

Forschungsberichte

Zur Validität von Musikgenres als Test-Items in der empirischen Musikgeschmackforschung

On the Validity of Music Genres as Test Items in Empirical Music Taste Research

Jan Eggert*¹

[1] Institut für Musikwissenschaft, Goethe-Universität Frankfurt a.M., Frankfurt am Main, Deutschland.

Zusammenfassung

Das Feld der empirischen Musikgeschmackforschung wird seit Jahrzehnten von Methoden aus den sozialpsychologischen Disziplinen dominiert. Für das Bestreben, Musikgeschmack messbar zu machen, gehört es zum festen Methodeninventar, im Rahmen quantitativer Studien den Teilnehmer*innen Genrebegriffe zur Bewertung vorzulegen. Die dabei hingegen kaum berücksichtigten musikwissenschaftlichen Theorien und Erklärungsansätze zeigen auf, dass Genrebegriffe starke soziale Konnotationen und eine fluide Bedeutungsebene aufweisen, was sich im Kontext empirischer Studien zu Musikgeschmack hinsichtlich ihrer Eignung als valide Test-Items als impraktikabel erweisen kann. Richtet sich das Forschungsinteresse auf individuelle Aspekte des Musikgeschmacks, können Kategorisierungen von Musik, die vordergründig sozial konnotiert sind, nicht die dezidierte musikalische Analyse des beurteilten Gegenstandes ersetzen. Dieser Artikel stellt kritische Standpunkte gegenüber der Anwendung von Musikgenres in empirisch ausgerichteten Forschungsarbeiten vor. Zugleich werden einschlägige Theorien zum Genrebegriff zusammengefasst, um dessen Eignung für zukünftige Forschungsarbeiten jeweils methodisch abwägen zu können.

Schlüsselwörter: Genre, empirische Forschung, Kategorisierung, Musikgeschmack, Methoden, musikalische Analyse

Abstract

For decades, the field of empirical music taste research has been dominated by methods of socio-psychological disciplines. Studies are typically conducted as follows: In order to measure musical taste, participants are usually presented with genre terms for evaluation. However, musicological theories and explanatory approaches, which are scarcely referred to, demonstrate that genre terms have both strong social connotations and a fluid level of meaning. This can be impractical in the context of empirical studies on musical taste as valid test items. This proves to be an impediment in making genre terms valid test items for empirical research. If the research interest is directed at individual aspects of musical taste, categorizations of music that have superficially social connotations cannot replace the decidedly musical analysis. This article presents critical viewpoints on the application of music genres in empirical research. For future research relevant theories on music-genres are summarized to make decisions about their appropriateness.

Keywords: genre, empirical research, categorization, music taste, methods, musical analysis

Jahrbuch Musikpsychologie, 2022, Vol. 31, Artikel e109, <https://doi.org/10.5964/jbdgm.109>

Eingereicht: 2021-12-03. Akzeptiert: 2022-05-31. Publiziert (VoR): 2022-07-11.

Begutachtet von: Jochen Steffens; Holger Schwetter.

*Korrespondenzanschrift: Institut für Kunstgeschichte und Musikwissenschaft – Abteilung Musikwissenschaft, Johannes Gutenberg-Universität, Postfach 55099 Mainz, Deutschland. E-mail: jeggert@uni-mainz.de



Dieser Open-Access-Artikel steht unter den Bedingungen einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz, CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>). Diese erlaubt für beliebige Zwecke (auch kommerzielle) den Artikel zu verbreiten, in jedwedem Medium zu vervielfältigen, Abwandlungen und Bearbeitungen anzufertigen, unter der Voraussetzung, dass der Originalartikel angemessen zitiert wird.

Das Bestreben, durch den Einsatz empirischer Methoden das Phänomen Musikgeschmack zu ergründen, wird insbesondere in einschlägigen Studien der Musikgeschmackforschung häufig durch das Erfragen mittels Genrebegriffen verfolgt, die, eingesetzt als Test-Items in verbalen Fragebögen, zum Methodenkanon der empirischen Musikgeschmackforschung gezählt werden können. Dabei ist es geläufig, dass Studienteilnehmer*innen auf Fragebögen ihr Gefallen oder Ablehnen verschiedener Musikgenres zum Ausdruck bringen (z. B. Karbusicky, 1975; Litle & Zuckerman, 1986; Rentfrow et al., 2011). Obwohl es für eine wissenschaftliche Eignung unabdingbar ist, dass Begriffe, die zur Erhebung empirischer Daten verwendet werden, das Kriterium der Eindeutigkeit und Kontextunabhängigkeit erfüllen (Schulten, 1990), wird in weiten Teilen der empirischen Musikgeschmackforschung bisher wenig reflektiert, inwiefern Musikgenres dies tatsächlich hinreichend gewährleisten können. Diese Problematik lässt sich anhand von Rentfrow und Goslings Short Test of Musical Preferences (STOMP) exemplarisch aufzeigen, der in zahlreichen ihrer Studien, die zu den international einschlägigen wissenschaftlichen Arbeiten auf dem Gebiet gezählt werden können, Anwendung fand (Rentfrow et al., 2011; Rentfrow & Gosling, 2003, 2007). Anhand dieses Testmodells können Probleme solcher Testverfahren attestiert und diskutiert werden. Durch den STOMP wird es ermöglicht, Vorlieben und Aversionen zu verschiedenen Musikgenres zum Ausdruck zu bringen, wobei implizit vorausgesetzt wird, dass die angewandten Genrebegriffe ihre Eignung als valide Test-Items erfüllen. Die Validität eines Testmodells ist dann gegeben, wenn das zu messende Merkmal auch tatsächlich gemessen wird (Moosbrugger & Kelava, 2020). Folglich bedeutet dies, bezogen auf empirische Musikgeschmackforschung, dass auch der Geschmacksbegriff für solche Testmodelle vorab möglichst klar definiert sein sollte, um die Validität der Forschungsmethode prüfen zu können. Eine häufige, terminologische Unterteilung in der Literatur wird zwischen „Geschmack“ und „Präferenz“ vorgenommen. In diesem Artikel werden diese Begriffe lediglich fragmentarisch skizziert, da die sinnvolle Nutzung von Musikgenres in der empirischen, musikbezogenen Forschung im Fokus stehen soll.

Kritik an Studien, in denen der STOMP zur Anwendung kam, legten bereits Behne (2007) oder Fleischer (2012) vor. Dennoch hat im englischsprachigen Raum das Arbeiten mit Genrebegriffen in empirischen Studien in den vergangenen Jahren zugenommen (Brisson & Bianchi, 2020; Franken et al., 2017; Fricke & Herzberg, 2017; Vella & Mills, 2017). Dieser Aufsatz verfolgt die Intention, den in der Musikpsychologie häufig wenig reflektierten Terminus *Genre* zu erörtern, sowie seine Anwendung in der empirischen Musikgeschmackforschung in einem Literaturreview zu rekapitulieren. Die Erkenntnisse können bei der Konzeption zukünftiger empirischer Studien zum Musikgeschmack sowie darüber hinaus behilflich sein, die Eignung von Genrebegriffen reflektiert abzuwägen und diese zielgerichtet einzusetzen.

Kategorisierung von Musik als Problem am Beispiel des STOMP

Erstmals angewandt wurde Rentfrow und Goslings STOMP im Jahr 2003. Das Messinstrument listete in seiner ursprünglichen Fassung 14 Musikgenres auf, die auf einer siebenstufigen, bipolaren Likert-Skala in Gefallen oder Ablehnen unterteilt werden können. Dabei ist es möglich, *Neither like or dislike* anzugeben, um das Kennzeichnen einer neutralen Haltung vorzunehmen. Allerdings existiert keine Option, die es ermöglicht, explizit anzumerken, mit einem der aufgelisteten Genrebegriffe nicht vertraut zu sein. Ein solches Testverfahren kann jedoch nur dann zuverlässige Ergebnisse generieren, wenn gleiche Voraussetzungen hinsichtlich der Bekanntheit der Test-Items gewährleistet sind. Ob das einfache „Kennen“ eines Genrebegriffes diesem Anspruch genügt, steht insofern zur Debatte, da unterschiedliche Vorstellungen der Studienteilnehmer*innen über die Musik eines Genres nicht auszuschließen sind. In der ursprünglichen Fassung des STOMP sind folgende Musikgenres aufgelistet: „Classical“, „Blues“, „Country“, „Dance/Electronica“, „Folk“, „Rap/Hip-Hop“, „Soul/Funk“, „Religious“, „Alternative“, „Jazz“, „Rock“, „Pop“, „Heavy Metal“, „Soundtracks/theme songs“. 2011 wurde im Internet der STOMP-Revised publiziert. Dieser ergänzte zudem „Bluegrass“, „Gospel“, „International/Foreign“, „New Age“, „Oldies“, „Opera“, „Punk“ und „Reggae“ und unterteilte das Item „Soul/Funk“ in „Soul/R&B“ und „Funk“.

Insgesamt wurde dadurch die Anzahl der Items von 14 auf 23 erhöht, wobei keine Dokumentation etwaiger Gründe für diese Ergänzung dokumentiert ist (Rentfrow & Gosling, 2011). Bei näherer Betrachtung dieses Genres fällt auf, dass es sich hierbei keineswegs um präzise Kategorien handelt: Beispielweise konstituiert das als Item verwendete Genre *Sound-track/theme songs* sich primär durch mediale und usuelle Kontexte, weist hingegen in seinen musikalischen Merkmalen eine hohe Heterogenität auf. Ähnlich verhält es sich mit dem Genre Jazz, der ebenso eine Vielzahl unterschiedlicher Substile (Swing, Dixieland, Cool Jazz, Free Jazz, Fusion, etc.) mit jeweils eigener Entstehungsgeschichte repräsentiert (Knauer, 2015). Überdies sind Genrebegriffe prinzipiell nicht in allen Kulturen gleich konnotiert (Sigg, 2009, S. 24), was das Kriterium der Eindeutigkeit ebenfalls reduziert. Eine kritische Stellungnahme zum STOMP legte bereits Fleischer (2012) vor, indem testtheoretische Mängel attestiert und das Ausblenden genretheoretischer Literatur aufgezeigt werden konnten. Dabei wurde die Intention verfolgt, methodische Mängel zu erörtern, nicht aber den empirischen Forschungsansatz per se zu kritisieren, weshalb die Kritik ausschließlich an der methodischen Umsetzung anknüpft: Notwendig sei, zu reflektieren, ob einzelne Test-Items pro Genre ausreichen würden, den Studienteilnehmer*innen das Kommunizieren ihrer Präferenzen gegenüber diesem Genre zu ermöglichen (Fleischer, 2012). Die Reliabilität steige erst mit längerer Testdauer an (Lienert & Raatz, 1998, S. 209), Informationen über Ziehung und Eichung der Stichprobe blieben aus und es werde nicht ersichtlich, ob es sich um eine Gebiets- oder Quotenstichprobe handelt. Darüber hinaus bleiben eine Instruktion zu den Bedingungen, unter denen der Test durchgeführt werden sollte, sowie eine Beschreibung, für welche Personengruppen der STOMP geeignet ist, aus. Instruktionen zur Durchführung und Auswertung sind allerdings für derartige Testverfahren grundlegende Voraussetzung (Bühner, 2006, S. 79). Durch eine Berechnung der Popularitätsindizes, Trennschärfekoeffizienten und Aufgabeninterkorrelation wäre die testtheoretische Qualität der Items nachvollziehbar; allerdings wurden diese Informationen nicht erteilt. Das Durchschnittsalter der Studienteilnehmer*innen (18,9 Jahre) sei insofern problematisch, da dieses Alter als instabile Phase der musikalischen Sozialisation diskutiert wird (Dollase, 1998), was durch die Forschungserkenntnisse Klaus-Ernst Behnes gestützt wird (Behne, 1986, S. 55). Fleischer bemängelt zudem, dass keine Abgrenzung zwischen Musikpräferenz und Musikgeschmack unternommen worden sei. Beide Begriffe unterscheiden sich jedoch etymologisch und treten in unterschiedlichen Kontexten und Anwendungsfeldern auf. So erhielt der Terminus Geschmack in seiner ästhetischen Dimension erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch zwei zentrale Werke seine Bedeutungsebene: David Humes *Of the standard of taste* (1757) und Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790). Hume verortet den Prozess des Geschmackurteils in das Subjekt. Dieses begründe sich durch eine Praktik des Vergleichens (Hume, 1757), während Kant dem Geschmacksurteil zuschrieb, „kein Erkenntnisurteil, mithin nicht logisch, sondern ästhetisch“ zu sein, und durch das subjektive Empfinden gefällt zu werden (Kant, 1790). Der Geschmacksbegriff nach Lüthe und Fontius (2001) lässt sich in öffentlichen Geschmack, in Form gesellschaftlicher Konventionen, und privaten Geschmack, folglich grundlegende ästhetische Werte einzelner Individuen, unterscheiden. *Präferenz* ist hingegen auf das lateinische Verb *praeferre* (vortragen) zurückzuführen und kann sowohl eine räumlich und zeitlich begrenzte Bewegung als auch den Vorzug eines bestimmten Objekts beschreiben. Zweiteres kongruiert weitestgehend mit dem modernen Gebrauch des Präferenzbegriffs (Schulten, 1990, S. 6–11). Langfristige Einstellungen lassen sich demnach mit dem Geschmacksbegriff und situative Entscheidungen mit dem Präferenzbegriff beschreiben (Abeles, 1980; Schramm & Kopiez, 2008). Musikgeschmack mit Genrebegriffen zu erfragen, bedeutet folglich: Das Betrachten grundlegender Dispositionen der Rezipient*innen. Allgemein ist zu berücksichtigen, dass Datenerhebungen empirischer Studien niemals mit den Alltagssituationen der Teilnehmer*innen zu vergleichen sind, da sich die Befragungssituation in einem Forschungssetting vom alltäglichen Musikhören unterscheidet (North & Hargreaves, 1997). Das Verhalten beim Musikhören in Alltagssituationen kann im Vergleich dazu mitunter stark abweichen, wenn es parallel zu Sport, Arbeit oder anderen Beschäftigungen geschieht (Sloboda & O’Neill, 2001).

Übersicht über Theorien zum Genrebegriff

Im Folgenden werden einschlägige Genretheorien exemplarisch vorgestellt, um eine Begriffsklärung zu erhalten, mit der die Auswirkungen, die Musikgenres als Test-Items auf empirische Studien haben, diskutiert werden können.

Bei Autor*innen, die sich einer dezidierten Auseinandersetzung mit Genres widmen, sind zwei Aspekte wiederkehrend: Zum einen werden Genres als ein die Komplexität reduzierendes Mittel angeführt, indem diese sämtliche inner- und außermusikalischen Faktoren zu einem Begriff bündeln. Zum anderen herrscht in der Literatur ein hoher Konsens darüber, dass Genrebegriffe stetigen Wandlungsprozessen unterliegen, indem sie durch hinzukommende Werke neu kontextualisiert werden. Musik lässt sich bekanntlich nach verschiedensten Kriterien kategorisieren, zu denen beispielsweise usuelle Aspekte, strukturelle Eigenschaften, Besetzungen, Entstehungszeit und -ort, mediale Kontexte, sowie textliche Inhalte gezählt werden können. Die Kategorisierungssysteme „Genre“ und „Stil“, wie auch der Gattungsbegriff, knüpfen an unterschiedlichen Aspekten, außer- und innermusikalisch, an, um Musik zu klassifizieren. Trotz des gemeinsamen etymologischen Ursprungs auf das lateinische *genus*, bzw. das altgriechische *γένος* sind der Genre- und Gattungsbegriff keineswegs gleichzusetzen.

Die in der vorwiegend englischsprachigen empirischen Musikgeschmackforschung nur fragmentarisch berücksichtigte musikwissenschaftliche Literatur zu Genre, bettet Genrebegriffe tendenziell in soziale Kontexte ein. Während Gattungstheorien vornehmlich in der deutschsprachigen, historischen Musikwissenschaft Werke nach „Konstellationen solcher durch Tradition gegebener Elemente“ (Kunze, 1982, S. 7) oder aufgrund „gattungsspezifischer Merkmalsbündelungen“ (Dahlhaus & de la Motte-Haber, 1982, S. 122) klassifizieren, konstatieren und modifizieren sich Musikgenres insbesondere aus sozialen Kontexten heraus. Gattungen dienen nicht nur als Ordnungssysteme für musikalische Werke, sondern auch für die ihnen zugrunde liegenden musiktheoretischen Formen sowie das Instrumentarium (Instrumentengattungen; Marx, 2004, S. 35). Anders als der Gattungsbegriff, der in empirischen Studien kaum zur Anwendung kommt, wird *Stil* in einigen Studien als alternativer Terminus zu Genre verwendet (z. B. Smith, 1994; Ackermann, 2019) und insbesondere in der Populärmusikforschung häufig als Synonym gebraucht (Moore, 2001). *Stil* (engl. *style*) kann sich einerseits auf die Art und Weise einer Präsentation und des Ausdrucks beziehen (Pascall, 2001), andererseits kann es sich um ein durch historische und ästhetische Standards bedingtes Klassifikationssystem handeln (Seidel & Leisinger, 2016). Stile können an bestimmten musikalischen Eigenschaften und Codes festgemacht werden (Fabbri, 1999; Haußwald, 1973), durch besondere Verwendung von Kulturwaren im Sinne einer Bricolage entstehen (Clarke, 1979) oder dadurch, dass bestimmte Gruppen und Orte bestimmte Arten von Musik ausbilden (Seidel, 1987, S. 122). Genres vermögen es hingegen, auf pragmatischer Ebene die Komplexität schwer erfassbarer, kultureller Phänomene zu reduzieren, womit einhergehen kann, dass ästhetische Ideale auf einen Begriff gebündelt werden.

Das New Grove Lexikon stellt Genre als „class, type or category“ eines Idealtypus vor, dessen Eigenschaft es sei, Ausschnitte der sozialen Wirklichkeit hervorzuheben, (Samson, 2001). Bei Genres handelt es sich nicht bloß um rein musikalische Einordnungen, sondern sie umfassen vor allem auch soziale Kategorien, die nicht rational nach musikalischen Codes eingeteilt, sondern von den Rezipient*innen aus einem emotionalen Akt heraus kategorisiert werden (Negus, 1999, S. 180).

In der Vorannahme, dass musiktheoretische Aspekte bei der Entstehung eines Genres lediglich eine sekundäre Funktion aufweisen, überschneidet sich Negus' Theorie mit einem Erklärungsmodell Franco Fabbri. Dieser schloss daraus, dass Kategorien aus dem menschlichen Bedürfnis entstünden, die Komplexität bestimmter Objekte und Ereignisse zu reduzieren. Dabei setzte er voraus, dass seine Annahme mit den Standpunkten der Philosophie, Semiotik und kognitiven

Psychologie weitestgehend kongruieren würde (Fabbri, 1999). Sobald sich Genrebegriffe etablieren, gehe dies zunächst mit der Ausbildung sogenannter *cognitive types* einher: Bestimmte Wahrnehmungserfahrungen werden als Vorkommen eines bestimmten Typus erkannt. Dies geschehe in Form individueller, innerer Repräsentationen, die sich mit anderen Personen teilen und aushandeln lassen. Mit der Terminologie von Eco (1997) bezeichnete Fabbri dies als „socialized nuclear content“ (1999, S. 2).

Dieser content manifestiere sich folglich an bestimmten *cultural objects* (Fabbri, 1999), zu denen Musikgenres gezählt werden können. Diese cultural objects wirken dabei vice versa auch auf die cognitive types eine prägende Kraft aus, sobald diese an den nuclear content adaptiert werden. Demzufolge sind nuclear content und cultural objects ständigen Veränderungen unterworfen und unterliegen einem sozialen Parameter.

Genrebegriffe basieren nach Fabbri folglich weniger auf theoretischen Fakten über die zu ihnen gezählten Werke, sondern auf (subjektiven) Vorstellungen über die jeweils dazugehörige Musik: „Genres are more about beliefs and practice than about theory“ (1999, S. 3). Kategorien von Musik können stets bestimmte Erwartungen an ein jeweiliges Werk evozieren, da sie die ihr zugeschriebenen Objekte exemplifizieren. Ein Genre wird somit zum Maßstab, an dem die Qualität des ihm zugehörigen Werkes beurteilt wird (Feige, 2015). Jedes Genre sei insofern prekär, da mit jedem neuen Gegenstand zur Disposition stehe, wie und ob es überhaupt weiter existiere. Eine Veränderung innerhalb eines Genres stelle demzufolge immer gleichermaßen eine Veränderung des Genres selbst dar (Feige, 2015). Indem einzelne Genrebegriffe in ihrer Bedeutungsebene verschiedene Kontextualisierungen aufweisen und der Genrebegriff per se in verschiedenen Theorien unterschiedlich erläutert wird, ist das Kriterium der Eindeutigkeit und Kontextunabhängigkeit nicht gegeben. Dass Musik auf unterschiedlichen Medien wie Radio, Fernsehen, Tonträgern oder auf Streamingdiensten distribuiert wird, verleiht der Diskussion über die Validität einzelner Musikgenres eine weitere, zu berücksichtigende, wirtschaftliche Komponente. Musik wird auf privaten oder öffentlichen Veranstaltungen angeboten, wobei sie entweder um ihrer selbst willen gehört wird und damit den Rahmen der jeweiligen Veranstaltung setzt oder in einer untergeordneten Rolle fungiert, wie beispielsweise bei Kinofilmen oder Tanzveranstaltungen. Musik kann zudem als Einzeltext auftreten, wie beispielsweise bei Singleauskopplungen im Radio, obwohl sie in einem Album- oder Werkkontext steht (Sin, 2014, S. 162). Auch die Räume, in denen bestimmte Musikgenres zu verorten sind, weisen eine starke soziale Dimension auf. Das Angebot des Musikmarktes kann aus Perspektive des Rezipienten sehr unüberschaubar wirken, weshalb eine grobe Repertoireinteilung, die auch für Musikhörer ohne detailliertes Genrewissen zugänglich ist, den Vorteil einer allgemeinen Orientierung mit sich bringt. Genres als Mittel zur Orientierungshilfe anzuwenden, sowie die damit verbundene Pragmatik, Musik für eine breite und heterogene Kundschaft auf einem schwer überschaubaren Markt anzubieten, ist eine seitens des Musikvertriebs nachvollziehbare Intention. Es ist daher anzunehmen, dass ein großer Teil der Rezipient*innen ihre Vorstellungen unterschiedlicher Musikgenres durch die Angebote der Musikindustrie erlernt haben.

Genres können zudem dadurch entstehen, dass Musiker, Bands und Fans einen Begriff für eine bestimmte Musik, bzw. der damit verbundenen Subkultur prägen. Diese Begriffe greife die Musikindustrie auf, um Musik besser vermarkten zu können, wodurch gleichzeitig der jeweilige Genrebegriff verbreitet und wiederum durch die Konsument*innen übernommen, weiterentwickelt und modifiziert werde. Nach diesem Modell sind „Genreklassifikationen ein Resultat von Aushandlungsprozessen“, die nicht nur seitens der Musikindustrie gewählt, sondern auch aktiv durch die Rezipient*innen geprägt werden (Parzer, 2011, S. 164–165). Genrebegriffe besitzen auch eine starke ästhetische Kraft, indem sie eine Reihe musikalischer Faktoren, wie Besetzung, Spieltechniken, kompositorische Aspekte und Performance determinieren. Tajfel und Turners (2004) Ingroup-Theorie erörtert, dass Individuen stets danach streben, eine positive soziale Identität zu erhalten, welche durch Vergleiche mit relevanten Outgroups bekräftigt wird. Diese Theorie unterliegt der

Annahme, dass sich Individuen selbst als Teil einer bestimmten Gruppe erleben möchten und gleichzeitig aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu verschiedenen Gruppen, beispielsweise definiert durch Ethnie, Geschlecht, Subkulturen etc. gezählt werden können. Das Attribut, auf das besondere Aufmerksamkeit gerichtet wird (Salienz), sei für die wahrgenommene Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe jedoch ausschlaggebend. Um die soziale Identität zu stärken, werden Vergleiche mit anderen Gruppen, mit denen relevante Vergleiche möglich sind, gezogen: „Social groups or categories and the membership of them are associated with positive or negative value connotations“ (Tajfel & Turner, 2004, S. 278). Aversionen und Vorlieben gegenüber Genres lassen sich folglich daher begründen, dass der jeweilige Genrebegriff als Synonym für eine mögliche In- oder Outgroup dient, weshalb ein Urteil über diese Begriffe nur sekundär auf das eigentlich Musikalische, primär aber auf die soziale Dimension gerichtet wäre. Das Entstehen von Genrebegriffen innerhalb von Subkulturen lässt sich mit der Theorie sogenannter *Art Worlds* des Soziologen Howard Becker skizzieren:

Art Worlds consist of all the people whose activities are necessary to the production of the characteristic works which that world [...] define as art. [...] Works of art, from this point of view, are not the products of individual makers, “artists” who possess a rare and special gift. They are, rather joint products of all the people who cooperate via an art world’s characteristic conventions to bring works like that into existence (1982, S. 34).

Das Hervorbringen von Kunstwerken wird dabei nicht allein den Kunstschaffenden zugeschrieben. Innerhalb dieser Art Worlds werden jeweils bestimmte ästhetische Prinzipien herausgebildet, die wiederum Geschmacksurteile über diese prägen (Parzer, 2011, S. 110). Ansätze, dieses Konzept für die Musikforschung nutzbar zu machen, lassen sich bei Bennett und Peterson (2004) finden, welche den (hauptsächlich im Journalismus angewandten) Begriff der *Musikszene* theoretisch fundieren wollten. Musikszene stellen demnach soziale Kontexte dar, in denen sich Produzenten, Musiker und Fans bewegen, die sich über einen gemeinsamen Geschmack definieren und sich von anderen Gruppierungen abgrenzen (Bennett & Peterson, 2004). Der Musikgeschmack wird als gemeinschaftsstiftendes Merkmal angeführt, während sich zugleich durch einen Distinktionsmechanismus die Musikszene nach außen hin abgrenzt. Junge Erwachsene nutzen ihren Musikgeschmack häufig dazu, soziale Zugehörigkeit und gleichzeitig Individualität zum Ausdruck zu bringen, indem diese sich besonders mit Musikgenres identifizieren, die weder zu populär, noch zu unpopulär sind (Abrams, 2009).

Das Herausbilden eines bestimmten Musikgeschmacks geschieht durch die (musikalische) Sozialisation, zu der sich „musikbezogene Erlebensweisen, Handlungsformen und [...] Musikgeschmack und die musikalische Urteilsbildung einer Person“ nach Neuhoff und de la Motte-Haber (2007, S. 390) zählen lassen. Zu diesem komplexen Prozess tragen verschiedene Sozialisationsbedingungen bei, zu denen neben soziodemographischen Variablen, wie dem Alter oder dem Geschlecht einer Person, auch das familiäre Umfeld, Peerculture, audio- und audiovisuelle Medien sowie regionale und ethnische Herkunft eine große Rolle spielen können.

In der Bourdieu’schen Geschmackstheorie wird dem Urteilen über Kunst die Funktion zugeschrieben, soziale Positionen zum Ausdruck zu bringen. Individuen und soziale Gruppen würden sich nach Bourdieu (1983, 1979/2021) nicht nur sozioökonomisch unterscheiden, sondern merkbare Unterschiede in ihren Geschmacksurteilen aufweisen, indem sich durch Sozialisation erworbene Wahrnehmungs- und Beurteilungsschemata in einem bestimmten Geschmack widerspiegeln würden. Der Geschmack fungiert dabei gleichzeitig als Instanz zur Aufrechterhaltung gesellschaftlicher Strukturen und zur Distinktion. Allerdings konterkarierte die Beobachtung Petersons (1992) die Geschmackstheorie Bourdieus. Petersons Terminus *Omnivores* bezeichnet ein Hörverhalten, das eine breite Anzahl an verschiedener Musik präferiert. Im Zuge einer Datenanalyse der *Survey of Public Participation in the Arts* aus dem Jahr 1992 stellte er fest, dass populäre Musik auch in höheren gesellschaftlichen Schichten zunehmend konsumiert und gemocht wurde. Dass keineswegs nur

die sogenannte Hochkultur sich Distinktionsmechanismen zunutze mache, sondern dies insbesondere auch Subkulturen im Sinne eines „subkulturellen Kapitals“ praktizieren, verdeutlichte Thornton (1996). Auch Bryson (1996) wandte ein, dass die Toleranz gegenüber populären Genres keinesfalls grenzenlos sei.

In Tabelle 1 sind zusammenfassend die zitierten Genretheorien skizziert.

Tabelle 1

Überblick verschiedener Genretheorien

Untersuchte Aspekte des Genrebegriffs	Fabbri (1999)	Negus (1999)	Samson (2001)	Carroll (2009)	Parzer (2011)	Feige (2015)
Entstehungsweise	Ausgehandelte intersubjektive Repräsentationen	Rezipient*innen kategorisieren Musik aus emotionalem Akt heraus in Genres	Reduzierung von Komplexität	Kategorie evoziert Erwartungen	Aushandlungsprozesse zwischen Musikindustrie und Konsument*innen	Ein Genre steht mit jedem neuen Werk zur Disposition
Funktionalität	Genres repräsentieren subjektive Vorstellungen von Musik; sind aber von einer Gemeinschaft anerkannt	Genre umfasst soziale Kategorien, reduziert Komplexität	Genre ist „Ideal-typus“ von ästhetischen Idealen	Maßstab an dem die Qualität eines Werkes gemessen wird	Begriff von Musikern und Fans, der von Musikindustrie aufgegriffen wird; Kommunikation von Präferenzen oder Aversionen auf Genrebene	Veränderung innerhalb eines Genres = Veränderung des Genres selbst

Genre, Kanon und die Auswirkungen klingender Fragebögen

Wird im Rahmen einer empirischen Studie (zu Musikgeschmack) entschieden Genrebegriffe als Test-Items anzuwenden, dürfte nach der oben genannten Erörterung ersichtlich werden, dass dadurch insbesondere kulturelle Bereiche, gegenüber denen Individuen ihre Zugehörigkeit und Abgrenzung bekunden (Müller, 1995), als Antwortoptionen angeboten werden. Verbale Fragebögen erheben daher vordergründig allgemeine Dispositionen zu Teilen der Kultur. Genrebegriffe wirken sich keineswegs nur in ihrer Verwendung als Test-Items auf die Studienergebnisse aus, sondern können auch indirekt die Konzeption klingender Fragebögen beeinflussen. So ließen sich Rentfrow et al. (2011) von Expert*innen beraten, um repräsentative Stücke der im STOMP aufgelisteten Genres für die Konzeption eines klingenden Fragebogens zu erhalten.

Gewinnen als repräsentativ erachtete Musikstücke für einzelne Genres Einzug in klingende Fragebögen, so wirken unweigerlich Kanonisierungsprozesse auf das Forschungsmodell ein. Behne (1987) erörtert die methodischen Unterschiede zwischen klingenden Fragebögen und der Bewertung verschiedener (Genre-) Begriffe. Ein grundlegendes Unterscheidungsmerkmal bei der Befragung zwischen verbalen und klingenden Präferenzen sei demnach, keine sozial eingebundenen Konzepte, sondern „vorverbale Erlebnismuster“ (Behne, 1987, S. 250) darzustellen, auf welche spontan reagiert werde, noch bevor es zum Verbalisieren eines Urteils komme. Seit den 1970er Jahren werden Formate wie die „Best-of-Alben“ in der Pop- und Rockmusik zunehmend distribuiert, wodurch kollektive Vorstellungen über diese Genres geprägt werden (Korte, 2008, S. 11). Hentschel (2013) bezeichnet das Kanonisieren von Werken als „stärkstes Mittel der Selektion“ (S. 85), das durch eine autoritäre Setzung eintrete. In der Vorauswahl der Stimuli, die von Expert*innen für

die Anwendung in empirischen Studien ausgewählt werden, ist eine solche „autoritäre Setzung“ ebenfalls angelegt. Dies stellt zwar nicht kategorisch ein Problem dar, allerdings legt das Erkennen von Kanonisierung in empirischen Studien die Grundlage dafür, diese hinsichtlich ihrer Vereinbarkeit mit der jeweiligen Forschungsfrage abgleichen zu können. Offene Fragebögen lassen es beispielsweise zu, dass Geschmacksurteile frei verbalisiert werden können. So diente der *Twenty Statement Test* (Kuhn & McPartland, 1954) in seiner ursprünglichen Version dazu, multiple Selbstkonzepte zu untersuchen, indem auf die offene Fragestellung „Who am I?“ bis zu zwanzig Antworten aufgeschrieben werden konnten. Dieses Testverfahren wurde durch die Fragestellung „Who am I not?“ ergänzt, wodurch sich zeigte, dass positive und negative Selbstbilder Überschneidungspunkte aufweisen können (McCall, 2003, S. 11 ff.). Diese Methode lässt sich mit jeweils angepasster Fragestellung auch für andere Forschungsfragen modifizieren und gewährt den Teilnehmer*innen einen hohen Freiraum in der Beantwortung der gestellten Fragen, wodurch Primingeffekte reduziert werden können (Ackermann, 2019, S. 80).

Parzer (2011) erörterte, dass sich in unterschiedlichen (deutschsprachigen) Online-Diskussionsbeiträgen über Musikgeschmack feststellen ließ, dass „Vorlieben und Aversionen fast ausschließlich unter Bezugnahme auf Genrebezeichnungen zum Ausdruck gebracht“ werden (S. 160). Die mittels des *Twenty Statement Test* erhobenen Daten aus der Dissertationsarbeit Ackermanns (2019, S. 104) zeigen hingegen, dass Vorlieben und Aversionen für bestimmte Musik nicht immer zwangsläufig mit Genrebegriffen diskutiert werden.

Zudem diversifizieren sich Genres zunehmend, wie die stetig wachsende Tag Cloud der Webpage *Every Noise* (<https://everynoise.com>) zeigt, welche Stand August 2021 eine Summe von 5.532 Genres auf Basis von Daten der Streamingplattform Spotify erfassen konnte (McDonald, o. D.). Unter Berücksichtigung solcher Tendenzen erscheinen Genrebegriffe als Komplexität reduzierendes Mittel, wie sie beispielsweise bei Samson (2001) diskutiert werden, unter Umständen nicht mehr praktikabel für die empirische, musikbezogene Forschung.

Konsequenzen für Methoden der Musikgeschmackforschung

Allgemein lassen sich zwei Tendenzen, in die sich der Diskurs der Musikgeschmackforschung bewegt, feststellen: Zum einen werden Ansätze zur Erklärung abgelehnter Musik in jüngster Forschung vermehrt eingebracht (z. B. Ackermann, 2019; Ackermann & Merrill 2022; Berli, 2014), zum anderen zeichnet sich eine Tendenz ab, neben der soziologischen Ebene individuelle und persönlichkeitspezifische Aspekte des Musikgeschmacks zu betrachten, was sich beispielsweise durch den Einsatz qualitativer Interviews (Berli, 2014) oder Studien, die die Untersuchung von Persönlichkeitsmerkmalen in ihr Forschungsdesign einbinden, nachvollziehen lässt (z. B. Rentfrow & Gosling, 2003). So hat die Arbeitsgruppe um Rentfrow im Jahr 2016 ein Studienmodell vorgelegt, das sich auf emotionale und kognitive Attribute, welche die Studienteilnehmer*innen unter Berücksichtigung ihrer Persönlichkeitseigenschaften präferierter Musik zuschreiben, stützt (Greenberg et al., 2016), wobei hierbei vor allem mit quantitativer Methodik operiert wird.

Der Methodenkanon könnte zusätzlich zu den meist quantitativ orientierten Forschungsmodellen vermehrt durch qualitative und musikanalytische Ansätze erweitert werden. Dies könnte dadurch geschehen, indem man konkrete Stücke, die als Lieblingsmusik beschrieben werden sowie qualitative Daten zu den musikalischen Urteilkriterien und biografischen Hintergründen der Studienteilnehmer*innen bei zukünftigen Studienmodellen berücksichtigt. Solche Forschungsansätze liefern vor allem Erkenntnisse über Geschmacksbildungsprozesse und eröffnen einen umfassenden Blick auf das Phänomen, der die anhand von Kategorien, klingender Fragebögen oder musikalisch-psychologischer Attribute quantitativ erhobenen Daten in individuelle biografische Kontexte stellt.

Wird die Forschungsintention verfolgt, geschmacksprägende Aspekte konkreter musikalischer Faktoren zu untersuchen, beispielsweise Tempowerte, Harmonien, Vorlieben für bestimmte Besetzungen, musikalische Komplexität, etc., so sollte in Erwägung gezogen werden, konkrete, musikanalytisch fassbare Gegenstände zu erheben, also nach Werken zu fragen, welche die Teilnehmer*innen als repräsentativ für ihren Musikgeschmack erachten.

Fazit und Ausblick

Summa summarum kann Kategorisierung von Musik auf Basis von Genrebegriffen dann impraktikabel sein, wenn tiefergehende Auseinandersetzungen und Analysen des beurteilten Gegenstandes in das Zentrum des Forschungsinteresses rücken. Musikgeschmackforschung setzt stets die Berücksichtigung zweier Komponenten voraus: Gründe und Einflussfaktoren, die das Urteil der Rezipient*innen beeinflussen, und Merkmale der Musik, auf die das Urteil bezogen ist, wodurch eine interdisziplinäre Betrachtungsweise Voraussetzung für die erfolgreiche Erforschung des Phänomens Musikgeschmack darstellt. Die Datenerhebung in Fragebögen (oder in qualitativen Interviews) ist zu reflektieren und zielgerichtet auf Aspekte auszurichten, die das Forschungsinteresse gravierend umrahmen. Diese Aspekte könnten beispielsweise die musikalische Sozialisation, das Sich-Identifizieren mit bestimmter Musik oder damit einhergegangenen Erfahrungen sein, die Studienteilnehmer*innen als grundlegend geschmacksprägend beschreiben. Lohnend könnte es sein, nach Musik zu fragen, welche die Teilnehmer*innen mit einem besonders starken Gefallen beschreiben, und zudem die Gründe für dieses Gefallen zu erheben. Um jedoch allgemeine Zugehörigkeiten zu bestimmten Gruppen oder Szenen zu erfragen, bieten sich Genrebegriffe aus dem Grund an, da sie weit verbreitete Vorstellungen und Zugehörigkeit zu bestimmten Teilen der Kultur implizieren. Ist das Forschungsinteresse auf persönlichkeitspezifische Musikgeschmäcker gerichtet, indem Daten zu Persönlichkeitseigenschaften (beispielsweise mittels des NEO-PI) erhoben werden, so stößt durch den Einsatz von Genrebegriffen der Erkenntnisgewinn an seine Grenzen, da Rückschlüsse auf bestimmte musikalische Strukturen nur in eingeschränktem Maße möglich sind.

Theorien zu Kategorien, nach denen Musik geordnet wird, historiographische Aspekte, die Reflexion medialer Kontexte wie auch die musikalische Analyse finden häufig allerdings nur fragmentarische Anwendung, um das Phänomen Musikgeschmack zu ergründen. Gründe zu erörtern, weswegen diese Methoden und Aspekte in der Musikgeschmackforschung gewissermaßen ausgeklammert wurden, würde eine umfangreiche Recherche bezüglich der jeweiligen Fachgeschichte der beteiligten wissenschaftlichen Disziplinen voraussetzen und gewiss den Rahmen für eine eigenständige Forschungsarbeit bieten. Nicht abzustreiten sind die diskursprägenden Doktrinen (Foucault, 1970/2019, S. 29), die den Methodenkanon der Musikgeschmackforschung aufrechterhalten. Da ein großer Teil des Feldes musikpsychologischer Forschung im englischsprachigen Raum erfolgt, haben deutschsprachige Publikationen einen weitaus geringeren Einfluss auf den internationalen Diskurs. Forschungsansätze Klaus-Ernst Behnes, Rainer Dollases, Andreas Gebesmairs (2001) und Helga de la Motte-Habers fanden bei der Konzeption des STOMP sowie auch bei Greenberg et al. (2016) keine Beachtung. Doch insbesondere deshalb, weil in der deutschsprachigen Musikwissenschaft bereits dezidierte Betrachtungen unterschiedlicher Methoden empirischer Musikgeschmackforschung, wie auch ein breites Spektrum verschiedener Kategorisierungssysteme vorliegen, sollte sie diese konsequent einbeziehen und sich dazu ermutigen, ihre Erkenntnisse vermehrt international darzulegen. Vor dem Hintergrund der Methodenkritik kann dazu geraten werden, bei Fragestellungen zum Musikgeschmack, aber auch darüber hinaus, deutlich einzugrenzen, ob langfristige Dispositionen (Geschmack) oder situative Präferenzen erforscht werden und welche soziologischen, psychologischen und musikalischen Aspekte dabei von Interesse sind. Die Zusammenfassung einschlägiger Genretheorien in Tabelle 1 kann daran anknüpfend als Orientierungs- und Entscheidungshilfe dienen, inwiefern die Verwendung von Musikgenres zur Validität der eigenen Forschung angemessen beiträgt.

Finanzierung

Der Autor/die Autorin hat keine Finanzierung für das Forschungsprojekt erhalten.

Interessenkonflikte

Der Autor/die Autorin hat erklärt, dass keinerlei konkurrierende Interessen bestehen.

Danksagung

Der Autor/die Autorin hat keine weitere (d.h. nicht-finanzielle) Unterstützung erhalten.

Literatur

- Abeles, H. F. (1980). Responses to music. In D. A. Hodges & K. Y. Lawrence (Hrsg.), *Handbook of music psychology* (S. 105–140). National Association for Music Therapy.
- Abrams, R. D. (2009). Social identity on a national scale: Optimal distinctiveness and young people's self-expression through musical preference. *Group Processes & Intergroup Relations*, *12*(3), 303–317. <https://doi.org/10.1177/1368430209102841>
- Ackermann, T. I. (2019). *Disliked Music. Merkmale, Gründe und Funktionen abgelehnter Musik* [Dissertation]. Universität Kassel. <https://doi.org/10.17170/kobra-202007161459>
- Ackermann, T. I., & Merrill, J. (2022). Rationales and functions of disliked music: An in-depth interview study. *PLoS One*, *17*(2), Article e0263384. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0263384>
- Becker, H. (1982). *Art worlds*. University of California Press.
- Behne, K.-E. (1986). *Hörertypologien: Zur Psychologie des jugendlichen Musikgeschmacks*. Gustav Bosse.
- Behne, K.-E. (1987). Urteile und Vorurteile: Die Alltagsmusiktheorien jugendlicher Hörer. In H. de la Motte-Haber (Hrsg.), *Psychologische Grundlagen des Musikhörens* (S. 221–272). Bärenreiter.
- Behne, K.-E. (2007). Aspekte einer Sozialpsychologie des Musikgeschmacks. In H. de la Motte-Haber & H. Neuhoff (Hrsg.), *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft* (S. 418–437). Laaber.
- Berli, O. (2014). *Grenzenlos guter Geschmack. Die feinen Unterschiede des Musikhörens*. transcript.
- Bourdieu, P. (1983). Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital und soziales Kapital. In R. Kreckel (Hrsg.), *Soziale Ungleichheiten* (S. 183–198). Schwartz.
- Bourdieu, P. (2021). *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* (B. Schwibs & A. Russer, Übers., 28. Auflage). Suhrkamp. (Originalveröffentlichung 1979)
- Brisson, R., & Bianchi, R. (2020). On the relevance of music genre-based analysis in research on musical tastes. *Psychology of Music*, *48*(6), 777–794. <https://doi.org/10.1177/0305735619828810>
- Bryson, B. (1996). Anything but heavy metal. Symbolic exclusion and musical dislikes. *American Sociological Review*, *61*(5), 884–899. <https://doi.org/10.2307/2096459>
- Bühner, M. (2006). *Einführung in die Test- und Fragebogenkonstruktion* (3. Auflage). Pearson Studium.

- Carroll, N. (2009). *On criticism*. Routledge.
- Clarke, J. (1979). Stil. In A. Honneth (Hrsg.), *Jugendkultur als Widerstand: Milieus, Rituale, Provokationen* (S. 133–157). Syndikat.
- Dahlhaus, C., & de la Motte-Haber, H. (1982). *Systematische Musikwissenschaft. Neues Handbuch der Musikwissenschaft* (Bd. 10). Laaber.
- Dollase, R. (1998). Musikpräferenzen und Musikgeschmack Jugendlicher. In D. Baacke (Hrsg.), *Handbuch Jugend und Musik* (S. 341–368). Leske und Budrich.
- Eco, U. (1997). *Kant e l'ornitorinco*. Bompiani.
- Fabbri, F. (1999). *Browsing music spaces: Categories and the musical mind*. Paper eingereicht bei der IASPM (UK) Konferenz, Liverpool, England, 1999. <https://www.tagg.org/others/ffabbri9907.html>
- Feige, D. M. (2015). Alle Genres sind prekär und kein Genre ist prekär, oder: Die Logik des Genres im Genre der (hegelschen) Logik. In H. Berger, F. Döhl, & T. Morsch (Hrsg.), *Prekäre Genres: Zur Ästhetik peripherer, apokrypher und liminaler Gattungen* (S. 17–30). transcript.
- Fleischer, B. (2012). Die Möglichkeiten und Grenzen der Messbarkeit von Musikgeschmack: Eine kritische Auseinandersetzung mit der Studienreihe „The do re mi's of everyday life: The structure and personality correlates to music preferences“. *Samples*, 11, 1–26.
- Foucault, M. (2019). *Die Ordnung des Diskurses* (W. Seitter, Übers., 15. Aufl.). Fischer. (Originalveröffentlichung 1970)
- Franken, A., Keijsers, L., Dijkstra, J. K., & ter Bogt, T. (2017). Music preferences, friendship, and externalizing behavior in early adolescence: A SIENA examination of the music marker theory using the SNARE study. *Journal of Youth and Adolescence*, 46(8), 1839–1850. <https://doi.org/10.1007/s10964-017-0633-4>
- Fricke, K. R., & Herzberg, P. Y. (2017). Personality and self-reported preference for music genres and attributes in a German-speaking sample. *Journal of Research in Personality*, 68, 114–123. <https://doi.org/10.1016/j.jrp.2017.01.001>
- Gebesmair, A. (2001). *Grundzüge einer Soziologie des Musikgeschmacks*. Springer. <https://doi.org/10.1007/978-3-663-10239-7>
- Greenberg, D. M., Kosinski, M., Stillwell, D. J., Monteiro, B. L., Levitin, D. J., & Rentfrow, P. J. (2016). The song is you: Preferences for musical attribute dimensions reflect personality. *Social Psychological & Personality Science*, 7(6), 597–605. <https://doi.org/10.1177/1948550616641473>
- Haußwald, G. (1973). *Musikalische Stilkunde*. Heinrichshofen.
- Hentschel, F. (2013). Über Wertung, Kanon und Musikwissenschaft. In K. Pietschmann & M. Wald-Fuhrmann (Hrsg.), *Der Kanon der Musik: Theorie und Geschichte: Ein Handbuch* (S. 72–85). Edition Text + Kritik.
- Hume, D. (1757). Of the standard of taste. In B. E. Babich (Hrsg.), *Reading David Humes "Of the standard of taste"* (S. 25–42). de Gruyter.
- Kant, I. (1790). Kritik der Urteilskraft. Erster Teil. Kritik der ästhetischen Urteilskraft. In Gerhard Lehmann (Hrsg.), *Immanuel Kant. Kritik der Urteilskraft* (S. 65–313). Reclam.
- Karbusicky, V. (1975). Zur empirisch-soziologischen Musikforschung. In B. Dopheide (Hrsg.), *Musikhören* (S. 208–330). Breitkopf & Härtel.

- Knauer, W. (2015). Jazz. In L. Lütteken (Hrsg.), *MGG Online*. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12102>
- Korte, H. (2008). Was heißt: „Das bleibt“? Bausteine zu einer kulturwissenschaftlichen Kanontheorie. In D. Helms (Hrsg.), *No time for losers: Charts, Listen und andere Kanonisierungen in der populären Musik* (S. 11–23). transcript.
- Kuhn, M. H., & McPartland, T. S. (1954). An empirical investigation of self-attitudes. *American Sociological Review*, 19(1), 68–76. <https://doi.org/10.2307/2088175>
- Kunze, S. (1982). Überlegungen zum Begriff der „Gattung“ in der Musik. In F. Krummacher & H. W. Schwab (Hrsg.), *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens* (S. 5–9). Bärenreiter.
- Lienert, G. A., & Raatz, U. (1998). *Testaufbau und Testanalyse* (6. Aufl.). Beltz.
- Litle, P., & Zuckerman, M. (1986). Sensation seeking and musical preferences. *Personality and Individual Differences*, 7(4), 557–578. [https://doi.org/10.1016/0191-8869\(86\)90136-4](https://doi.org/10.1016/0191-8869(86)90136-4)
- Lüthe, R., & Fontius, M. (2001). Geschmack / Geschmacksurteil. In K. Barck, M. Fontius, D. Schlenstedt, B. Steinwachs, & F. Wolfzettel (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe: Bd. 2. Dekadent bis Grotesk* (S. 792–819). J. B. Metzler.
- Marx, W. (2004). *Klassifikationen und Gattungsbegriff in der Musikwissenschaft*. Georg Olms.
- McCall, G. J. (2003). The me and the not-me: Positive and negative poles of identity. In P. J. Burke, T. J. Owens, R. T. Serpe & P. A. Thoits (Hrsg.), *Advances in identity theory and research* (S. 11–25). Springer.
- McDonald, G. (o. D.). *Every noise at once*. Zuletzt abgerufen am 18.04.2022 von <https://everynoise.com/engenremap.html>
- Moore, A. F. (2001). Categorical conventions in music discourse. Style and genre. *Music & Letters*, 82(3), 432–442. <https://doi.org/10.1093/ml/82.3.432>
- Moosbrugger, H., & Kelava, A. (2020). Qualitätsanforderungen an Tests und Fragebogen („Gütekriterien“). In H. Moosbrugger & A. Kelava (Hrsg.), *Testtheorie und Fragebogenkonstruktion* (3. Aufl., S. 13–38). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-662-61532-4_2
- Müller, R. (1995). Neue Forschungstechnologien. Der Multimedia-Fragebogen in der musiksoziologischen und musikpädagogischen Forschung. *Rundfunk und Fernsehen*, 43(2), 205–216.
- Negus, K. (1999). *Music genres and corporate cultures*. Routledge.
- Neuhoff, H., & de la Motte-Haber, H. (2007). Musikalische Sozialisation. In H. de la Motte-Haber & H. Neuhoff (Hrsg.), *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft: Bd. 4. Musiksoziologie* (S. 389–417). Laaber.
- North, A. C., & Hargreaves, D. J. (1997). Experimental aesthetics and everyday music listening. In D. J. Hargreaves & A. C. North (Hrsg.), *The social psychology of music* (S. 84–113). Oxford University Press.
- Parzer, M. (2011). *Der gute Musikgeschmack*. Peter Lang.
- Pascall, R. (2001). Style. *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27041>
- Bennett, A., & Peterson, R. A. (2004). Introducing music scenes. In A. Bennett & R. A. Peterson (Hrsg.), *Music scenes: Local, translocal, and virtual* (S. 1–16). Vanderbilt University Press.
- Peterson, R. A. (1992). Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore. *Poetics*, 21(4), 243–258. [https://doi.org/10.1016/0304-422X\(92\)90008-Q](https://doi.org/10.1016/0304-422X(92)90008-Q)

- Rentfrow, P. J., & Gosling, S. D. (2003). The do re mi's of everyday life: The structure and personality correlates of music preferences. *Journal of Personality and Social Psychology*, 84(6), 1236–1256. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.84.6.1236>
- Rentfrow, P. J., & Gosling, S. D. (2007). The content and validity of music-genre stereotypes among college students. *Psychology of Music*, 35(2), 306–326. <https://doi.org/10.1177/0305735607070382>
- Rentfrow, P. J., & Gosling, S. D. (2011). *STOMP-Revised*. <https://www.psd.psychol.cam.ac.uk/projects-measures>
- Rentfrow, P. J., Goldberg, L. R., & Levitin, D. J. (2011). The structure of musical preferences: A five-factor model. *Journal of Personality and Social Psychology*, 100(6), 1139–1157. <https://doi.org/10.1037/a0022406>
- Samson, J. (2001). Genre. *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40599>
- Schramm, H., & Kopiez, R. (2008). Die alltägliche Nutzung von Musik. In H. Bruhn, R. Kopiez & A. C. Lehmann (Hrsg.), *Musikpsychologie: Das neue Handbuch* (S. 253–265). Rowohlt.
- Schulten, M. L. (1990). *Musikpräferenzen und Musikpädagogik: Ein Beitrag zur musikpädagogischen Grundlagenforschung*. Lang.
- Seidel, W., & Leisinger, U. (2016). Stil. *MGG Online*. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14863>
- Seidel, W. (1987). *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte*. Wbg.
- Sigg, N. (2009). *An investigation between music preferences, personality and psychological wellbeing* [Dissertation]. Auckland University of Technology. <http://hdl.handle.net/10292/955>
- Sin, J.-W. (2014). *Du bist, was du hörst*. Campus.
- Sloboda, J. A., & O'Neill, S. A. (2001). Emotions in everyday listening to music. In P. N. Juslin, & J. A. Sloboda (Hrsg.), *Music and emotion: Theory and research* (S. 415–429). Oxford University Press.
- Smith, T. W. (1994). Generational differences in musical preferences. *Popular Music and Society*, 18(2), 43–59. <https://doi.org/10.1080/03007769408591554>
- Tajfel, H., & Turner, J. C. (2004). The social identity theory of intergroup behavior. In J. T. Jost & J. Sidanius (Hrsg.), *Political psychology: Key readings* (S. 276–293). Psychology Press.
- Thornton, S. (1996). *Club cultures: Music, media and subcultural capital*. Polity.
- Vella, E. J., & Mills, G. (2017). Personality, uses of music, and music preference: The influence of openness to experience and extraversion. *Psychology of Music*, 45(3), 338–354. <https://doi.org/10.1177/0305735616658957>