

Elena Sultanian

Musikstile als Ausdruck von Lebensstilen

Musikalischer Geschmack entsteht nicht zufällig, sondern hängt mit dem Lebensstil beziehungsweise der Schichtzugehörigkeit zusammen – dies postuliert der französische Soziologe Pierre Bourdieu. In seiner soziokulturellen Klassentheorie geht er davon aus, dass musikalische Vorlieben ungleiche Gesellschaftsstrukturen widerspiegeln und als Mittel sozialer Distinktion eingesetzt werden. Gerade diese distinktive Wirkung des Musikgeschmacks stellen amerikanische Kulturosoziologen in Frage. Denn zumindest in den USA werden neue Musikkonsum-Muster (vor allem bei den oberen Schichten) beobachtet, welche mehrere, auch nicht elitäre, Musikstile umfassen. Sowohl Bourdieu wie auch die amerikanischen Kulturosoziologen behandeln den Zusammenhang zwischen musikalischen Präferenzen und Lebensstil unter dem Aspekt der Schichtzugehörigkeit. Es existieren aber weitere Faktoren, welche musikalische Präferenzen nachhaltig beeinflussen können. Dies kann anhand von HipHop – einem Musikstil, der Ende der 60er Jahren in den USA entstand und sich seitdem weltweit verbreitet hat – gezeigt werden.

1. Einleitung

Musik ist nicht nur ein ästhetisches, sondern vor allem auch ein soziales Phänomen. Schon Goethe sagte, dass «Musik (...) das unschuldigste und angenehmste Bindungsmittel der Gesellschaft» sei (zit. nach Lipp, 1992: 15). Was für Goethe unschuldig und harmonisch war, entpuppt sich aus soziologischer Sicht als konfliktgeladen, als etwas, das die Gesellschaft nicht unbedingt verbinden, sondern im Gegenteil trennen kann.

Musikhören oder auch Musikmachen ist ein soziales Phänomen, welches zum Gegenstand der Musiksoziologie gehört. Nach Blaukopf (1982: 18) liegt die Aufgabe der Musiksoziologie darin, «musikalisches Handeln als soziales Handeln deutend zu verstehen und dadurch in seinem Ablauf ursächlich zu erklären».

Musikalische Praxis hängt mit der Lebenslage der Menschen in einer bestimmten Kultur zusammen (ebd.: 31). Deswegen erscheint es auch sinnvoll, theoretische Ansätze aus der Lebensstilforschung beizuziehen, um die Frage nach dem Zusammenhang zwischen musikalischer Praxis und der Lebenslage beziehungsweise der Schichtzugehörigkeit beantworten zu können. Denn Lebensstile, von Müller als raum-zeitlich strukturierte Arten der Lebensführung definiert, hängen nicht nur von materiellen, sondern auch von *kulturellen* Ressourcen sowie der vorherrschenden Lebensform und den Werthaltungen der Menschen ab (vgl. Müller, 1992: 15).

Im Zentrum vorliegender Arbeit steht die Frage, ob der musikalische Geschmack der Menschen mit ihrer sozialen Herkunft - also mit dem Klassenhabitus - zusammenhängt, oder ob es weitere wichtige Faktoren gibt, welche für unterschiedliche musikalische Präferenzen ausschlaggebend sein könnten.

Um diese Frage zu beantworten, wird zuerst auf die soziokulturelle Klassentheorie von Pierre Bourdieu eingegangen, welche einen Zusammenhang zwischen dem musikalischen Geschmack und der sozialen Herkunft postuliert.

Eine Gegenposition zu Bourdieus Theorie nehmen amerikanische Kultursoziologen mit ihrem Konzept des «Omnivores» ein. Vertreter dieses Ansatzes glauben beweisen zu können, dass der musikalische Geschmack in modernen Gesellschaften nicht mehr als Mittel zur Unterscheidung verschiedener Lebensstile betrachtet werden kann.

Das letzte Kapitel dieser Arbeit ist schliesslich einem bestimmten Musikstil gewidmet – dem HipHop. Anhand dieses Musikstils soll gezeigt werden, dass neben der sozialen Herkunft weitere Faktoren existieren, welche musikalische Präferenzen nachhaltig beeinflussen können.

Eine letzte Bemerkung betrifft die Klassifikation der Musikstile. Um die Diskussion über verschiedene Musikstile zu vereinfachen, beschränke ich mich in vorliegender Arbeit auf die in der Musiksoziologie übliche Unterscheidung zwischen U- und E-Musik, zwischen Unterhaltungs- und ernster Musik. Dabei ist wichtig zu bemerken, dass die Grenzen zwischen U- und E-Musik fließend sind. So kann ein Musikstil im Laufe der Zeit von U- zu E-Musik wechseln (und umgekehrt), wie es zum Beispiel mit dem Jazz geschah. Denn vor dem zweiten Weltkrieg wurde Jazz eindeutig der „leichten“ also der Unterhaltungsmusik zugerechnet. Dies entsprach durchaus seinen eingängigen Rhythmen sowie seiner Herkunft aus der afroamerikanischen Unterschicht. Es ist bekannt, dass der in elitär-bildungsbürgerlichen Kategorien denkende Theodor W. Adorno den Jazz verabscheute (dazu Pöttker, 1996: 111). Mittlerweile hat sich nicht nur der Jazz selbst, sondern auch seine sozio-kulturelle Beurteilung geändert. Der Jazz wird heute vor allem in kulturellen Minderheitsprogrammen gesendet und ist offensichtlich in die Sparte der ernsten Musik hinübergewandert (ebd.). Interessant wäre zu wissen, ob Adorno heute immer noch den Jazz ablehnen würde.

2. Klassengeschmack und Lebensstil bei Pierre Bourdieu

Im seinem berühmten Buch «Die feinen Unterschiede» entwirft der französische Soziologe Pierre Bourdieu eine Theorie der Praxis, in welcher er den Zusammenhang zwischen den gesellschaftlichen Strukturen und dem Lebensstil mit dazugehörigen kulturellen Praktiken beschreibt. In der Kultur sieht Bourdieu ein Medium der Reproduktion sozialer Ungleichheit in modernen Gesellschaften (vgl. Eder, 1989: 8). Um diesen Reproduktionsmechanismus zu erklären, führt er den Begriff des Klassenhabitus ein.

2.1 Zum Begriff des Habitus

Müller (1986: 163) bezeichnet Bourdieus Theorie als soziokulturelle Klassentheorie, welche auf eine allgemeine Reproduktionsformel des sozialen Lebens gebracht werden kann: *Struktur-Habitus-Praxis*. Der Reproduktionsprozess wird dabei folgendermassen beschrieben: Die gesellschaftliche Struktur prägt Handlungsdispositionen von Individuen oder Gruppen. Diese Dispositionen führen ihrerseits zu praktischen Handlungen, welche ihren Ausdruck in einem klassenspezifischen Lebensstil finden. Auf diese Weise wird die ursprüngliche Gesellschaftsstruktur immer wiederhergestellt.

In diesem Reproduktionsprozess spielt der Habitus eine entscheidende Rolle: Er fungiert zwischen Struktur und Praxis als ein System, das die Denk- und Wahrnehmungsschemata sowie auch die kulturellen und ästhetischen Beurteilungsmuster prägt und damit systematisch Lebensstile produziert (Bourdieu, 1998: 281).

Für Bourdieu stellt Habitus die verinnerlichte Gesellschaft, also die «Inkorporation der Klassenlage» dar (Bourdieu, 1998: 175). Aufgrund des Habitus können laut Bourdieu objektive Klassen konstruiert werden. Diese objektive Klassen umfassen alle Individuen, die «homogenen Lebensbedingungen unterworfen sind» und einen klassenspezifischen Habitus aufweisen (ebd.). Der Klassenhabitus konstituiert die Praxis und damit den klassenspezifischen Lebensstil, welcher sich von Lebensstilen anderer Klassen und Gruppen unterscheidet. Bourdieu (1998: 278) schreibt dazu:

«Der Habitus bewirkt, dass die Gesamtheit der Praxisformen eines Akteurs (oder einer Gruppe von aus ähnlichen Soziallagen hervorgegangenen Akteuren) als Produkt der Anwendung identischer (oder wesentlich austauschbarer) Schemata zugleich systematischen Charakter tragen und systematisch unterschieden sind von den konstitutiven Praxisformen eines anderen Lebensstils.»

Wahrnehmung, Denken und Fühlen, aber auch kulturelle und ästhetische Einstellungen sind also durch den Habitus strukturiert. Dies ist aber den Individuen nicht bewusst. Durch die Verinnerlichung der Klassenlage wird der Habitus «zur Quasi-Natur» der Individuen (Krais, 1989: 53). Somit erscheint das habitusbedingte Handeln spontan und natürlich.

Der Klassenhabitus kann darum «eher als Ausdruck eines kollektiven Klassenunbewusstseins denn eines kollektiven Bewusstseins verstanden werden» (Eder, 1989: 17). Hier liegt einer der wesentlichsten Unterschiede zwischen Bourdieus Ansatz und den traditionellen Klassentheorien (ebd.: 15).

2.2 Das kulturelle Kapital

Die Gesellschaft stellt Bourdieu als sozialen Raum dar, in dem die Individuen entsprechend ihrer Kapitalausstattungen plaziert werden. Damit wird Besitz an Kapital zum zentralen Kriterium der Klassenbildung gemacht.

Bourdieu unterscheidet zwischen drei Kapitalformen, welche in modernen Gesellschaften gleichwertig und austauschbar sind. Neben dem Vermögen (ökonomisches Kapital) spielen laut Bourdieu auch Bildung und ästhetische Einstellungen (kulturelles Kapital) sowie die soziale Herkunft, Beziehungen und Bekanntschaften (soziales Kapital) eine entscheidende Rolle für das Positionieren im sozialen Raum und damit für die Zugehörigkeit zur einen oder anderen sozialen Klasse oder Gruppe.

Bourdieu (1998: 34) betont die «sehr enge Beziehung zwischen den kulturellen Praktiken (sowie den entsprechenden Meinungen) und dem schulischen oder Bildungskapital (gemessen am Schul- und Hochschulabschluss) sowie sekundär der sozialen Herkunft (erfasst anhand des Berufs des Vaters)». Das Bildungskapital stellt «das verbürgte Resultat der einerseits durch die Familie, andererseits durch die Schule gewährleisteten kulturellen Vermittlung und deren sich kumulierenden Einflüsse dar (wobei der effektive Wirkungsgrad der letztgenannten Instanz wiederum von Gewicht und Umfang des unmittelbar von der Familie geerbten kulturellen Kapitals abhängt)» (Bourdieu, 1998: 47-48).

Die Aneignung des kulturellen Kapitals geschieht also durch die familiäre und schulische Sozialisation. Dabei wird ein bestimmter kultureller Habitus herausgebildet, welcher «als Kompetenz im kognitiven Sinn oder Geschmack im ästhetischen Sinn» auftritt (dazu Bontinck, 1993: 88). Unter kultureller Kompetenz versteht Bourdieu (1998: 19) die Fähigkeit der Dechiffrierung oder des Decodierens eines Kunstwerks. Denn die Kunst kann nur für denjenigen von Interesse und von Bedeutung sein, der die kulturelle Kompetenz, d.h. den angemessenen Code besitzt:

«Die bewusste oder unbewusste Anwendung des Systems der mehr oder minder expliziten Wahrnehmungs- und Bewertungsschemata, das künstlerische Bildung ausmacht, bildet die verborgene Voraussetzung jener elementaren Form von Erkenntnis: dem Wieder-Erkennen der eine Epoche, eine Schule oder einen Autor prägenden Stile, und allgemeiner der Vertrautheit mit der immanenten Logik der Werke, die der künstlerische Genuss erheischt. Wem der entsprechende Code fehlt, der fühlt sich angesichts dieses scheinbaren Chaos an Tönen und Rhythmen, Farben und Zeilen ohne Vers und Verstand nur mehr überwältigt und »verschlungen«» (Bourdieu, 1998: 19).

Kulturelle Praktiken hängen also mit dem während der familiären und schulischen Sozialisation erworbenen kulturellen Kapital eng zusammen. Ästhetische Einstellungen sind laut Bourdieu klassenspezifisch; sie werden durch den kulturellen Habitus der jeweiligen Klasse bestimmt. Sie sind aber auch hierarchisch geordnet.

Die kulturelle Praxis der Oberschichten setzt das grösste Kulturkapital voraus, was selbstverständlich ist, wenn man bedenkt, dass diese Schichten über eine hohe Bildung einerseits und eine generationenübergreifende kulturelle und künstlerische Ausstattung in der Familie andererseits verfügen.

Die Rolle der Unterschichten wird bei Bourdieu (1998: 107) folgendermassen beschrieben: «Die Unterschichten (...) spielen in diesem System ästhetischer Positionen wohl kaum eine andere Rolle als die einer Art Kontrastfolie, eines negativen Bezugspunkts, von dem sich alle Ästhetiken in fortschreitender Negation absetzen».

2.3. Musikgeschmack als Mittel gesellschaftlicher Distinktion

Musikalische Präferenzen gehören zur kulturellen Praxis und sind laut Bourdieu – wie auch andere ästhetische Einstellungen – hierarchisch geordnet: dem feinen aristokratischen Geschmack der gut gebildeten herrschenden Klasse steht der in der Hierarchie tief eingestufte barbarische Geschmack der unteren Klassen gegenüber. Eine Zwischenposition nimmt der eher konservative, orthodoxe Geschmack des Kleinbürgertums ein.

Musikalische Präferenzen können somit in Form einer Hierarchie dargestellt werden, an deren Spitze die klassische Musik steht, welche zur kulturellen Praxis der Oberschicht gehört. Die untersten Positionen nehmen dagegen die populären und volkstümlichen Musikstile ein (zum Beispiel Pop- oder Volksmusik), welche insbesondere bei den Unterschichten beliebt sind.

Die unterschiedlichen kulturellen Präferenzen, welche ihren Ausdruck im musikalischen Geschmack finden, stellen nach Bourdieu ein Mittel gesellschaftlicher Distinktion dar:

«Wie jede Geschmacksäusserung eint und trennt die ästhetische Einstellung gleichermassen. 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. Der Geschmack ist die Grundlage alles dessen, was man hat - Personen und Sachen -, wie dessen, was man für die anderen ist, dessen, womit man sich selbst einordnet und von den anderen eingeordnet wird.

Die Geschmacksäusserungen und Neigungen (d.h. die zum Ausdruck gebrachten Vorlieben) sind die praktische Bestätigung einer unabwendbaren Differenz. Nicht zufällig behaupten sie sich dann, wenn sie sich rechtfertigen sollen, rein negativ, durch die Ablehnung und durch die Abhebung von anderen Geschmacksäusserungen» (Bourdieu, 1998, 104-105).

Mit anderen Worten wird mit Hilfe des Geschmacks einerseits die Zugehörigkeit zu einer Klasse und andererseits die Distanz zu anderen Klassen signalisiert.

Der Geschmack funktioniert also nach einem Ausschliessungsprinzip, indem der eigene Geschmack als natürlich und der Geschmack der anderen als «abartig» betrachtet wird:

«Über Geschmack streite man nicht - nicht, weil jeder Geschmack natürlich wäre, sondern weil jeder sich in der Natur begründet wähnt - was er, als Habitus ja auch gewissermassen ist -, mit der Konsequenz, den anderen Geschmack dem Skandalon der Gegen-Natur zu überantworten, ihn als abartig zu verwerfen...» (Bourdieu, 1998: 105).

Bourdieu (1998:105-106) vermutet, dass ästhetische Intoleranz eine der stärksten Klassenschranken in modernen Gesellschaften darstellt. Dies glaubt er unter anderem aufgrund der Musikpräferenzen beweisen zu können. Die Ergebnisse seiner Studie weisen tatsächlich auf eine klassenspezifische musikalische Geschmacks- und Wissensverteilung auf (vgl. Bourdieu, 1998).

3. «Radio Test of Musical Taste» von Theodor Geiger

Mehrere empirische Untersuchungen (vgl. Bontinck, 1993: 90) weisen darauf hin, dass die in der Geschmackshierarchie hoch eingestufte klassische oder E-Musik nur bei einer Minderheit beliebt war und ist. Die Zahl der Klassikliebhaber an der Gesamtbevölkerung wird in europäischen Ländern auf 10% bis 15% geschätzt (ebd.). Die Untersuchungen belegen ferner, dass die Vorliebe für ernste Musik sich ziemlich früh festigt und von der Schulbildung sowie der Schichtzugehörigkeit abhängt (ebd.). Mit anderen Worten ist der musikalische Geschmack einerseits von der Vertrautheit mit bestimmten musikalischen Formen und andererseits vom in der Schule vermittelten Wissen abhängig.

Ich möchte in diesem Zusammenhang ein Experiment aus den 50er Jahren besprechen, das im Aufsatz von Horst Pöttker (1996) über «E-Musik und ihr Publikum» geschildert wurde. Dieses Experiment wurde von Theodor Geiger – ein deutscher Soziologe, welcher 1933 nach Skandinavien emigrierte – in Dänemark im Auftrag der dänischen Rundfunkanstalt unter dem Titel «Radiotest des musikalischen Geschmacks» durchgeführt.

Grund für das Experiment war die Tatsache, dass die dänischen Hörerinnen und Hörer die klassische und die eher ernste Richtung der modernen Musik mieden. Geiger vermutete, dass das Desinteresse an Programmen mit klassischer Musik besonders in den unteren Schichten der Bevölkerung nicht nur durch eine allgemeine Ablehnung der klassischen Musik, sondern durch die Art verursacht wird, wie diese Musik im Radio präsentiert wird.

Nach seiner Meinung konnte die Verwendung bestimmter musikalischer Begriffe - etwa die Nennung von Opus-Nummer und Tonart oder die genaue Kennzeichnung der Tempi in italienisch - weniger gebildete Hörerinnen und Hörer abschrecken. Geiger wollte überprüfen, ob das Desinteresse an klassischer Musik mit der Art ihrer bildungsbürgerlicher Präsentation zusammenhängt. Um dies zu tun, wurden Einschaltquoten in verschiedenen Wohnviertel gemessen. Geiger wollte feststellen, wie sich die Einschaltquote bei einem Musikprogramm verändern würde, bei dem dieselben klassischen Musikstücke einmal als «ernste» Musik in der

üblichen bildungsbürgerlichen Art, das andere Mal als «leichte Schallplattenmusik» ohne Angaben zu Komponist, Werknummer, Tonart usw. angekündigt werden.

Für das Experiment wurden fünf Stücke von Joseph Haydn, Franz Schubert, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven und Felix Mendelssohn-Bartholdy ausgesucht. Die Musik sollte einerseits nicht zu «schwierig», andererseits aber auch nicht zu «ohrgefällig» sein. Das nach diesem Kriterium zusammengestellte Programm wurde nun an aufeinanderfolgenden Samstagen um dieselbe Zeit (zwischen 19.00 und 20.00 Uhr) in den beiden Präsentationsvarianten ausgestrahlt. Die Einschaltquoten wurden in zwei Wohnviertel - einem Arbeiterbezirk und einem „wohlhabenden Bezirk“ mit bürgerlichen Villen - der zweitgrössten dänischen Stadt Aarhus gemessen. Das Musikprogramm wurde nach einer Sendung mit Bühnenerinnerungen einer berühmten Schauspielerin ausgestrahlt. Dies ermöglichte eine hohe Starteinschaltquote für das Musikprogramm und zwar in beiden Bezirken.

Die Ergebnisse des Experiments zeigen, dass die Zahl der Radioeinschaltungen bei der als «leichte Schallplattenmusik» angekündigten Sendung mit fünf klassischen Stücken in beiden Wohnvierteln auf einem hohen Niveau blieb: Auch im Arbeiterbezirk fiel die Einschaltquote im Laufe der Sendung nur gering ab. Dagegen war die Zahl der Hörerinnen und Hörer bei der Sendung, in der dieselben Stücke wie üblich mit Angaben zu Opus-Nummer, Tonart, Tempi, Solisten usw. angekündigt wurden, im Arbeiterviertel auf einen tiefen und im Villenviertel auf einen mittleren Niveau gesunken.

Die hohe Akzeptanz der als «leicht» angekündigten Musik war laut Geiger nicht mit «Überbrückungshören» - also dem Warten der Hörer auf die nächste Sendung - verbunden. Dies bewies ein deutlicher Abfall der Einschaltquote unmittelbar nach dem Ende dieser Musiksendung in beiden Wohnbezirken.

Wie kann das Ergebnis des Experiments gedeutet werden? Zuerst stellen diese Ergebnisse eine entscheidende Widerlegung der Annahme dar, welche besagt, dass ernste Musik «quasi „von Natur aus“ nur ein kleines Minderheitenpublikum finden» könne (vgl. Pöttker, 1996: 111). Nicht die Musik an sich, sondern die Art, wie sie dargeboten wird, seien ausschlaggebend. Die Angaben zu Tonart, Tempi, Opus-Nummer und Solisten setzen eine hohe Bildung und ein relativ grosses musikalisches Wissen voraus. Sie schrecken damit die Hörerinnen und Hörer ab, welchen dieses Wissen fehlt. Daraus kann der Schluss gezogen werden, dass die distinktive Kraft der Klassik nicht in der Musik selbst, sondern in ihrer exklusiven Weise der Präsentation zu suchen ist. Die schichtspezifisch differenzierte Akzeptanz ästhetisch wertvoller Musik hängt also davon ab, «wie diese Musik gesellschaftlich benannt und beurteilt wird...» (ebd.). Geiger spricht in diesem Zusammenhang von einem «umgekehrten Snobismus»:

«Das Experiment scheint... das Vorherrschen eines ‘umgekehrten Snobismus’ anzuzeigen: die Hörer haben einen besseren Musikgeschmack, als sie zugeben wollen.

Oder in anderen Worten: Wenn man klassische Musik als 'klassisch' ankündigt, bedeutet das eine Halbierung ihrer Hörerzahl» (Geiger, zit. nach Pöttker, 1996: 112).

Nach seiner Meinung herrschen in den oberen Schichten «hochgestochene Ambitionen» vor. Dagegen zeigen die Arbeiter, die Bauern und die unteren Mittelschichten «eine deutliche Bereitschaft, die demokratische Bescheidenheit ihrer kulturellen Gewohnheiten und Vorlieben zu betonen» (ebd.).

4. Musikgeschmack und sozialer Wandel

Das Experiment von Theodor Geiger stammt aus den 50er Jahren. Es stellt sich die Frage, inwieweit der gesellschaftliche Wandel der letzten Jahrzehnte die Lebensstile und die damit verbundenen kulturellen Praktiken und ästhetische Einstellungen beeinflusst hat.

Andreas Gebesmair (1998) gibt in seinem Artikel «Musikgeschmack und Sozialstruktur» eine Übersicht zur aktuellen empirischen Untersuchungen der Musikrezeption in den USA. Seine Schlussfolgerung lautet: «Die Musik und die Vorlieben für bestimmte musikalische Genre scheinen am Ende des 20. Jahrhunderts ihre soziale Signifikanz verloren zu haben» (Gebesmair, 1998: 5). Zwar stellt seiner Meinung nach die Unterscheidung zwischen ernster Musik und Unterhaltungsmusik, zwischen «gehobener Kunst» und «Massenkunst» nach wie vor einen guten Indikator zur Bildung von Geschmacksklassen dar. Dennoch finden sich in einigen Studien bereits Anzeichen für Geschmacksklassen, «die quer zur E- und U-Dichotomie stehen» (ebd.: 6). Diese neuen Geschmacksklassen umfassen Menschen, welche zum «Kernpublikum des Kulturbetriebs» gehören (Eckhardt, zit. nach ebd.); sie interessieren sich für verschiedenste Musikstile - vom Pop und Rock bis zur klassischen Musik. Die distinktive Bedeutung des Musikgeschmacks im Sinne von Bourdieu wird hier stark abgeschwächt oder verliert sogar an Bedeutung.

4.1. Vom Snob zum «Allesfresser»

In der amerikanischen Kultursoziologie der 90er Jahre wird das Phänomen der grenzüberschreitenden kulturellen Praktiken untersucht. Im Zentrum der Aufmerksamkeit steht dabei der sich verändernde Geschmack der oberen Schichten der amerikanischen Gesellschaft. Zum ersten Mal wurde die Veränderung des Oberschichtgeschmacks von Peterson & Simkus (1992) festgestellt. Sie fanden nämlich heraus, dass Menschen mit prestigeträchtigen Berufen und überdurchschnittlich hoher Bildung nicht in erster Linie oder ausschliesslich hochbewertete ernste Musik, sondern auch populäre Musikformen bevorzugen. Dies markierte einen Übergang von einem snobistischen Geschmack, der sich am Wertekanon der klassischen Musik orientiert, zu einem breiteren, toleranten Geschmack des sogenannten «Omnivores» - zu Deutsch «Allesfressers».

Neben der Entstehung eines neuen Geschmacksmusters stellen Peterson et al. (1992) ferner fest, dass musikalische Stile - mit einer Ausnahme der klassischen Musik - nicht mehr hierarchisch geordnet werden können:

«Our results suggest that there is general agreement among Americans that classical music anchors the upper end of the taste hierarchy and thus constitutes cultural capital. At the same time the data suggest that there is less and less consensus on the ranking as one moves down the hierarchy of taste» (Peterson et al., 1992: 168).

Tatsächlich zeigt die Studie, dass in den USA eine breite Zahl alternativer Musikstile einen mehr oder weniger gleichen Wert aufweist. Dies erklären die Autoren dadurch, dass der Musikgeschmack nicht nur vom sozialen Status, sondern auch vom Geschlecht, ethnischer Zugehörigkeit oder auch Alter abhängt.

Aufgrund ihrer Befunde schlagen Peterson et al. (1992) vor, die gesellschaftliche Geschmacksstruktur nicht mehr in Form einer Hierarchie, sondern als eine auf dem Kopf stehende Pyramide zu betrachten. Der breite, mehrere Musikstile umfassende Geschmack des «Omnivores» bilde dabei das obere Ende der Pyramide. Ihm gegenüber stehe an der unteren Pyramidenspitze der zumeist auf einen oder nur wenige Stile gerichteter Geschmack der unteren sozialen Schichten. Denn wie die Studie zeigt, ziehen die unteren Schichten viel öfters nur einen bestimmten Musikstil vor: «those near the base of the pyramid tend to be actively involved in one, or at best just a few, alternative aesthetic traditions» (ebd.: 170). Die Autoren sprechen in diesem Zusammenhang von einem «Univore»-Geschmack. Im Gegensatz zu «Omnivore», welcher je nach der Situation sich für einen oder anderen Musikstil entscheiden kann, benutzt der «Univore» seinen auf einen Musikstil beschränkten Geschmack zur Grenzziehung gegenüber anderen Gruppen, welche sich auf einem ähnlichen sozialen Niveau befinden (ebd.).

1996 erscheint in *American Sociological Review* ein Artikel von Peterson und Kern mit dem Titel «Changing Highbrow Taste: from Snob to Omnivore». In diesem Artikel gehen die Autoren auf die Veränderungen musikalischer Einstellungen der oberen Schichten sowie die Gründe dieser Veränderungen ein. Auch der Begriff des «Omnivores» wird hier präzisiert. Denn wie die Daten zeigen, bedeutet ein omnivorer Geschmack nicht, dass keine Unterschiede gemacht werden und einfach alle Musikstile gehört werden. Darunter wird vielmehr die Bereitschaft der gut gebildeten Schichten verstanden, auch ästhetisch weniger wertvolle Musik zu hören. Anstelle eines snobistischen Geschmacks, welcher die Exklusivität betonen soll, kommt jetzt der tolerantere und offene Geschmack des «Allesfressers»:

«As we understand the meaning of omnivorous taste, it does not signify that the omnivore likes everything *indiscriminantly*. Rather, it signifies an *openness* to appreciating everything. In this sense it is antithetical to snobbishness, which is based fundamentally on rigid rules of exclusion (Bourdieu [1979] 1984; Murphy 1988) such as: „It is *de rigueur* to like opera, and country music is an anathema to be shunned.“» (Peterson & Kern, 1996: 904).

In ihrer Untersuchung zeigen Peterson et al. (1996), wie weit sich der Geschmack der oberen Schichten in den USA zwischen 1982 und 1992 verändert hat. Es werden zwei Gruppen miteinander verglichen. Die erste Gruppe umfasst sogenannten «Highbrows» – also Menschen mit gehobenem Geschmack: «A highbrow is defined as a respondent who likes both opera and classical music and chooses one of these forms as the music genre he or she likes best» (Peterson. 1996: 902). Die zweite Gruppe umfasst alle anderen Befragten. Die Ergebnisse dieses Vergleichs werden in der Tabelle 1 präsentiert.

Tabelle 1. Univariate Statistics for Highbrows and Others, 1982 and 1992

Variable	<u>Highbrows</u>			<u>Others</u>		
	1982	1992	Difference	1982	1992	Difference
Number of lowbrow music genres liked (max.=5)	1.74	2.23	.49**	1.80	2.07	.27**
Number of middlebrow music genres liked (max.=3)	1.98	2.12	.14	1.01	1.12	.11**
Age in years	54.19	56.18	1.99	42.98	46.59	3.61**
Education in years	14.57	14.33	-.24	12.19	12.67	.48**
Percent White	96	96	0	88	86	-2
Family income	\$26,360	\$33,304	\$6,945**	\$20,614	\$28,301	\$7,686**

**p<.10 level (one-tailed testes)

Erstellt nach Peterson & Kern (1996: 902).

Wie wir sehen, wählten 1992 deutlich mehr Menschen mit elitärem «Highbrow»-Geschmack auch solche Musikstile, welche mit der Unterschicht beziehungsweise ethnischen Minderheiten assoziiert werden. Von fünf Musikstilen, welche mit «Lowbrow»-Geschmack korrespondieren (in der Untersuchung waren es country-music, bluegrass, gospel, rock und blues), nannten die Befragten in statushohen Positionen 1982 im Durchschnitt 1.74 dieser Stile. 1992 stieg diese Zahl auf 2.23. Diese Erhöhung deuten die Autoren als Hinweis darauf, dass gut gebildete Menschen mit statushohen Positionen auch anderen kulturellen Formen gegenüber offener werden. Die zunehmende Offenheit gegenüber anderer Musikformen wird auch hier nur in den oberen sozialen Schichten beobachtet. Zwar stieg die Zahl bevorzugter «Lowbrow»-Musikstile auch in anderen Gruppen mit weniger wertvollen ästhetischen Vorlieben (vgl. Others in Tab.1); die Veränderung blieb aber eindeutig weniger spektakulär als bei Menschen mit gehobenem Geschmack. Dieser Befund wird von Peterson et al. (1996) dadurch erklärt, dass die Mittel- und vor allem die Unterschicht weniger Möglichkeit haben, in anderen für sie neuen kulturellen und sozialen Kontexten zu agieren, was zu tieferer Flexibilität und weniger Offenheit führt.

Aufgrund der Studienergebnisse kommen Peterson et al. (1996) zum Schluss, dass die amerikanische Oberschicht 1992 einen weniger snobistischen und gleichzeitig toleranteren Geschmack bezüglich der Musik aufweise als noch 1982. Und zwar sei diese Veränderung in allen Altersgruppen zu beobachten, was einen Kohorteneffekt ausschliesse. Gleichzeitig betonen die Autoren, dass die meisten «Highbrows» nicht zu puren «Allesfressern» werden:

«This is not to say that most highbrows have become perfect omnivores. (In 1982 only eight and in 1992 only seven highbrows said that they liked *all* other types of music.) The point is that in 1992 highbrows, on average, reported liking significantly more kinds of nonelite music of all genres than did highbrows a decade earlier and also that in 1992 highbrows are more omnivorous than non- highbrows» (Peterson et al., 1996: 904).

Die Offenheit und Toleranz der «Omnivore» bedeutet nicht, dass für diese Menschen keine Unterschiede mehr existieren. Die Distinktion geschieht aber auf einer anderen Ebene: es entstehen neue Regeln symbolischer Grenzziehung. Zum distinktiven Kriterium gehört nicht mehr, was konsumiert wird, sondern vielmehr auf welche Art und Weise dieser Konsum geschieht. Dies erklären Peterson et al. (1996) am Beispiel der Country-Musik. Symbolische Grenzen zwischen unterschiedlichen sozialen Schichten werden hier dadurch spürbar, dass ein «Allesfresser» zwar diesen Musikstil hört, sich aber nicht mit «hard-core country musik fans» identifiziert. Gleichzeitig kann er sein Wissen über diesen Musikstil richtig und kritisch einsetzen; er weiss nicht nur über die wichtigsten Vertreter dieser Musikrichtung Bescheid, sondern er kann auch eine Verbindung zwischen verschiedenen (hoch- wie auch tiefbewerteten) Musikstilen herstellen. Somit ist auch in diesem Erklärungsmodell Kultur als Ressource für die Aus- und Abgrenzung bedeutungsvoll. Zum Mittel der Abgrenzung wird hier aber nicht mehr ein bestimmter Musikstil (wie bei Bourdieu), sondern die Offenheit gegenüber verschiedenen kulturellen Praktiken, also der Umfang bevorzugter Musikstile.

4.2. Gründe des Geschmackswandels

Dem Übergang von einem elitären snobistischen Geschmack, welcher sich an klassischer Musik orientiert, zum toleranteren und offenen Geschmack des Omnivores liegt ein sozialer Wandel zugrunde. Denn die Gestalt der Klassen, ihr Verhältnis zueinander sowie ihre kulturelle Klassifikationen wurden in letzten Jahrzehnten einer enormen Veränderung unterzogen (Gebesmair, 1998). Peterson et al.(1996) nennen einige Gründe, die für den Geschmackswandel verantwortlich sind.

Strukturelle Veränderungen

Erweiterte Ausbildungsmöglichkeiten und Aufkommen einer breiten gut gebildeten Mittelschichtsklasse in Industrienationen vergrössern den Kreis der Rezipienten höherer Künste. Dies bewirkt, dass der elitäre ästhetische Geschmack für immer mehr Menschen zugänglich wird und somit seine Exklusivität verliert. Die massenmediale Verbreitung künstlerischer Produkte beschleunigt noch diesen Prozess. Somit verliert hohe Kunst an ihrer distinktiven Bedeutung.

Wertewandel

Als einen weiteren Grund nennen Peterson et al. (1996) den Wertewandel, welcher sich nach dem Zweiten Weltkrieg durchsetzte. Die Geschmacksveränderung - meinen sie - kann als ein Teil des historischen Trends zur grösserer Toleranz gegenüber der Werte und Lebensstile verschiedener Ethnien, Rassen, Geschlechtern und Religionsgemeinschaften betrachtet werden.

Wandel der Ästhetik

Kunst ist heute nicht mehr zwingend mit dem Standardkanon der Kunstakademien verbunden. Anstelle regionaler Mäzene kommen Stiftungen und staatliche Förderungsprogramme; gesellschaftliche Eliten haben ihren Einfluss auf die Ausarbeitung ästhetischer Klassifikationen verloren. Ihr Platz wurde von Kulturmanagern eingenommen, deren Ziel - Ausweitung des Rezipientenkreises - die snobistische Exklusivität ausschliesst.

Rock'n'Roll

Rock'n'Roll als eine Alternative zur etablierten elitären Kultur wurde zu einer alle Schichten prägenden Erfahrung.

Entstehung neuer gesellschaftlichen Eliten

Schliesslich nennen Peterson et al.(1996) die Entstehung neuer gesellschaftlichen Eliten - «New business-administrative class» -, welche nicht mehr regional, sondern global agieren und dadurch verschiedenen kulturellen Kontexten ausgesetzt sind. Diese neue Beschaffenheit setzt offene, tolerante Einstellungen (unter anderem ästhetische Einstellungen) voraus, welche eher auf eine Inklusion als auf eine Exklusion gerichtet sind.

In bisherigen theoretischen Ausführungen wurde der Zusammenhang von musikalischen Präferenzen und dem Lebensstil unter dem Aspekt der Schichtzugehörigkeit beziehungsweise der Verfügbarkeit kultureller Ressourcen betrachtet.

Für Bourdieu stellt der musikalische Geschmack eine Variable dar, welche von der Stellung innerhalb der Produktionsverhältnisse abhängt. Zwar erwähnt er die sogenannten «Nebenmerkmale» wie Geschlecht, Wohnort oder ethnische Zugehörigkeit (dazu Bourdieu, 1998:176-177). Diese «sekundäre Merkmale» wirken laut Bourdieu als «unterschwellige Anforderungen, als reale und doch nie förmlich genannte Auslese- oder Ausschlussprinzipien» bei der Berufswahl und beeinflussen somit das Positionieren im sozialen Raum (ebd.). Ästhetische Einstellungen können von solchen Merkmalen nur auf eine indirekte Weise, nämlich durch den Beruf, beeinflusst werden.

Was Bourdieu in seinem Modell nicht berücksichtigt, ist der mögliche direkte Einfluss solcher Grössen wie Geschlecht, Alter, Wohnort oder ethnische Zugehörigkeit auf den Musikgeschmack. Im folgenden Kapitel wird deswegen ein Musikstil besprochen, welcher, zumindest in der Schweiz, keine schichtspezifische, dafür aber alters- und geschlechtsspezifische Züge aufweist. Es handelt dabei um den HipHop.

5. HipHop — Musik und Lebensstil der Jugendlichen

5.1. Jugendkulturen

Mitte der 50er Jahre wurde der Rhythm & Blues der Afroamerikaner von weissen Musikproduzenten entdeckt und als Rock'n'Roll für eine weisse Kundschaft kommerzialisiert. Dieser «neue» Musikstil fand eine besonders grosse Anhängerschaft bei den weissen Jugendlichen und wurde zum Kern der Jugendkultur. Seitdem schaffen, beziehungsweise bevorzugen, die Jugendlichen ihre eigene Musikstile und grenzen sich dadurch von der Welt ihrer Eltern ab. Das Bedürfnis der Kinder, sich von ihren Eltern abzugrenzen, könnte einer der Gründe dafür sein, dass in der Jugendkultur immer wieder neue Stile entstehen. Rock'n'Roll war Symbol der 50er Jahre. Unterschiedliche Strömungen der Pop- und Rockmusik prägten die Jugendlichen in den 60er, 70er und 80er Jahren. Ende der 80er Jahre war diese Musik wiederum die Musik der Eltern, der Erwachsenen und gehörte somit zur offiziellen Kultur. Bezeichnend dafür ist die Äusserung des Ende der 80er Jahre amtierenden französischen Kulturministers Jack Lang bezüglich der Rockmusik anlässlich eines Rockfestivals: «Der Rock ist eine Möglichkeit, frei von übertriebenen gesellschaftlichen Zwängen, Konventionen und Vorurteilen zu leben. Mir gefällt es hier jedenfalls.» (zit. nach dem Interview im Dokumentarfilm «20 Jahre Rockpopfestival „Transmusicales“» von Pascal Signolet & Philippe Tuffigo, 1999). Wahrscheinlich wollen wenige Jugendlichen sich mit der Musik identifizieren, welche einem Minister gefällt und für ihn Freiheit bedeutet.

Wenn nicht Pop und Rock, was denn? Die Antwort kam wiederum aus Nordamerika und lautete: HipHop. HipHop entstand in den USA Ende der 60er - Anfang der 70er Jahre und wurde Mitte der 80er Jahre auch in Europa bekannt. HipHop blieb aber zuerst eher im Untergrund.

5.2. HipHop — Entstehungsgeschichte

HipHop ist in der Bronx - einem Ghetto in New York City - in den späten 60er Jahren entstanden. Michael Dumkow (1999), gestützt auf Günther Jacob (1993), beschreibt in seinem Aufsatz «Das Ghetto-Paradigma» das nordamerikanische Ghetto der 70er Jahre folgendermassen:

«Das sind heruntergekommene Stadtviertel vor allem in den ehemaligen Industriestädten des Nordens. Sie werden zu »Auffanglagern« für Verlierer der »post«-industriellen Umstrukturierung: der arbeitslos gewordenen Hilfsarbeiterheere aus Auto-, Schwer- und Rüstungsindustrie in den USA und für Immigranteneheere insbesondere aus dem mittelamerikanischen und ostasiatischen Raum. Zu den Verlierern des Strukturwandels gehören - wie schon früher - grosse Teile der afroamerikanischen Bevölkerung. Sie sind noch tiefgreifender als einwandernde Chicanos und asiatische Immigranten zusätzlich vom Wandel der Sozialbeziehungen in den USA der 70er Jahre betroffen. Die Familien brechen auseinander. Schulerziehung und medizinische Versorgung hören faktisch auf zu existieren. Die Frauen sind, gestützt auf die mageren Einkünfte der staatlichen Sozialhilfe, fast ausschliesslich für die Produktion des Nachwuchses zuständig» (Dumkow, 1999: 10).

Das nordamerikanische Ghetto ist nicht nur durch wirtschaftliche, sondern auch innenpolitische Veränderungen bestimmt: die Bürgerrechtsbewegung verfehlt ihre Ziele; ihre militante Fraktion, die Black Panther Party, ist zerschlagen. Zerstörung der Sozialbeziehungen und Marginalisierungsprozesse machen ein Leben im Ghetto unerträglich: ihre Bewohner müssen sich ständig zwischen Kriminalität und passiver Armut entscheiden. Wer kann, zieht in bessere Viertel. Das Ghetto der Marginalisierten wird von dem mittlerweile in Hollywood lebenden HipHop-Sänger Ice-T als eine «geschlossene Anstalt» bezeichnet, aus der alle rauswollen (vgl. Jacob, 1993: 29). Gerade auf diesem «Höhepunkt, oder besser gesagt, auf dem Tiefpunkt des Ghetto-Desasters» entsteht HipHop (Dumkow, 1999: 11).

5.3. Ausdrucksformen

HipHop ist eine ästhetische Bewegung, welche verschiedene Ausdrucksformen umfasst: Musikmachen, Singen, Tanzen und Malen. Von Hip-Hoppem werden sie als Rap, DJing, Breakdance und Graffiti beziehungsweise Writing genannt. Diese Ausdrucksformen sollen unten kurz beschrieben werden (nach Krekow, Steiner & Taupitz, 1999; Maxwell, 1999; Skrotzki, 1999).

Rap und DJing

Rap wird aus dem Englischen als Klopfen oder Quatschen übersetzt.

Es ist ein rhythmischer Sprechgesang, der ursprünglich vom Leben der afroamerikanischen Jugendlichen in den Ghettos erzählt.

Nicht jeder Rapsong ist automatisch HipHop. Zu einem HipHop-Stück gehört das Scratchen, was als Kratzen übersetzt werden kann. Scratch ist eine Technik, bei der eine Schallplatte an einer markanten Stelle mit der Hand hin und her bewegt wird, so dass es dabei ein kratzendes Geräusch entsteht. Scratchen ist die Aufgabe der DJ's.

Breakdance

Zu einem weiteren Bestandteil des HipHop gehört Breakdance. Breakdance ist der körperliche Ausdruck von HipHop. Der Name Breakdance kommt von den Pausen, welche die Tänzer nutzten, um den Rhythmus zwischen den Rap-Songs nicht abbrechen zu lassen, während die DJ's neue Platten einlegten.

Breakdance wurde Anfang der 80er Jahren zum letzten Schrei der amerikanischen Discoszene, geriet aber bald in die Vergessenheit. In den letzten paar Jahren erlebt Breakdance eine weltweite Renaissance.

Graffiti oder Writing

Die dritte Komponente der HipHop-Kultur ist Graffiti oder Writing. Im Gegensatz zu Breakdancing war Writing konstant populär unter den Jugendlichen. Das Writing ist durch einen starken illegalen Charakter geprägt. Darum ist die Writing-Szene viel verschlossener und die Jugendlichen bleiben zumeist anonym. Bei Writing geht es in erster Linie um Namen, welche

möglichst oft und auf gut sichtbaren Orten gezeichnet bzw. gesprüht werden. Diese kurzen Phantasienamen werden als Tags bezeichnet.

Neben Tags werden auch sogenannte Pieces also ausgearbeitete Graffiti gemacht. Sie sind oft auf Hausfassaden, Betonmauern oder auch Zügen zu sehen.

Graffitis werden von den Jugendlichen selbst als Kunst betrachtet. Sie sollen in den Augen von Writers der Verschönerung der Umwelt dienen. Die talentiertesten Writers finden sogar den Eingang in die Kunstgalerien.

Alle Ausdrucksformen der HipHop-Kultur verkörpern einen symbolischen Wettstreit; HipHopper befinden sich ständig in einem Konkurrenzkampf. Denn es geht darum, seine Fähigkeiten und seine Kreativität zu zeigen, den Gegner zu übertreffen und dadurch die Anerkennung Gleichgesinnter zu erlangen. Das Ganze geschieht in einer friedlichen Form - im Kampf werden nämlich Künste wie Singen, Tanzen, Reimen oder Malen eingesetzt. Dieser Wettstreit (im HipHop Battle genannt) hat somit eine wichtige, wenn nicht tragende Funktion im HipHop.

5.4. Die Botschaft

Bis in die 80er Jahre war HipHop «noch in erster Linie unpolitisches Pop-Entertainment, eine Antwort der New Yorker Street Kids auf die Tristesse des Ghettos und der Versuch, jenseits des Rock- und Disco-Mainstream etwas Eigenes auf die Beine zu stellen» (Jacob, 1993: 42-43). Ab 1984, seitdem Jesse Jackson sich als erster Afroamerikaner für das Präsidentenamt der USA beworben hat, politisierte sich die HipHop-Szene. Neben den harmlosen, unpolitischen Rapsongs und Graffitis standen plötzlich solche Agitpop-Titeln wie «Run Jesse Run» von Face 2000, «Jesse» von Melle Mel, «Martin Luther» von der S.C.Band oder auch «No Sell Out» von Keith LeBlanc (mit einer Originalrede von Malcolm X) (ebd.).

Vor allem aber richtet sich HipHop gegen die soziale Misere des Ghetto-Lebens. Africa Bambaataa – eine der wichtigsten Figuren der amerikanischen HipHop-Kultur – propagiert in seinen Songs den Kampf gegen die Dinge, die seiner Meinung nach das afroamerikanische Volk zerstören: Drogen, Ghetto-Gewalt, Frauenverachtung (ebd.: 35). Er bietet den sich sinnlos bekämpfenden Streetgangs eine Alternative, indem er eine Vereinigung «Universal Zulu Nation» gründet - eine «Musik, Sozialdienst und Kunst Organisation» -, deren Mitgliederzahl 1984 allein in New York auf 40000 geschätzt wird (Krekow, Steiner & Taupitz, 1999). «Zulu Nation» wird bald nicht nur in anderen amerikanischen Städten, sondern auf anderen Kontinenten bekannt.

Indem HipHop sich von seinem Ghetto-Milieu löst, verliert er seine sozialpolitische Bedeutung. Von australischen, deutschen, japanischen oder russischen Jugendlichen wird HipHop in erster Linie als eine gute und spannende Subkultur rezipiert. HipHop ist laut Skrotzki (1999: 27) ein Phänomen, «das Jugendliche in aller Welt in seinen Bahn zieht. Den meisten geht es dabei um den Spass und die Action, nur wenige solidarisieren sich dadurch mit den Schwarzen und Latinos in den Ghettos.»

5.5. HipHop in der Schweiz

HipHop ist – wie schon bereits erwähnt – eine Jugendkultur, die sich, wie jede andere Jugendkultur, von der Kultur der Erwachsenen abgrenzt. Die Jugendlichen schaffen ihre eigene Lebenswelt, welche anderen Normen und Gesetzen unterworfen ist als die Erwachsenenwelt. Dies kann oft zu Interessenkonflikten und Konfrontationen führen. Am deutlichsten sichtbar sind solche Konflikte am Beispiel von Graffiti. Denn fast überall auf der Welt werden sie als Straftat eingestuft und polizeilich verfolgt. Trotz dieser Massnahmen nimmt die Zahl der Graffiti-Sprayer nicht ab; wahrscheinlich gerade diese illegale Komponente macht das Writing für viele Jugendlichen noch attraktiver.

Neben den Hausfassaden, städtischen Unterführungen und Betonmauern, sind es vor allem die Züge, die ein beliebtes Ziel der Sprayer sind. Die ersten Züge im Einzugsgebiet von Zürich wurden nach Angaben der SBB ungefähr 1985 bemalt (dazu Suter & von Koeding, 1998: 22). Seitdem muss die SBB damit leben, dass ihre Züge immer wieder besprüht oder in Writer-Sprache «gebombt» werden. Im Gegensatz zu den deutschen oder italienischen Bahnen, werden die «gebombten» Züge in der Schweiz meistens sofort wieder gereinigt. «Fahren lassen können wir die bemalten Züge nicht», meint ein Vertreter der SBB-Waggonabteilung und sagt weiter: «Wir wissen, dass die Vandalen dadurch Ruhm erlangen. Es wäre deshalb paradox, wenn wir eine solche Wertsteigerung unterstützen würden. Ausserdem wollen wir verhindern, dass andere Sprayer animiert werden» (zit. nach ebd.).

Um die Szene besser kennenzulernen, habe ich im November und Dezember 1999 zwei HipHop-Treffs in der Stadt Zürich besucht und dabei einige Interviews gemacht (am 26. November 1999 in einem privaten Writer-Treff und am 2. Dezember 1999 im Jugendzentrum Dynamo). Die folgenden Aussagen beziehen sich zum grössten Teil auf die Äusserungen der befragten Jugendlichen und die eigenen Beobachtungen.

Soziale Herkunft und Berufspläne

Die HipHop-Kultur in der Schweiz ist kein Unterschichtsphänomen, wie es vielleicht auf den ersten Blick scheinen würde: HipHopper sind überwiegend Schüler, Lehrlinge oder Gymnasiasten, die aus allen sozialen Schichten kommen. Ihre Berufspläne reichen von manuellen bis zu akademischen Berufen. Nicht die soziale Herkunft, sondern gemeinsame Interessen wie Musik, Tanzen oder Sprayen, verbindet sie.

In den von mir durchgeführten Interviews mit einigen Zürcher HipHop-AnhängerInnen (im Alter zwischen 15 und 19 Jahren) wurden zum Beispiel folgende Studiengänge und Berufe erwähnt: eine 19-jährige Frau macht eine Pharmaassistentin-Lehre und eine 15-jährige Gymnasiastin will an der Universität Wirtschaft oder Jus studieren; ein 18-jähriger HipHopper macht gerade eine Lehre bei der SBB und möchte später unbedingt selbständig arbeiten; eine Graphikerlehre macht ein 18-

jähriger Writer und ein weiterer Writer möchte entweder Physiotherapeut oder Sportlehrer werden; ein 18-jähriger Gymnasiast möchte eine Firma gründen, in welchem Bereich wurde nicht präzisiert.

Geschlecht

Im Gegensatz zur sozialen Herkunft spielt das Geschlecht eine entscheidende Rolle.

Zwar ist die Szene für Frauen offen, die Zahl der HipHopperinnen ist aber sehr gering; und sie spielen kaum eine bedeutende Rolle im vorwiegend männlichen Wettbewerb.

Für die Frau sei es schwer, sich hier durchzusetzen, - sagt die 19-jährige HipHopperin, welche in Zürich das Writing und Breakdance praktiziert (Aufgrund des Interviews im Jugendzentrum Dynamo).

Ähnliche Aussagen werden auch in Österreich (vgl. Skrotzki, 1999: 40-41) oder Australien (dazu Maxwell, 1997) gemacht. HipHop ist eine Männerdomäne, in der den Frauen eine zweitrangige Rolle überlassen wird. So können sie zum Beispiel zwar beim Sprayen mitmachen, dürfen dann aber bloss Dosen tragen, den Aufpasser spielen oder das Fill-In (die Füllung der Buchstaben) sprühen - alles niedere Aufgaben, welche eine aktive und kreative Teilnahme ausschliessen. Es gab zwar seitens Frauen Versuche, sich in der HipHop-Szene zu behaupten. So wurde zum Beispiel in Wien eine Mädchencrew (Crew steht für Gruppe) namens EMW - «Endlich Mädels am Werk» - auf die Beine gestellt. Aber diese Crew blieb nicht lange aktiv (aus Skrotzki, 1999: 40).

Drogenkonsum

An den Drogen wird im HipHop nur Haschisch konsumiert - harte Drogen sind ein Tabu. «Wenn man bekifft ist, kann man mehr nachdenken; man kann die Musik mehr geniessen», meint ein 18-jähriger Zürcher Writer (Aufgrund des Interviews im privaten Writer-Treff). Das Kiffen gehört zwar zur HipHop-Szene, ist aber kein Muss. Auf die Frage nach dem Drogenkonsum im Jugendtreff antwortet die 19-jährige HipHopperin: «Es ist jedem selber überlassen. Ich selber nehme keine Drogen. Ich finde, meine Droge ist das Tanzen, HipHop ist meine Droge, Musik und nicht irgendwelches Haschisch. Es gibt Leute, die rauchen, es gibt auch solche, die das nicht machen. Es gibt beides, aber es ist nie mehr als Kiffen, das habe ich bis jetzt noch nie gehört.» (Aufgrund des Interviews im Jugendzentrum Dynamo).

Zusammenfassend kann man sagen, dass HipHop eine Jugendkultur ist, welche zwar in der afroamerikanischen Unterschicht entstand, sich aber rasch von ihrem Ursprungsmilieu ablöste und sich zu einem weltweit verbreiteten und schichtübergreifenden Phänomen entwickelte.

Die HipHop-Kultur stellt einen spezifischen Lebensstil dar, welcher bestimmte Praktiken, Einstellungen und Werte umfasst und den TeilnehmerInnen erlaubt, sich als eine «community», also eine Gemeinschaft, oder sogar als eine «nation» zu betrachten (Maxwell, 1997). Diese Gemeinschaft weist zwar keine schichtspezifischen Züge auf; sie beschränkt sich auch nicht auf eine Nationalität. Aber auch sie tendiert zur Grenzziehung und zwar bezüglich Geschlecht und Alter.

Ob HipHop eine Jugendkultur bleibt oder mit dem zunehmenden Alter der HipHop-AnhängerInnen sich doch zu einem generationenübergreifenden Phänomen entwickelt (wie die Rockmusik), ist momentan noch unklar. Einerseits sind die Ausdrucksformen des HipHop auf die Jugendlichen gerichtet: Breakdance verlangt eine ausgezeichnete körperliche Verfassung – in diesem Bereich können Erwachsene kaum mit den Jugendlichen konkurrieren. Es ist auch schwer vorstellbar, dass ein berufstätiger Familienvater sich in der Nacht als Writer betätigt und das Risiko eingeht, von der Polizei verhaftet zu werden. Andererseits ist es denkbar, dass die HipHop-AnhängerInnen mit zunehmendem Alter sich zwar von bestimmten Praktiken distanzieren werden, dass sie aber nach wie vor von der Rapmusik begeistert sind. Zum heutigen Zeitpunkt sind dies aber nur Spekulationen.

6. Schlusswort

Ist Kultur immer noch ein Medium der Reproduktion sozialer Ungleichheit, oder verlieren ästhetische Einstellungen im Zuge des gesellschaftlichen Wandels ihre dinstinktive Kraft? Diese Frage kann meiner Meinung nach nicht eindeutig beantwortet werden.

Der musikalische Geschmack - als Verkörperung des klassenspezifischen Habitus - trägt nach Bourdieu zur Reproduktion ungleicher Gesellschaftsstrukturen bei. Musikalische Präferenzen entsprechen dem Umfang des kulturellen Kapitals und sind somit in der Gesellschaft hierarchisch geordnet. Sie werden laut Bourdieu als Mittel sozialer Distinktion eingesetzt.

Die Befunde amerikanischer Kultursoziologen sprechen gegen Bourdieus Überlegungen. Denn zumindest in den USA entstehen neue Musikkonsum-Muster, welche nicht mehr nur einen, sondern mehrere Musikstile umfassen. Das in diesem Zusammenhang eingeführte Konzept des «Omnivores» bezieht sich auf den musikalischen Geschmack der oberen Schichten, welcher nicht mehr ausschliesslich auf die klassische Musik gerichtet ist, sondern auch andere, nicht elitäre, Musikstile umfasst.

Ob die Beobachtungen amerikanischer Kultursoziologen auch für europäische Verhältnisse zutreffend sein könnten, bleibt offen. Zumindest in Österreich scheint «eine aufgrund der Ausrichtung auf ein kulturelles Zentrum (Wien) relativ wenig mobile, urbane Elite an älteren Formen kulturellen Kapitals festzuhalten» (Gebesmair, 1998: 18), was wiederum die Thesen von Bourdieu bestätigt.

Sowohl bei Bourdieu wie auch im kultursoziologischen Ansatz wird der Zusammenhang von musikalischen Präferenzen und dem Lebensstil vor allem unter dem Aspekt der Schichtzugehörigkeit behandelt.

Es gibt aber weitere Faktoren, welche Musikpräferenzen beeinflussen können, wie zum Beispiel Geschlecht oder Alter. Dies kann am Beispiel von HipHop gezeigt werden. Denn in dieser

Jugendkultur spielt nicht die Schichtzugehörigkeit, sondern das Geschlecht und das Alter (auf jeden Fall bis zum heutigen Zeitpunkt) eine entscheidende Rolle. Der Musikstil wird hier zur Grenzziehung zwischen den Geschlechtern und Altersgruppen eingesetzt.

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Musik ihre distinktive Bedeutung wahrscheinlich doch nicht verloren hat. Die klassische Musik weist in Bezug auf kulturelles Kapital immer noch den höchsten Wert auf, auch in den USA. Und sogar wenn die grosse Zahl der Musikstile nicht mehr hierarchisch geordnet werden kann, heisst das noch nicht, dass mit ihrer Hilfe keine Distinktion mehr möglich ist. Der musikalische Geschmack wird in der Zukunft vielleicht nicht unbedingt zur Grenzziehung zwischen den sozialen Klassen eingesetzt. Sicher werden aber Musikszenen entstehen, deren Mitglieder sich durch ihre Vorlieben für bestimmte Musikstile von den Anhängern anderer Szenen unterscheiden werden.

7. Bibliographie

- Baacke, Dieter (1993). Jugendkulturen und Musik. In: Brun, Herbert, Oerter, Rolf & Helmut Rösing (Hg.). Musikpsychologie: Ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 228-237.
- Behne, Klaus-Ernst (1993). Musikpräferenzen und Musikgeschmack. In: Brun, Herbert, Oerter, Rolf & Helmut Rösing (Hg.). Musikpsychologie: Ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 339-353.
- Blaukopf, Kurt (1982). Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie. München/Zürich: Piper.
- Bontinck, Irmgard (1993). Kultureller Habitus und Musik. In: Brun, Herbert, Oerter, Rolf & Helmut Rösing (Hg.). Musikpsychologie: Ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 86-94.
- Bourdieu, Pierre (1998). Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Dumkow, Michael (1999). Das Ghetto-Paradigma. In: Dumkow, Michael (Hg.). bombing & burning: Kunsthistorische Versuche zur Ästhetik der HipHop-Graffiti, Berlin: Mercedes Druck GmbH, 10-21.
- Eder, Klaus (1989). Klassentheorie als Gesellschaftstheorie. Bourdieus dreifache kulturtheoretische Brechung der traditionellen Klassentheorie. In: Eder, Klaus (Hg.). Klassenlage, Lebensstil und kulturelle Praxis. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 15-43.
- Gebesmair, Andreas (1998). Musikgeschmack und Sozialstruktur: Zum Begriff „Omnivore“ in der amerikanischen Kultursoziologie der 90er Jahre. In: Österreichische Zeitschrift für Soziologie, 23, 1, 5-22.
- Jacob, Günter (1993). Agit-Pop. Schwarze Musik und weisse Hörer: Texte zum Rassismus und Nationalismus, HipHop und Raggamuffin. Berlin/Amsterdam: Edition ID-Archiv.
- Krais, Beate (1989). Soziales Feld, Macht und kulturelle Praxis. Die Untersuchungen Bourdieus über die verschiedenen Fraktionen der „herrschenden Klasse“ in Frankreich. In: Eder, Klaus (Hg.). Klassenlage, Lebensstil und kulturelle Praxis. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 47-70.
- Krekow, Sebastian, Steiner, Jens & Mathias Taupitz (1999). HipHop-Lexikon. Berlin: Lexikon Imprint Verlag.
- Lipp, Wolfgang (1992). Gesellschaft und Musik. Zur Einführung. In: Lipp, Wolfgang (Hg.). Gesellschaft und Musik: Wege zur Musiksoziologie. Berlin: Duncker & Humboldt, 9-19.
- Maxwell, Ian (1997). Hip Hop Aesthetics and the Will to Culture. In: Australian Journal of Anthropology. (Artikel aus dem Internet: <http://www.britannica.com/bcom/magazine/article/0,5744,4676,00.html>.)
- Müller, Hans-Peter (1986). Kultur, Geschmack und Distinktion. Grundzüge der Kultursoziologie Pierre Bourdieus. In: F. Neidhardt, M. R. Lepsius & J. Weiss (Hg.). Kultur und Gesellschaft, KZfSS, Sonderheft 27, 162-190.
- Müller, Hans-Peter (1992). Sozialstruktur und Lebensstile: Der neuere theoretische Diskurs über soziale Ungleichheit. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Peterson, Richard A. & Albert Simkus (1992). How Musical Tastes Mark Occupational Status Groups. In: Lamont, Michèle & Marcel Fournier (Hg.). Cultivating Differences. Symbolic Boundaries and the Making of Inequality. Chicago/London: The University of Chicago Press, 152-186.

Peterson, Richard A. & Roger M. Kern (1996). Changing Highbrow Taste: from Snob to Omnivore. In: American Sociological Review, Vol.61, 900-907.

Pöttker, Horst (1996). E-Musik und ihr Publikum: Frühe quantitative Untersuchungen von Paul F. Lazarsfeld und Theodor Geiger. In: Bontinck, Irmgard (Hg.). Wege zu einer Wiener Schule der Musiksoziologie: Konvergenz der Disziplinen und empirische Tradition, 103-117.

Skrotzki, Aurelio (1999). Graffiti: Öffentliche Kommunikation und Jugendprotest. Stuttgart: Edition 451.

Suter, Beat & Sigi von Koeding (1998). Swiss Graffiti. Moers: Edition Aragon.