Unterhaltungs- milieu
Faktor Multimedia	3,2	3,1	3,6	2,3	3,4
Faktor Kunst/Musik	3	2,9	3,2	3,1	3,2
Faktor Geselligkeit	2,7	2,5	2,9	2,6	3
Faktor körperl. Aktiv.	2,6	2,6	2,4	2,9	2,6
Faktor häusliche Aktiv.	2,4	2,7	1,8	2,6	2,4
Faktor Engagement	1,5	1,7	1,4	1,2	1,1

Tabelle 34 zu Diagramm 11: Werteinstellungen der Besucher (Mittelwerte)

	Gesamt- publikum	Niveau- milieu	Selbstverwirk- lichungsmilieu	Integrations- milieu	Unterhaltungs- milieu
Faktor Spannung	2,8	2,7	3	2,6	2,9
Faktor Solidarität	2,8	2,8	2,9	2,7	2,7
Faktor Sicherheit	2,8	2,9	2,6	3	2,8
Faktor Erfolg	2,2	2,2	2,2	2	2,1

Literaturverzeichnis

- Ackermann, Uta (2006): „Audience Development“-Programm für junge Zielgruppen des Moritzburg Festivals. Unveröffentl. Bachelorarbeit. Zittau/Görlitz
- Adorno, Theodor W. (1968): Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen. Hamburg
- Ballstaedt, Andreas (1996): Artikel „Unterhaltungsmusik“. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil, Bd. 9, Kassel, Sp. 1186–1199
- Beck, Ulrich (1986), Individualisierung, Institutionalisierung und Standardisierung von Lebenslagen und Biographiemustern. In: ders., Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne. Frankfurt: Suhrkamp, S. 205-219
- Beer, Axel (1998): Überlegungen zum Begriff Kammermusik im 18. Und 19. Jahrhundert. In: Mahling, Christoph-Hellmut, Kristina Pfarr und Karl Böhmer (Hrsg.): Aspekte der Kammermusik vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Mainz, S. 9–23
- Bersch-Burauel, Antje (2004): Entwicklungen von Musikpräferenzen im Erwachsenenalter. Dissertation an der Universität Paderborn
- Bessler, Heinrich (1979[1959]): Das musikalische Hören der Neuzeit. In: Gülke, Peter (Hrsg.): Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte. Leipzig, S. 104–173
- Bourdieu, Pierre (1982): Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt a. M.
- Bourdieu, Pierre (1983): Zur Soziologie der Symbolischen Formen. Frankfurt a. M.
- Bourdieu, Pierre (1987): Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft. Frankfurt a. M.
- Bourdieu, Pierre (1992): Die verborgenen Mechanismen der Macht. Schriften zur Politik und Kultur 1. Hamburg
- Bürger, Peter (1974): Theorie der Avantgarde. Frankfurt a.M.
- Dahlhaus, Carl, Hans-Heinrich Eggebrecht und Kurt Oehl (Hrsg.) (1998): Artikel „Kammermusik“ In (dies.): Brockhaus-Riemann Musiklexikon. Bd. 5, Mainz, S. 126

- Danuser, Hermann (1992): Die Musik des 20. Jahrhunderts. In: Dahlhaus, Carl (Hrsg.) Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Laaber
- Danuser, Hermann (1997): Artikel „Neue Musik“. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil, Bd. 7, Kassel, 75–122
- Deutscher Städtetag (Hrsg.) (1997): Methodik von Befragungen im Kulturbereich. Erarbeitet vom Ausschuss Kultur und Bildung des Verbandes Deutscher Städtestatistiker. Köln
- Diekmann, Andreas (2008): Empirische Sozialforschung. Grundlagen, Methoden, Anwendungen. 19. Auflage. Reinbek bei Hamburg
- Dollase, Rainer, Michael Rüsenberg und Hans J. Stollenwerk (1986): Demoskopie im Konzertsaal. Mainz
- Dümcke, Cornelia (2007): Musikfestivals im Freistaat Sachsen: Grundlagen und Handlungsstrategien für die Gestaltung der Förderpraxis. Berlin
- Eckhardt, Josef, Erik Pawlitza und Thomas Windgasse (2006): Besucherpotenzial von Operaufführungen und Konzerte der klassischen Musik. Ergebnisse der ARD-Musikstudie 2005. In: Media-Perspektiven 05/2006, S. 273-282
- Eder, Klaus (Hrsg.) (1989): Klassenlage, Lebensstil und kulturelle Praxis. Beiträge zur Auseinandersetzung mit Pierre Bourdieu. Frankfurt a.M.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (1990): Musik und Gesellschaft. In: Schnaus, Peter (Hrsg.): Europäische Musikgeschichte in Schlaglichtern. Mannheim
- Eggebrecht, Hans Heinrich (1996): Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis in zur Gegenwart. München/Zürich
- Gebesmair, Andreas (2001): Grundzüge einer Soziologie des Musikgeschmacks. Wiesbaden
- Geißler, Rainer (2005): Die Sozialstruktur Deutschlands. Zur gesellschaftlichen Entwicklung mit einer Bilanz zur Vereinigung. Wiesbaden
- Gembris, Heiner (2008): Musikalische Entwicklung im Erwachsenenalter, in: Bruhn, Herbert, Reinhard Kopiez und Andreas C. Lehmann (Hrsg.): Musikpsychologie. Das neue Handbuch. Hamburg, S. 162–189
- Georg, Werner (1998): Soziale Lage und Lebensstil. Opladen
- Habermas, Jürgen (1990[1962]) Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. 12. Auflage, Frankfurt a.M.
- Hadjar, Andreas und Rolf Becker (2006): Die Bildungsexpansion. Erwartete und unerwartete Folgen. Wiesbaden

- Häusler, Josef (1972): Musik im 20. Jahrhundert. Von Schönberg zu Penderecki. Bremen
- Hartmann, Peter H. (1999): Lebensstilforschung. Darstellung, Kritik und Weiterentwicklung. Opladen.
- Heister, Hanns-Werner (1996): Artikel „Konzertwesen“. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil, Bd. 5, Kassel, Sp. 686–710
- Herkommer, Sebastian (2005): Zur Aktualität marxistischer Klassentheorie, in: Kaindl, Christina (Hrsg.): Kritische Wissenschaften im Neoliberalismus. Eine Einführung in Wissenschafts-, Ideologie- und Gesellschaftskritik, Marburg
- Herrmann, Dieter (2004): Bilanz der empirischen Lebensstilforschung. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 56. S. 153–179
- Honneth, Axel (1984): Die zerrissene Welt der symbolischen Formen. Zum kultursoziologischen Werk Pierre Bourdieus. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 36, S. 147–164
- Hradil, Stefan (1987): Sozialstrukturanalyse in einer fortgeschrittenen Gesellschaft. Opladen
- Hradil, Stefan (2001): Soziale Ungleichheit in Deutschland. 8. Auflage, Wiesbaden
- Hradil, Stefan (2006): Die Sozialstruktur Deutschlands im internationalen Vergleich. 2. Auflage. Wiesbaden
- Inglehart, Ronald (1989): Kultureller Umbruch. Wertewandel in der westlichen Welt. Frankfurt a.M.
- Joas, Hans (2005): Die kulturellen Werte Europas. In: Joas, Hans und Klaus Wiegandt (Hrsg.): Die kulturellen Werte Europas. Frankfurt a.M.
- Johannsen, Harald (2000): Sozialstruktur und Lebensstile. Ein empirischer Beitrag zur Strukturierungs-Entstrukturierungsdebatte. Unveröffentl. Diplomarbeit, Hamburg
- Jungbauer-Gans, Monika und Petra Hönisch (1998): Dauer geringfügiger Beschäftigung. In: Mitteilungen aus der Arbeitsmarkt- und Berufsforschung 4/1998, S. 697-704
- Kaden, Christian (1996): Artikel „Musiksoziologie“. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil, Bd. 9, Kassel, Sp. 1618–1670
- Keuchel, Susanne und Wiesand, Andreas Johannes (1998): Die Liebhaber zeitgenössischer Musik im Gespräch... Besucherbefragung der „Donauessinger Musiktage“ 1997. Eine Studie des Zentrums für Kulturforschung, Bonn in Zusammenarbeit mit dem Südwestfunk. Bonn

- Klein, Armin (2003): Besucherbindung im Kulturbetrieb. Ein Handbuch. Wiesbaden
- König, Rene (1972): Das Interview. 7. Auflage, Köln
- Konietzka, Dirk (1995): Lebensstile im sozialstrukturellen Kontext. Ein theoretischer und empirischer Beitrag zur Analyse soziokultureller Ungleichheiten. Opladen
- Kreuz, Gunter, Hans Günther Bastian, Christoph Gotthardt u.a. (2003): Konzertpublikum: Quo Vadis?. Eine Untersuchung des heutigen Konzertpublikums. In: Das Orchester 12/2003, S. 8-19
- Lautenbach, Ernst (2004): Lexikon Goethe Zitate. München
- Lamnek, Siegfried und Wolfgang J. Schäfer (1998): Befragungsmethoden reviewed. Face-to-face, telefonisch oder postalisch? In: Sozialwissenschaften und Berufspraxis. S. 162–171
- Levi-Strauss, Claude (1978): Strukturele Anthropologie I. Frankfurt a.M. (Französische Erstauflage 1958)
- Ligeti, György (1960): Pierre Boulez. Entscheidung und Automatik in der Structure I a. In: Die Reihe, Nr. 4, Wien, S. 38–63
- Luhmann, Niklas (2000): Vertrauen. Ein Mechanismus der Reduktion sozialer Komplexität. Stuttgart
- Mattheson, Johann (2008[1739]): Der vollkommene Capellmeister. Studienausgabe, Kassel
- Mauser, Siegfried (1993): Artikel „20. Jahrhundert“. In: Wörner, Karl Heinrich (Hrsg.): Geschichte der Musik: ein Studien- und Nachschlagebuch. Göttingen, S. 532
- Mauss, Marcel (1990): Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften. Frankfurt a.M. (Französische Erstauflage 1950)
- Mende, Anette (1991): Musik und Alter. Ergebnisse zum Stellenwert von Musik im biographischen Lebensverlauf. In: Rundfunk und Fernsehen. Forum der Medienwissenschaft und Medienpraxis. 39. Jahrgang 4/1991. Baden-Baden
- Mende, Anette und Ulrich Neuwöhner (2005): Wer hört heute klassische Musik? Ergebnisse der ARD-Musikstudie 2005. In: Media-Perspektiven 05/2006. S. 246-258
- Meyer, Thomas (2005) Private Lebensformen im Wandel. In: Geißler, Rainer: Die Sozialstruktur Deutschlands. Zur gesellschaftlichen Entwicklung mit einer Bilanz zur Vereinigung. Wiesbaden, S. 331-357
- Mörth, Ingo und Gerhard Fröhlich (Hrsg.): Das symbolische Kapital der Lebensstile. Zur Kulturosoziologie der Moderne nach Pierre Bourdieu. Frankfurt a.M.

- Müller, Hans-Peter (1986): Kultur, Geschmack und Distinktion Grundzüge der Kultursoziologie Pierre Bourdieus. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie Sonderband, S. 162–190
- Müller-Schneider, Thomas (2000): Schichten und Erlebnismilieus Der Wandel der Milieustruktur in der Bundesrepublik Deutschland. Wiesbaden
- Neitzer, Lutz (1990): Die Geburt der Moderne, der Bürger und die Tonkunst. Stuttgart
- Neuhoff, Hans (2004): Die Konzertpublika der Deutschen Gegenwartskultur. Empirische Publikumsforschung in der Musiksoziologie. In: Motte-Haaber, Helga de la/Neuhoff, Hans (Hrsg.): Musiksoziologie. Handbuch der systematischen Musikwissenschaft. Band 4, Laaber
- Neuhoff, Hans (2008): Konzertpublika. Sozialstruktur, Mentalitäten, Geschmacksprofile. Onlineveröffentlichung des Deutschen Musikinformationszentrums: http://www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/03_KonzerteMusiktheater/neuhoff.pdf (Stand: 21.04.2011)
- Otte, Gunnar (2009): Hat die Lebensstilforschung eine Zukunft? Eine Auseinandersetzung mit aktuellen Bilanzierungsversuchen. In: Solga, Heike, Justin Powell und Peter A. Berger (Hrsg.): Soziale Ungleichheit. Klassische Texte zur Sozialstrukturanalyse. Frankfurt a.M.
- Otte, Gunnar (2008): Lebensstil und Musikgeschmack. In: Gensch, Gerhard/Stöckler, Eva Maria/Tschmuck, Peter: Musikrezeption, Musikdistribution und Musikproduktion. Der Wandel des Wertschöpfungsnetzwerks in der Musikwirtschaft. Wiesbaden, S. 25-56
- Peukert, Rüdiger (2004): Familienformen im sozialen Wandel. 4. Auflage. Opladen
- Reuband, Karl-Heinz (2006): Teilhabe der Bürger an der „Hochkultur“ - Die Nutzung kultureller Infrastruktur und ihre sozialen Determinanten. In: Jahrbuch der Heinrich-Heine-Universität. Düsseldorf, S. 263-283
- Riesman, David (1958): Die einsame Masse. Reinbek
- Rössel, Jörg/Hackenbroch, Rolf/Göllnitz, Angela (2002): Die soziale und kulturelle Differenzierung des Hochkulturpublikums. In: Sociologica Internationalis. Internationale Zeitschrift für Soziologie, Kommunikations- und Kulturforschung. 40. Band. Heft 2, S. 191-212
- Schaal, Richard (1987): Artikel „Konzertwesen“. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil, Bd. 7, Kassel, Sp. 1587–1605
- Schnaus, Peter (1990): Europäische Musikgeschichte in Schlaglichtern. Mannheim

- Schnell, Rainer (1997): Nonresponse in Bevölkerungsumfragen. Oplade
- Schulze, Gerhard (2005[1992]): Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart. 1. Neuauflage, Frankfurt a.M.
- Schwab, Heinrich W. (1998): Kammer – Salon – Konzertsaal. Zu den Aufführungsorten der Kammermusik, insbesondere im 19. Jahrhundert. In: Mahling, Christoph-Hellmut, Kristina Pfarr und Karl Böhmer (Hrsg.): Aspekte der Kammermusik vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Mainz, S. 1–8
- Schwindt, Nicole (1996): Artikel „Kammermusik“. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil, Bd. 5, Kassel, Sp. 1618–1653
- Solga, Heike (1995): Auf dem Weg in eine klassenlose Gesellschaft? Klassenlagen und Mobilität zwischen Generationen in der DDR. Berlin
- Spellerberg, Annette (1996): Soziale Differenzierung durch Lebensstile. Eine empirische Untersuchung zur Lebensqualität in West- und Ostdeutschland. Berlin
- Statistisches Bundesamt (2008) Datenreport 2008. Bonn.
- Statistisches Landesamt Sachsen (Hrsg.) (2010): Sachsen in Zahlen. Onlineveröffentlichung unter:
http://www.fakten.sachsen.de/download/SachseninZahlen_2010_Staatskanzlei.pdf
(Stand: 24.02.2011)
- Tauchnitz, Jürgen (2002): Publikum im Rampenlicht. Erste gemeinsame Studie der Berliner Bühnen. Zusammenfassung der Studie. Senftenberg
- Tröndle, Martin (2009). Von der Ausführungs- zur Aufführungskultur. In: Tröndle, Martin (Hrsg.): Das Konzert. Neue Konzepte für eine klassische Form. Bielefeld, S. 21–44
- Unverricht, Hubert (1972): Die Kammermusik. Köln
- Wicke, Peter (2004): Zwischen musikalischer Dienstleistung und künstlerischem Anspruch. Der Musiker in den populären Musikformen. In: Motte-Haber, Helga de la/Neuhoff, Hans (Hrsg.): Musiksoziologie. Laaber, S. 222-243
- Zehme, Henriette (2005): Zeitgenössische Musik und ihr Publikum. Eine soziologische Untersuchung in Rahmen der Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik. Dresden
- Zingerle, Arnold und Winfried Gebhardt (1998): Die Pilgerfahrt ins Ich. Die Bayreuther Richard Wagner-Festspiele und ihr Publikum. Eine kultursoziologische Studie. Konstanz

Fragebogen

Liebe Besucher/innen des Tonlagen-Festivals!

Während des diesjährigen Tonlagen-Festivals führt das Institut für Soziologie an der Technischen Universität Dresden eine anonyme Befragung durch. Um Zeitgenössische Musik als Phänomen zu untersuchen, ist uns Ihre Meinung besonders wichtig und willkommen. Die Untersuchung dient ausschließlich wissenschaftlichen und keinerlei kommerziellen Zwecken.

Bitte geben Sie die ausgefüllten Fragebögen in der Pause oder nach Ende der Veranstaltung an den Ausgängen oder bei einem unserer Mitarbeiter ab. Den Kugelschreiber dürfen Sie gerne behalten.

Herzlichen Dank für Ihre Mitarbeit!

Bitte die jeweils zutreffende Antwort markieren! Beispiel: oder

1. Wie viele Veranstaltungen werden Sie voraussichtlich zum diesjährigen Tonlagen-Festival besuchen?

- nur diese Veranstaltung mehrere, und zwar:

--	--

 (Anzahl bitte eintragen)

2. Wie oft waren Sie insgesamt schon beim Tonlagen-Festival (ehem. Dresdner Tage der Zeitgenössischen Musik) zu Gast? Ich bin hier...

- zum ersten Mal zum 2. bis 4. Mal zum 5 bis 8. Mal mehr als 8 Mal

3. Wodurch haben Sie von der heutigen Veranstaltung erfahren? (mehrere Antworten möglich)

- | | |
|---|--|
| <input type="checkbox"/> Regionale Tageszeitung | <input type="checkbox"/> Veranstaltungsprogramm Tonlagen-Festival |
| <input type="checkbox"/> Stadtmagazin | <input type="checkbox"/> Plakate |
| <input type="checkbox"/> Kulturkalender | <input type="checkbox"/> Internet (z.B. Homepage) |
| <input type="checkbox"/> Wochenzeitung | <input type="checkbox"/> Freunde / Bekannte / Verwandte / Kollegen |
| <input type="checkbox"/> Musikzeitschriften | <input type="checkbox"/> Radio |
| <input type="checkbox"/> Überregionale Tageszeitung | <input type="checkbox"/> Fernsehen |
| <input type="checkbox"/> Andere Printmedien: | <input type="checkbox"/> sonstiges, und zwar |

4. Können Sie bitte angeben, mit wem Sie zur heutigen Veranstaltung gekommen sind? (mehrere Antworten möglich)

- allein
 mit Freunden
 mit Partnerin / Partner
 mit Familienangehörigen

Anzahl der Begleitpersonen insgesamt:

--	--

5. Aus welchen Gründen besuchen Sie die heutige Veranstaltung? (mehrere Antworten möglich)

- | | |
|--|---|
| <input type="checkbox"/> wegen des Programms | <input type="checkbox"/> weil man bei bestimmten Themen mitreden kann |
| <input type="checkbox"/> wegen des / der Künstler(s) | <input type="checkbox"/> weil man seinen Gefühlen freien Lauf lassen kann |
| <input type="checkbox"/> wegen des Konzertortes | <input type="checkbox"/> weil man neue Menschen kennenlernt |
| <input type="checkbox"/> wegen der Begleitperson(en) | <input type="checkbox"/> weil man sich in bestimmten Kreisen bewegt |
| <input type="checkbox"/> weil man mal abschalten kann | <input type="checkbox"/> aus beruflichen Interessen |
| <input type="checkbox"/> weil man seinen Horizont erweitern kann | <input type="checkbox"/> |

6. Wie häufig im Jahr besuchen Sie folgende Kulturveranstaltungen?

	gar nicht	1 - 2	3 - 4	5 - 6	7 - 8	9 +
Konzerte mit klassischer Musik	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Konzerte mit zeitgenössischer Musik	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Rock- und Popkonzerte	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Jazzkonzerte	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Volksmusikveranstaltungen	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Oper	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Operette / Musical	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Ballett / Tanz	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Schauspiel	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Komödie	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Kabarett	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Museen / Ausstellungen	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Kino	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Lesungen	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

7. Im folgenden werden verschiedene Genres der Musik genannt. Geben Sie bitte jeweils an, wie Ihnen diese Musik gefällt!

	überhaupt nicht	weniger gut	ganz gut	sehr gut	unbekannt
Alte Musik (Mittelalter, Renaissance)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Klassische Musik (Barock bis Romantik)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Zeitgenössische Musik (Musik des 20. Jh.)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Oper	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Musical	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Jazz	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Rockmusik (Deutsch und International)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Pop (Deutsch und International)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Hip Hop / Rap	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Deutsche Volksmusik	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Schlager	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Chanson und Liedermacher	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Techno / House	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Country / Western	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Ethno- / Weltmusik	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Heavy Metal / Hardcore / Punk	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

8. Und welche der folgenden Bedeutungen hat Musik im allgemeinen für Sie? (mehrere Antworten möglich)

Musik...

- | | |
|---|---|
| <input type="checkbox"/> ... ist Ausdruck meiner Lebensform | <input type="checkbox"/> ... dient meiner Bildung und Weiterbildung |
| <input type="checkbox"/> ... unterhält und entspannt mich | <input type="checkbox"/> ... gibt mir Anregungen zum Nachdenken |
| <input type="checkbox"/> ... regt den Austausch mit anderen an | <input type="checkbox"/> ... regt mich körperlich an |
| <input type="checkbox"/> ... schafft ein Gemeinschaftsgefühl | <input type="checkbox"/> ... ist ein unverzichtbarer Teil meines Lebens |
| <input type="checkbox"/> ... entführt mich in eine andere Welt | <input type="checkbox"/> ... ist für mich ein Mittel zum Protest |
| <input type="checkbox"/> ... baut mich auf, wenn ich mich weniger gut fühle | <input type="checkbox"/> ... ist Ausdruck von Gefühlen, die man im Alltag zurückhalten muss |

9. Machen Sie selbst aktiv Musik?

- Ich singe im Chor ja nein
- Ich musiziere in Orchester / Band / Hausmusikgruppe ja nein
- Ich spiele / singe für mich allein ja nein

10. Bitte geben Sie jeweils an, wie häufig Sie folgende Dinge in Ihrer Freizeit tun!

	nie	seltener	mind. 1x pro Monat	mind. 1x pro Woche	täglich
Bücher lesen	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Ehrenamt	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Sport / Fitness	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Basteln / Reparaturen / Gartenarbeit	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Individuelle Weiterbildung	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Fernsehen	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Mit Freunden treffen	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Sitzen in geselliger / familiärer Runde	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Künstlerische und musische Tätigkeiten	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Das Internet oder Online-Dienste nutzen	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Mit dem Computer beschäftigen	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Spazieren gehen / wandern	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Musik hören	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Politisches Engagement	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

11. Viele der Besucher der heutigen Veranstaltung haben sich etwas besonderes angezogen. Was ist Ihre Meinung in der "Kleiderfrage" beim Konzert?

- Jeder sollte sich so anziehen, wie es ihm / ihr gefällt.
- Man sollte die äußere Erscheinung berücksichtigen, aber nicht überbewerten.
- Eine passende Kleidung der Besucher gehört unbedingt zur Veranstaltung.

12. Im folgenden finden Sie eine Reihe von Feststellungen aus verschiedenen Lebensbereichen. Bitte geben Sie an, welcher Aussage Sie (eher) zustimmen oder (eher) nicht zustimmen!

	stimmt (eher)	stimmt (eher) nicht
Von meinen Bekannten haben die meisten einen ähnlichen musikalischen Geschmack.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Ich höre gerne anspruchsvolle Musik.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Viele Menschen wissen heutzutage nicht mehr, wo sie eigentlich stehen.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Ich bin lieber allein oder im kleinen Kreis als unter vielen Leuten.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Ich achte allgemein sehr auf Ordnung.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Es fällt mir leicht, Kontakt mit anderen Menschen zu bekommen.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Ich bin manchmal sensibler, als für mich gut ist.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Heute ändert sich alles so schnell, dass man oft nicht weiß, woran man sich halten soll.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Alles in allem bin ich doch häufiger allein, als ich eigentlich will.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Es gibt eine Art Schicksal, das man nur schwer beeinflussen kann.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Jeder ist seines eigenen Glückes Schmied.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Es liegt im Wesen des Menschen, dass er jemanden braucht, zu dem er aufblicken kann.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Man muss seinen Frust auch mal an anderen ablassen können.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Am Musikgeschmack kann man schnell erkennen, mit wem man es zu tun hat.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Es gibt Musik, die so "unmöglich" ist, dass man sie eigentlich verbieten müsste.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

13. Wenn Sie einmal Ihr Leben betrachten, was würden Sie sagen, wie zufrieden oder unzufrieden fühlen Sie sich alles in allem?

sehr unzufrieden sehr zufrieden

<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
0	1	2	3	4	5	6

14. Jeder Mensch hat gewisse Vorstellungen von dem, was er im Leben erreichen möchte. Im folgenden finden Sie eine kleine Liste von Lebenszielen, die man haben kann. Bitte geben Sie an, wie wichtig diese Ziele für Sie persönlich sind.

	unwichtig	weniger wichtig	wichtig	sehr wichtig
Nach Sicherheit und Geborgenheit streben	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Gutes, attraktives Aussehen	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Anerkennung durch Mitmenschen	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Führungspositionen übernehmen	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Sich politisch, gesellschaftlich einsetzen	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Nach Selbstverwirklichung streben	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Für Andere da sein	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Die Welt verändern	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Viel Geld verdienen	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Sparsam sein	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Ein aufregendes und abwechslungsreiches Leben führen	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

Zum Abschluss nun noch einige Fragen zur Politik und zu Ihrer Person:

15. Wenn am kommenden Sonntag erneut Bundestagswahl wäre - welche Partei würden Sie wählen?

- SPD
- CDU
- FDP
- Die Linke
- Bündnis 90/Die Grünen
- eine Rechtspartei
- eine andere Partei
- ich würde nicht wählen

16. In welchem Jahr sind Sie geboren?

1	9		
---	---	--	--

(Geburtsjahr bitte eintragen)

17. Ihr Geschlecht?

- Weiblich
- Männlich

18. Wie ist Ihr Familienstand?

- ledig
- verheiratet
- geschieden
- in langjähriger Partnerschaft
- verwitwet

19. Wieviele Kinder leben in Ihrem Haushalt?

--	--

(Anzahl bitte eintragen)

20. In welcher Haushaltsform leben Sie?

- Ein-Personen-Haushalt
- Zwei-Personen-Haushalt
- Drei-und-mehr-Personen-Haushalt

21. Wo lebten Sie bis 1989?

- in der damaligen DDR
- in der damaligen BRD
- im Ausland
- Ich bin erst nach 1989 geboren.

22. In welchem Bundesland wohnen Sie jetzt?

Postleitzahl:

--	--	--	--	--

Wenn Sie *nicht* in Deutschland wohnen, geben Sie bitte das offizielle Landeskennzeichen an:
(z.B. GB für Großbritannien)

--	--	--

23. Welchen höchsten Schulabschluss haben Sie?

- keinen Schulabschluss
- Haupt- / Volksschulabschluss bzw. POS 8. oder 9. Klasse
- Mittlere Reife / Realschulabschluss bzw. POS 10. Klasse
- (Fach-) Abitur bzw. EOS 12. Klasse
- (Fach-) Hochschulabschluss im Bereich:
 - Geistes- und Sozialwissenschaften
 - Jura / Wirtschaft
 - Natur- und Ingenieurwissenschaften
 - Medizin

24. Welche Tätigkeit üben Sie zurzeit aus?

- | | |
|---|--|
| <input type="radio"/> Leitender Angestellter/Beamter | <input type="radio"/> Hausfrau / Hausmann |
| <input type="radio"/> anderer Angestellter/Beamter | <input type="radio"/> Schüler |
| <input type="radio"/> akademischer Beruf: Wissenschaftler / Lehrer | <input type="radio"/> Student |
| <input type="radio"/> akademisch freier Beruf (z.B. Arzt oder Rechtsanwalt) | <input type="radio"/> Auszubildender / Lehrling / Volontär |
| <input type="radio"/> Freier Beruf / Selbstständig | <input type="radio"/> Wehr- / Zivildienstleistender |
| <input type="radio"/> (Fach-) Arbeiter | <input type="radio"/> ohne Arbeit |
| <input type="radio"/> Rentner / Pensionär | <input type="radio"/> sonstige: |

25. Zählen Sie zu einer der folgenden Personengruppen? (mehrere Antworten möglich)

- | | |
|--|--|
| <input type="checkbox"/> Student der Musik / Musikwissenschaften | <input type="checkbox"/> Musikwissenschaftler |
| <input type="checkbox"/> (Berufs-) Musiker | <input type="checkbox"/> Komponist |
| <input type="checkbox"/> Musikveranstalter | <input type="checkbox"/> Musik- / Kulturjournalist |
| <input type="checkbox"/> Musikverlag / Tonträgerbranche | <input type="checkbox"/> Künstler anderer Bereiche |

26. Wie hoch ist Ihr monatliches Haushaltseinkommen netto, also nach Abzug aller Steuern und Sozialversicherungsbeiträge?

- | | | |
|--|--|--|
| <input type="radio"/> unter 150 Euro | <input type="radio"/> 2.000 bis unter 2.250 Euro | <input type="radio"/> 4.500 bis unter 5.000 Euro |
| <input type="radio"/> 150 bis unter 400 Euro | <input type="radio"/> 2.250 bis unter 2.500 Euro | <input type="radio"/> 5.000 bis unter 5.500 Euro |
| <input type="radio"/> 400 bis unter 500 Euro | <input type="radio"/> 2.500 bis unter 2.750 Euro | <input type="radio"/> 5.500 bis unter 6.000 Euro |
| <input type="radio"/> 500 bis unter 800 Euro | <input type="radio"/> 2.750 bis unter 3.000 Euro | <input type="radio"/> 6.000 bis unter 7.500 Euro |
| <input type="radio"/> 800 bis unter 1.000 Euro | <input type="radio"/> 3.000 bis unter 3.250 Euro | <input type="radio"/> 7.500 bis unter 10.000 Euro |
| <input type="radio"/> 1.000 bis unter 1.250 Euro | <input type="radio"/> 3.250 bis unter 3.500 Euro | <input type="radio"/> 10.000 bis unter 20.000 Euro |
| <input type="radio"/> 1.250 bis unter 1.500 Euro | <input type="radio"/> 3.500 bis unter 3.750 Euro | <input type="radio"/> 20.000 und mehr |
| <input type="radio"/> 1.500 bis unter 1.750 Euro | <input type="radio"/> 3.750 bis unter 4.000 Euro | |
| <input type="radio"/> 1.750 bis unter 2.000 Euro | <input type="radio"/> 4.000 bis unter 4.500 Euro | |

27. Wenn Sie den Veranstaltern eine Anregung geben könnten, was würden Sie sich wünschen?

.....

.....

.....

.....

Wir bedanken uns herzlich für Ihre Mitarbeit und wünschen Ihnen noch weitere anregende Konzerterlebnisse beim Tonlagen-Festival!

Selbstständigkeitserklärung

Ich versichere hiermit, dass ich die Arbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Alle aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche gekennzeichnet. Die Arbeit wurde noch keiner Prüfungsbehörde in gleicher oder ähnlicher Form vorgelegt.

Unterschrift
Vorname Nachname

Dresden, den