



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Musik in der Krise – Musikrezeption in Zeiten der
COVID-19 Beschränkungen“

verfasst von / submitted by

Mag. Dr. Barbara Hartl

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2022 / Vienna 2022

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 905

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Soziologie

Betreut von / Supervisor:

Mag. Dr. Michael Parzer

Inhalt

1. Einleitung	4
2. Theoretischer Hintergrund	9
2.1. Musikrezeption.....	9
2.2. Rezeption von Live-Musik.....	10
2.2.1. Alternative Formen von Live-Musik.....	13
2.3. Musikrezeption in Zeiten von Krisen.....	16
2.4. Theoretischer Zugang: Praxistheorie.....	17
2.4.1. Die Praxistheorie als Theorienbündel	18
2.4.2. Dynamiken sozialer Praktiken	19
2.4.3. Rekrutierung von Praktiker*innen und Reproduktion von Praktiken.....	23
3. Forschungsgegenstand und Zielsetzung der Arbeit.....	25
3.1. Einschränkungen in Zeiten der COVID-19 Pandemie	25
3.2. Zielsetzung und Forschungsfragen.....	29
4. Methode.....	30
4.1. Methodische Vorgehensweise	30
4.2. Erhebungsmethoden	33
4.2.1. Beobachtungen	36
4.2.2. Interviews	36
4.2.3. Datenerhebung im Rahmen eines Forschungsprojektes.....	40
4.3. Analyse.....	40
5. Ergebnisse	42
5.1. Erkenntnisse zu Musikrezeption im Allgemeinen.....	43
5.1.2. Die wechselseitige Beziehung von Musik und Stimmung.....	45
5.2. Das Live-Konzert als variantenreiche Rezeptionssituation von Live-Musik.....	46
5.2.1. Element „Ideas/Meanings“ – die Bedeutung von Live-Konzertbesuchen	47
5.2.2. Element „Materials“	49
5.2.3. Element „Competence“	50
5.3. Streaming als Alternative zu Live-Konzerten	51
5.3.1. Element „Ideas/Meaning“	51
5.3.2. Element „Materials“	53
5.3.3. Element “Competencies”	54

5.4. Balkonkonzerte.....	56
5.5. Auto-Discos.....	57
5.6. In-Game Konzerte	58
5.7. Rekrutierung.....	59
5.8. Musikrezeption und COVID-19 Maßnahmen.....	59
6. Diskussion	61
6.1. Zusammenfassung und Reflexion der Ergebnisse.....	61
6.1.1. Praktiken nicht gesondert betrachten	64
6.1.2. Dynamiken von Praktiken betrachten	66
6.2. Limitationen	69
6.3. Resümee	71
7. Literaturverzeichnis.....	74
8. Abbildungsverzeichnis	87
9. Tabellenverzeichnis	88
10. Anhang	89
10.1. Abstract (Deutsch).....	89
10.2. Abstract (Englisch).....	90

1. Einleitung

„Ich höre jetzt während der Coronazeit die gleiche Musik wie davor. Ich habe nicht meine Musik geändert. Aber die Musik ist für mich noch wichtiger geworden, weil ich höre öfter als früher. Ich brauche die Musik noch mehr als früher. Weil ich immer zuhause bin und es langweilig ist und es immer wieder Streit gibt. Musik ist dann ein bisschen wie ein Ausflug, wie ich bin zwar hier, aber ich bin nur mit der Musik hier.“

(Lil_moha, 2020)

Musik begleitet die Menschheit seit jeher – Musik ist Teil von Mythen und Sagen, von Ritualen und Bräuchen (Altenmüller, 2018). Odysseus lauschte dem Gesang der Sirenen (Döpp, 2012), Musik mobilisiert Revolutionär*innen, Sportereignisse und Siegerehrungen werden mit Nationalhymnen begleitet (Müller & Osterhammel, 2012) und religiöse Feiern werden mit Gesängen zelebriert. Bis zur Erfindung der Schallplatte durch Emile Berliner im Jahr 1887 (Tschmuck, 2008) konnte Musik zu all diesen Anlässen nur live erlebt werden, es war nicht möglich Musik zu einem anderen Zeitpunkt oder an einem anderen Ort zu konsumieren. Erst die Erfindung des Tonträgers läutete schließlich ein neues Zeitalter der Musikrezeption ein (Wicke, 2019). Im 20. Jahrhundert veränderten Langspielplatten, Musikkassetten und CDs die Art und Weise wie Menschen Musik konsumierten – Anfang des 21. Jahrhunderts sind dies nun digitale Musikdienste, wie YouTube, iTunes oder Spotify (Wicke, 2019). Musik wird seit je her von Erneuerungen und Innovationen geprägt (z.B.: durch Entwicklung der Notenschrift, Veränderung der Verbreitung von Noten). Dennoch ist seit einigen Jahrzehnten immer wieder die Rede von einer digitalen Disruption der Musikindustrie (Anastasiadis, 2020). Blaukopf (1992) prägt für das Phänomen „mutierter“ Musik (der Metamorphose der Musik), die durch elektronische Medien bedingt ist, den Begriff „Mediamorphose“ (S. 643). Dank Aufnahmetechnik und Abspielgeräten, insbesondere den allgegenwärtigen Smartphones, kann nun einmal aufgenommene Musik in vielen Teilen der Welt fast immer und überall konsumiert werden.

Dennoch – der Wunsch, Musik live zu erleben hält auch zu Beginn des 21. Jahrhunderts an. Live-Musik erleben wir nach wie vor als Teil von Events, Paraden, oder Partys (z.B.: Techno-Musik, Hitzler & Pfadenhauer, 2013, S. 12), Vergnügungsparks, Kirtagen oder

Jahrmärkten (Szabo, 2015). Live-Konzerte scheinen sogar an Bedeutung zu gewinnen: Auf der Webseite des Deutschlandfunk Nova (das dritte Programm des Deutschlandradios) war 2019 zu lesen, dass Musiker*innen wenig Geld mit dem Verkauf von Tonträgern einnehmen und ihre Einnahmen stattdessen über den Verkauf von Konzerttickets sichern. Für einen Auftritt ihrer Lieblingsband geben Fans auch schon einmal zwischen 80 und 120 Euro aus (Gärtner, 2019), denn Live-Konzerte stellen eine ganz besondere Rezeptionssituation dar. Dabei geht es nicht um eine bloße Reproduktion von Musik, die bereits so auf Tonträgern verfügbar ist, sondern um den Mehrwert der Live-Atmosphäre – „die Live-Stimmung, das Gruppenerlebnis, [und] die Kommunikation zwischen Künstlern und Publikum“ (Pfleiderer, 2008, S. 91).

Da ein Live-Konzert eine sehr spezielle Form der Rezeptionssituation darstellt, die trotz zahlreicher Erfindungen von Tonträgern populär ist, stellt sich die Frage welche Rezeptionssituation von Personen gewählt wird, wenn Live-Konzerte nicht besucht werden können. Wie wird in diesem Fall Live-Musik rezipiert; werden neue Formen der Musikrezeption geschaffen, entstehen neue Praktiken des Live-Musikhörens? Die vorliegende Arbeit möchte sich mit Musikrezeption zu Zeiten der COVID-19 Pandemie beschäftigen, die weltweit Einfluss auf das soziale Miteinander nahm. Viele Länder haben auf COVID-19 mit Maßnahmen reagiert, welche die Ausführung sozialer Praktiken veränderte oder verhinderte, wie beispielsweise Ausgangsbeschränkungen, Schließungen von Räumen für Zusammenkünfte und Verboten von Veranstaltungen. So war auch die Praxis des Live-Musikhörens betroffen, denn die Durchführung und der Besuch von Live-Konzerten war im Jahr 2020 in Österreich fast durchgängig nicht möglich. Live-Musik verschwand allerdings nicht komplett von der gesellschaftlichen Bühne. Denn gerade in Krisenzeiten spielt Musik eine wichtige Rolle, beispielsweise für die psychosoziale Gesundheit, aufgrund kognitiver Aktivierung, Stressabbau und dem Erleben sozialer Gemeinschaft (Mürbe, Bischoff, Fleischer, & Gastmeier, 2020). Das unterstreicht auch das Zitat zu Beginn dieser Arbeit, das einem Bericht der Initiative „Bühne Oida!“ entnommen ist, die von ORF III Kultur und Information in Zusammenarbeit mit der Plattform Social City Wien und dem Verein T.I.W.- Training, Integration & Weiterbildung ins Leben gerufen wurde (Schmidt, 2020). Teil der Initiative sind gemeinsame Besuche von Veranstaltungen, die Jugendlichen aus kultur- und bildungsfernen Schichten einen Zugang zu Kunst und Kultur ermöglichen sollen. Im Beitrag vom April 2020 beschreiben vier Jugendliche ihr Erleben von Musik in Zeiten der COVID-19

Krise. Ein gemeinsamer Besuch eines Live-Konzertes war für die Jugendlichen ebenso wie für die Bevölkerung vieler Länder weltweit nicht möglich.

Die COVID-19 Pandemie veränderte mit all ihren Konsequenzen die gesellschaftlichen Bedingungen derart, dass von einem Moment auf den anderen die Aufführung sozialer Praktiken beschränkt wurden, ihre Reproduktion unmöglich gemacht wurde und andere Elemente zu neuen Praktiken verbunden wurden. So beschreiben Werron and Ringel (2020, S. 55) „Praktiken der Pandemie“, die sie definieren als „social practices that emerge and are being reproduced, connected, disconnected and (de)-institutionalized in the course of the pandemic“. Für Praktiken des Musikhörens spielte die zu Beginn erwähnte digitale Revolution in Form des „Streamings“ – der medialen Übertragung von Live-Musik – die wohl bedeutendste Rolle. Vor allem in Zeiten des ersten Lockdowns in Österreich fanden sich Beispiele dafür, dass viele Solo-Musiker*innen und Musikgruppen verschiedenster Genres, Opern- und Konzerthäuser, Live-Musik über digitale Medien verbreiteten. So wurden Live-Konzerte über verschiedene Online-Plattformen, soziale Medien oder TV, teilweise kostenlos, teilweise kostenpflichtig, in die Wohnungen und Häuser übertragen. Im Zuge der Recherche zu der vorliegenden Arbeit konnten drei weitere Alternativen zu Live-Konzerten identifiziert werden – „Balkonkonzerte“, „Autodiscos“ und „In-Game Konzerte“. Über die Möglichkeit medial übertragener Live-Musik hinaus konnten Live-Konzerte auch in anderer Form rezipiert werden, etwa als Teil von Videogames, wie beispielsweise im Videospiel „Animal Crossing“ (Stone, 2020): Die Band *Gorillaz* wählte diese ungewöhnliche Form, um ihre aktuelle Single vorzustellen.

Neben digitalen Alternativen wurden Balkonkonzerte populär – zu hören waren Stücke, die verschiedensten Genres zugeordnet werden können, von „I am from Austria“ von Reinhard Fendrich bis zu „Ode an die Freude“ (Vienna.at, 2020). Der Begriff „Balkonkonzert“ bezeichnet das öffentliche Musizieren von Freiflächen an Gebäuden und hat Eingang in das Wörterbuch zur Pandemie gefunden (Leibniz-Institut für Deutsche Sprache, 2020). So nutzten Privatpersonen und Bands die Möglichkeit auf ihrem Balkon Musik live zu spielen, die andere in ihrer Umgebung hören konnten.

Als weitere Alternative zu Live-Konzerten wurden schließlich „Autodiscos“ ins Leben gerufen (Dießelkämper, 2020) – analog zu Autokinos treffen sich hier Personen mit ihren Autos auf Parkplätzen vor einer Bühne, bis zu vier Personen in einem Auto können die Musik

von Live-Acts über die Radiofrequenz im Auto hören (Kingsley & Vancon, 2020; Wanderzirkus Event GmbH, 2021)¹.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Frage, wie sich soziale Praktiken des Live-Musikhörens in Zeiten der COVID-19 Pandemie verändert haben, mit besonderer Berücksichtigung medial übertragener Live-Konzerten („gestreamten“ Live-Konzerten“) und den Alternativen „Balkonkonzerte“, „Autodiscos“ und „In-Game Konzerte“. Die Arbeit füllt damit eine Forschungslücke, da bisherige Forschung vor allem die Auswirkungen der Pandemie auf die Kulturproduktion untersucht. Ausnahmen stellen die Arbeiten von Vandenberg, Berghman, and Schaap (2021) und Ziv and Hollander-Shabtai (2021) dar. In ihrer Studie über Live-Streams in der Rave-Szene während COVID-19 analysierten Vandenberg und Kolleg*innen (2021) die Inhalte von Kommentaren, die während Technokonzerten gepostet wurden. In der Befragung zu Musikkonsumation und Emotionen von Ziv and Hollander-Shabtai (2021) gaben knapp die Hälfte aller Befragten an, während COVID-19 mehr Musik zu hören als zuvor und Musik häufiger zu hören, um die eigene Stimmung zu verbessern (51%), den Energie-Level zu erhöhen (48,5%), als Hintergrundbeschallung (48%) oder um zu entspannen (46%; S. 8). Die vorliegende Arbeit möchte diese Erkenntnisse ergänzen, in dem im Rahmen einer qualitativen Studie ein besseres Verständnis für die Art und Weise wie in der COVID-19 Pandemie Live-Musik rezipiert wird gewonnen werden soll, ohne auf ein bestimmtes Musikgenre zu reduzieren.

Relevanz gewinnt die vorliegende Arbeit auch dadurch, dass, auch wenn es in den nächsten Monaten zur Aufhebung von Beschränkungen aufgrund von COVID-19 in einigen Ländern der Welt kommt, dies dennoch nicht bedeutet, dass Musik wieder in genau derselben Art und Weise erlebt werden kann, wie vor der COVID-19 Pandemie. Beispielgebend sind hier Testkonzerte in Berlin und Barcelona, da sich das Erlebnis eines Live-Konzerts möglicherweise mit dem Tragen von Masken und Abstandregeln verändern wird. Darüber hinaus ist Musik nicht auf Landesgrenzen beschränkbar – Musiker*innen reisten vor COVID-19 in verschiedenste Länder, um auf Welttourneen ihre Musik vor einem Livepublikum darzubieten (z.B.: „Depeche Mode“, Beaven & Laws, 2007). Im Jahr 2019, ein Jahr vor dem Ausbruch der COVID-19 Pandemie in Europa, konnten allein in Wien Live-Konzerte

¹ Viele Medienartikel verweisen in Österreich auf die Webseite www.autodisco.at (betrieben von der Wanderzirkus Event GmbH), diese war jedoch ab 02.07.2021 bis zur Abgabe der vorliegenden Arbeit nicht mehr verfügbar.

verschiedenster Genres und Musiker*innen - von Bob Dylan, Elton John, Mumford and Sons, George Ezra, Kiss, Phil Collins, Tool, Thity Seconds to Mars, Bon Jovi, Pink, über Metallica, David Hasselhoff, Sido und vielen weiteren mehr, besucht werden (Oeticket, 2021). Auch im Bereich klassischer Musik zeigen die geplanten Auftritte von namhaften Künstler*innen wie Plácido Domingo (Domingo, 2021) und Anna Netrebko (Netrebko, 2021), dass es auch in diesem Genre üblich ist, dass Musiker*innen für Live-Auftritte vor Publikum um die Welt reisen. Wäre nun die Pandemie in einigen Gebieten der Welt schneller in den Griff zu bekommen, würde das dennoch nicht sofort das uneingeschränkte Erleben von Live-Musik bedeuten, da Reisebeschränkungen auch in naher Zukunft weiterhin gelten können. Darüber hinaus zeigen Dokumente der WHO, dass im Bereich der Mobilität in Städten bereits „Vorbereitungen für ein mögliches künftiges Auftreten von Ereignissen ähnlicher Art“ (WHO-Regionalbüro für Europa, 2020, S. 1) getroffen werden.

Zur Beantwortung der Fragestellung hinsichtlich der Veränderung von Praktiken des Live-Musikhörens strukturiert sich die weitere Arbeit wie folgt: Anschließend an die Einleitung in das Thema wird in Kapitel 2 der theoretische Hintergrund der Arbeit dargelegt. Einerseits werden Erkenntnisse der Musikrezeption (Gensch, Stöckler, & Tschmuck, 2008), und der Concert Studies (Tröndle, 2018) berücksichtigt, den theoretischen Rahmen für die Arbeit bildet jedoch die Praxistheorie (Reckwitz, 2002; Shove, 2012; Shove, Pantzar, & Watson, 2012).

Anschließend an die Darstellung des theoretischen Hintergrunds wird in Kapitel 3 das Ziel der vorliegenden Arbeit und die Forschungsfragen erläutert. Kapitel 4 beschreibt die methodische Herangehensweise und gibt eine Übersicht über die Entwicklung der Grounded Theory Methodologie von Charmaz (2014), welcher in der vorliegenden Arbeit gefolgt wird. Neben der Beschreibung der erhobenen Daten (Qualitative Interviews, teilnehmende Beobachtungen, sowie ergänzendes Datenmaterial in Form von Medienbeiträgen) wird auch das Forschungsprojekt der Kaiserschild-Stiftung beschrieben, in dessen Rahmen die Interviewdaten erhoben wurden. Dieses Forschungsprojekt wurde eigens für diese Abschlussarbeit eingereicht und durchgeführt. In Kapitel 5 werden die Ergebnisse der empirischen Erhebung beschrieben, beginnend mit allgemeinen Erkenntnissen zu Praktiken des Live-Musikhörens, bevor detailliert auf die Praktiken des Live-Konzertbesuchs und des Live-Streamings eingegangen wird. Anschließend werden Balkonkonzerte, Auto-Discos und In-Game Konzerte als weitere Praktiken des Live-Musikhörens beschrieben. Das Kapitel zur Ergebnisdarstellung schließt mit Erkenntnissen zur Rekrutierung, sowie zu COVID-19

Maßnahmen, die Einfluss auf die Rezeption von Live-Musik nehmen. In der abschließenden Diskussion in Kapitel 6 steht die Frage nach den Dynamiken von sozialen Praktiken, sowie wie die Frage nach Abhängigkeiten einzelner Elemente und Gemeinsamkeiten verschiedener Praktiken im Mittelpunkt. Nach einer Reflektion der Limitationen der vorliegenden empirischen Studie folgt schließlich ein zusammenfassendes Resümee zur Veränderung von Musikrezeption und Praktiken des Live-Musikhörens in Zeiten der COVID-19-Beschränkungen.

2. Theoretischer Hintergrund

Im Folgenden zuerst die Begriffe „Musikrezeption“ und „Live Musik“ definiert, sowie auf „Musikrezeption in der Krise“ und die besondere Situation zur Zeit der COVID-19 Krise eingegangen, bevor schließlich der theoretische Zugang der Arbeit, die Praxistheorie, beschrieben wird.

2.1. Musikrezeption

Der Begriff „Musikrezeption“ wird in der vorliegenden Arbeit nicht als rein passives Hören von Musik verstanden, sondern beinhaltet die Interaktion von Musiker*innen und Zuhörer*innen aus Perspektive der Rezipient*innen, also Personen, die nicht als Musiker*innen an der Produktion der Musik beteiligt sind. Dennoch können diese Personen durch Mitsingen, Rufen oder dem Verursachen von Geräuschen, wie Klatschen oder Stampfen, Einfluss auf die Musik nehmen. Diese Praktiken sind wesentliche Bestandteile verschiedener Arten der Rezeption von Live-Musik, wie beispielsweise Live-Konzerten. Der Begriff „Rezeption“ wird in der vorliegenden Arbeit gewählt, weil dieser die Perspektive der Rezipient*innen im Gegensatz zu den Musikproduzierenden betont. Im Mittelpunkt steht somit nicht wie Musik *produziert* wird, sondern die Art und Weise wie Musik *gehört* wird. Der Begriff „Musikinteraktion“ wird in der vorliegenden Arbeit dann verwendet, wenn explizit darauf hingewiesen werden soll, dass Rezipient*innen und Musikschafter*innen in der Rezeptionssituation miteinander in Interaktion treten, ihr Verhalten also gegenseitig aufeinander Einfluss nimmt. Interaktion bedeutet eine „wechselseitige Aufeinander-Bezogenheit von Handlungen“ (Schmidt, 2018, S. 17). Ein Beispiel wäre, wenn Musiker*innen auf einer Bühne das Publikum zu Handlungen auffordern („Put the hands up in the air!“), das Publikum reagiert und Musiker*innen diese Reaktion wahrnehmen können.

Ein weiteres Beispiel wäre, wenn das Publikum in Sprechchören ruft (beispielsweise „Zugabe“-Rufe) und die Musiker*innen dies hören und darauf reagieren. Dieses Charakteristikum der „Aufeinander-Bezogenheit“ ist für die vorliegende Arbeit besonders relevant, da verschiedene Formen der Rezeption der Live-Musik verschiedene Formen der Musikinteraktion zulassen beziehungsweise ermöglichen.

2.2. Rezeption von Live-Musik

Der Begriff „Live-Musik“ kann nur in Abgrenzung zu „aufgezeichneter Musik“ verwendet werden und ist daher erst relevant, seitdem es Musik auf Tonträgern gibt (Steffen et al., 2015). Bevor Schallplatten, Musikkassetten, CDs oder MP3 Musikaufzeichnungen ermöglichten und so die Rezeption der Musik auf revolutionäre Weise veränderten (Lindau, 2010), konnte Musik von jeder und jedem nur unmittelbar erlebt werden. Im 21. Jahrhundert ist die Rezeption von Live-Musik nur eine mögliche Art der Musikrezeption unter vielen, zu denen sie oftmals in Konkurrenz zu stehen scheint (Seibert, Toelle, & Wald-Fuhrmann, 2018). Zuhörer*innen rezipieren Live-Musik und Konservenmusik unterschiedlich, unter anderem werden in der Literatur die verschiedenen Bewegungen der Zuhörer*innen zur Musik (Swarbrick et al., 2019), sowie Unterschiede in der Wahrnehmung der Musik über den Körperschall (Hove, Martinez, & Stupacher, 2020), wie beispielsweise von Bassfrequenzen, thematisiert.

In der Literatur finden sich verschiedene Definitionen von Live-Musik (z.B.: Cohen, 2012; Pfleiderer, 2008; Seibert et al., 2018). In der vorliegenden Arbeit wird das Live-Erleben von Musik in Hinblick auf die (1) zeitliche Dimension der Produktion und Rezeption von Musik und (2) die prozessuale Offenheit und Nicht-Vorhersehbarkeit (Seibert et al., 2018) definiert. Musik wird live erlebt, wenn sie zur selben Zeit produziert und rezipiert wird, dies kann auch an verschiedenen Orten stattfinden, solange es zur selben Zeit geschieht. Auch wenn das Publikum sich nicht an demselben Ort befindet, wird es Zeuge des Entstehens der Musik: Jetzt, in dem Moment des Zuhörens, entsteht die Musik. Auch wenn die Zuhörer*innen das Musikstück bereits kennen oder mehrfach auf Tonträger bereits gehört haben, kann die Interpretation der Musiker*innen dasselbe Musikstück ganz anders erlebbar machen: „Ein Live-Konzert kann, ja, es soll überraschen, selbst wenn das Risiko besteht, dass eine Überraschung negativ ausfallen kann.“ (Seibert et al., 2018, S. 430). Bei einem Live-Konzert anwesend zu sein, gibt Zuhörer*innen die Möglichkeit Teil von etwas Einzigartigem

zu sein, bedingt durch unbekannte und neue Aspekte von Live-Musik (Brown & Knox, 2017). Jede Aufführung bietet ein einmaliges Erlebnis; jede Varianz der Darbietung lässt Zuhörer*innen die Musik auf eine andere Art erfahren.

Die Abgrenzung von Live-Musik und aufgezeichneter Musik scheint auf den ersten Blick trivial, so ist doch ein Live-Konzert in einem Konzerthaus mit mehreren hunderten Zuhörer*innen und einigen Musiker*innen auf der Bühne leicht von der Rezeption einer Tonaufnahme zu Hause auf dem Sofa ohne Anwesenheit von Musiker*innen zu unterscheiden. Die Möglichkeiten der letzten Jahrzehnte haben diese Grenze jedoch verschwimmen lassen. Der Definition oben folgend ist die Rezeption einer Aufnahme eines Live-Konzerts auf Tonträger keine Rezeption von Live-Musik, da die Musik bereits vor dem Zeitpunkt des Hörens produziert wurde. Wie sieht es jedoch mit Playback-Konzerten aus? Auch hier wird eine Tonbandaufzeichnung abgespielt, allerdings wird hier ein Live-Auftritt inszeniert und eine Live-Atmosphäre erzeugt (Pfleiderer, 2008). Playback-Konzerte, ebenso wie DJ-Konzerte sind in den meisten Definitionen von Live-Musik enthalten, beispielsweise wenn Cohen (2012, S. 587) Live-Musik als Events definiert, bei denen auch Musikaufnahmen zum Einsatz kommen: “[...] events that [...] involve performance on vocals or other music instruments and technologies, or with music recordings”.

Live-Musik kann auf klassischen Konzerten, Festivals, Straßenfesten, Jahrmärkten, oder in Form von anderen Veranstaltungen, in Restaurants oder auf öffentlichen Plätzen (vgl. Live-Musik im urbanen Raum, Oakes & Warnaby, 2011) rezipiert werden. In der vorliegenden Arbeit stehen Aufführungen von Live-Musik im Fokus, die sozusagen „um der Musik selbst willen“ (Seibert et al., 2018, S. 427) veranstaltet werden. Diese Aufführungen können abgegrenzt werden von Veranstaltungen, deren Zweck kein primär musikalischer ist, wie dies beispielsweise bei Restaurantmusik, Gottesdiensten oder Staatsfeiern der Fall ist.

Live-Musik kann aber auch auf Konzerten sehr unterschiedlich erlebt werden. Die Rezeptionssituation von Live-Konzerten unterscheidet sich oftmals je nach Musikgenre, das aufgeführt wird: Die Rahmenbedingungen einer Live-Darbietung von Musik fördern oder verhindern verschiedene Interaktions- und Kommunikationsmöglichkeiten. Bei manchen Darbietungen steht Stillsitzen und Zuhören im Vordergrund (Rebstock, 2018), bei anderen verschiedene Formen der Bewegung, wie „Moshing“ bei Heavy Metal-Konzerten (Sinclair & Dolan, 2015) oder „Pogo“ bei Punkkonzerten. Sind bei manchen Formen Sprechchöre üblich oder Gespräche zwischen Zuhörer*innen, so ist es bei andere Formen, wie bei Konzerten klassischer Musik oder Free Jazz, während der Darbietung ungern gesehen, dass das

Publikum sich hörbar bemerkbar macht. Ein Konzert klassischer Musik wird oft in einem Konzertsaal auf Stühlen sitzend erlebt, geklatscht wird meist zwischen den musikalischen Beiträgen. Rebstock (2018) fasst die Rezeptionshaltung, auf die das klassische Konzert zu Beginn des 21. Jahrhunderts ausgerichtet ist, wie folgt zusammen: „Stillsitzen und Zuhören“ (S. 150)². Im Gegensatz dazu wird auf Rock-Konzerten mitgesungen, auch während der Lieder geklatscht und jubelt, und meist zur Musik bewegt. Als Konsequenz des Rahmens einer Live-Darbietung resultieren nach Seibert et al. (2018, S. 427) „spezifische Verhaltensrestriktionen als auch verschiedene Interaktions- und Kommunikationsmöglichkeiten der Akteure“. Ähnlich wie bei Theateraufführungen sind auch Konzerte eine Begegnung von Akteur*innen und Publikum – von Musiker*innen und Zuhörer*innen – und diese Interaktion nimmt Einfluss auf das Musikerleben. Zuhörer*innen verfügen über ein Repertoire an Verhaltensweisen, um Zustimmung und Ablehnung zu äußern, aber auch, um das gemeinsame Erlebnis zu intensivieren (Pfleiderer, 2008): Von Kopfbewegungen zur Musik (Swarbrick et al., 2019) und Tanzbewegungen, über Praktiken, wie Mitsingen, Schreien, Klatschen, Pfeifen und Sprechchören bis zur Verwendung von Artefakten, wie Feuerzeuge zur Beleuchtung. Auch wenn Musiker*innen das Publikum während der Aufführung nicht jubeln hören, wie es beispielsweise bei Konzerten klassischer Musik der Fall ist, so ist für sie doch häufig spürbar, ob das Publikum aufmerksam ist und gespannt lauscht. Die Kommunikation zwischen den Zuhörer*innen und den Musiker*innen kann ebenso das Musikerleben bereichern, wie die Kommunikation innerhalb des Publikums (Seibert et al., 2018). So besuchen Personen Festivals vor allem auch, um mit anderen ins Gespräch zu kommen und neue Leute kennen zu lernen (Mulder & Hitters, 2021).

Die fortschreitende Digitalisierung hat nicht nur wie eingangs erwähnt neue Möglichkeiten der Rezeption von Musik eröffnet, sondern verändert seit Jahren auch aufgeführten Praktiken im Rahmen des Live-Musik-Hörens. Neue Technologien nehmen Einfluss auf soziale Praktiken und verändern diese. Vor allem die Entwicklungen im Bereich des Internets und der Mobiltelefonie beeinflussen auf verschiedenste Weise die aufgeführten

² An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass sich die Praxis des Stillsitzens und des aufmerksamen, ruhigen Hörens klassischer Musik über Jahrhunderte in einer Art „natürlichen Selektion“ (Tröndle, 2011, S. 27) erst ab Mitte des 19. Jahrhunderts durchgesetzt hat (Seibert, Greb, & Tschacher, 2019; Tröndle, 2011). Im 17. Jahrhundert war es noch durchaus üblich, während des Konzerts zu essen, zu rauchen, Karten zu spielen und sich zu unterhalten.

Praktiken (Bennett, 2012; Lingel & Naaman, 2012; Pfeleiderer, 2008): (i) Mobiltelefone werden als Lichtquelle verwendet und bei Konzerten anstelle von Feuerzeugen in die Höhe gehalten und geschwenkt; (ii) Mobiltelefonie und Internet ermöglichen es Rezipient*innen auf Konzerten in ständigem Kontakt mit Anwesenden, sowie auch Nicht-Anwesenden, treten zu können und Informationen, wie beispielsweise Set-Listen, zu teilen (Bennett, 2012); (iii) Mittels Mobiltelefon und Internet werden Fotos, Video- sowie Tonaufnahmen von Rezipient*innen während eines Konzertes angefertigt und geteilt (Lingel & Naaman, 2012). Technologische Innovationen verändern jedoch nicht nur die Aufführungen von Praktiken bei Live-Konzerten vor Ort, sondern ermöglichen seit Jahrzehnten die Übertragung von Live-Konzerten in Form von „Streaming“.

2.2.1. Alternative Formen von Live-Musik

Die mediale Übertragung von Live-Musik – das „Streaming“, von Live-Konzerten – hat eine lange Geschichte. Das Wort „Streaming“ bezeichnet in der vorliegenden Arbeit die mediale Übertragung von Musik, wobei die Musik zeitgleich an einem anderen Ort produziert wird und allein das Streaming es Rezipient*innen erlaubt, die Musik zu hören. Auch wenn das Wort „Streaming“ häufig mit einer Online-Übertragung assoziiert ist, umfasst der Begriff in der vorliegenden Arbeit jede Art von Echtzeitübertragung über ein Medium, sei es Radio, Fernsehen oder Internet.

Bereits in den 1930er Jahren wurden Orchester aus Tanzsälen über Radionetzwerke in die ganzen Vereinigten Staaten übertragen (Pfeleiderer, 2008). Zu Beginn des 20. Jahrhunderts empfangen bereits viele Haushalte Musik über Radio – doch selbst hier wurde anfangs die Live-Übertragung bevorzugt (Wang, 2013): Musiker*innen waren live im Radiostudio zu Gast, denn gegen die Übertragung von Schallplatten über Radio regte sich zu Beginn Widerstand. FCC startete die Aktion „Live is Better“, Lizenzen wurden ausgegeben für Radiosender die sich bereit erklärten in den ersten drei Jahren keine Schallplatte zu spielen und einzelne Tonträgerunternehmen begannen ihre Schallplatten mit den Schriftzügen „Not licensed for Radio Broadcast“ oder „For Home Use Only“ zu bedrucken (Wang, 2013). Auch wenn sich im Radio nach und nach das Abspielen von Tonträgern durchsetzte, wurden Live-Konzerte immer wieder über Fernsehen, Radio, oder das Internet, übertragen. Zu Beginn des 21. Jahrhundert verfolgten bereits etwa 10% der jungen Konzertbesucher*innen in Deutschland regelmäßig Übertragungen im Internet (Pfeleiderer, 2008).

Neben dem Streaming über Internet oder Fernsehen, ermöglicht eine weitere Erfindung das Erleben von Live-Musik: Videospiele. Musik spielt seit den frühen Anfängen von Videospiele eine große Rolle (Epting, 2017), vor allem aber in Form von Titelmelodien und Hintergrundmusik, die Eingang in die Popkultur fanden (beispielsweise der Videospiele „Tetris“, „Super Mario“ oder „Skyrim“) (Gallacher, 2015). Die Weiterentwicklung des Internets ermöglicht in vielen Videospieldgenres die Interaktion mit anderen Spieler*innen und das Einwirken auf das Spielerlebnis anderer. Vor allem in Massively Multiplayer Online Role-Playing Games (MMORPG) ist dies möglich (Schniz, 2020). Zusätzlich können mittels neuer Software realistische virtueller Welten geschaffen werden, ein weiterer Grund, dass „virtuelle Welten die Zukunft der Live-Musik Erfahrung antreiben“ („Virtual Spaces Are Driving The Future Of Live Music Experiences“, Zarczynski, 2020, S. 1). Warum also nicht einen eigenen Avatar (Dausacker & vom Ort, 2014; Kent & Ellis, 2015) – eine eigene Spielfigur – gestalten und in einem virtuellen Nachtclub einem Live-Konzert lauschen? Teilweise ist es bereits jetzt möglich, 3-D Images von sich selbst zu erstellen und in Spielen mit anderen Spieler*innen in Echtzeit zu interagieren (Zarczynski, 2020). Auch wenn die heutige Technologie noch mehr Interaktionsmöglichkeiten bereithält, wurde das erste Live-Konzert in einem Videospiel (im Weiteren als In-Game Konzert bezeichnet) in *Second Life* abgehalten, das bereits 2003 auf den Markt kam (Gibson, 2010; Ombler, 2020). Da Spieler*innen in *Second Life*, wie in vielen anderen Videospiele, miteinander über Audiokanäle kommunizieren können, besteht die virtuelle Welt aus einer Vielzahl an Tönen (Kent & Ellis, 2015): Spricht eine Person links von einem Avatar hört es sich auch so an, als stünde sie links, steht die Person im Spiel etwas weiter weg, hört sich auch der Ton leiser an. Auch wenn die Spieler*innen außerhalb des Spiels in einem ganz anderen Raum sitzen (möglicherweise ganz alleine), ist ein Erlebnis von Live-Musik in so einer virtuellen Welt eine ganz neue Erfahrung: Selbst wenn Gerüche, wie der Gestank von Schweiß oder verschüttetem Bier, oder haptische Erfahrungen, wie das Gefühl unebenen Bodens unter den Füßen auf einem Festival, in einer virtuellen Welt (noch) nicht erlebbar sind. Kent und Ellis (2015, S. 93) weisen auf folgende weitere Unterschiede zu Live-Konzerten hin: „There is no need to book venues and, importantly, the performer and each member of the audience do not have to be in the same physical place; they are able to link through the virtual world from all over the planet, yet the performer is still able to receive feedback from listeners“. Obwohl die Rezipient*innen und Musiker*innen nicht am selben Ort sind, erhalten die Musiker*innen in der virtuellen Welt Feedback von den Zuhörer*innen – sie sehen die Bewegungen der Avatare

und hören die Laute der Spieler*innen. Aber ist diese Interaktion zwischen Musiker*innen und Publikum bei einem Live-Event abseits eines Live-Konzerts im herkömmlichen Sinne nur mittels Technik möglich? Stellen Streaming und In-Game Konzerte die einzige Alternative für die Rezeption von Live-Musik dar, wenn Live-Konzerte nicht möglich sind?

Abseits von großen Konzerthallen bieten alternative Orte Möglichkeiten für Live-Konzerte: Dazu gehören Wohnzimmerkonzerte oder Sofakonzerte (Gefen, 2001; Trust, 2013), aber auch Balkonkonzerte und Autodiscos. Bei all diesen Formen der Musikrezeption steht die Erfahrung der Live-Musik im Vordergrund: „It's not a band playing in the corner while people are munching in the kitchen” (Trust, 2013, S. 3). Das Zusammentreffen von Rezipient*innen und Musiker*innen in Wohnzimmern von Privatleuten ermöglicht eine ganz intime Erfahrung von Musik. Jedoch ist diese Form der Rezeption, ebenso wie Live-Konzerte, in dafür vorgesehenen Veranstaltungsräumen nicht möglich in Zeiten, in denen Personen physischen Abstand zueinander einhalten sollen, wie dies in der COVID-19 Pandemie der Fall war. Balkonkonzerte sind eine abgewandelte Form von Wohnzimmerkonzerten – anstelle von Konzerten in Wohnräumen wird öffentlich von Freiflächen an Gebäuden aus musiziert – meist von Balkonen oder Terrassen (Leibniz-Institut für Deutsche Sprache, 2020). Auch das Musizieren vor einem offenen Fenster kann im weitesten Sinne zu den Balkonkonzerten gezählt werden, denn auch hier können Personen in der näheren geographischen Umgebung der musikalischen Darbietung lauschen, die Musiker*innen befinden sich jedoch nicht auf einem öffentlichen Ort.

Anders verhält es sich mit Autodiscos (im Englischen auch „Drive-in Discos“): Hier werden öffentliche Plätze, wie größere Parkplätze genutzt, auf denen Personen ihre Autos parken und in ihnen sitzend über Radiofrequenzen Live-Musik hören können, während sie auf der Bühne vor sich die Musiker*innen sehen können (Kingsley & Vancon, 2020). Im Gegensatz zu Wohnzimmerkonzerten oder Balkonkonzerten können Musiker*innen ihre Performanz mit allerhand Technik untermalen, zum Beispiel mit Nebelmaschinen, Licht- oder Tontechnik. Obwohl die Rezipient*innen voneinander getrennt in Autos sitzen, können sie ebenso mit verschiedenen Hilfsmitteln mit anderen Zuhörer*innen und den Musiker*innen interagieren: Wie im Straßenverkehr dienen akustische und visuelle Signalmöglichkeiten, wie Lichthupe, Signalhorn und Blinker dazu, sich mit anderen in der Umgebung auszutauschen. Kingsley und Vancon betonen in ihrem Beitrag für die New York Times, dass das bislang wenig beachtete Drive-In Format, in der Zeit der COVID-19 Pandemie an Bedeutung

gewinnen könnte (2020, S. 1): „Beyond cinema, the drive-in format never historically found a place within live-event culture. But amid a pandemic, its time has perhaps come“.

Die genannten Alternativen zu Live-Konzerten – Streaming von Live-Konzerten (über TV oder Internet), In-Game Konzerte, Balkonkonzerte und Autodiscos – erfüllen die Definition von Live-Musik der vorliegenden Arbeit und teilen das Merkmal der Unmittelbarkeit, jedoch unterschieden sie sich darin, ob Musiker*innen und Publikum am selben Ort sind. Alle Formen stellen eine Alternativen zu Live-Konzerten dar und könnten von Rezipient*innen auch während der COVID-19 Krise, einer Zeit von Einschränkungen, wie Veranstaltungsverbieten, Ausgangsbeschränkungen und der Anweisung physische Distanz zu andere Personen einzuhalten, genutzt werden, um Live-Musik zu hören.

2.3. Musikrezeption in Zeiten von Krisen

Bevor die Situation der Krise, die der COVID-19 Pandemie im Jahr 2020 folgte, näher beschrieben wird, soll im Folgenden kurz die Bedeutung von Musik in Zeiten von Krisen beleuchtet werden. Musik erfüllt in Krisenzeiten mehrere Funktionen: Sie dient der (i) Ablenkung vom Krisengeschehen, ebenso wie (ii) der Einschwörung einer Gruppe auf ein gemeinsames Ziel, zum Zweck der Propaganda (Müller & Zalfen, 2012) oder als Ausdruck von Protest (Schumann, 2015), oder (iii) der emotionalen Verarbeitung der Krise (Kennedy, 2014). Musik spielte eine wichtige Rolle in Zeiten von Kriegen (Schmid, 2006; Sullivan, 2007; Zălogă, 2018) und Besetzungen (Müller & Zalfen, 2012), nach Terroranschlägen (Helms & Phleps, 2015) und als Reaktion auf Ungerechtigkeit, wie Rassismus (Goodyer, 2009).

In Zeiten der COVID-19 Krise nutzen viele Musik als sozio-emotionale Coping-Strategie (Fink et al., 2021): Einerseits, um Emotionen zu regulieren, andererseits als Proxy für soziale Interaktion. Musik wurde von vielen über soziale Medien geteilt, neue Genres mit COVID-19-thematischer Musik wurden geschaffen und die Krise wurde in Liedtexten und Kompositionen verarbeiten. Als „Corona-musicking“ bezeichnete Praktiken des „listening to, playing, dancing to, composing, rehearsing, improvising, discussing, exploring, and innovating musical products“ bezogen sich implizit oder explizit auf die Lebensumstände rund um die Pandemie (Hansen et al., 2021, S. 1). Im Mittelpunkt der bisherigen Studien zu Musik in Zeiten der COVID-19 Pandemie steht dabei vor allem das psychologische Wohlbefinden (Corvo & De Caro, 2020; Krause, Dimmock, Rebar, & Jackson, 2021; Ziv & Hollander-

Shabtai, 2021) und das Erleben Musikschafter (Spiro et al., 2021; Van De Werff, Smith, Rosu, & Peters, 2021). Auch aktuelle Forschungen des eigens gegründeten Musicovid Forschungsnetzwerk (Max Planck Institute for Empirical Aesthetics, 2021) unterstreichen diesen Fokus. Die vorliegende Arbeit möchte sich mit dem Fokus auf Rezipient*innen, den von ihnen aufgeführten Praktiken des Musik-Hörens und Alternativen Formen der Live-Musik einer bestehenden Forschungslücke widmen.

2.4. Theoretischer Zugang: Praxistheorie

Den theoretischen Rahmen für die vorliegende Arbeit bildet die Praxistheorie (Reckwitz, 2002; Shove, 2012; Shove et al., 2012), insbesondere die Überlegungen zu den Dynamiken und Veränderungen sozialer Praktiken von Shove et al. (2012). An dieser Stelle soll darauf hingewiesen werden, dass die Wahl der theoretischen Perspektive mit der gewählten Methodologie der Arbeit zusammenhängt. Um die Rezeption von Live-Musik zur Zeiten von COVID-19 zu untersuchen, verwendet die vorliegende Arbeit den methodischen Zugang der Grounded Theory (Bryant & Charmaz, 2019; Charmaz, 2014; Glaser & Strauss, 2017; Strauss & Corbin, 1998). Grounded Theory wird oftmals als Methodologie, als Forschungsstil, als „approach“ bezeichnet und gründet in dem gemeinsamen Werk von Glaser und Strauss: „The Discovery of Grounded Theory“ (1967). Seit Veröffentlichung dieses Werkes wurde die Grounded Theory durch Glaser und Strauss getrennt voneinander ausformuliert und andere Weiterentwicklungen wurden veröffentlicht, wie beispielsweise Charmaz‘ (2014) konstruktivistischer Ansatz. In den späteren Kapiteln dieser Arbeit soll genauer auf die Grounded Theory Methodologie und ihre konkrete Umsetzung im vorliegenden Fall eingegangen werden. Wichtig zu erwähnen ist vor der Beschreibung der Praxistheorie als theoretischer Rahmen dieser Arbeit jedoch, dass Charmaz die konstruktivistischen Elemente der Grounded Theory Methodologie hervorzuheben versucht (Kelle, 2019, S. 80): Theorien werden nicht in den Daten ‚entdeckt‘ oder entstehen aus den Daten, vielmehr werden sie von den Forscher*innen konstruiert. Im Sinne der Grounded Theory wurden in der vorliegenden Arbeit keine vordefinierten Kategorien aus der Literatur für die empirische Arbeit übernommen (vgl. Kelle, 2019), jedoch bildet die Praxistheorie – in ihrer Vielfalt – eine Orientierung für die vorliegende Arbeit, sozusagen die „linse“, die Linse, durch die betrachtet wird. In den folgenden Kapiteln wird daher ein Überblick über die Praxistheorie – oder vielmehr dem Bündel an Theorien – gegeben, bevor anschließend

genauer auf die Grounded Theory und ihre Umsetzung in der vorliegenden Arbeit eingegangen wird. Wichtig ist, darauf hinzuweisen, dass sich erst im Lauf der Erhebung, mit steigender Erfahrung im Feld, die Praxistheorie als geeigneter Zugang herauskristallisierte. Ähnlich wie Carolan (2021, S. 6) es formuliert, welche Praktiken des Essens während der COVID-19 Pandemie untersuchte, legten die Daten den Weg zur Praxistheorie: „speaking in broader terms, the data drew me to practice theory“.

2.4.1. Die Praxistheorie als Theorienbündel

Als interdisziplinäre Forschungshaltung ist die Praxistheorie auch in der Philosophie verwurzelt (Schäfer, 2016). In der Diskussion über die Ursprünge der Praxistheorie fallen immer wieder die Namen Wittgensteins, Heideggers, aber auch Bourdieus und Giddens'. Jedoch hat keiner von ihnen eine konsistente Theorie über Praktiken entwickelt. Ihre Ideen jedoch hatten und haben großen Einfluss darauf, wie das Konzept der Praxis in soziologischen Debatten Verwendung findet (Shove et al., 2012). So hat Wittgenstein selbst nicht direkt von „Praktiken“ gesprochen, Schatzki (1996) und Reckwitz (2003) weisen aber darauf hin, dass seine Ideen einen entscheidenden Impuls für die Praxistheorie gesetzt haben. Aber auch Bourdieu hat trotz Werke, wie *„Esquisse d'une théorie de la pratique. Précédé de Trois études d'ethnologie kabyle [dt. Entwurf einer Theorie der Praxis. Auf der ethnologischen Grundlage der kabyliischen Gesellschaft]“* (Bourdieu, 2009) keine konsistente Theorie der Praktiken entwickelt (vgl. Shove et al., 2012). Bis heute gibt es nicht die EINE Praxistheorie, sondern viel mehr „ein Bündel an Theorien mit Familienähnlichkeit“ (Reckwitz, 2003, S. 283). So kann auf eine Vielfalt von praxistheoretischen Ansätzen zurückgegriffen werden, die sich in ihren Praxiskonzepten ebenso unterscheiden, wie „die Art und Weise, wie sie soziale Phänomene als Konstellationen oder Aspekte von Praktiken oder als in diesen begründet verstehen“ (Schatzki, 2016, S. 30). Dennoch lassen sich Gemeinsamkeiten feststellen, sozusagen ein verbindender Kern. Schäfer (2016) beschreibt diesen Umstand als Feld mit Konturen, dessen Grenzen jedoch fließend sind. Wichtig ist in diesem Zusammenhang auch zu betonen, dass Praxistheorien eine Ablehnung der Perspektive teilen, dass individuelle Interessen und individuelle Entscheidungen die soziale Welt gestalten, sowie, dass Strukturen und technologische Innovationen die Entwicklung von Individuen bestimmen (Schäfer, 2016; Shove et al., 2012). So unterschiedlich die verschiedenen Ansätze sind, so ist ihnen doch zuallererst der Praxisbegriff gemein. Dabei werden Praktiken immer als grundlegend sozial

verstanden, also nicht lediglich von einer Person aufgeführt, sondern von mehreren Personen (Schatzki, 2016). Praktiken definiert Schäfer (2016) in seiner Einleitung zum Buch „Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm“ als „Tun, Sprechen, Fühlen und Denken, das wir notwendig mit anderen teilen“ (S. 12). „Notwendig“ deshalb, weil Menschen sie aufführen, um in der Welt handeln zu können und die Welt um sich herum verstehen zu können. Im Sinne Schatzkis (1996) wird von sozialen Praktiken als „nexus of doings and sayings“ (S. 89) gesprochen. Soziale Praktiken entstehen nicht mit der Geburt von einzelnen Personen, sie sind unabhängig von einzelnen Personen, jedoch sind sie darauf angewiesen von Personen aufgeführt und ausgeführt zu werden, da sie sonst verschwinden. Schäfer (2016) nennt in diesem Zusammenhang die Praxis des Heiratens (S. 12), denn auch wenn nicht jede einzelne Person heiratet oder den Wunsch hat zu heiraten, besteht die Praxis des Heiratens, solange sie von einer unbestimmten Anzahl an Personen aufgeführt wird. Eine einzelne Person kann eine soziale Praxis nicht verändern, würde beispielsweise eine einzelne Person ein Stofftier heiraten, würde diese gesellschaftlich nicht als Heirat anerkannt werden. Jedoch betont auch Schäfer (2016) die Dynamik von Praktiken: Bezogen auf das Beispiel der Heirat zeigen die Debatten um die gleichgeschlechtliche Ehe die Veränderung sozialer Praktiken.

2.4.2. Dynamiken sozialer Praktiken

Ein Großteil der Literatur zu sozialen Praktiken hat das Beschreiben bestimmter sozialer Praktiken zum Ziel, dabei werden Praktiken oft als etwas Dauerhaftes angesehen, das sich durch wiederkehrende Performance reproduziert (Shove et al., 2012, S. 15). Praktiken sind jedoch dynamisch: sie entstehen, verändern sich und verschwinden (Shove & Pantzar, 2016). Praktiken des Fotografierens, des Kutschenfahrens, des Skifahrens, des Schallplattenhörens oder des Straßenlampenanzündens sind Beispiele dafür, denn sie entstanden, veränderten sich oder verschwanden.

Für die vorliegende Arbeit ist vor allem die Frage der Entstehung und Veränderung sozialer Praktiken relevant. Aus diesem Grund wird im Folgenden der Ansatz von Shove und Kolleg*innen (2012) näher beschrieben. In ihrem Buch „The Dynamics of Social Practice“ nennen die Autor*innen Voraussetzungen, um sich Dynamiken sozialer Praktiken ansehen zu können, allen voran die Idee, dass soziale Praktiken aus Elementen bestehen und Personen Träger*innen sozialer Praktiken sind. Shove und Kolleg*innen entwickelten ein Modell, basierend auf der Annahme, dass soziale Praktiken aus drei verschiedenen Elementen bestehen, die wiederum bereits vor den sozialen Praktiken existieren und zu soziale Praktiken

verbunden werden: „Materials“, „Competencies“ und „Meanings“ (Shove et al., 2012, p. 19). Dabei entwickelte sie erste Überlegungen von Schatzki und Reckwitz weiter, die bereits darauf hinweisen, dass Praktiken aus verschiedenen Elementen bestehen. So schreibt Reckwitz (2002, S. 253) davon, dass verschiedene „Dinge“ notwendige Elemente von Praktiken sind oder vielmehr, dass gewisse Objekte, Artefakte oder Infrastruktur körperliche Aktivitäten, Wissen oder das Verständnis einerseits limitieren, andererseits ermöglichen. Die Rolle von „Dingen“ führt Reckwitz (2002, S. 253) anhand der Praxis des Fußballspiels genauer aus, denn um Fußball zu spielen sind ein Ball und Tore unverzichtbare „Dinge“. Auch diese stellen Elemente sozialer Praktiken dar.

Um die Dynamiken sozialer Praktiken untersuchen zu können, fassen Shove, Pantzar und Watson (2012) die bisherigen Diskussionen zusammen und charakterisieren drei Elemente, aus denen Praktiken bestehen. Diese Beschreibung von Praktiken als bestehend aus drei Elementen stellt eine Vereinfachung dar, die sich jedoch für die Untersuchung von Veränderung sozialer Praktiken bewährt hat (Spotswood, Chatterton, Tapp, & Williams, 2015). Die drei Elemente sozialer Praktiken sind nach Shove et al. (2012):

- (i) Materials
- (ii) Competencies
- (iii) Ideas/Meanings

Materials beinhaltet Objekte, Technologien, Infrastruktur, ebenso wie greifbare physische Dinge und Körper. Das Element *Competencies* subsummiert einerseits das Wissen und Verständnis über eine Praxis, andererseits aber auch die Fähigkeiten und Fertigkeiten diese ausführen zu können. Oft wird zur Beschreibung auch das englische Wort „skills“ verwendet, um zu verdeutlichen, dass diese Form von Wissen und Verständnis notwendig ist, damit Träger*innen von Praktiken diese erfolgreich aufführen können (Spotswood et al., 2015). In dem Element *Meanings* vereinen Shove, Pantzar und Watson (2012) was Reckwitz als „forms of mental activities, [...] states of emotion and motivational knowledge“ (2002, S. 249) bezeichnet. Nach Spotswood und Kolleg*innen (2015) bezieht sich dieses Element auf Bourdieus‘ Konzept des Habitus und stellt ein gemeinsames Verständnis, das von Angehörigen einer Gruppe geteilt wird, dar.

Werden die genannten Elemente neu integriert oder werden neue Elemente mit etablierten Elementen verbunden entstehen neue Praktiken – werden Verbindungen zwischen

Elementen aufgelöst, verschwinden bestehende Praktiken: „Practices change when new elements are introduced or when existing elements are combined in new ways“ (Shove et al., 2012, S. 87). Somit lassen sich drei Stadien abhängig von der Verbindung der Elemente ableiten (Morozova & Gurova, 2021; Shove et al., 2012) die als „Proto-Praktiken“, „Praktiken“ und „Ex-Praktiken“ bezeichnet werden (Abbildung 1). Shove und Pantzar (2005, S. 58) sprechen von „Proto-Praktiken“ (oder auch „innovations-in-waiting“) wenn sie Praktiken beschreiben, die noch nicht realisiert wurden, weil die Elemente zwar existieren, aber nicht verbunden sind. Praktiken entstehen dann, wenn die Elemente verbunden sind, und sie zerfallen oder verschwinden, wenn die Verbindungen der Elemente nicht mehr fortbestehen.

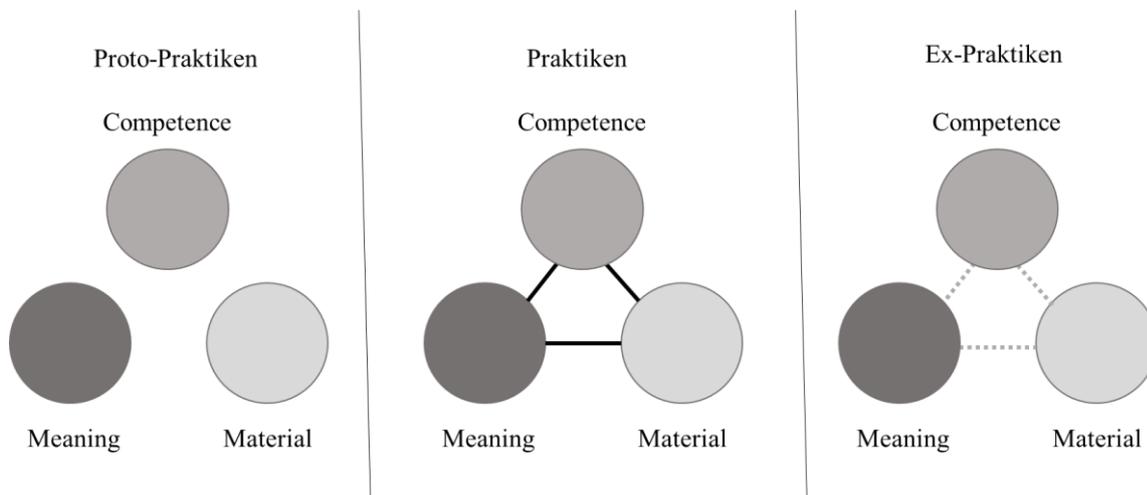


Abbildung 1. Proto-Praktiken, Praktiken und Ex-Praktiken (Darstellung nach Shove et al., 2012)

Die soziale Praxis des „Radfahrens“ besteht nach Spotswood und Kollegen (2015) beispielsweise unter anderem aus „Wahrgenommener eigener Fitness“ und „Vertrauen in sicheres Fahren“ (*Competencies*), „praktisch“ „Sicherheit der Wege“, „Spaß“, „Cool“ (*Meanings*), und „Besitz eines Rades“, „Radfahrwege“, „Duschmöglichkeiten“ (*Materials*). Aber was passiert, wenn das Element Elektro-Motor, das bislang in veränderter Form Teil anderer Praktiken war, mit den anderen Elementen der Praxis „Radfahren“ verbunden wird? Forschung zu Radfahren mit E-Bikes (Rérat, 2021) zeigt auf, dass dies mit konventionellem Radfahren viele Charakteristika teilt, wie beispielsweise die Motivation, aber auch vor ähnlichen Herausforderungen steht, wie beispielsweise die Infrastruktur (als Teil des Elements *Materials*). Ebenso sind Kompetenzen des Gleichgewicht-haltens oder eine gewisse

Beweglichkeit relevant. Ähnliche Kompetenzen benötigt es auch für die Praxis des „E-cargo bike sharings“ (das Teilen von Elektro-Lastenfahrrädern), welche Hess und Schubert (2019) als Innovation analysieren, die sie als Verbindungen zwischen neuen und etablierten Elementen definieren.

Eine weitere Neu-Konstellation verschiedener Elemente beschreiben Shove and Pantzar (2005) anhand der Praxis „Nordic Walking“, die vor einigen Jahren in Europa viele Sportinteressierte rekrutieren konnte. Bei Nordic Walking handelt es sich um eine Sportart, bei der während des Gehens in beiden Händen Stöcke gehalten werden, wodurch die Gelenke weniger belastet werden als beim Laufen und der Sport somit auch für Einsteiger*innen geeignet ist (Bundesministerium für Soziales Gesundheit Pflege und Konsumentenschutz, 2022). Indem neue Verbindungen zwischen den Elementen *Meaning/Ideas* (Spaß), *Materials* (Stöcke) und *Competencies* (Gehen) hergestellt wurden anstelle von alten Verbindungen zwischen den Elementen *Meaning/Ideas* (Gebrechlichkeit), *Materials* (Stöcke) und *Competencies* (Gehen), entstand die Praxis des „Nordic Walking“ (Shove & Pantzar, 2005).

Zu beachten ist, dass nicht allein aufgrund der Tatsache, dass bestimmte Elemente bereits bestehen, diese nicht notwendigerweise bereits verbunden eine Praxis bilden. Für die folgenden Überlegungen nehmen Shove et al. (2012) an, dass Elemente eine Art Eigenleben haben, um Veränderungen von Praktiken besser verstehen zu können: Im Sinne Shove et al. (2012) gibt es die Elemente unabhängig von Praktiken – Elemente sind stabiler als Praktiken, aber ohne Praxis werden sie nicht reproduziert oder weitergetragen. Dennoch bestehen Elemente weiter, auch wenn es eine Praxis nicht mehr gibt. Gerade beim Element *Materials* ist das zu beobachten: Es existieren immer noch verschiedene Kochutensilien, die heutzutage keine Verwendung mehr finden, aber beispielsweise in der Mitte des 19. Jahrhunderts am Wiener Hof benutzt wurden. Auch Kompetenzen, wie „Socken-Stopfen“, gibt es noch, auch wenn sie nicht mehr in Praktiken aufgeführt werden. Dennoch können diese Elemente in Praktiken „wiederbelebt“ werden, wie das Revival von Backen während der COVID-19 Pandemie zeigt (Reinhardt, 2020). Wenn Elemente aber lediglich existieren, entsteht noch keine Praxis, sie müssen neu formiert und neu verbunden werden zu einer Praxis.

Als weiteres Beispiel für die Veränderung einer Praxis führt Shove in einem Vortrag die Praxis des Duschens an (2018). Es gab eine Zeit, da die Praxis des Duschens aufgrund fehlender Verbindungen oder fehlender Elemente (zum Beispiel heißes Wasser oder dem Konzept von Hygiene) nicht existierte und es wird vielleicht eine Zeit kommen, in der diese Praxis auch nicht mehr aufgeführt wird und somit verschwindet (d.h., die Verbindung

zwischen den Elementen getrennt wird). Aber Elemente der Praxis, wie beispielsweise das Aufdrehen eines Wasserhahns, das Einseifen des Körpers oder Bewegen der Haare während das Wasser darüber läuft – diese Elemente existierten vermutlich bereits zuvor und wurden zu dieser neuen sozialen Praxis verbunden. Anhand dieses Beispiels zeigt sich auch, dass Praktiken über verschiedene Elemente miteinander verbunden sind: So könnte das Konzept von „Frische“, dass ein Element von Duschen ist, mit der Praxis des Wäschewaschens aufgekommen sein (Shove et al., 2012). Praktiken können aber auch darüber hinaus miteinander verbunden sein, in dem sie lose ein Bündel („*bundles*“, S. 62) an Praktiken formen oder sogenannte *complexes* (S. 62) – eine Art komplexes Systems – die eine engere Verbindung beschreiben, in der die Performance einer Praxis von der anderer Praktiken abhängt (Shove et al., 2012).

2.4.3. Rekrutierung von Praktiker*innen und Reproduktion von Praktiken

Das vorherige Subkapitel beschäftigte sich mit der Frage wie Praktiken entstehen und verschwinden. Wie jedoch etabliert sich eine Praxis und wie verbreitet sie sich? Einerseits beschreiben Shove und Kolleg*innen (2012), wie sich Elemente verbreiten, indem beispielsweise *Materials* über Landwege, Schienen, Flug oder Schiff Verbreitung finden, oder Kompetenzen übertragen werden und in anderen Praktiken reproduziert werden: „Having been mastered in one setting, competencies like those of controlling a ball or speaking in public can be carried over and reproduced in others” (Shove et al., 2012, S. 42). Andererseits weist Shove darauf hin, dass eine Praxis aus zwei Perspektiven betrachtet werden kann: „practice-as-entity“ und „practice-as-performance“ (Schulz-Schaeffer, 2017; Shove & Pantzar, 2007; Shove et al., 2012). „Practice as entity“ bezieht sich auf den Nexus aus Doings und Sayings und richtet so den Blick auf die Stabilität sozialer Praktiken, während „practice as performance“ die Ausführung und Aufführung spezifischer Doings und Sayings meint (Shove & Pantzar, 2007). Im Sinne der zweiten Perspektive existieren Praktiken auch als Performance, also durch das unmittelbare Tun, welches Individuen als Träger*innen von Praktiken ausführen (Shove et al., 2012). Know-How oder das Verständnis um eine Praxis werden nicht als personenbezogene Attribute verstanden, sondern als Teil der Elemente einer Praxis, die Individuen aufführen. Als Beispiel nennen Shove und Kolleg*innen (2012) die Praxis des Skateboardens, bei der Zweck und Fertigkeiten des Skateboardens nicht einfach in

den Köpfen von Skateboarder*innen zu finden sind, sondern Teil der Praxis sind, die Skateboarder*innen als Träger*innen aufführen. Die konkrete Ausformung einer Praxis wird von Praktiker*innen in der Aufführung einer Praxis erzeugt, sodass die Veränderung einer Praxis auch davon abhängt, welche Praktiker*innen sie rekrutiert (Schulz-Schaeffer, 2017). Daraus ergeben sich die Fragen, wie Träger*innen von Praktiken rekrutiert werden und warum Träger*innen abspringen (Shove & Pantzar, 2016). Dies hat möglicherweise Konsequenzen für die Karrieren von Praktiken-als-Entitäten, denn Praktiken überleben nur, wenn sie aufgeführt werden.

Die Veränderung von Praktiken trat in den letzten Jahren nicht zuletzt aufgrund des Klimawandels und der damit verbundenen Notwendigkeit einer Änderung des menschlichen Konsumverhaltens in den Fokus des Interesses. Forschungsansätze, welche ausschließlich versuchen die Einstellung von Personen zu verändern, um eine Änderung des Verhaltens zu erreichen, werden als nicht ausreichend kritisiert. Seit Jahrzehnten gibt es eine anhaltende Diskussion um den „Attitude-behavior gap“ und kritische Auseinandersetzung mit dem „ABC“-Paradigma (attitude, behaviour, choice) (Shove, 2010). Der Ansatz, vermehrt soziale Praktiken mit ihren verschiedenen Elementen ins Zentrum zu rücken, scheint vielversprechend.

In der jüngeren Vergangenheit betrachteten Forscher*innen verschiedenste Praktiken, die Veränderungen unterlegen sind, beispielsweise veränderte „viewing practices“ im digitalen Zeitalter des Fernsehens (Feiereisen, Rasolofoarison, De Valck, & Schmitt, 2019) oder Praktiken, Musik im digitalen Zeitalter zu konsumieren (Fuentes, Hagberg, & Kjellberg, 2019). Viele Praktiken werden im alltäglichen Verhalten nicht hinterfragt – neue Träger*innen von Praktiken nehmen die Elemente oft als gegeben an (Crivits & Paredis, 2013). Auch wenn Reckwitz (2002) Praktiken als „routinized type of behavior“ (S. 249) definiert, ist damit nicht gemeint, dass es sich bei Praktiken um Gewohnheiten von Individuen handelt. Shove et al. (2012) betont, wie wichtig es ist, Prozesse der Veränderung und Stabilität innerhalb und zwischen sozialer Praktiken zu untersuchen. Die Praxistheorie liefert somit einen geeigneten theoretischen Rahmen für das Gewinnen eines tieferen Verständnisses der Musikrezeption zur Zeiten der COVID-19 Pandemie.

3. Forschungsgegenstand und Zielsetzung der Arbeit

3.1. Einschränkungen in Zeiten der COVID-19 Pandemie

Die vorliegende Abschlussarbeit untersucht die Musikrezeption von Personen in Österreich zur Zeit der Beschränkungen aufgrund von COVID-19 und stellt die Rezeption von Live Musik in den Fokus. Nach dem Ausbruch der Pandemie (siehe Tabelle 1) und dem raschen Ansteigen der Infektionszahlen wurden von vielen Regierungen erhebliche Einschränkungen zur Bekämpfung der Pandemie beschlossen, die bis zum Zeitpunkt des Verfassens der Arbeit im Sommer 2021 die Kulturwirtschaft weltweit veränderte. Nach dem Ausbruch der Pandemie waren Formen der Kulturrezeption, die vormals gewählt wurden, um Kultur erleben zu können, wie beispielsweise der Besuch von Live-Konzerten, von Museen oder Kunstausstellungen, stark eingeschränkt. Die Kulturproduktion zählt zu jenen Bereichen, die durch Betretungsverbote, Reisebeschränkungen und Veranstaltungsverbote besonders stark betroffen waren (Pitlik, Fritz, & Streicher, 2020). In Österreich reagierten Akteure der Kulturwirtschaft mit Präsenz im öffentlichen Raum (Abbildung 2), aber auch mit alternativen Kulturangeboten. Insbesondere das Angebot Kunst und Kultur online „live“ zu erleben, also zur selben Zeit mit den Kulturschaffenden oder auch anderen Personen, wurde populär.



Abbildung 2. Plakat in der Nähe der U-Bahnstation „Messe-Prater“ (Aufnahme der Autorin, 19.03.2021)

Tabelle 1 gibt eine Übersicht über Maßnahmen der österreichischen Regierung zwischen dem ersten Fall von COVID-19 in Österreich (Februar 2020) und der Aufhebung der FFP2-Maskenpflicht im Juli 2021 wieder. Live-Konzerte waren mehrfach von den Maßnahmen betroffen: (1) Es galten Reisebeschränkungen, die es Künstler*innen und Publikum erschwerten gemeinsame Veranstaltungsorte aufzusuchen: Musiker*innen sind oftmals mehrere Monate unterwegs, um mehrere Konzertermine, die zu einer Tournee verbunden werden, wahrzunehmen und auch Zuhörer*innen reisen oft mehrere hunderte Kilometer weit, um ein Konzert besuchen zu können. (2) Veranstaltungsverbote und Ausgangsbeschränkungen machten es zudem zeitweise unmöglich auch in geographischer Nähe Konzerte zu veranstalten. Zeitweise waren auch kulturelle Veranstaltungen im kleineren Rahmen erlaubt, welches es auch ermöglichte Konzerte mit Live-Publikum abzuhalten. Beispielsweise wurde das Sommernachtskonzert der Wiener Philharmoniker im September 2020 mit 1250 Gästen vor Ort abgehalten und gleichzeitig im Fernsehen übertragen (Pohl, 2020; Wiener Philharmoniker, 2020). (3) Darüber hinaus galten jedoch Vorschriften soziale Kontakte zu reduzieren und physisch zu anderen Personen auf Abstand zu gehen auch in Zeiten, in denen es keine Veranstaltungsverbote gab.

Tabelle 1. Übersicht über Ereignisse und Maßnahmen während der COVID-19 Krise in Österreich 2020

Datum	Ereignis/Maßnahme
2020	
Februar	25.02. 1. Coronafall in Österreich
März	10.03. Pressekonferenz der österreichischen Regierung, in der die Schließung von Schulen und Universitäten angekündigt wird, ebenso der Aufruf, Veranstaltungen abzusagen
	11.03. WHO stuft Corona als Pandemie ein
	12.03. 1. Todesfall in Österreich
	15.03. Inkrafttreten von Ausgangsbeschränkungen mit Nennung von vier Gründen, die eigenen Wohnräume zu verlassen: unaufschiebbare Berufsarbeit, Notwendige Besorgungen, Hilfe für andere Personen, körperliche Betätigung im Freien
	Teilweise Quarantäne-Verhängung in einzelnen Gemeinden
	30.03. Tragen von Mund-Nasen-Schutz-Masken (MNS) in Supermärkten und Öffentlichen Verkehrsmittel
April	Abnehmende Anzahl an Neuinfektionen, wirtschaftliche Auswirkungen (Arbeitslosenzahlen steigen)
	06./07.04. Ankündigung erster Lockerungen der Ausgangsbeschränkungen nach Ostern
	14.04. Wiedereröffnung kleinerer Geschäfte
Mai	01.05. Ende der Ausgangsbeschränkung, Wiedereröffnung größerer Geschäfte
	15.05. Nach anhaltenden Debatten über die Kulturpolitik der Regierung und den Veranstaltungsverbote tritt die Staatssekretärin für Kultur, Ulrike Lunacek, zurück
	15.05. Öffnung von Gaststätten, Cafés und Bars unter strengen Auflagen (MNS-pflicht, Maximalanzahl an Besucher*innen), Einschränkungen von Großveranstaltungen bleibt bestehen
	29.05. Veranstaltungen mit bis zu 100 Teilnehmer*innen sind erlaubt (MNS-pflicht in geschlossenen Räumen)
Juni	15./16.06. Weitgehendes Ende der MNS Tragepflicht
Juli	01.07. Auch größere Veranstaltungen sind wieder möglich
	09.07. Erneute Verschärfungen, wie das Tragen von MNS in Gastronomie und Geschäften
Sept.	14.09. Verschärfungen für Veranstaltungen
	21.09. Öffentliche Treffen mit mehr als zehn Personen werden untersagt
Oktober	24.10. Veranstaltungsbeschränkungen werden bundesweit verschärft
Nov.	03.11. Lockdown „light“ startet; Ausgangsbeschränkungen 20-6 Uhr
	17.11. Zweiter „harter“ Lockdown startet; ganztägliche Ausgangsbeschränkungen
Dez.	02.12. Erste Runde der COVID-19 Massentests
	07.12. Lockdown „light“; Museen sind wieder geöffnet
	26.12. Dritter „harter“ Lockdown
	27.12. Erste Impfung in Österreich

Anmerkung. Daten wurden der Webseite des Bundesministerium für Soziales, Gesundheit, Pflege und Konsumentenschutz (Bundesministerium für Soziales, 2021) und des Blogs „Chronologie der Corona-Krise in Österreich“ des Vienna Center for Electoral Research der Universität Wien (Pollak, Kowarz, & Partheymüller, 2020) entnommen.

Tabelle 1 (fortgesetzt). *Übersicht über Ereignisse und Maßnahmen während der COVID-19 Krise in Österreich in der ersten Hälfte 2021*

Datum	Ereignis/Maßnahme
2021	
Jänner	08.01. Zweite Runde des COVID-19 Massentests
Februar	08.02. Ende des „harten“ Lockdowns
April	01.04. Regionale Maßnahmen; „Osterruhe“ – Lockdown in Ostösterreich
Mai	02.05. Ende des Lockdowns in Ostösterreich 19.05. Bundesweite Lockerungen. Unter Auflagen öffnen Gastronomie, sowie Freizeitangebote Es wird eine „3-G-Regel“ eingeführt: Personen müssen getestet, geimpft oder genesen sein, um Angebote der Gastronomie und Freizeitangebote nutzen zu können Weiterhin gilt für Veranstaltungen, dass diese ab 51 Personen nur mit Bewilligung und zugewiesenen Sitzplätzen erlaubt sind
Juni	28.06. Ankündigung weiterer Lockerungen ab 01.07. Maskenpflicht fällt in vielen Bereichen, wie Gastronomie oder Freizeitangeboten Statt FFP2 Maske reicht in vielen Bereichen ein Mund-Nasen-Schutz Öffnung von Clubs (Trinken an der Bar und Tanzen erlaubt)
Juli	01.07. Öffnung der Nachtgastronomie MNS statt FFP2 Maske in vielen Bereichen Für Veranstaltungen ab 100 Personen gilt eine Anzeigepflicht Für Veranstaltungen ab 500 Personen gilt eine Bewilligungspflicht

Anmerkung. Daten wurden der Webseite des Bundesministerium für Soziales, Gesundheit, Pflege und Konsumentenschutz (Bundesministerium für Soziales, 2021) und des Blogs „Chronologie der Corona-Krise in Österreich“ des Vienna Center for Electoral Research der Universität Wien (Pollak et al., 2020) entnommen.

Während gegen Ende März 2021 in Österreich immer wieder neue regionale Maßnahmen gegen die Ausbreitung von COVID-19 diskutiert und teilweise auch umgesetzt wurden, berichteten die Medien von „Testkonzerten“³ in Berlin und Barcelona (Indie-Popband Love of Lesbians) (ORF, 2021; Zeit im Bild, 2021). In Berlin wurde das Pilotprojekt „Testing“ ins Leben gerufen, dass Kulturveranstaltungen mit Publikum ermöglichen sollte. Für die Teilnahme waren eine Online-Registrierung und ein Schnelltest notwendig. In Barcelona wurden hierfür vor dem Veranstaltungsort Testzentren eingerichtet, die Teilnehmer*innen mussten ein Programm für das Testergebnis auf dem Smartphone herunterladen und einwilligen, dass ihre Daten mit den Gesundheitsbehörden abgeglichen wird (ORF, 2021). Bei all diesen Veranstaltungen mussten während der gesamten Zeit Masken getragen werden. Aufgrund der neuerlichen hohen Infektionszahlen wurde aber das Pilotprojekt in Berliner Kultureinrichtungen vorerst nicht weiterverfolgt, die renommierte

³ Die Bezeichnung „Testkonzert“ wurde aus den Medienberichten übernommen

deutsche Zeitung „Süddeutsche Zeitung“ fasste diese Zeit mit dem Titel „Kultur im Stop and go“ zusammen (Dössel, 2021). Dennoch bestand weiterhin die Möglichkeit Live-Musik zu rezipieren, jedoch könnten die veränderten Rahmenbedingungen dazu beitragen, dass neue soziale Praktiken entstanden, sich bisherige veränderten oder verschwanden.

3.2. Zielsetzung und Forschungsfragen

Das Ziel der Arbeit ist es, die Veränderung von Musikrezeption in den Fokus zu rücken. Musik nimmt seit je her eine wichtige Rolle als kulturelles und kommunikatives Medium ein und ist untrennbar mit dem sozialen Leben verbunden (z.B.: Green, 2016);, denn „Music has long been considered an important part of social life“ (Bryson, 1996, S. 885). Die vorliegende Arbeit schließt an soziologische Forschung zur Veränderung von Praktiken in verschiedenen Musikszenen an, wie beispielsweise der Studien zur „Hardcore music scene“ in Australien (Driver, 2011) und zur Veränderungen von Praktiken über die Zeit hinweg (vgl. Bennett, 2013).

Die vorliegende Arbeit widmet sich der Frage wie Personen in Österreich zur Zeiten der Beschränkungen aufgrund der COVID-19 Pandemie Musik konsumieren. Es wird ein bewusst offener Zugang gewählt, der nicht auf eine Form von Musikrezeption beschränkt ist, sondern jede Form berücksichtigt, die das Live-Erlebnis von Musik in den Mittelpunkt stellt. Somit richtet sich der Fokus auf ein zeitgleiches Stattfinden von Musikperformance und Musikkonsum, wie es typischerweise bei Musikkonzerten der Fall ist.

Forschungsfrage 1

Inwiefern hat sich die Musikrezeption in Zeiten der COVID-19-Beschränkungen verändert?

Forschungsfrage 1a

Welche spezifischen Rezeptionssituationen werden gewählt (z.B.: Online Konzert, Balkonkonzert)?

Forschungsfrage 1b

Welche sozialen Praktiken im Rahmen der Musikrezeption verändern sich, entstehen oder verschwinden?

Für die Beantwortung von *Forschungsfrage 1a* wird auf die Kriterien von Live-Veranstaltungen, von Pfeleiderer (2008) hinweist, Bezug genommen, ebenso wie auf die Fragen, die Müller (2006) in seiner Arbeit zur Veränderung im Publikumsverhalten in Opernhäusern stellt. Dabei werden insbesondere formale und informale Zugangsbedingungen, Art des Veranstaltungsortes (*Wird ein bestimmter Ort gewählt?*), Fassungsvermögens des Veranstaltungsortes, Zusammensetzung des Publikums (*Wird Musik alleine konsumiert oder mit anderen?*), Musikgenre, Verhaltensweisen des Publikums, sowie Interaktion zwischen Musiker*innen und Publikum, insbesondere auch Beifalls- und Unmutsäußerungen, berücksichtigt.

4. Methode

Im Folgenden wird eine Übersicht über die methodische Vorgehensweise gegeben, welche einen kurzen Abriss über die Historie der Grounded Theory enthält und auf die Weiterentwicklung von Kathy Charmaz' (2014) konstruktivistische Grounded Theory eingeht. Anschließend werden die ausgewählten Erhebungsmethoden zur Gewinnung der empirischen Daten im Einzelnen beschrieben, sowie das Projekt der Kaiserschild-Stiftung, welches einen Teil der Erhebung finanziell unterstützte. Abschließend wird in einem eigenen Kapitel „Analyse“ genauer auf die Richtlinien und Strategien der Grounded Theory eingegangen, welche in der vorliegenden Arbeit Anwendung fanden.

4.1. Methodische Vorgehensweise

Zweifellos veränderten Barney Glaser und Anselm Strauss 1967 mit ihrer Publikation „The Discovery of Grounded Theory“ (Glaser & Strauss, 2017) die Forschungswelt. Als „Produkt der Rebellion“ (Strübing, 2021, S. 1) bezeichnet, entstand die Idee der Grounded Theory in einer Zeit, die auf einer Geschichte empirischer Forschung mit dem Fokus auf Case Studies (Anfang des 20. Jahrhunderts, beispielsweise mit George Herbert Mead oder John Dewey) und Beobachtungen in den 1940er Jahren (Charmaz, 2014) aufbaute, und geprägt war von der Dominanz quantitativer Methoden (Lueger, 2009). Auch wenn sich bereits methodische Texte Regeln der Feldforschung und ähnlichem widmeten, so war ein methodischer Text über qualitative Analysestrategien etwas Revolutionäres. Auf Basis des Entwurfs Glaser und Strauss' entwickelten sich Methoden der Grounded Theory, die als

systematische, aber dennoch flexible Richtlinien verstanden werden: „systematic, yet flexible guidelines for collecting and analysing qualitative data to construct theories from the data” (Charmaz, 2014, S. 1). Dabei ist der Name „*Grounded Theory*“ Programm: Empirische Daten sind der Ausgangspunkt für das Erstellen von Theorien (Lueger, 2009). Zentral ist dabei, dass Datensammlung und -analyse nicht abgeschlossen nacheinander ablaufen, sondern simultan passieren, um analytische Codes aus den Daten zu konstruieren (nicht von vorab festgelegten Hypothesen); ein ständiges Vergleichen von Daten und Codes vorgenommen wird, und das Schreiben von *Memos*, um Lücken zu identifizieren und Beziehungen zwischen *Codes* und Kategorien herzustellen (Charmaz, 2014). Forschende beschäftigen sich somit schon während der Erhebung mit den Daten, in dem sie ständig Vergleiche ziehen. Die Analyse beginnt nicht nach vollendeter Datensammlung – sondern bereits mit dem ersten Interview, dem ersten Gespräch oder der ersten Beobachtung (Strübing, 2019). Schon früh im Forschungsprozess sind dabei Notizen einer Art vorläufiger Analyse relevant – die bereits genannten *Memos*, die erste Ideen der Forschenden zu den Daten festhalten. Ein weiterer relevanter Begriff stellt *Theoretisches Sampling* dar (Glaser & Strauss, 2017), welcher die Vorgehensweise der Datengenerierung bezeichnet. Anders als dies oft bei quantitativen Studien (beispielsweise Experimenten) der Fall ist, wird nicht vorab festgelegt, wie viel Datenmaterial mit welchen Kriterien ausgewählt wird. Forschende sollen im Sinne der *Grounded Theory* ohne vorab formulierte Hypothesen an das Feld herangehen. Lueger (2009) betont, ebenso wie Charmaz (2014), dass zweifelsohne Forschende über Theoriekenntnisse verfügen, dass es jedoch wichtig sei, dass diese keine Beschränkung darstellen. Sukzessive wird dann bei der Datensammlung ausgewählt, welche Interviewpartner*innen oder welcher Fall als nächstes geeignet ist. Dabei wird die Relevanz für eine Weiterentwicklung der Theorie berücksichtigt, ebenso wie die Logik des minimalen und maximalen Kontrasts, d.h. Einbindung ähnlicher Fälle, um zu prüfen, wie zuverlässig die Annahmen sind, und die Einbindung von Fällen mit maximaler Variation, um die Generalisierbarkeit zu untersuchen (Lueger, 2009; Strübing, 2019). Dieser Prozess des theoretischen Samplings wird solange fortgeführt, bis *theoretische Sättigung* erreicht ist: Die Analyse wird beendet „[...] wenn nicht mehr zu erwarten ist, dass die Untersuchung neuer Daten noch etwas zur Weiterentwicklung [...] beitragen können“ (Lueger, 2009, S. 197).

Die oben bereits genannten *Codes* stellen den Kern der *Grounded Theory* dar. Dabei werden verschiedene Arten des Kodierens (des Genierens von Codes) unterschieden. Da in der vorliegenden Arbeit der Ansatz von Charmaz (2014) verfolgt wird, wird in einem der

nächsten Kapitel genauer auf die beiden von ihr verwendeten Begriffe des *initial coding* (S. 109) und *focused coding* (S. 138) eingegangen. Kodieren bezeichnet allgemein einen Vorgang, bei dem analytische Fragen an das Datenmaterial gestellt werden (Lueger, 2009, S. 197): Worüber geben die Daten Auskunft? Wie kann ein Ereignis begrifflich gefasst werden? Den Daten selbst – egal ob es sich um Texte, Transkripte, Bilder oder mediale Daten handelt – muss erst in einem analytischen Prozess der Sinn abgewonnen werden (Strübing, 2021). Anders als dies oft beim Verfahren der qualitativen Inhaltsanalyse (vgl. Mayring, 2010) der Fall ist, wird in der Grounded Theory nicht vorab ein Kategoriensystem festgelegt, Daten kodiert und anschließend analysiert. Erst in der Auseinandersetzung mit den Daten werden Konzepte entwickelt – dieser Prozess der Auseinandersetzung mit den Daten wird mit dem Begriff des Kodierens bezeichnet (Strübing, 2021, S. 16).

Seit der erstmaligen Veröffentlichung hat sich die Grounded Theory als einer der am weitesten verbreiteten Ansätze qualitativer sozialwissenschaftlicher Forschung etabliert (Strübing, 2021). Jedoch setzten sich seit der Publikation Glasers und Strauss‘ auch viele Forschende kritisch mit der Grounded Theory und ihren Annahmen auseinander – und entwickelten sie auf verschiedene Weise weiter (Lueger, 2009, S. 191). Auch Glaser und Strauss selbst arbeiteten an ihrem gemeinsamen Ansatz weiter – jedoch getrennt voneinander und, mit weniger Ausnahmen der gegenseitigen Bezugnahme, scheinbar auch unabhängig voneinander.

In der vorliegenden Arbeit wird einer Weiterentwicklung der Grounded Theory gefolgt: Charmaz‘ Ansatz einer „Konstruktivistischen Grounded Theory“ (2014). Mit dem zugrundeliegenden konstruktivistischen Theorieverständnis grenzt sie sich stark von Glaser ab (Lueger, 2009, S. 195). Charmaz betont aber in vielen ihrer Publikationen, dass Grounded Theory als eine Gruppe von Methoden gesehen werden soll (oft soll dies durch die Bezeichnung Grounde-Theory-Methodologie verdeutlicht werden), die viel gemeinsam haben, sich jedoch in ihren Ausgangspunkten unterscheiden (Charmaz, 2011). Der von ihr vertretene Ausgangspunkt liegt in der Vorstellung, dass Wissen sozial hergestellt wird und auf sozialen Konstruktionen beruht und dass Daten und Kategorien nichts Gegebenes sind, das es zu entdecken gilt, sondern konstruiert sind (Charmaz, 2011, 2014). Zwar existiert eine reale Welt, jedoch sehen Betrachter*innen sie von verschiedenen Standpunkten aus – Forschung ist im Sinne der Konstruktivist*innen nicht eine objektive, neutrale Beobachtung und Niederschrift von Erkenntnissen. Eine konstruktivistische Analyse bietet eine Interpretation an: „ein beobachteter Untersuchungsgegenstand [wird] vom Beobachter durch seine

Beobachtung erst konstruiert“ (Heiser, 2018, S. 257). Davon auszugehen, dass Forschende unvoreingenommen von jahrelanger (Aus-)Bildung, Studium von bestimmten Theorien und Literatur und vergangenen Erfahrungen Daten sammeln und analysieren, bezeichnet Charmaz (2008) als „naiv“ (S. 135). Forschung bedarf aus diesem Grund der fortwährenden Reflexion: Forschende sollen sich darüber Gedanken machen, wie ihre Vorkenntnisse Einfluss auf die Analyse nehmen, anstatt zu versuchen, dies so weit wie möglich zu unterbinden (Charmaz, 2014). Aufgabe ist es als Forschende in der Analyse explizit zu machen, was implizit und stumm bleibt, und zu versuchen, individuelles Handeln „in größeren sozialen Strukturen und Diskursen zu verorten“ (Charmaz, 2011, S. 185).

Zusammenfassend soll noch einmal betont werden, dass im Sinne Charmaz' konstruktivistischen Ansatzes Reflexivität im gesamten Forschungsprozess wichtig ist. Es werden nicht nur die Handlungen der Interviewten oder Beobachteten als konstruiert angesehen, sondern ebenso die Handlungen der Interviewenden und Beobachtenden – also der Forschenden (Charmaz, 2011). Charmaz distanziert sich aber in ihren Publikationen (2008, 2011) von einem radikalen Subjektivismus (S. 135). Sie betont soziale Positionen und Traditionen im Gegensatz zu einer Vorstellung, indem individuelles Bewusstsein als Erklärung für alles dient. Personen stellen sehr wohl aktive Akteure dar, welche die Welt um sich herum interpretieren und re-interpretieren, dennoch sind ihre Handlungen nicht unabhängig von ihrer sozialen Umgebung und der Zeit, in der sie leben (Charmaz, 2008).

4.2. Erhebungsmethoden

Die empirische Erhebung der vorliegenden Arbeit folgt dem Aufruf nach Triangulation und der Idee, dass Forschung basierend auf der Grounded Theory verschiedene „slices of data“ nutzen soll (Flick, 2019, S. 125). Im Rahmen der Arbeit wurden Daten mit verschiedenen qualitativen Erhebungsmethoden, wie teilnehmender Beobachtung und qualitativen Interviews, im Zeitraum von November 2020 bis Dezember 2021 gesammelt. Zu Beginn der Arbeit wurde nicht vollständig festgelegt, welche Daten für die Beantwortung der Fragestellung ausgewählt werden sollten oder welche Personen für die qualitativen Interviews befragt werden sollten. Bei der Auswahl des Datenmaterials wurde im Sinne der Grounded Theory schrittweise vorgegangen (Strauss & Corbin, 1997, 1998; Thornberg & Charmaz, 2014). Die Grounded Theory stellt einen Forschungsansatz dar, in dem Datenerhebung und Datenanalyse gleichzeitig stattfindet und eignet sich besonders für das Untersuchen von

sozialen Prozessen, sowie individuellen und kollektiven Handlungen, wie beispielsweise dem Entstehen und Etablieren von Praktiken (Thornberg & Charmaz, 2014). Tabelle 2 gibt einen Überblick über das Datenmaterial, das zur Beantwortung der Fragestellungen gesammelt wurde. Obwohl wissenschaftliche Untersuchungen, die einem praxistheoretischen Ansatz folgen, sich häufig auf Beobachtungen stützen, unterstreicht die bisherige Forschung zu sozialen Praktiken, dass auch qualitative Interviews dazu geeignet sind, Erkenntnisse über die Entstehung und Veränderung von Praktiken zu erlangen (Fuentes et al., 2019). In der vorliegenden Arbeit werden die Erkenntnisse aus Interviews mit zusätzlichen Daten vervollständigt – eine Kombination hat sich auch in der Vergangenheit bei praxistheoretischen Untersuchungen als zielführend erwiesen (vgl. Shove & Pantzar, 2005).

Tabelle 2. Übersicht über das Datenmaterial

Datenmaterial	Zeitraum	Material	Umfang
Medienberichte	12.2020- 12.2021	Social Media (Facebook, YouTube, Blogs) Zeitungsartikel (z.B.: Der Standard, Wiener Zeitung, Rolling Stone) Teletext (z.B.: ORF)	7 Seiten ORF Teletext 28 Zeitungsartikel 8 verschiedene Social Media Einträge 9 Webseiten Einträge
Beobachtung	04.2021 / 05.2021 / 06.2021	Online Live Konzert Aufzeichnung (3 Stunden) Live Konzert Aufzeichnung (3 Stunden) Live Konzert Teilnahme (3,5 Stunden)	3 Beobachtungen (B#01, B#02, B#03) 18 Seiten Protokolle
Demonstration	05.2021	Demonstration der Handhabung von Army Bomb (1 Demonstration)	3 Seiten Notizen
Interviews	05.2021- 08.2021	Probe-Interview 13.05.2021 25 Interviews	25 Interviews
Informelle Kommunikation	12.2020- 08.2021	Messenger Nachrichten Messenger Status E-Mail Persönliche Kommunikation mit professionellem Musiker	8 Seiten Notizen
Weitere Notizen	12.2020- 12.2021	Notizen zur medialen Präsenz von Balkonkonzerten Notizen zur Umgang von Restaurants mit Musik Notizen zu einer nicht durchführbaren Beobachtung	6 Seiten Notizen
Photographien	03.2021- 07.2021	Öffentliches Plakat Set-Up von Online Live Konzert Set-Up Generalprobe für Online Live Konzert Fotodokumentation von Beobachtung#3	3 Fotos 26 Fotos zur Dokumentation von Beobachtung #3

4.2.1. Beobachtungen

Im Zuge der Datensammlung wurde eine teilnehmende Beobachtung des kollektiven Konsumierens eines Live-Musikstreams durchgeführt, um ein besseres Verständnis des Untersuchungsgegenstandes zu erlangen. Aufgrund der COVID-19 Maßnahmen in Österreich war es jedoch die meiste Zeit nicht möglich, sich mit Personen außerhalb des Haushalts zu treffen. Im Frühjahr 2021 wurde mit Bekannten vereinbart, gemeinsam an einem Live-Onlinekonzert der Band „Korn“ teilzunehmen. Dieses Live-Onlinekonzert am 24.04.2021 wurde als „Global Streaming Event“ mit dem Titel „Korn Monumental“ bezeichnet (DWP PPV LLC., 2021; Warner Music, 2021). Für die Teilnahme war es notwendig, ein Ticket vorab über die Homepage der Band (www.KornLive.com) zu buchen. Diese Buchung übernahm eine Bekannte, die jedoch die Teilnahme kurzfristig absagte. Anstelle dieses Konzerts wurden drei verschiedene Konzerte der koreanischen Popband „bts“ mit denselben beiden Personen angesehen: (1) eine Aufzeichnung eines Livestreams (B#01), (2) eine Aufzeichnung eines Live-Konzerts der Band in einem Stadion in Europa (B#02) und (3) ein Livestream, d.h. die zeitgleiche Übertragung eines Live-Konzerts (B#03). Im ersten Fall wurde die Aufzeichnung eines Livestreams der Band mit den Personen, die den Livestream auch zum Zeitpunkt der Live-Übertragung erlebt hatten, angesehen (B#01). Als Kontrast zu der Aufzeichnung eines Livestreams wurde zu einem späteren Zeitpunkt die Aufnahme eines Live-Konzerts derselben Band mit denselben Personen angesehen (B#02). Im Juni 2021 wurde schließlich eine teilnehmende Beobachtung im Rahmen eines Livestreams derselben Band durchgeführt (B#03). Alle drei Beobachtungen fanden am selben Ort statt. Bei allen drei Beobachtungen waren dieselben zwei Personen anwesend, welche das gemeinsame „Schauen“ organisierten. Zusätzlich waren einige Personen zeitweise anwesend.

4.2.2. Interviews

Neben den Beobachtungen stellen qualitative Interviews mit Rezipient*innen von Musik das Kernstück der vorliegenden Arbeit dar. Für die Beantwortung der Fragestellung wurden qualitative Interviews, orientiert an dem Ansatz des episodischen Interviews (Flick, 2011; Mueller, 2019), durchgeführt. Da ein episodisches Interview eine Kombination verschiedener Interviewmethoden darstellt, sollen so die Vorteile eines narrativen Interviews (welches subjektive Erfahrungen über Erzählungen rekonstruiert) mit den Vorteilen eines Leitfadenterviews (welches subjektives Wissen mit gezielten Fragen erhebt) verbunden

werden (Flick, 2011). Aufgrund der Kombination zweier methodischer Zugänge gilt es als Beispiel für „eine methodeninterne Triangulation“ (Flick, 2011, S. 273; 2019). Narration und Befragung werden miteinander verbunden, sodass auf eine Erzählaufforderung ein Dialog folgt. So erhält das episodische Interview einerseits zielgerichtete Fragen, andererseits regelmäßige Aufforderungen, Situationen zu erzählen, die sich auf das Befragungsthema beziehen. In der Arbeit wird das Interviews im Sinne der Bestandteile eines episodischen Interviews, so wie von Flick (2011, S. 274) und Mueller (2019, S. 6) beschrieben, aufgebaut: In einem ersten Schritt (1) wird vorbereitend das Phänomen, dem das Forschungsinteresse gilt, identifiziert. Im Interview selbst wird (2) den Interviewpartnern die Struktur der Interviewform dargestellt (Zum Beispiel: „Im Folgenden werde ich Sie immer wieder bitten, mit Situationen erzählen, die mit dem Thema „Musik hören in Zeiten von COVID-19“ zu tun haben“). (3) Anschließend werden die Interviewpartner*innen gebeten, das Phänomen zu definieren oder zu beschreiben und so das eigene Verständnis zu beschreiben (Zum Beispiel: „Was verbinden Sie mit „Musik hören in Zeiten von COVID-19“?). In einem nächsten Schritt (4) werden die Interviewten zum ersten Mal gebeten, eine spezifische Episode oder Situation zu beschreiben. In dem Fall der vorliegenden Arbeit wäre das beispielsweise „Erinnern Sie sich bitte an den Beginn der Pandemie zurück. Wie haben Sie diese erste Zeit in Bezug auf Musik erlebt? Wie haben Sie in dieser Zeit Musik gehört? Gibt es eine Situation, die Sie mir dazu erzählen können?“. Wesentlich sind auch Nachfragen, wie etwa „Können Sie mir eine Situation erzählen, die mir das deutlich macht?“. Dieser Teil des Interviews kann als „Request for Stories“ (Mueller, 2019) bezeichnet werden, in denen die Personen gebeten werden, die Geschichte so detailliert wie möglich zu beschreiben, mit Informationen der Umwelt, den involvierten Personen und den Gefühlen, die sie dabei empfanden. Neben diesen Erzählaufforderungen besteht das Interview aus Fragen, die den semantischen Anteil des Wissens abfragen (Zum Beispiel: „Was verstehen Sie unter einem Online Konzert?“). Für die Erstellung des Leitfadens werden Flick (2011) folgend verschiedene Bereiche identifiziert, die für die Frage das Thema „Musikrezeption in Zeiten der COVID-19 Krise“ relevant sind und zu all diesen Bereichen Erzählaufforderungen und Fragen vorbereitet. Am (6) Ende des Interviews ist es wichtig, dass die interviewte Person die Möglichkeit bekommt, noch hinzuzufügen, was ihr wichtig ist, beziehungsweise Elemente, der Geschichten, die sie erzählt hat, zu verändern.

Zum Zeitpunkt des Verfassens der Arbeit galten in Österreich weiterhin Beschränkungen zur Eindämmung der COVID-19 Pandemie. Aus diesem Grund wurden

einige der Interviews online durchgeführt. Hierzu wurde, den Empfehlungen des Kompetenzzentrums für empirische Forschungsmethoden an der Wirtschaftsuniversität Wien folgend, die Videotelefon-Software „zoom“ verwendet, da Sie einfach zu bedienen ist und eine Registrierung nicht notwendig ist. Die Interviews wurden jedoch nicht über die Software aufgenommen, sondern über ein externes Aufnahmegerät, das neben dem Laptop bereitlag.

Im Sinne eines theoretischen Samplings (Glaser & Strauss, 2017) wurden Interviewpartner*innen schrittweise nach dem Prinzip der Minimierung und Maximierung von Unterschieden ausgewählt. In der vorliegenden Arbeit wurde dies im Sinne eines „Convenience Samplings“ umgesetzt. Das gewählte Vorgehen der Identifikation passender Interviewpartner*innen ähnelt dabei jenem beschrieben von Urquhart (2019): Es wurde zuerst eine kleine Gruppe an Personen definiert (Personen im Alter von 20 bis 30 Jahren, die in der Zeit vor COVID-19 regelmäßig auf Live-Konzerte gingen). Hierbei wurden klassenspezifische Differenzierung und Generationenunterschiede berücksichtigt in Anbetracht der bestehenden Forschung zur Musik als Distinktionsmittel (Bourdieu, 1987; Peterson, 1992; Peterson & Kern, 1996). Im Zuge der ersten Interviews stellte sich heraus, dass unterschiedliche Musikgenres eine unterschiedlich starke Verbindung zu Live-Veranstaltungen haben. Das Live-Erleben von Musik scheint in unterschiedlichen Genres einen unterschiedlichen Stellenwert einzunehmen. Im Sinne des „theoretical Sampling“ wurde aus diesem Grund darauf geachtet, in den weiteren Interviews mit Personen mit verschiedenem Musikgeschmack zu sprechen. An dieser Stelle sei jedoch angemerkt, dass es selten *ein* präferiertes Musikgenre gab, im Gegenteil, fast alle Interviewten zeigten eine große Varianz an Musikgenres, die sie gerne hören. Jedoch zeigten viele der Interviewten eine Präferenz für ein Musikgenre, wenn es um Live-Veranstaltungen ging, im Gegensatz zu aufgenommener Musik. Gespräche mit Personen, die gerne Konzerte elektronischer Musik hörten, wurden kontrastiert mit Personen, die gerne Konzerte klassischer Musik besuchten. Die Durchführung der Interviews zeigte, dass sich Personen mit Kindern in Bezug auf den Besuch von Live-Konzerten und der Nutzung von Streamingdiensten ähnelten: So betonte eine befragte Person, dass es zwar möglich wäre für ein Live-Konzert Bekannte zu bitten, auf die Kinder aufzupassen, dass dies aber für ein gestreamtes Konzert, das daheim vor dem Bildschirm rezipiert wird, nicht möglich sei. In einem letzten Schritt wurden daher bei der Rekrutierung darauf geachtet, eine Gruppe an Personen mit Kindern oder Enkelkindern zu befragen und eine Gruppe an Personen verschiedenen Alters ohne Kinder. Die Übersicht der Befragten findet sich in Tabelle 3.

Bereits beim Anschreiben wurden die Interviewpartner*innen darüber informiert, dass das Gespräch mit einem externen Aufnahmegerät aufgenommen wird (Tonspur) und anonymisiert transkribiert wird. Zu Beginn des Gesprächs wurde noch einmal darauf hingewiesen und über die Freiwilligkeit und Anonymisierung informiert, erst anschließend wurde nach erneuter Zustimmung das Aufnahmegerät eingeschaltet. Nur bei einem Interview (I21) kam es zu technischen Problemen – das Aufnahmegerät schaltete sich nach ca. 15 Minuten ab und musste neu gestartet werden. Der erste Teil des Gesprächs wurde daher nicht aufgenommen, aber in Notizen sofort nach dem Gespräch festgehalten.

Tabelle 3. Übersicht Gesprächspartner

Nr.	Alter	Beruf	Modus	Aufnahme
B01	32	Flugbegleiterin	Persönlich	59 min
B02	24	Malerin u. Anstreicherin	Persönlich	55 min
B03	21	Studentin	Online	58 min
B04	25	Student	Online	57 min
B05	33	Diplomierte Sozialbetreuerin	Online	48 min
B06	29	Elektriker	Online	55 min
B07	24	Student	Online	50 min
B08	48	Behindertenbetreuerin	Online	58 min
B09	25	Student (geringfügig Impfstraße)	Online	65 min
B10	23	Studentin	Online	50 min
B11	24	Student	Online	51 min
B12	49	Einkäuferin/Pfarrsekretärin	Persönlich	36 min
B13	45	Angestellter	Persönlich	44 min
B14	59	Lehrerin	Online	45 min
B15	51	Leitende Angestellte	Online	51 min
B16	42	Professor/Journalist	Online	60 min
B17	63	Pensionist/früher Bankangestellter	Persönlich	75 min
B18	37	Rettungssanitäter	Online	52 min
B19	62	Volkschullehrerin	Persönlich	64 min
B20	42	Sekretärin	Persönlich	42 min
B21	54	AMS-Mitarbeiterin	Online	49 min
B22	34	Angestellter (Abfallentsorgung)	Online	48 min
B23	29	Bankangestellter	Online	75 min
B24	57	Angestellte (Sekretariat)	Persönlich	36 min
B25	60	Abteilungsleiter (Elektronikentwicklung)	Online	72 min

4.2.3. Datenerhebung im Rahmen eines Forschungsprojektes

Für die Datenerhebung habe ich mit meinem Betreuer Dr. Michael Parzer einen Projektantrag bei der Kaiserschild-Stiftung (Kaiserschild-Stiftung, 2021b) eingereicht. Die Kaiserschild-Stiftung wurde im Jahr 2007 von Dr. Hans Riegel, dem Miteigentümer von HARIBO, gegründet, mit dem Ziel Nachwuchskräfte verschiedener wissenschaftlicher Disziplinen zu fördern (Universität Wien Postgraduate Center, 2021). Im Winter 2020/2021 vergab die Kaiserschild-Stiftung im Rahmen einer COVID-19 Sonderförderung Mittel an Nachwuchswissenschaftler*innen, um Publikationskosten, Kosten im Rahmen von Datenerhebungen oder der Darstellung von Forschungsergebnissen in der wissenschaftlichen Community oder für die Öffentlichkeit zu fördern (Kaiserschild-Stiftung, 2021a). Mein Antrag zur Förderung der Kosten der Datenerhebung für die Interviews (insbesondere der Transkriptionskosten) wurde im Februar 2021 eingereicht und im April 2021 positiv bewertet und gefördert. Da für das Einreichen des Projektes eine Stichprobengröße von 25 Interviews festgelegt wurde, gilt dies auch für die vorliegende Arbeit. Insofern unterscheidet sich der Zugang zum theoretischen Sampling, da hierbei die Stichprobengröße nicht vorab feststeht. Dieses Problem des Festlegens der Stichprobengröße in Forschungsprojekten beschreiben auch Morse and Clark (2019, S. 147) in ihrem Beitrag des *SAGE Handbook of Current Developments in Grounded Theory*: Da es vor dem Erheben der Daten nicht absehbar ist, wie viele oder welche Personen befragt werden sollen, erschwert dies die Budgetplanung und die Argumentation gegenüber der forschungsfördernden Stelle. Die Finanzierung wurde im Fall des Projektes der Kaiserschildstiftung für die Aufwandsentschädigung der interviewten Personen sowie für die Kosten der Transkription durch ein Unternehmen verwendet.

4.3. Analyse

Im Folgenden soll ein kurzer Überblick über das Vorgehen einer konstruktivistischen Grounded Theory-Methode gegeben werden, bevor anschließend auf die beiden zentralen Elemente des Kodierens und des Verfassens von Memos eingegangen wird. Wie Forschende nach Grounded Theory in ihren Analysen vorgehen sollen, fasst Charmaz (2014) in ihrem Buch wie folgt zusammen (S. 15):

- (1) Datenerhebung und Datenanalyse soll gleichzeitig erfolgen

- (2) Anstelle von Themen und Strukturen sollen Handlungen und Prozesse analysiert werden
- (3) Anwenden der Methode des ständigen Vergleichens
- (4) Daten stellen die Grundlage für die Entwicklung neuer Kategorien dar
- (5) Induktive Kategoriengenese durch systematische Datenanalyse
- (6) Theoriekonstruktion anstelle einer reinen Beschreibung oder Anwendung bestehender Theorien
- (7) Anwenden von Theoretischem Sampling
- (8) Suche nach Vielfalt und Variation in den untersuchten Kategorien
- (9) Das Entwickeln einer Kategorie in den Vordergrund stellen anstelle des Abdeckens eines bestimmten Themas

Dabei bilden der Vorgang des Kodierens und das Anfertigen von Memos zentrale Elemente des Forschungsprozesses einer konstruktivistischen Grounded Theory, ähnlich wie sie es generell in der Grounded Theory Methodologie tun (Heiser, 2018). Im Sinne eines ständigen Vergleichens in Bezug auf Ähnlichkeiten und Unterschieden von Daten mit Daten werden Codes erzeugt, die wiederum miteinander verglichen und in Bezug gesetzt werden. Ähnlich wie Corbin and Strauss (1990) unterscheidet Charmaz (2004) in der konstruktivistischen Grounded Theory zwischen verschiedenen Arten des Kodierens, allerdings übernimmt sie nicht die Begriffe des offenen Kodierens, axialen Kodierens und selektiven Kodierens, sondern beschreibt zwei Arten des Kodierens: (a) Initial coding (manchmal auch als „Open Coding“ bezeichnet) (S. 109) und (b) Focused coding (S. 138). Kodieren ist hier jedoch kein linearer Prozess, der sich von initial coding zu focused coding weiterentwickelt und erst nach Erhebung der Daten stattfindet. Um dem Eindruck einer Reihenfolge entgegenzuwirken wird deswegen in der vorliegenden Arbeit nicht von „Phasen“, sondern von „Arten“ des Kodierens gesprochen. Forschende wechseln nämlich stetig zwischen initial coding und focused coding, wobei zu Beginn der Forschungsarbeit initial coding im Vordergrund steht (Thornberg & Charmaz, 2014). Zu Beginn der Arbeit war die Durchführung einer computerunterstützten Analyse („Computer Aided Qualitative Analysis“ – CAQDAS) angedacht, wie sie beispielsweise von Friese (2019) diskutiert und anhand der Softwarelösungen Nvivo und MaxQDA erläutert werden. Nach anfänglicher Überlegung und Auseinandersetzung wurde aber dagegen entschieden, NVivo zu verwenden, da die Software

von der Autorin im Prozess der Analyse vielmehr als Einschränkung, denn als Unterstützung erlebt wurde.

Initial Coding stellt einen offenen Zugang zum Material dar, indem nah an den Daten bleibend Daten mit Daten verglichen werden, schnell, aber sorgfältig das Material gesichtet wird und Codes einfach und kurzgehalten werden (Thornberg & Charmaz, 2014, S. 156). Je nach Datenquelle ist es sinnvoll, Wort-für-Wort, Zeile-für-Zeile, Paragraph-für Paragraph oder Ereignis-für-Ereignis zu kodieren: So ist es oft sinnvoll, für Interviewtranskripte Zeile-für-Zeile zu kodieren, Beobachtungsprotokolle jedoch Ereignis-für-Ereignis (Charmaz, 2014).

Konzepte, die beim Initial Coding dem Forschenden beispielsweise aufgrund der Häufigkeit oder Gewichtung in den Daten spannend und interessant erscheinen, werden beim *Focused Coding* systematisch vergleichend kodiert (Strübing, 2021). Allerdings geht es hierbei nicht nur darum, interessanten Codes näher nachzugehen: Als Forschende ist es wichtig, sich damit zu beschäftigen, was die Initial Codes und der Vergleich miteinander aussagen (Charmaz, 2014). Unterstützend im Forschungsprozess ist das Verfassen von Memos, die bereits zu Beginn, während Datenerhebung und schließlich auch während der Datenauswertung von den Forschenden niedergeschrieben werden. Das Festhalten von Gedanken in Memos hilft einen Überblick über die Generierten Codes zu erhalten und zu bewahren und unterstützen den Prozess der Theoriebildung: „It leads researchers to explore and scrutinize their codes, categories and emerging GT“ (Thornberg & Charmaz, 2014, S. 163). Beim Verfassen von Memos wurde in der vorliegenden Arbeit auch folgenden Tipps von Lueger (2009) gefolgt: Memos dienen dem Festhalten von Ideen, damit diese im Prozess der Datensammlung und Datenanalyse nicht verloren gehen oder in Vergessenheit geraten. Außerdem sollen Memos mit Materialbeispielen ergänzt werden, da diese möglicherweise in der Verschriftlichung der Ergebnisse zur Illustration verwendet werden können.

5. Ergebnisse

Die vorliegende Arbeit möchte die Frage nach der Veränderung von Musikrezeption in Form von Praktiken des Live-Musikhörens beantworten. Dabei wurden verschiedene Formen der Musikrezeption genauer betrachtet, das Live-Konzert, Streaming von Live-Konzerten, Balkonkonzerte, Auto-Discos und In-Game Konzerte. Bevor auf diese Ergebnisse genauer eingegangen wird, wird eine kurze Zusammenfassung über gewonnene Erkenntnisse zu Musikrezeption im Allgemeinen gegeben, um dann abschließend am Ende des Ergebniskapitels auf die COVID-19 Pandemie noch einmal genauer einzugehen und einen

Ausblick über mögliche Entwicklungen zu geben. Dabei werden in der Ergebnisdarstellung die Kürzel aus Tabelle 2 (Beobachtungen B#01, B#02, B#03) und Tabelle 3 (Interviewpartner*innen B01-B25) verwendet, wenn auf das Datenmaterial verwiesen wird.

5.1. Erkenntnisse zu Musikrezeption im Allgemeinen

Welche Musik hören Personen und wie hören sie diese Musik? Insbesondere die Medienanalyse deutet darauf hin, dass Musikgenres und die Wahl der Rezeptionssituation miteinander verbunden sind. Die Interviews decken aber auf, dass es schwierig ist, die Präferenz der Personen auf ein einziges oder einzelne, wenige Genre zu beschränken. Vordergründig ähnelt dies der Debatte um einen steigenden Anteil an „Omnivorismus“ („Allesfresserei“) (Atkinson, 2011; Lizardo & Skiles, 2012; Peterson, 1992; Peterson & Kern, 1996), jedoch bestätigt sich in der vorliegenden Arbeit nicht, dass Angehörige bildungsprivilegierter Schichten mehr Musikgenres hören als Personen weniger bildungsprivilegierten Schichten. Durchwegs alle Teilnehmenden, egal ob einen Lehrberuf ausübend und zum Zeitpunkt des Interviews in Kurzarbeit, Professor an einer Fachhochschule oder Pensionist, der früher ein leitender Bankangestellter war, nennen eine Vielfalt verschiedener Musikrichtungen beziehungsweise bezeichnen sich selbst als „recht offen“ (B01). Woran liegt es, dass Personen mehrere Genres nennen oder sich scheinbar schwertun, eine Musikrichtung als Favoriten anzugeben? Einerseits (1) unterscheiden die Interviewpartner*innen verstärkt zwischen Subgenres, beispielsweise Death Metal und Scream Metal, andererseits fällt die (2) Zuordnung von Musiker*innen zu Genres scheinbar immer schwerer. Zuletzt betonen die Interviewpartner*innen immer wieder, dass sie (3) in spezifischen Rezeptionssituationen auch Musikrichtungen hören, die sie sonst vermeiden.

(1) Unterscheidung anhand von Subgenres

Wenn Personen von Musikgenres sprechen, unterscheiden sie oft Subgenres. So beschreiben B17 und B19 verschiedene Komponist*innen und Arten klassischer Musik, in dem sie Klavierkonzerte und Orchesterkonzerte als verschieden betrachten. Andere Interviewteilnehmer*innen unterscheiden Scream Metal und Death Metal, oder Deutsch Rap als Subgenre von Hip Hop. Eine Präferenz wird dann oftmals nicht für ein gesamtes Genre ausgedrückt, sondern innerhalb eines Genres gibt es Zustimmung und Abneigung für

bestimmte Subgenres. So erklärt B17 beispielsweise, dass sie nicht alle Richtungen von Volksmusik hört.

(2) Zuordnung von Musiker*innen zu Genres fällt schwer(er)

Generell scheint jedoch eine Zuordnung zu Genres schwerer zu fallen. B16 spricht beispielsweise von dem erfolgreichen Angebot in den USA, bei dem Konzerte von Bands verschiedenster Genres (zum Beispiel Rock und Hip Hop) als Package buchbar sind. Er sei begeistert davon, dass es bei den Fans dieser Bands so viele Überschneidungen gibt und wünscht sich dies auch für Europa. Zusätzlich bedienen Musiker*innen und Bands aber selbst nicht mehr nur ein Genre, sondern veröffentlichen sowohl Pop-, als auch Swing-Alben und Disco-Alben (vgl. Sänger Robbie Williams), interpretieren ihre eigenen Metal-Lieder mit Orchester neu (vgl. Band Metallica), covern Lieder von bekannten Vertreter*innen anderer Musikgenres (vgl. Sängerin Miley Cyrus) oder arbeiten mit Künstler*innen anderer Genres zusammen (vgl. Sänger Max Raabe). Bei der durchgeführten Beobachtung #01-#03 von Aufnahmen von Live Konzerten und Streams der Band bts bestätigte sich das: Die Band wechselte immer wieder den Rhythmus und die Stimmung und schienen zwischen den Genres je nach Lied zu wechseln, auch wenn die Band generell als K-Popband bezeichnet wird („K“ steht für „Korean“). In diesem Sinne weist B20 darauf hin, dass sich Künstler*innen nicht mehr einem Genre verschreiben: „Und was ja gut ist, dass die sich ja auch nicht mehr so, die Künstler selber, die sind ja auch nicht mehr nur/ nur diese eine Richtung, und nichts anderes geht“.

(3) Musikgenre und Rezeptionssituation

Die befragten Personen betonen immer wieder, dass sie auch Musikgenres, die sie nicht generell präferieren, in spezifischen Rezeptionssituationen gerne hören. Ein häufig genanntes Beispiel ist klassische Musik: Obwohl viele Personen angeben, keine Tonträger klassischer Musik zu kaufen und auch bei YouTube, Spotify oder anderen Musikdiensten keine klassische Musik zu hören, gehen sie immer wieder gerne in klassische Konzerte oder Opern. B16 beschreibt dies beispielsweise so: „Aber Orchesterkonzerte höre ich sehr gerne und das ist dann live schon cool“. B18 spricht ganz begeistert von einem Free-Jazz Festival, bei dem er drei Jahre hintereinander war, hört sich selbst diese Musik eigentlich nicht auf Aufnahmen an, weil er zuschauen will, was die Musiker*innen mit den Instrumenten machen. Ähnlich sagt B12, dass Orgelmusik für sie ganz relevant für das Erleben in der Kirche ist, aber daheim

würde sie sich diese Musik nie anhören und B14, dass die Musik, die sie beim Autofahren hört, eine ist, die sie sich aber nicht extra aussuchen würde für ein Konzert.

5.1.2. Die wechselseitige Beziehung von Musik und Stimmung

Ganz unabhängig von Genrebezeichnungen muss Musik für die Befragten zur Stimmung passen – und umgekehrt soll durchs Hören Musik eine gewünschte Stimmung erzeugen. So bringt es B15 wie folgt auf den Punkt: „Man kann nicht jede Musik zu jeder Stimmung hören“. Immer wieder beschreiben Befragte, dass sie Musik bewusst nach Stimmung auswählen, vor allem, wenn sie in Gruppen sind: B09 und B19 beschreiben, wie bei Feiern gezielt überlegt wird, welche Playlist oder welcher Kanal gewählt werden soll, damit die Musik zur Stimmung passt. Oftmals bedeutet das dann für die Befragten auch, dass sie Genre auswählen, die sie üblicherweise weniger präferieren. Diese Bedeutung der Stimmung scheinen auch Musikdienste wie Spotify erkannt haben, die nicht nur Playlists zu Musikgenres oder bestimmten Künstler*innen anbieten, sondern Playlists, also eine Zusammenstimmung von Liedern zu bestimmten Stimmungen (zum Beispiel „Mood Booster“, „Have a laugh“).

Musik wird von den Befragten auch genutzt, um die eigene Stimmung zu beeinflussen, um die Stimmung zu heben und positive Erinnerungen herbeizuführen. Dies unterstreicht die Diskussion zu Musik als Mittel zur Stimmungsregulierung und „Mood Management“ (Schramm, 2005). Der Begriff „Stimmung“ wurde von allen Interviewpartner*innen generell als einer der häufigsten genannt. Insbesondere in Bezug zu Live-Musik beschreiben die Befragten mit „Stimmung“ oftmals das Ausschlaggebende, ob eine Erfahrung positiv in Erinnerung bleibt. Wenn die Stimmung gut ist, dann berichten die Personen auch positiv über Konzerte mit Hitze oder Regenwetter (vgl. B12 und B16). Dennoch bleibt „Stimmung“ schwer zu fassen: Es scheint ein Zusammenspiel vieler verschiedener Faktoren zu sein, wobei einzelne – wie das Wetter – nicht notwendigerweise relevant sind. Im Vordergrund scheint vor allem das *gemeinsame* Erleben und das Erleben und Darstellen von positiven Emotionen in der Gruppe zu haben. Dennoch sind einige Befragten Alternativen zu Live-Konzerten mit dem Argument skeptisch, dass bei diesen Alternativen „keine Stimmung aufkommen kann“ (beispielsweise in Bezug auf Streaming eines Live-Konzerts).

5.2. Das Live-Konzert als variantenreiche Rezeptionssituation von Live-Musik

Ein Live-Konzert, egal ob in Form eines Festivalbesuchs, eines Clubkonzerts oder eines Orchesterkonzerts, stellte für alle Befragten eine besondere Rezeptionssituation von Musik dar: „Die Live-Erfahrung ist halt irgendwie nicht zu schlagen“ (B16). Obwohl viele verschiedene Formen von Live-Konzerten, mit verschiedenen Aufführungen von Doings und Sayings, beschrieben wurden, teilten die Befragten eine gemeinsame Vorstellung von Live-Konzerten und der Praxis des Live-Musikhörens. Abbildung 3 gibt eine Übersicht über die Elemente der Praxis, ausgehend davon werden im Folgenden einzelne Aspekte näher betrachtet. COVID-19 Maßnahmen und wie sie Einfluss auf Praxis des Musikhörens auf Live-Konzerten nehmen, werden im abschließenden Ergebniskapitel „5.5. Musikrezeption und COVID-19 Maßnahmen“ erläutert. In den folgenden Kapiteln wird die Praxis des Musikhörens auf Live-Konzerten beschrieben, um im Weiteren einen Vergleich zu den alternativen Praktiken des Live-Musikhörens herstellen zu können.

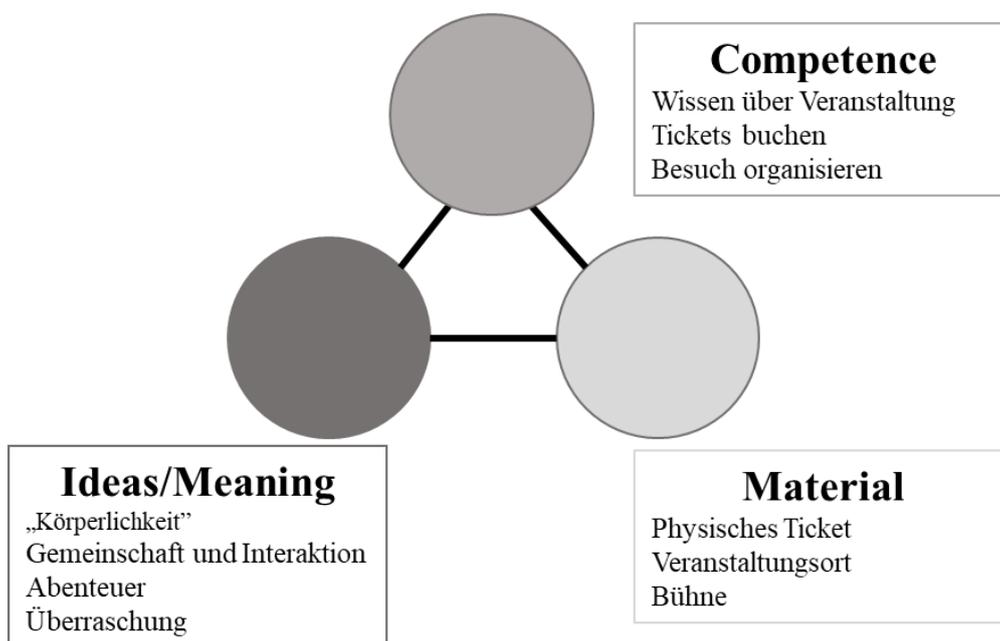


Abbildung 3. Elemente der Praxis „Live-Konzertbesuch“

5.2.1. Element „Ideas/Meanings“ – die Bedeutung von Live-Konzertbesuchen

Die Beobachtungen und Interviews legen eine Bedeutung des Live-Erlebnisses im Gegensatz zur Musik auf Tonträgern nahe. Befragte erzählen von ihren ersten Live-Konzerten, die ihnen stark in Erinnerung geblieben sind und davon, dass sie sich sehr genau überlegen, welches das erste Konzert ihrer Kinder sein soll. Die Befragten sprechen dabei von „richtigen Konzerten“ (z.B.: B01, B03, B10) oder „typischen Livekonzerten“ (B03) im Gegensatz zu Discobesuchen in Clubs oder auch Autodiscos. Jedoch lässt sich dieses Live-Erlebnis nicht als Situation mit Anfangs- und Endpunkt abgrenzen (vgl. Miko-Schefzig, 2019) oder als *eine* aufgeführte Praxis identifizieren, sondern als Bündel an Praktiken. Zum Live-Erlebnis zählen die interviewten Personen auch Praktiken vor und nach dem Aufenthalt bei einem Live-Konzert, beispielsweise die Vorbereitung, das Kaufen der Tickets, aber vor allem das „Zurechtmachen“ zu Hause (Kleiderwahl), ebenso wie oftmals auch die Fahrt zum Veranstaltungsort (siehe B14 „Schiffahrt“) und bezeichnen dies wortwörtlich als „Drumherum“ (z.B.: B01, B08, B14, B15), „Gesamtpaket“ (B14) oder „ganzen Rahmen“ (B19). Dazu zählt auch das gemeinsame „Trinken-gehen“ vor oder nach einem Konzert oder bei Festivals das gemeinsame Zelten. B23 berichtet von einem größeren Festival und wie die Location und die Praktiken rund um das Festival die Praxis des Musikhörens beeinflussen: „[...] kannst dich abkühlen am Meer und stellst dich halt dann äh so noch im Nassen vielleicht zur Bühne und/und gehst dazu ab und trocknest dabei“.

Live-Konzerte werden verstanden als Begegnungen mit anderen und als gemeinsames Erleben. Das beginnt bereits bei der Entscheidung ein Konzert zu besuchen – die Befragten gehen fast ausschließlich in Begleitung auf Live-Konzerte. Alleine auf ein Konzert zu gehen steht im starken Kontrast und wird meist mit einem etwas außergewöhnlichen Musikgeschmack argumentiert, oder mit Bedauern, dass die Partnerin das Interesse nicht teilt (B17). B10 betont beispielhaft, dass sie nur einmal alleine feiern war und es ihr wichtig ist, wer noch mit zum Konzert geht. Vor allem die Pause oder die Momente vor Beginn oder nach Ende eines Konzertes erleben Personen, die bereits einmal alleine auf einem Konzert waren, als seltsam, weil die Personen dann alleine stehen und nicht in Gruppen (B06, B09). Bei der Beschreibung von B20 zeigt sich, dass das „Drumherum“ und dessen Erlebnis sich mit der Vorstellung eines Konzertbesuchs als Miteinander überschneidet, denn sie erklärt, dass sie lieber in Begleitung ist, weil sie sich dann schon mit anderen gemeinsam auf das Konzert

freuen kann und danach das Erlebnis auch wieder gemeinsam Revue passieren lassen kann. Die Befragten sprechen von Freund*innen, Bekannten und Familienmitgliedern, die sie auf Live Konzerte begleiten. Anders als bei Online oder Streaming-Konzerten deutlich wird, ist hier der Musikgeschmack weniger ausschlaggebend als die Begleitung: Die meisten der Befragten erzählen von Konzerten von Musiker*innen, deren Musik sie vorab nicht kannten oder gar nicht besonders mochten: „Ja, natürlich geht man mit [...] Ist auch so ein Fall von ‚na ich gehe mit, das macht ja nichts‘ (B08). B10 beschreibt sich in diesem Aspekt selbst als Mitläuferin, die mit Freund*innen auf Konzerte geht, die mehr Informationen über die Musik haben. Wie andere Interviewpartner*innen auch, beschreibt sie einzelne Erlebnisse, bei denen sie das Konzert dann als sehr positiv erlebt hat, auch ohne vorab die Musik zu kennen.

Ein weiterer Aspekt der gemeinsamen Begegnung auf Live-Konzerten ist die Interaktion, die Teil eines authentischen, fragilen Erlebnisses ausmacht. B14 merkt beispielsweise an, dass sie war CDs besitzt, aber dass sie meist keine CDs von Konzerten kauft, weil das Erlebnis des Konzerts nicht wiederholbar ist: „Aber manches Mal denke ich mir, es darf auch ein einmaliges Erlebnis sein, es ist sowieso nicht wiederholbar“. Zu diesem authentischen Erlebnis zählen die Interviewpartner*innen vor allem die Interaktion: (1) Interaktion unter den Musiker*innen auf der Bühne, (2) die Interaktion zwischen Musiker*innen und Publikum und (3) die Interaktion der Zuhörer*innen im Publikum untereinander. Die Musiker*innen könnend dem Publikum das Gefühl geben, in den Prozess eingebunden zu sein, Spielfreude zeigen, animieren („Jump!“) und vor allem auch Setlists und einzelne Lieder für ein Konzert abwandeln: „Du kannst [...] als Musiker oder als Band wirklich Spielfreude zeigen, weil, das steckt oft an“ (B16). B13 beschreibt, wie besonders es ist, wenn Musiker*innen ein Lied spielen, das nicht eines ihrer eigenen ist, sondern ein Bezug zu dem Publikum herstellen soll, er nennt „Muss-i-denn“ als Beispiel, das von dem amerikanischen Rockmusiker Bruce Springsteen bei einem Konzert gesungen wurde. Oftmals sprechen die Interviewpartner*innen auch unter Hinweis auf die Kosten der Konzerte und der Hinfahrt zum Konzert von ihrer Rolle als Gast, der sich wertgeschätzt fühlen will. So spricht B15 davon, dass sich Musiker*innen auch klar sein sollten, dass das Publikum wegen IHNEN dasitzt. Das Publikum will sich eingebunden wissen und das Gefühl bekommen, den Musiker*innen wichtig zu sein: „Ich hätte es halt schon gern, dass wir denen wichtig sind“ (B08). Im Gegenzug reagiert das Publikum mit Gesang, Rufen, Bewegung, Klatschen oder dem Schwenken von Handys als Lichtquelle, um den Musiker*innen ihre Wertschätzung zu zeigen.

Aber auch die Motivation der anderen zu erleben, als wesentlicher Stimmungsfaktor, ist ein besonderes Merkmal eines Live-Konzerts. Die Zuhörer*innen nehmen auch gegenseitig Einfluss aufeinander, in dem sie zu Interaktion animieren, mit Gesängen oder Bewegung, wie Tanzen oder Anrempeln, beginnen. Dieses Erleben von Körperlichkeit zeigt sich als weiterer Bestandteil des Elements „*Meanings*“, das umso deutlicher im Vergleich der anderen Praktiken, wie Streaming und Auto-Disco wird, in dem immer wieder eine Einschränkung der Bewegungsmöglichkeiten erlebt wird. Einerseits beinhaltet dies die eigene gelebte Körperlichkeit, Personen bewegen sich, springen und werden angerempelt – andererseits gibt die Körperlichkeit anderer Energie: Wenn andere im Publikum sich bewegen oder wenn der Dirigent „herumhupft“ (B14) vermittelt das ein Gefühl, dass die anderen mit dem ganzen Körper dabei sind. B04 erklärt dies damit, dass Musik einen Rahmen schafft, der Bewegung erst „okay“ aussehen lässt und ihr eine Rechtfertigung gibt, sich zu bewegen. Auch Drängen und Schubsen wird als Teil der Praxis positiv gesehen: In informellen Gesprächen brachten Personen immer wieder das Beispiel, dass sie es ohne Live Konzert vermissen würden, der Gefahr ausgesetzt zu sein von der Person neben sich im Konzert ein Bier in den Nacken geschüttet zu bekommen. Auch bei den Beobachtungen wird deutlich, dass die Band bei Live-Konzerten sehr stark auf körperliche Erfahrungen setzt, indem sie Seifenblasen oder Konfetti auf das Publikum regnen lässt. Dieses fehlende „Spüren“ als Teil der Praxis kritisieren die Befragten bei Online-Konzerten – B04 beschreibt, dass es sich „falsch“ anfühlt, dass es einem nicht ermöglicht wird, richtig dabei zu sein und das Erlebnis komplett zu spüren. Im Kapitel „5.3. Streaming als Alternative zu Live-Konzerten“ wird auf diesen Unterschied genauer eingegangen.

5.2.2. Element „Materials“

Vor anderen Materialien und anderer Infrastruktur, welche die Praxis des Konzertbesuchs ermöglichen, wie Bühne oder Sessel, wurde der Ort des Konzerts genannt. Ein Live-Konzertbesuch beinhaltet auch einen Veranstaltungsort oder eine Location, an der das Konzert stattfindet. Der Ort scheint auf verschiedene Art relevant zu sein, bei B05 fällt auf, dass sie meist erst die Orte der Konzerte nennt, auf denen sie war und gar nicht so sicher ist, welche Band spielte. Auch andere Befragte klassifizieren Konzerte über den Veranstaltungsort, nicht über die gehörte Band. Einige Befragte reisen extra in andere Länder, um Konzerte zu besuchen oder wählen auch in der Nähe gezielt bestimmte Locations für

Konzerte aus, da sie meinen, es gäbe schlechtere und bessere Locations (vgl. B16). Je nach Veranstaltungsort ist es für die Teilnehmenden auch abseits von zentralen Plätzen vor der Bühne möglich, die Musik noch zu hören. Dies führt teilweise dazu, dass Personen schon vor Konzertende von der Bühne weggehen, um früher heim zu kommen oder vor dem Stau am Parkplatz den Ort zu verlassen, da sie beim Weggehen auch noch die Musik hören. Dies kann auch dazu führen, dass bei einem guten Lied noch einmal umgedreht wird und zur Bühne zurückgegangen wird: „Also das le/ das letzte halbe Lied lass ich immer weg. Geh dafür und dann bin ich der erste beim Auto und der erste, der heimfährt und hab nicht so den Stau. Und ich bin schon gegangen, wieder zurück. Gegangen, wieder zurück. Gegangen, wieder zurück.“ (B06).

In den meisten Fällen wird für einen Konzertbesuch ein Fortbewegungsmittel benötigt, um zum Veranstaltungsort zu gelangen. Oft bedeutet das ein Auto zu besitzen oder mit jemand andere mitzufahren beziehungsweise einen Zug oder auch, in selteneren Fällen, ein Schiff zu benutzen, um zum Konzert zu gelangen. Auch diese Hinfahrt und das Planen der Hinfahrt wird als Teil des Konzertbesuchs beschrieben.

5.2.3. Element „Competence“

Um die Praxis des Live-Musikhörens aufführen zu können, bedarf es ebenso Skills und Know-How wie bei anderen Praktiken. Beispielsweise ist es für die Befragten relevant, an die Informationen über das Konzert zu kommen, denn einige berichten, dass sie zu spät davon erfahren hatten und keine Tickets mehr bekommen konnten. Dabei gibt es verschiedene Wege, von neuen Live-Konzerten zu erfahren – sehr oft über Freund*innen, aber auch über das Internet, Social Media, Spotify oder Plakate. Je nach Größe und Bekanntheit des Events müssen Tickets bereits früh organisiert werden (B23). Auch die Anfahrt will organisiert werden. So beschreibt eine Interviewpartnerin, dass sie eigentlich nur auf Konzerte geht, wenn andere sie mitnehmen, weil sie die Hin- und Rückfahrt nicht organisieren will. Auch zu wissen, wie sich passend zu kleiden ist, wird immer wieder betont, ebenso wie das Wissen um die passende Bewegung. B07 spricht beispielsweise von „Pogo“ als einer Form der Bewegung von Musik und kritisiert, dass die Leute oft nicht wissen, wann Pogo passt und ihn auch starten, wenn das Lied eigentlich zu ruhig dafür ist. B18 beschreibt ein Jazz-Festival, bei dem absolutes Schweigen herrscht und die Leute wissen müssen, dass nur in den Pausen gegessen und getrunken wird.

Ebenso wie die beiden anderen Elemente „Ideas/Meanings“ und „Material“ gibt es auch bei „Competencies“ Überschneidungen zu anderen Praktiken des Live-Musikhörens, die während der COVID-19 Pandemie möglich waren.

5.3. Streaming als Alternative zu Live-Konzerten

Als populärste Alternative zu Live-Konzerten hat sich die Praxis des Live-Musikhörens via Streaming (Echtzeitübertragung) über elektronische Geräte, wie Laptop oder Fernseher, in Zeiten von COVID-19 etabliert. Im Zuge der Datenerhebung zeigten sich zwar Gemeinsamkeiten zu der Praxis des Live-Konzertbesuchs, aber vor allem scheinen Elemente anderer Praktiken, wie die des Fernsehens oder der Computerarbeit zu der neuen Praxis des Live-Musik-Streamings integriert worden zu sein. Anders als bei Live-Konzerten üben die Rezipient*innen die Praxis in den eigenen vier Wänden aus („Nicht hinfahren“ als Unterschied zu Live Konzert, B02), meist alleine sitzend vor dem Bildschirm, auf dem das Konzert übertragen wird. Vor allem beschreiben viele der Befragten ein Verhalten, das immer wieder in Bezug auf Musikhören von Tonträgern Relevanz zeigt: skippen/wegschalten oder unterbrechen. Ebenso wie Lieder auf YouTube, auf Spotify oder im Radio abgedreht oder übersprungen werden, wird oft auch in Online-Konzerte nur „reingehört“, abgedreht oder die Musikrezeption mit anderen Praktiken, wie kochen, Trinken holen, arbeiten etc. unterbrochen. Die Relevanz des „Drumherum“ eines Live-Konzerts fehlt hier, der Fokus liegt auf der Musik – B13 fasst dies so zusammen, dass bei einem Live-Konzert trotz schlechter Musik etwas erlebt werden kann, möglicherweise ist das Essen gut, es gibt einen Regenbogen zu bewundern oder die Zeit mit Freund*innen wird genossen. Alle Befragten betonten, dass die Praxis des Live-Musikhörens via Stream eine andere für sie war als via Live-Konzert, teilweise fehlte die klangliche Qualität (siehe Element „Materials“), teilweise fehlten die anderen Personen und die Interaktion (siehe Element „Ideas/Meaning“). B17 fasst die Musikrezeption via Stream so zusammen: „Es klingt gut. Aber es packt einen nicht“.

5.3.1. Element „Ideas/Meaning“

Immer wieder stellten die Befragten Vergleiche an zwischen dem Live-Musikhören via Live-Konzert und via Stream (insbesondere Online Konzerte): B15 vergleicht Live- und Online-Konzerte mit dem Unterschied zwischen einer Reise und einem Reisebericht. Der

Unterschied läge darin, etwas erleben zu können, mit verschiedenen Sinnen aufnehmen zu können und nicht allein den Fokus auf die Musik zu reduzieren. B13 zieht als jahrelanger Hobbyläufer einen sportlichen Vergleich: Ein Live-Konzert sei wie ein Lauf draußen im Freien, während ein gestreamtes Konzert anzuhören wie das Laufen am Laufband sei. Ein Live-Konzert via Stream verfolgen zu können, wird als Alternative wahrgenommen, allerdings eher als Notlösung, denn als tatsächliche Praktik, die einen Live-Konzertbesuch ersetzt. Vor allem die fehlende Interaktion wird immer wieder genannt:

- (1) Andere Teilnehmer*innen können nicht gesehen werden. Dies war oft nur in kleineren Rahmen (zum Beispiel bei einem Abschlussabend eines Praktikums mit Live-Musik, B10) möglich. Bei der Beobachtung B#03 projizierten die Band immer wieder Live-Aufnahmen ausgewählter Zuhörer*innen auf Flächen auf und neben der Bühne, so dass einerseits die Band die Fans sehen konnte, andererseits das Publikum daheim vor den Bildschirmen andere Zuhörer*innen sehen konnten. In den meisten Fällen verfügten die Musiker*innen aber nicht über diese Möglichkeit, sondern standen auf einer einfachen Bühne ohne Videowände. Ein wesentlicher Teil der Praxis des Live-Konzertbesuchs war jedoch das gefühlte Miteinander mit anderen Anwesenden, die direkt beobachtet werden konnten und so einen wesentlichen Beitrag zur Stimmung beitragen (siehe auch Kapitel 5.1.1 Die wechselseitige Beziehung von Musik und Stimmung). B22 merkt an, dass Special Effects nicht „ankommen“ beim Publikum über den Bildschirm. Beobachtung B#02 bestätigt, dass eine Feuershow auf der Bühne oder gigantische Bühnendekorationen bei der Übertragung auf Bildschirm nicht dieselbe Wirkung haben.
- (2) Die Interaktionsmöglichkeiten sind meist eingeschränkt. In einigen Fällen besteht bei Online-Übertragungen die Möglichkeit sich via Chatfunktionen online mit Publikum auszutauschen, zu hören sind andere in den seltensten Fällen. Im Falle von Chats wird sich meist darüber ausgetauscht, woher die Personen kommen („Greetings from Austria!“, B#03), manchmal wird über Set-Lists gesprochen oder sich über das Aussehen der Musiker*innen ausgetauscht. Die Interaktion mit den Musiker*innen ist oft gar nicht möglich, da diese keinen Chat während des Konzerts verfolgen. B09 beschreibt den Zweck des Chats während eines Online-Konzerts damit, dass sich Fans gegenseitig beweihräuchern können. Als weiteres Problem stellt sich der Ausdruck

von Zustimmung oder Ablehnung dar: Das Publikum ist so gut wie nie zu hören, da es einerseits technisch schwierig ist das zu ermöglichen, andererseits zeigte sich bei Beobachtung B#03, dass bei Zuschaltung des Publikums keine Synchronität gegeben ist und sich aufgrund von Ton-Überlagerungen eine Kakophonie ergibt, die mehr nach Buh-Rufen als Jubelrufen klingt. Ein gemeinsamer Sprechgesang, wie es häufig auf Love-Konzerten der Fall ist („Zugabe! Zugabe““) war nicht möglich. Die Befragten merkten an, dass sie nicht allein daheim mitgrölen wollen (B03).

- (3) Im Gegensatz zu anderen Praktiken, wie das Verfolgen von Sportereignissen, ist es nicht üblich, einen Stream gemeinsam zu verfolgen. Die Beobachtung B#03 zeigte hier einen starken Kontrast zu den Medienberichten und den Interviews, denn hier wurde sehr wohl das Event vorbereitet: Es wurde eine weitere Person eingeladen, das Set-Up wurde überlegt, es wurde Essen für das Event gekocht und einige Anwesende wählten extra auf das Event abgestimmte Kleidung aus. All dies erinnerte stark an Vorbereitungen, wie sie oft für Sportübertragungen gemacht werden. Dies dürfte jedoch in den seltensten Fällen bei Streams vorkommen, da die Personen meist alleine, oftmals auch nebenbei Online Live Konzerte verfolgen und ohne Vorbereitung den Stream aufdrehen.

Im Gegensatz zu Live-Konzerten stehen Online-Konzerte für die Möglichkeit Neues, ortsunabhängig, auszuprobieren: Musiker*innen können Einspieler vorbereiten, Bühne mehrfach umbauen oder andere Locations abseits von Bühnen nutzen. Allerdings kritisiert B16 (die Person mit der meisten Erfahrung mit Online-Konzerten), dass dies bis dato nicht genutzt wird und viel Potential nicht ausgeschöpft wird. Musiker*innen könnten beispielsweise an berühmten Orten ein Konzert geben und die einzigartige Kulisse von Stränden, Bergen oder berühmten Gebäuden nutzen, bei denen Konzerte sonst nicht möglich wären.

5.3.2. Element „Materials“

Anders als bei Live-Konzerten ist für die Rezeption der Veranstaltungsort in erster Linie nicht relevant – die Rezipient*innen müssen nicht anreisen, sie brauchen lediglich einen Ort, an dem sie dem Stream folgen können. Dazu benötigen sie entweder ein Fernsehgerät mit

geeignetem Empfang, wenn der Live-Stream über einen Fernsehsender ausgestrahlt wird, oder einen Computer, der über Internetzugang verfügt (siehe Abbildung 4). Ein Bildschirm und ein Lautsprecher stellen notwendiges Equipment dar. Dieser Unterschied im Material bedingt auch Unterschiede in den notwendigen Skills und Kompetenzen (siehe 5.3.3. Element „Competencies“). Ein weiteres oft angemerkt notwendiges Element ist ein passendes Soundsystem und eine entsprechende Tonanlage, so dass die Soundqualität nahe an ein Live-Konzert herankommt. Viele der Befragten kritisieren die schlechte Qualität bei Streamings, aufgrund derer sie sich dann für die Studioaufnahme entscheiden würden (B07). Je nach verfügbarem und verwendeten Material (Fernseher, PC, Chatfunktion, Kamera) ist Interaktion mit anderen Zuhörer*innen oder den Musiker*innen mehr oder weniger möglich, bleibt jedoch im Vergleich zum Konzertbesuch immer eingeschränkt.

5.3.3. Element “Competencies”

Bei der Praxis des Live-Musikhörens via Stream zeigt sich eine Abhängigkeit zu dem Element „Materials“. Die verwendeten Dinge und die verwendete Infrastruktur erfordern auch dementsprechende Kompetenzen und Skills. Der Umgang mit Internet und Messenger-Diensten scheint den meisten geläufig zu sein (auch die älteren Personen nutzten das Internet für Recherchen oder WhatsApp zur Kommunikation), jedoch bedarf der Umgang mit Stream, Lautsprecher und Bildschirmeinstellungen weitere Kompetenzen. Viele Befragte geben an, sich diese Kompetenzen aufgrund von Home Office und der Nutzung von Tools für Videokonferenzen, wie zoom oder MS Teams, seit Beginn der Pandemie angeeignet zu haben. Da diese Kompetenzen vor allem notwendig sind, um die Praxis einzuleiten (den Stream „aufzudrehen“), ist auch Unterstützung anderer möglich, so berichtet B19, dass ihr Sohn das technische für sie erledigt hat, damit sie bei einem Live-Konzert zusehen konnte. In vielen Fällen berichten die Befragten von einigen Unsicherheiten, gerade weil sie die anderen im Publikum nicht sehen konnte. Deutlich wird das an der Beschreibung von B20, die ein Online-Konzert für ihre Kinder im Schulalter buchte, die betonte, dass die Kinder sich anfangs sehr unsicher waren, sehr still verhielten und nicht wussten, dass der Musiker sie nicht sehen konnte. Sie verhielten sich ähnlich wie bei den Videotelefonaten mit Verwandten, die während der Pandemie regelmäßig stattgefunden hatten. Im Kontrast dazu betont B20, dass ihre Kinder sich bei Live-Konzerten des Künstlers an den anderen Kindern orientierten

und sich viel bewegten, mitriefen und herumliefen. Das „Know-How“ des Streamings war für sie nicht klar.

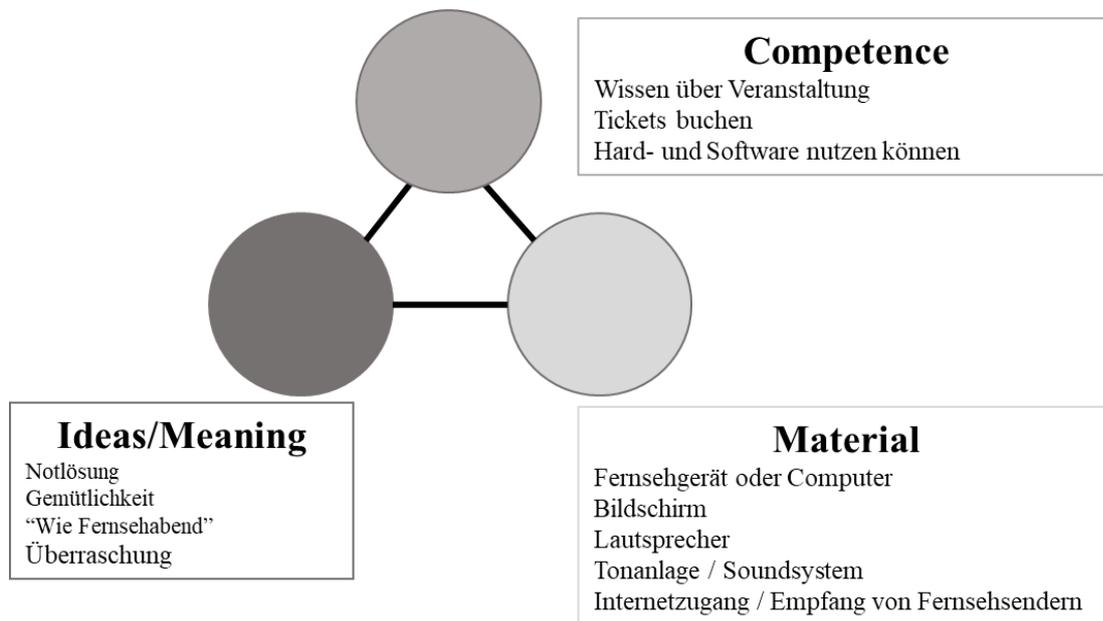


Abbildung 4. Elemente der Praxis „Live-Stream“

Im Vergleich zur Praxis des Live-Konzertbesuchs zeigten sich also auch deutliche Unterschiede. Parallelen finden sich zur Praxis des Fernsehens, die eher passiv abläuft und im Gegensatz zum Konzert-Fokus „Bewegung und Körperlichkeit“ aus „gemütlich machen“ (B04) aus. Auch bei Beobachtung #B03, in der bei den Liedern im Wohnzimmer gemeinsam mitgetanzt wurde, stellte sich nach Ende des Liedes ein seltsames Gefühl ein, eine Unsicherheit, was während der Gespräche der Musiker*innen oder Einspielern zu tun ist. Ab dem zweiten Lied wurde sich daher in den Zwischenteilen immer wieder auf die Couch gesetzt, getrunken und gegessen, mit Blick auf den Bildschirm, ähnlich einem Fernsehabend. Wie bei einem Kinofilm wird sich hingesezt „und sich das gegeben“ (B09). Auch wenn Live-Effekte das Gefühl vermitteln, dass mehrere gleichzeitig dieses Ereignis verfolgen und ein Gefühl von „crowd“ erzeugt (B16), ist das Ende der Praxis bei einem Stream eine gänzlich andere als bei einem Live-Konzert: Einerseits schalten sich Befragte nach Lust und Laune zu oder beenden den Stream einfach, andererseits herrscht bei Online-Konzerten teilweise Unsicherheit, *wann* ein gestreamtes Konzert tatsächlich endet. Die Technik kann Probleme machen und Unsicherheiten schaffen – bei der Beobachtung #B03 fragt eine der Personen nach, ob das Gezeigte am Bildschirm Teil des Konzerts ist, oder ob es an der eigenen verwendeten Technik liegt. Vor allem aber war den Anwesenden nicht klar, wann sie selbst

den Stream beenden sollten, oder ob sie auch nachdem die Band die Bühne verlassen hatte den Stream weiterlaufen lassen sollten, falls noch etwas an Unterhaltung stattfindet. Dies steht im Gegensatz zu Live-Konzerten, bei der die Personen eine Art Aufbruchsstimmung bemerken und auch im Hinausgehen noch merken, falls die Musiker*innen auf die Bühne zurückkommen und weiterspielen. Wird ein Stream jedoch beendet und das Gerät abgeschaltet, ist dies bei Streams nicht möglich. Ähnlich wie bei einem Fernsehfilm bekommen die Rezipient*innen keine weiteren Informationen mehr.

Aufgrund der häufigen Verwendung von Computern, mobilen Endgeräten und Internet weist die Praxis des Live-Streams Überschneidungen mit anderen Praktiken, welche eine Internetnutzung (Material) beinhalten, auf. Zum einen ist dies das Arbeiten im Home Office, aber auch das Nutzen von digitalen Plattformen, wie YouTube oder TikTok. B14 berichtet beispielsweise, dass im Home Office die Kleiderwahl nicht so relevant ist, wie im Arbeiten im Büro, dass vor allem aber auch neben der eigentlichen Tätigkeit viel mehr getan wird und die eigentliche Praxis oft unterbrochen wird. Möglicherweise ist dieses „Verleiten noch etwas anderes zu tun“ eine Gemeinsamkeit von Praktiken, die Internet und Bildschirm im Element „Materials“ verankert haben. Dieser Trend des „Second Screens“, also des parallelen Schauens auf zwei Bildschirmen wurde in den Medien bereits Anfang der 10er Jahre diskutiert und scheint sich seitdem weiter verstärkt zu haben. Auch bei Live-Konzerten wäre es durchaus möglich parallel am Smartphone Video oder Filme zu verfolgen – in den gesammelten Daten finden sich jedoch keine Hinweise darauf, dass dies auch so gelebt wird. Mobiltelefone werden bei Live-Konzerten vor allem dafür genutzt, selbst Video- oder Tonmitschnitte zu produzieren, beziehungsweise wird ein Smartphone als Lichtquelle genutzt.

5.4. Balkonkonzerte

Live-Musikhören auf Balkonkonzerten stellt eine Praxis dar, die vor allem in den Medien während des ersten Lockdowns in Österreich im Frühjahr 2020 sehr präsent war. Auch die Befragten hatten in den meisten Fällen davon gehört. Jedoch zeigt sich in Bezug auf das Element „Ideas/Meanings“, dass die Vorstellung von Balkonkonzerten für die Befragten sehr unterschiedlich waren. Dies steht im Kontrast zu der Praxis des Live-Musikhörens bei einem Livekonzert oder via Stream – so unterschiedlich die Doings und Sayings eines Livekonzerts auch manchmal waren (beispielsweise „Fixe Sitzplätze“ bei einem klassischen Konzert im Vergleich zu einem offenen Gelände bei einem Musikfestival), so hatten doch alle

Teilnehmenden eine ähnliche Vorstellung von der Praxis. Bei Balkonkonzerten war dies anders, da einige Balkonkonzerte damit assoziierten an Gebäuden vorbei zu gehen und stehen zu bleiben, wenn Musiker*innen irgendwo zu hören waren, andere berichteten von Nachbar*innen, die gleich nebenan spielten und ein Gefühl der „Zwangsbeglückung“ und des „Nicht-entkommen könnens“ (B11) beinhalteten. So sehen einige ein Balkonkonzert als Möglichkeit der Interaktion, um mit Personen in der Nachbarschaft ins Gespräch zu kommen (B22), andere als schöne Ergänzung beim Spaziergehen (B09), wieder andere empfanden es als seltsam, alleine vor dem Balkon jemand anderes zu stehen und nicht in der Masse eines Konzerts (B20) und würden nur zu einem Balkonkonzert gehen, wenn die Musik gerne gehört wird (B10).

Problematisch zeigt sich hinsichtlich des Know-Hows, dass die Personen meist nur im Nachhinein von Balkonkonzerten erfahren hatten, selbst wenn diese im selben Ort stattfanden. Da die Personen in der Pandemie weniger unterwegs waren und nicht dieselben Kommunikationswege funktionierten, mit denen sie sich sonst über Live-Konzerte informieren (siehe Kapitel 5.2.3. Element „Competencies“), wussten die Befragten meist nicht, wer welche Art von Musik wo spielt und erhielten die Informationen meist als Nachberichterstattung zu spät: „Ganz einfach, weil ich es auch nicht rechtzeitig gewusst hätte, beziehungsweise da die Information nicht so funktioniert hat“ (B14). Auch wenn das Konzert in unmittelbarer Nähe stattfand, war es dennoch für viele nicht zugänglich: Es wird eine geeignete Infrastruktur benötigt („Materials“), mit Wohnungen in Wohnhäusern, die nah beieinanderstehen und im besten Fall auch einen Balkon haben, der auf dieselbe Seite ausgerichtet ist. In ländlicheren Gebieten, in denen Personen meist in Häusern weiter getrennt voneinander wohnen, ist ein Balkonkonzert auch in kleinen Ortschaften nicht hörbar. Auch wenn direkte Nachbar*innen ein Balkonkonzert geben, wird dies oft nur bemerkt, wenn das Fenster bereits offen ist.

5.5. Auto-Discos

Das Auto als Ort, um Musik zu hören, wurde von vielen Befragten bereits zu Beginn des Interviews genannt, wenn sie auf ihre Musikgewohnheiten im Allgemeinen angesprochen wurde. Dabei spielte jedoch das Autoradio die relevanteste Rolle. Die Idee einer Auto-Disco ist jedoch vielen unbekannt und löst einerseits Assoziationen zu Auto-Kinos aus, die zur Zeit der Pandemie wieder modern wurden, andererseits Assoziationen zu Clubs und vor allem

Enge. Befragte sprechen davon sich „eingepfercht“ (B02) oder „kastriert“ (B16) zu fühlen. B06 stellt Vergleiche an zwischen Auto-Disco und Live-Konzert, zählt Sachen auf, die in einer Auto-Disco machbar sind (Lautstärke aufdrehen) und jene, die nicht möglich sind (im Chor mitsingen, tanzen). Vor allem die gefühlte Einschränkung der Bewegungsmöglichkeiten wird als Grund genannt, Auto-Discos höchstens einmal auszuprobieren, aber nicht als Alternative zu einem Live-Konzert zu betrachten. Auch die Interaktion, die immer wieder bei der Praxis des Musikhörens auf Live-Konzerten betont wurde, wird hier als eingeschränkt wahrgenommen: Der direkte Kontakt zu anderen fehlt (B15) und andere im Publikum können nicht gesehen werden, vor allem nicht deren Bewegungen (B10). Selbst Personen, die erzählen, dass sie überall Musik hören und auch gerne auf der Fahrt zum Arbeitsplatz, finden es „komisch“, in eine Disco zu fahren und im Auto sitzend Musik zu hören (B12). Dass zum Musikhören in einer Auto-Disco ein Auto gehört, scheint für die wenigsten ein Hindernis. Auch wenn das Auto neben einer großen Fläche zum Parken, Soundsystem und Bühne Bestandteil des Elements „Material“ ist, ist es durchaus möglich, in Fahrgemeinschaften mitzufahren, sodass Autofahren an sich keine notwendige Kompetenz für das Aufführen der Praxis ist. Ebenso wie bei Live-Konzerten ist es wichtig, zu wissen, wo relevante Informationen über das Event gefunden werden können und wie die Hinfahrt organisiert werden kann.

5.6. In-Game Konzerte

Die Alternative eines In-Game Konzerts ist diejenige, die am wenigsten in den untersuchten Medien dargestellt wurde und auch den Befragten am wenigsten bekannt war. Viele lehnten diese Möglichkeit sofort ab, mit der Begründung, dass sie selbst keine Gamer seien. Obwohl einige Personen erzählten, dass sie immer wieder Spiele am Handy oder dem Laptop spielten, andere sogar mehrmals die Woche Videospiele spielten oder sogar Videospiele sammelten (B18) argumentierten die Personen „keine Gamer“ oder „keine Online-Spieler“ zu sein. Dies weist darauf hin, dass eine bestimmte Technologie, Hard- und Software besessen werden muss (Material), aber auch die Kompetenz, diese zu verwenden. Andererseits wird der Gaming Aspekt bei In-Game Konzerten deutlich stärker assoziiert als der musikalische Aspekt. So werden In-Game Konzerte auch mehr als „Gimmick“ gesehen (B09), denn als ernstgemeinter Ersatz zu Live-Konzerten, denn es bietet nicht die Möglichkeit „abzugehen“ (B11). Auch wenn in den Medien davon gesprochen wird, dass in Zukunft die

Musikbranche Gaming verstärkt nutzen wird und Angebote immer relevanter werden, scheint dies zumindest zum jetzigen Zeitpunkt nicht der Fall zu sein.

5.7. Rekrutierung

Ein wesentlicher Unterschied zwischen den genannten Praktiken des Live-Musikhörens zeigt sich in der Rekrutierung von Träger*innen der Praxis: Personen besuchen auch Live-Konzerte, wenn nicht ihre Lieblingsmusik gespielt wird. Sie gehen mit Freund*innen oder Verwandten mit, um das Erlebnis mit ihnen zu teilen, auch wenn damit Kosten und Zeit der Anreise verbunden sind. Für diese Praxis scheint der eigene Musikgeschmack nicht so relevant zu sein. Bei Streams, Balkonkonzerten und Autodiscos betonen die Befragten, dass sie nur solche gesehen haben und ansehen würden, bei denen sie die Musik mögen und die Musiker*innen bereits vorab kennen. Abgewandelte Versionen eines Liedes würden zwar bei einem Live-Konzert angehört werden, aber bei einem Live-Stream würde möglicherweise abgedreht werden oder das Zuhören unterbrochen werden („Akustikversion“, B11). Auch bei dem Besuch einer Auto-Disco ist die Musik entscheidend für den Besuch: „Eine meiner Lieblingsbands zum Beispiel. Dann schon natürlich. (.) Aber bei so Null-acht-15-Bands, sag ich jetzt mal (.) so/ Bei Volbeat, (.) denk ich mir so, (.) (unv.) lieber auf äh richtige Konzert, weil das ist doch nicht dasselbe“ (B02). B09 betont, dass bei Balkonkonzerten die Musik nicht automatisch allen gefällt, die in der Nachbarschaft wohnen. Auch wenn die Befragten eine generelle Offenheit gegenüber Musikgenres zeigten und mehrere Lieblingsgenres nannten oder sich selbst als sehr offen bezeichneten (siehe Kapitel 5.1. „Erkenntnisse zu Musikrezeption im Allgemeinen“), spielte die Musikauswahl für die Praktiken des Live-Musikhörens via Stream, Auto-Disco oder Balkonkonzert eine große Rolle. Lediglich bei In-Game Konzerten war die Zurückhaltung gegenüber dem Medium Videospiele ausschlaggebender.

5.8. Musikrezeption und COVID-19 Maßnahmen

Bestehende Praktiken verändern sich oder verschwinden und neue Praktiken entstehen durch die Verbindung neuer Elemente. Die beschriebenen Praktiken des Live-Musikhörens via Stream, in Form von Balkonkonzerten, Auto-Discos oder In-Game Konzerten entwickelten sich aus der Verbindung verschiedener Elemente, die bereits vor den Praktiken

bestand. Im Gegensatz dazu verändern sich bestehende Praktiken. Die bisherige Forschung weist darauf hin, dass dies vermutlich langsam geschieht mit der Entwicklung neuer Techniken oder Technologien, neuer Fertigkeiten und Fähigkeiten oder einer Veränderung von Meanings und Ideas. Im Jahr 2020 veränderte sich mit Eintritt von Maßnahmen gegen die Pandemie die Praxis des Live-Musikhörens allerdings schnell. Insbesondere am Anfang ließen sich die Personen auf neue Praktiken ein: „Am Anfang war es noch aufregend“ (B02). Es scheint, als würde der Neuigkeitswert einer Praxis helfen, Träger*innen zu rekrutieren, die allerdings schnell wieder aufhören, die Praxis aufzuführen. Die untersuchten Alternativen wurden genau als das gesehen – *einmalige Alternativen* zum Ausprobieren (B08), nach einigen Aufführungen „scheint es auch gut zu sein“ (B05). Es sind Alternativen, die „kann man mal machen“ (B12). Viele der Befragten gaben an, bereits bei den ersten Möglichkeiten zwischen den Lockdowns wieder Live-Konzerte besucht zu haben: „Wurscht was. Einfach wieder mehr den Flair“ (B21). In dieser Zeit nahmen aber auch Maßnahmen während der Live-Konzerte Einfluss auf die Praxis, beispielsweise das Testen auf eine Viruserkrankung vor dem Konzertbesuch, die Kontrolle von Impfung oder negativem Testergebnis vor dem Eingang, das Tragen einer Schutzmaske während der Veranstaltung, das Verkürzen oder Streichen von Pausen während der Konzerte, das Verbot von Essen und Trinken während der Veranstaltungen, eine Reduzierung der Teilnehmenden, Abstandregeln während des Besuchs, Verlagerung von Veranstaltungen nach Draußen als „Open Air“ Events, sowie Bestuhlung und zugewiesene Sitzplätze auch bei Konzerten, bei denen dies sonst unüblich ist (beispielsweise Rockkonzerten). Viele der Befragten sprechen sich für Maßnahmen aus, aber merken gleichzeitig an, dass es bedenklich ist, wie diese umgesetzt werden können. Wichtig ist ihnen, dass das Erlebnis, so wie sie es kennen und erwarten, nicht beeinträchtigt wird: „Das muss eigentlich so stattfinden, wie es immer stattfindet“ (B09). So werden vor allem das Testen vor dem Konzert befürwortet, das Tragen der Maske nimmt aber möglicherweise den Spaß (B10) des Mitsingens oder schränkt die Bewegungsfreiheit ein und führt zu einem schlechten Gefühl (beispielsweise durch Schweiß). Das Einhalten von Abständen halten die meisten für nicht durchsetzbar, da bei Live-Konzerten oft Alkohol konsumiert wird und gerade die körperliche Erfahrung in der Menge ein relevanter Teil der Praxis ist. Die Befragten geben zu bedenken, dass es sich mit mehreren Maßnahmen schließlich irgendwann nicht mehr lohnt, am Live-Konzert teilzunehmen. B20 nennt als Beispiel ein Konzert der Band „Deichkind“, bei dem der Reiz vor allem das Bad in der Menge ausmacht. Hier passen Maßnahmen wie Abstandregeln nicht, bei einem „Sitzkonzert“ wäre das etwas Anderes für

sie. Abstandsregeln nehmen aber auch insofern Einfluss auf die Aufführung der Praxis, in dem in den meisten Fällen die Besucher*innenzahlen reduziert werden müssen. Dadurch ist weniger Publikum vor Ort, was sich möglicherweise auf die Stimmung auswirkt, andererseits auch dazu führen kann, dass die Eintrittspreise steigen, was es möglicherweise einigen nicht mehr erlaubt, teilzunehmen.

Die allermeisten Befragten berichten über ein Warten auf eine gefühlte Normalität („Ich habe wirklich schon gelitten, dass so lange keine Konzerte waren“, B17), die wenigsten sehen die Alternativen als dauerhafte Praktiken des Live-Musikhörens. Auch die Medien berichteten euphorisch über erste Testkonzerte in europäischen Ländern. Von den Befragten sieht nur B16 die Möglichkeit des Live-Musik-Streamens als Zusatznutzen zu Live-Konzerten (wenn diese einen speziellen Fokus hätten oder Gäste auftreten würden) und überlegt sich einige Möglichkeiten, um beide Praktiken als Ergänzung zueinander zu erleben – beispielsweise, wenn für Personen kein Platz mehr in der Konzerthalle ist und sie via Live-Stream das Konzert zu Hause verfolgen können.

6. Diskussion

In diesem abschließenden Kapitel werden die Ergebnisse zusammengefasst und reflektiert. Dabei wird vor allem die Frage nach den Dynamiken von sozialen Praktiken reflektiert, ebenso wie die Frage nach Abhängigkeiten einzelner Elemente und Gemeinsamkeiten verschiedener Praktiken. Die Diskussion der Limitationen der vorliegenden Arbeit soll helfen, weiterführende Forschung anzuregen und einem kritischen Blick auf eigene wissenschaftliche Vorgehensweisen folgen.

6.1. Zusammenfassung und Reflexion der Ergebnisse

„Live spürt man mehr“ – das jahrelange Motto von Österreichs größtem Vertriebs für Tickets verschiedener Veranstaltungen (oeticket), allen voran Live-Konzerten, scheint eine passende Zusammenfassung der vorliegenden Ergebnisse zu sein. Die Praxis des Live-Musikhörens hat sich zur Zeit der COVID-19 Pandemie verändert, neue Praktiken entstanden als Alternative und unterstreichen die Relevanz des Live-Erlebnisses. Andererseits zeigte sich in allen Datenmaterialien – in Medienberichten, in den Interviews, informellen Gesprächen und Beobachtungen – ein ganz starker Wunsch der Rezipient*innen nach Live-Konzerten. In

der Tageszeitung „Die Presse“ wurde Staatssekretärin Andrea Meyer 2021 mit den Worten zitiert: „Live hat uns allen gefehlt“ (Schechtner, 2021). Die Praktiken des Live-Musikhörens via Stream, Balkonkonzerten, Auto-Discos oder In-Game Konzerten weisen nur Ähnlichkeiten mit der sozialen Praxis des Konzertbesuchs auf hinsichtlich einzelner Elemente (beispielsweise der Möglichkeit Unerwartetes, Überraschendes zu erleben), scheinen aber in der Verbindung neuer Elemente vor allem Teile anderer Praktiken zu übernehmen: Live-Konzerte werden als „richtige“ Konzerte bezeichnet, sie werden als „noch erfüllender, noch schöner“ (B19) beschrieben. Die vorliegenden Ergebnisse stützen dabei die Aussage von Seibert und Kolleg*innen (2018), dass Live-Konzerte nahezu aller Musikgenres von Rezipient*innen besucht werden, obwohl diese dafür sowohl finanzielle, als auch zeitliche und institutionelle Ressourcen aufbringen müssen. Dabei zeigt jedoch die Untersuchung mittels praxistheoretischer Perspektive, dass die Hin- und Rückfahrt für die Befragten weniger eine Bürde, als Teil der Praxis darstellen.

Aber was macht die Praxis des Live-Musikhörens bei einem Konzertbesuch aus? Obwohl die genannten Alternativen das Hören und auch das visuelle Erfassen von Live-Musik ermöglichen, ziehen die Befragten deutliche Unterschiede zu einem Konzertbesuch: „Du HÖRST es zwar, du siehst es zwar, aber du bist nicht in der Situation“ (B15). Ein Konzertbesuch bedeutet vor allem auch SPÜREN – den eigenen Körper in der Bewegung, die Körper der anderen, die Hitze in der Konzerthalle, den unregelmäßigen Boden des Festivalgeländes, den Regen und die Kälte am Nachhauseweg, das Rempeln der anderen Personen, die Hitze der Feuershow auf der Bühne. Hören, Sehen und Spüren gelten als intensiv beanspruchte Sinne bei einem Konzertbesuch (Seibert et al., 2018). Die Frage jedoch, was das Potential der sozialen Praxis des Live-Musikhörens auf Konzerten ausmacht, scheint nicht allein durch das Ansprechen eines weiteren Sinns beantwortbar zu sein. Vielmehr deuten die Daten auf eine Verschränkung verschiedener Aspekte hin, die konzentriertes Hören nahelegen und gleichzeitig dieses Hören „spürbar“ machen inmitten einer Gruppe an Personen, die das Erlebnis mitgestalten und eine Art Verflechtung – Figuration – bilden, ähnlich wie Elias in seiner Figurationstheorie beschreibt (Treibel, 2009). Dieses Erleben wird vielfach versucht zu imitieren oder nachzubilden, in dem bei Streaming-Konzerten verschiedene Funktionen implementieren, die Interaktion ermöglichen sollen (zum Beispiel Chats). Dennoch: „Nur beim Live-Konzert kann ein verbindendes Gemeinschaftserlebnis entstehen, das zwar im Internet virtuell erlebt, aber nicht sinnlich „greifbar“ ist“ (Gensch et al., 2008, S. 16). Auch wenn Live-Konzerte oft sehr unterschiedlich gestaltet sind,

beispielsweise als Sitzkonzert oder als Konzert auf einem Festivalgelände, ermöglichen alle Varianten eines Live-Konzerts verschiedene Interaktions- und Kommunikationsmöglichkeiten der Akteure (vgl. Seibert et al., 2018). Daraus ergibt sich ein Gemeinschaftsgefühl mit den Musiker*innen und/oder dem Publikum, das die Befragten in der vorliegenden Arbeit immer wieder betonten.

Des Weiteren unterstreichen die untersuchten Alternativen die Relevanz technologischer Innovation und digitaler Produkte für die Veränderung und Entstehung neuer Praktiken. Aufgrund technologischer Erneuerungen ist es erst möglich, Live-Konzerte über Fernsehen oder Internet zu übertragen, oder in Videospiele Live-Konzerte zu veranstalten. Bisherige Forschung beschrieb den Einfluss von neuen Technologien beispielsweise anhand der Praxis des digitalen Fotografierens (Shove & Pantzar, 2007). Es ist zu erwarten, dass auch in den nächsten Jahren und Jahrzehnten viele technische Erneuerungen auf den Markt kommen, die Einfluss auf die Musikrezeption nehmen. Ein Beispiel dafür könnte die Virtual Reality Technologie im Bereich des Gamings sein. Virtual Reality Technologie bietet eine multisensorische Erfahrung. Sie erlaubt es, Spieler*innen von Videogames, die mit Headset und Eingabegeräte an den Händen ausgestattet sind, sich im physischen Raum zu bewegen (vgl. van Berlo, van Reijmersdal, Smit, & van der Laan, 2021), während sie einen virtuellen Raum durchschreiten. In Kombination mit einer digitalen Welt, wie dem des „Metaverse“ (kriert von Facebook/Meta), erlaubt Virtual Reality eine immersive Erfahrung, anders als sie noch beim ersten Live-Musikevent im Videospiele „Second Life“ erlebt werden konnte (Elen, 2008). Möglich sind damit Kopfbewegungen, um den Raum und die Personen rund um einen anders wahrnehmen zu können. Eine körperliche Erfahrung in der Form des SPÜRENS des Erlebnisses ist jedoch (noch) nicht möglich. Warner Music überlegt bereits, wie Konzerte mit dieser Technologie umgesetzt werden können (Mlot, 2022). In den nächsten Jahren wird sich zeigen, ob hier eine neue Praxis des Live-Musikhörens entsteht und welche Elemente dazu verbunden werden.

Abgesehen von neuen Alternativen des Live-Musikhörens zeigten sich in der vorliegenden Arbeit weitere Beispiele dafür, wie technologische Innovationen Einfluss auf die Praxis des Musikhörens nehmen: Musikdienste, wie YouTube und Spotify, ermöglichen es Rezipient*innen eigene Playlists zu gestalten, einzelne Lieder schnell zu überspringen, Vorschläge für neue Lieder mittels Algorithmus zu erhalten und vor allem nahezu jederzeit und überall Musik konsumieren zu können. Die Befragten äußerten sich in den Interviews durchaus auch kritisch gegenüber dieser Entwicklung. Sie beschrieben das Gefühl sich „in

einer Blase“ zu befinden, weniger Variation an Musik kennen zu lernen und die Musik oft nur nebenbei laufen zu lassen. Die vorliegende Arbeit liefert hierbei auch Erkenntnisse zur Debatte über Musikhören als integrative oder disperse Praktik (Schatzki, 1996; Shove et al., 2012): Fuentes und Kolleg*innen (2019) gehen davon aus, dass digitale Musik aufgrund der Verfügbarkeit durch die verwendete Technologie zu einem „casual“ Zuhören einlädt. Musikhören wird so zu einer beiläufigen, dispersen Praxis, die weniger komplex ist, oft im Hintergrund läuft und teilweise Bestandteil einer anderen Praxis ist. Ähnlich beschreiben die Befragten in der vorliegenden Arbeit ihre Hörgewohnheiten, wenn sie während eines gestreamten Konzerts kochen, oder auf einem „Second Screen“ ein anderes Video verfolgen. Im Gegensatz dazu stellt ein Live-Konzert eine Rezeptionssituation dar, die das konzentrierte Zuhören nahelegt (Seibert et al., 2018) – die Räumlichkeiten, die Ausstattung, die Ausrichtung von Möbeln, mögliche Ton- oder Lichtanlagen legen den Fokus auf das Hören der Musik. Auch dieser Unterschied in der Praxis als integrativ oder dispers könnte erklären, warum Live-Konzerte einen ganz anderen Stellenwert bei den befragten Personen hatten und auch in den Medien als etwas Besonderes dargestellt werden.

Zwei weitere Aspekte der vorliegenden Arbeit liefern Implikationen für weiterführende Forschung: Die Erkenntnis, dass die Entstehung, Veränderung und das Verschwinden Praktiken vermehrt im Vergleich sozialer Praktiken untersucht werden sollten, einerseits, und Beobachtungen zur Dynamiken sozialer Praktiken und damit die Frage wie (schnell) sich soziale Praktiken verändern, andererseits. In den folgenden Kapiteln soll auf diese zwei Aspekte genauer eingegangen werden.

6.1.1. Praktiken nicht gesondert betrachten

Die vorliegende Arbeit möchte mit der Betrachtung verschiedener Praktiken des Live-Musikhörens die Notwendigkeit vergleichender Analysen unterstreichen. Häufig werden soziale Praktiken isoliert voneinander betrachtet, ohne sie miteinander in Bezug zu setzen. Welche Erkenntnisse, welche Einblicke, verlieren wir, wenn wir Praktiken als getrennte, fast unabhängige Einheiten betrachten? Aus mehreren Gründen scheint eine vergleichende Betrachtung sozialer Praktiken zielführend:

- (1) Shoves und Kolleg*innen (2012) beschreiben die Entstehung neuer sozialer Praktiken als Verbindung bereits existierender Elemente. Vergleichende Arbeiten

könnten dazu führen diese Zusammenführung bereits existierender Elemente besser zu verstehen. Ein Beispiel wäre die bereits genannte Technologie der „Virtual Reality“. Sobald das notwendige Material und die Kompetenzen existieren, können diese als Elemente oder Subelemente zu neuen Praktiken integriert werden, auch abseits von reinem Gaming. So beschreiben Shove und Kolleg*innen (2012), dass auch die Praxis des Duschens aufgrund vieler kleiner Anpassungen dank der Verfügbarkeit neuer *Materials*, *Meanings* und *Competencies* ermöglicht wurde, die vordergründig gar nichts mit der Praxis zu tun hatten, wie beispielsweise neue Kompetenzen von Installateur*innen.

- (2) Um die Dynamik und die Karriere von Praktiken des Musikhörens besser zu verstehen, bieten sich möglicherweise nicht nur Vergleiche zwischen Praktiken des Hörens live aufgeführter und reproduzierter Musik an (Lindau, 2010), sondern ebenso Vergleiche mit Praktiken des Rezipierens anderer Formen von Kunst, Kultur und Sport. So bestehen Ähnlichkeiten zwischen der Praxis des Verfolgens von Live-Sportereignissen im Fernsehen und der Praxis des Live-Musikhörens über Fernsehgeräte (beide teilen sich Gemeinsamkeiten im Element „Material“). Jedoch scheint sich das Verfolgen von Live-Sportereignissen stärker aus Elementen des Stadionbesuchs oder des Public Viewings zusammzusetzen, wohingegen das Streaming von Live-Konzerten vermehrt ähnliche Elemente aufweist, wie Fernsehen oder dem Schauen von Internetvideos. Wenn Befragte in der vorliegenden Arbeit von Sportereignissen sprachen, sprachen sie oft davon, Personen einzuladen und besondere Getränke oder Speisen einzukaufen. Auch die mediale Darstellung dieser Praxis deutet auf mehr Interaktion und mehr physische Formen der Interaktion (Schreien, Gestikulieren) hin, als die Praxis des Live-Musikstreamens. Im Kontrast dazu sprachen die Befragten bei Fernsehübertragungen von Live-Konzerten davon, allein vor dem Bildschirm zu sitzen und diese Praxis immer wieder zu unterbrechen. Die vorliegende Arbeit kann zu diesen Überlegungen nur erste Hinweise liefern, da der Fokus auf der Praxis des Musikhörens lag – weitere Forschung sollte beide Praktiken vergleichend behandeln.

- (3) Wenn gesellschaftliche Krisen Einfluss auf das gesellschaftliche Leben nehmen, dann verändern sie meist nicht nur die Aufführung einer einzigen Praxis. Gerade das Beispiel der COVID-19 Pandemie zeigt, dass die gesetzten Maßnahmen Einfluss auf verschiedenste Praktiken nahmen: auf die Praxis des Arbeitens, des Begrüßens, des Treffens mit Freund*innen, des Kinobesuchs oder des Fahrens mit öffentlichen Verkehrsmitteln. Zeitgleich wurden neue Technologien („Materials“) populär, wie Tools für Videokonferenzen, die nicht nur für Praktiken des Home Office genutzt wurden, sondern auch zur Kommunikation mit Freund*innen, virtuellen Spieleabenden oder Online-Führungen durch Museen, wie die Albertina (Albertina, 2022). Vergleichende Studien können so aufzeigen, wie Elemente neu integriert werden.

Vergleichende Analysen können dazu beitragen zu verstehen, wie bereits existierenden Elemente zu einer neuen sozialen Praxis zusammengefügt werden und ob es zwischen den existierenden Elementen Co-Dependenzen gibt, sodass die Integration einzelner Elemente die Integration weitere Elemente wahrscheinlicher machen oder sogar bedingen. Genauer gesagt weisen die vorhandenen Daten darauf hin, dass Teile des Elements „Materials“ mit Teilen des Elements „Competence“ verbunden sind und möglicherweise im „Konvolut“ zu einer neuen Praxis integriert werden: Die genutzte Technik für das Streamen von Live-Konzerten (Hardware und Software) bedingt auch das Know-How diese nutzen zu können. Shove und Pantzar (2005) deuten einen ähnlichen Aspekt in ihrer Forschungsarbeit zu Nordic Walking an, in dem sie davon sprechen, dass Image, Dinge und Fähigkeiten weiterhin sich gemeinsam entwickeln („co-evolve“, S. 62).

6.1.2. Dynamiken von Praktiken betrachten

Eine Frage, die während des Verfassens der Arbeit und der Lektüre praxistheoretischer Forschung immer wieder auftauchte, war: Wann entsteht eine neue Praxis und wann verändert sich eine bestehende? Stellt das Streaming von Live-Musik eine neue eigenständige Praxis dar, oder eine Veränderung einer bestehenden Praxis? Es scheint nicht immer eindeutig, wann von einer neuen Praxis gesprochen werden kann, die mehr Träger*innen rekrutiert als bestehende Praktiken (so, dass diese möglicherweise verschwinden), und wann bestehende Praktiken weiterhin als alte Praxis, jedoch mit Veränderungen, bestehen bleibt. So

beschreiben Shove und Pantzar (2005) beispielsweise Nordic Walking als neue Praxis, nicht als veränderte Praxis des Gehens oder des Wanderns. Sie argumentieren dies damit, dass bereits bekannte Elemente (Stöcke, physische Kompetenzen und die Idee des Gehens um des Spaß willen) neu miteinander verbunden wurden. Praxistheoretische Forschung zu Radfahren beschreibt eine Veränderung der Praxis (Spotswood et al., 2015), obwohl die Geschichte des Radfahrens starke Veränderungen der Praxis zeigt (von veränderten Materialien, wie dem Hochrad, der Einführung von Fahrradhelmen, oder Mountainbikes, bis hin zu einer veränderten Idee von Fahrradfahren als sportlicher Ausgleich im Gegensatz zu Fortbewegungsmittel armer Personen). Shove und Pantzar (2007) beschreiben schließlich digitale Fotografie beispielsweise als „fast developing pursuit distinct from but strongly related to film photography“ (S. 156), also als eigenständige Praxis, die in enger Beziehung zu analoger Fotografie steht. Ein Versuch, diese Unsicherheit näher zu beleuchten, stellt eine Erweiterung des Elemente-Modells von Shove und Kolleg*innen (2012) um die Idee einer Kern/Peripherie dar, die aufbauend auf den Erkenntnissen auf den gesammelten Daten im Folgenden vorgestellt werden soll.

Die heutigen gesellschaftlichen Bedingungen scheinen sich schnell zu ändern – Krisen ausgelöst durch Naturkatastrophen, Kriege, Terrorismus oder ökonomische Fehlentscheidungen erzeugen Umstände, die das Ausführen einer sozialen Praxis radikal beschneiden. COVID-19 ist ein Beispiel für eine Krise, die schlagartig Einfluss auf das gesellschaftliche Leben nahm. Aber wie schnell verändern sich soziale Praktiken? Oder entstehen immer wieder neue soziale Praktiken? Shove berichtet in ihren Publikationen von kleinen Änderungen, die das Duschen als soziale Praxis zu dem machten, wie Träger*innen der Praxis sie heute in Europa und Nordamerika aufführen (Shove et al., 2012). Erst die Entwicklung einer Technik, um warmes Wasser zu erzeugen, und ein Konzept von Hygiene und Reinlichkeit führten zu dieser etablierten Praxis. Wie schnell jedoch können sich etablierte Praktiken verändern? Und wie „veränderungsresistent“ sind sie? Aufbauend auf den vorliegenden Ergebnissen wird vorgeschlagen, dass eine soziale Praxis möglicherweise aus einem „Kern“, und einer „Peripherie“ besteht, ähnlich wie dies von sozialen Repräsentationen in der Theorie sozialer Repräsentationen (SRT) angenommen wird (de Rosa, 1996; Meier & Kirchler, 1998; Moscovici, 1984). Auch wenn soziale Repräsentationen keineswegs mit sozialen Praktiken vergleichbar sind, könnte die Annahme der Struktur einer sozialen Repräsentation bestehend aus zentralen und peripheren Elementen für die Erklärung der Veränderung sozialer Praktiken relevant sein: Ähnlich wie in der SRT von Abric (1984)

beschreiben sind Praktiken stabil und fluid zugleich, sie verändern sich und bleiben doch in ihrem Kern als soziale Praxis erkennbar. Eine Parallele zu den Karrieren sozialer Praktiken (Shove & Pantzar, 2007) zeigt sich auch in Moscovicis Beschreibung sozialer Repräsentationen als etwas sich stetig veränderndes: „[...] they lead a life of their own, circulate, merge, attract and repel each other, and give birth to new representations, while old ones die out [...]“ (zitiert nach Meier & Kirchler, 1998). Abric (1984) versucht diesen Widerspruch der Stabilität und Veränderung zu erklären mit Hilfe der Idee zentraler Elemente, die eine Art Kern bilden, und Elementen, welche die Peripherie darstellen. In diesem Sinne könnte auch eine soziale Praxis als bestehend aus einem Kern gesehen werden, der zentrale Teile der drei Elemente „Ideas/Meanings“, „Material“ und „Competence“ enthält, der resistenter gegenüber Veränderungen ist. Ein Austausch der Elemente des Kerns würden möglicherweise dazu führen, dass eine soziale Praxis als eine neue Praxis erkannt wird, nicht jedoch als eine veränderte, bereits existierende, Praxis. Periphere Elemente wären, ähnlich der Theorie sozialer Repräsentationen (Meier & Kirchler, 1998), mehr kontextabhängig und wären weniger stabil als Teile des Kerns. Abbildung 5 stellt eine mögliche Darstellung eines Kern-Peripherie Modells sozialer Praktiken dar.

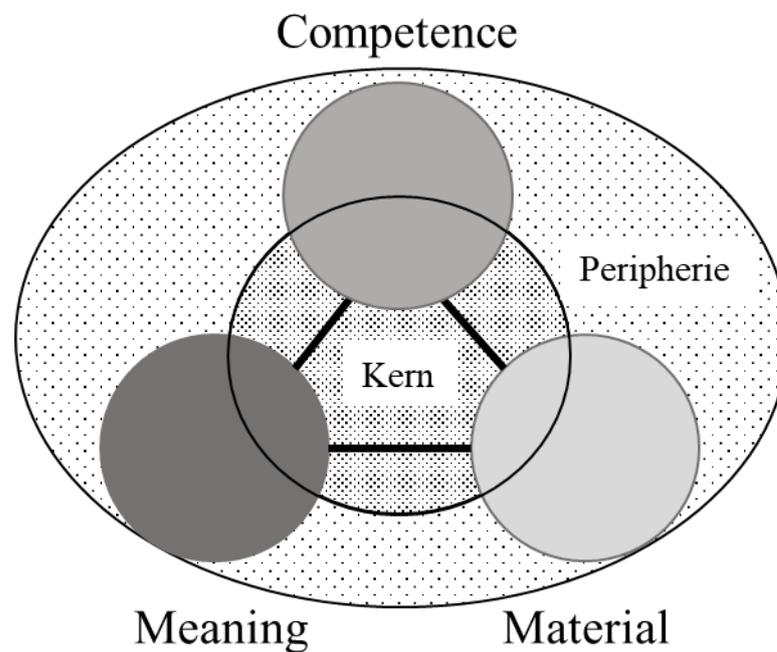


Abbildung 5. Modell eines Kern-Peripheriekonzepts einer sozialen Praxis

Werden zu viele Elemente ausgetauscht oder Elemente des Kerns mit anderen Elementen verbunden, entsteht eine neue Praxis. So können zwar verschiedene Aspekte der Praxis „Live-Konzertbesuch“ über die Zeit verändern, wie beispielsweise ein digitales Ticket zu kaufen, anstelle eines physischen oder sich vor dem Betreten des Konzerts auf eine COVID-19 Erkrankung testen zu müssen, jedoch stellen diese keine neue soziale Praxis dar. Wesentliche Kernelemente der Praxis bleiben bestehen, auch wenn diese sich weiterentwickelt. Der Vergleich eines Live-Konzertbesuchs und eines Live-Musikstreams zeigt in der vorliegenden Arbeit deutlich, dass letzteres nicht als weiterentwickelte Praxis eines Live-Konzerts gesehen werden kann: Das gemeinschaftliche Erlebnis scheint Teil des Kerns des Elements „Meaning“ zu sein, der bei der Zusammensetzung neuer Elemente der Praxis „Live-Stream verfolgen“ nicht enthalten ist. Diese Darstellung stellt zweifellos – ebenso wie das Modell der drei Elemente von Shove und Kolleg*innen (2012) an sich – eine Vereinfachung dar. Allerdings soll sie einen Gedankenanstoß bringen, wann eine veränderte soziale Praxis noch als solche bestehen bleibt und aufgeführt wird und wann es sich um eine neue soziale Praxis handelt. Die vorliegende Arbeit kann auch hierzu nur erste Hinweise liefern und versteht sich in diesem Punkt als Anregung für weitere Forschung, die sich mit Dynamiken und Karrieren von sozialen Praktiken beschäftigt.

6.2. Limitationen

Wie in den vorherigen Kapiteln bereits beschrieben, kann die vorliegende Arbeit wertvolle Inputs sowohl für praxistheoretische Forschung als auch zur Forschung von Musikrezeption liefern. Allerdings hat auch diese Arbeit, wie jede Forschungsarbeit, Limitationen. Beispielsweise ist auf Basis der vorliegenden Daten und der verwendeten Methode keine langfristige Prognose bezüglich der Entwicklungen sozialer Praktiken möglich. Es kann nicht prognostiziert werden, welche Praktiken des Live-Musikhörens auch in Zukunft Träger*innen rekrutieren können und welche wieder verschwinden. Die Wahl einer qualitativen Methode ermöglichte es in der vorliegenden Arbeit ein tiefergreifendes Verständnis für Praktiken des Live-Musikhörens zu gewinnen und stellte sich als besonders gewinnbringend in der unsicheren Zeit der COVID-19 Pandemie heraus, indem immer wieder neue Maßnahmen oder Aufhebungen von Maßnahmen Einfluss auf die Aufführung von Praktiken nahmen. Jedoch wurde kein Experiment oder Längsschnittdesign gewählt, sodass es nicht möglich ist, kausale Aussagen zu tätigen und auch keine Prognose über die weitere

Entwicklung getroffen werden können (Bortz & Döring, 2007). Die Karriere der untersuchten sozialen Praktiken hängt vor allem auch davon ab, wie viele Personen sie aufführen: „[...] the more people do showering, the more it becomes established“ (Shove, 2018).

Des Weiteren fokussierte die vorliegende Arbeit vor allem auf einem Vergleich zweier Praktiken des Live-Musikhörens: Live-Konzertbesuche und Streaming von Live-Musik. Die anderen Praktiken (Live-Musikhören bei Balkonkonzerten, in Auto-Discos oder In-Gamekonzerten) wurden viel seltener aufgeführt und die meisten der Befragten waren noch nie Träger*innen dieser Praktiken. Viele der Befragten hatten bereits von Balkonkonzerten erfahren, Auto-Discos wurden jedoch meist von der Idee der Autokinos abgeleitet und die Gespräche zu In-Gamekonzerten konzentrierten sich vor allem auf das Videospielen. Dennoch konnten aufgrund der umfassenden Datensammlung, die auch eine Vielzahl an Medienberichten von Tageszeitungen, sozialen Medien und Webseiten enthielt, ein Verständnis für diese Praktiken gewonnen werden. Die Erkenntnisse zu den Elementen dieser Praktiken konnten vor allem aus Medienberichten gewonnen werden.

Zusätzlich zu den untersuchten Praktiken des Live-Musikhörens lassen sich möglicherweise, wenn auch in geringerem Ausmaß, auch weitere Praktiken während der Pandemie identifizieren. Die vorliegende Untersuchung sozialer Praktiken des Live-Musikhörens erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Wie relevant das Erleben von Live-Musik ist, wird nicht zuletzt dadurch aufgezeigt, dass viele neue soziale Praktiken des Live-Musikhörens entstanden und entstehen. Einige konnten bereits Träger*innen rekrutieren, wie beispielsweise die bereits genannte Praxis des Live-Musikhören via Virtual Reality Gaming. Darüber hin aus gab es aber auch andere Projekte, wie beispielsweise im musiktherapeutischen Bereich. So haben mdw (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien Institut für Musiktherapie) und ÖBM (Österreichischer Berufsverband der MusiktherapeutInnen) in Zeiten der Pandemie die Initiative „lieblingslied.at“ ins Leben gerufen, die sich an Personen richtet, die sich einer herausfordernden Belastungssituation aufgrund der COVID-19 Pandemie gegenüberstehen sehen. Rezipient*innen können sich auf der eigens eingerichteten Webseite ein Lieblingslied wünschen, das bei einem gemeinsam vereinbarten Termin von ehrenamtlich arbeitenden Musiktherapeut*innen für die Person über Telefon oder Videotelefonie vorgespielt wird (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien & Österreichischer Berufsverband der MusiktherapeutInnen, 2022). Anschließend daran gibt es eine gemeinsame Zeit von 30 min, in der sich Rezipient*innen und Therapeut*innen über die Liedauswahl und die Bedeutung für die Rezipient*innen austauschen.

Als die ersten Lockerungen kleiner Zusammenreffen wieder ermöglichten wurden auch sogenannte Wohnzimmer- oder Sofakonzerte populär. Auf verschiedenen Webseiten (z.B.: Sofaconcerts, 2022) können Rezipient*innen Künstler*innen entdecken und für ein privates Konzert zu Hause anfragen. Diese Initiative wurde ebenso wie Virtual Reality Gaming und musiktherapeutische Angebote in der empirischen Untersuchung der vorliegenden Arbeit nicht behandelt. Dennoch könnte auch hier eine vergleichende Analyse neue Erkenntnisse für das Verständnis der sozialen Praktik des Musikhörens bringen. Beispielsweise ist der Veranstaltungsort und die Location ein wichtiger Bestandteil des Elements „Material“ bei der Praktik des Live-Konzertbesuch, ein Wohnzimmerkonzert findet allerdings in privaten Wohnräumen der Rezipient*innen statt und weist damit mehr Ähnlichkeit mit der Praktik des Live-Musikstreamens auf, die vorrangig zu Hause aufgeführt wird.

Zuletzt sei darauf hingewiesen, dass die vorliegende Arbeit die Perspektive der Rezipient*innen einnimmt und die Praxis des *Musikhörens* (im Gegensatz zur *Musikproduktion*) untersucht. Shove und Pantzar (2005, S. 62) betonen jedoch, dass Produzent*innen ebenso wie Konsument*innen eine Rolle bei der Reproduktion sozialer Praktiken eine Rolle spielen: „[...] consumers and producers are *both* involved in constituting and reproducing practices, the successful accomplishment of which entails specific forms of consumption [...]“. In der vorliegenden Arbeit wurde als Ergänzung auch ein informelles Interview mit einem professionellen Musiker durchgeführt, um die Erkenntnisse für die Analyse der Praktiken nutzen zu können (siehe Tabelle 2). Dennoch liegt der Fokus der Arbeit eindeutig auf der Perspektive der Rezipient*innen und damit der Konsument*innen. Dieser wurde bewusst gewählt, um bestehende Forschung zu COVID-19 und Musikproduktion zu ergänzen, die sich beispielsweise mit der Karriereentwicklung von Musiker*innen beschäftigte (z.B.: Cai, Carney, Zada, & Terry, 2021; Howard et al., 2021).

6.3. Resümee

Trotz zahlreicher technologischer Entwicklungen hat Live-Musik auch zu Beginn des 21. Jahrhunderts nicht an Bedeutung verloren. Live-Veranstaltungen ermöglichen für Rezipient*innen eine Erfahrung von Authentizität, wie es von anderen Formen der Musikrezeption (z.B.: Musikhören über Tonträger) nicht im selben Maße ermöglicht werden kann. Im Jahr 2020 schränkte jedoch die COVID-19-Pandemie und die gesetzten Maßnahmen

in vielen Ländern die Möglichkeiten, Musik live zu erleben, ein. Insbesondere die Rezeption von Musik auf Live-Konzerten war von Maßnahmen, wie Ausgangsbeschränkungen und Veranstaltungsverböten, betroffen. Das Projekt stellte daher die Frage, inwiefern sich die Musikrezeption und die Praktiken des Live-Musikhörens in Zeiten der COVID-19-Beschränkungen verändert haben: Welche spezifischen Rezeptionssituationen werden gewählt (z.B.: Online-Konzert, Balkonkonzert, Auto-Discos, In-Gamekonzerte)? Welche sozialen Praktiken im Rahmen der Musikrezeption verändern sich, entstehen oder verschwinden? Zur Beantwortung der Frage wurde unter Verwendung der konstruktivistischen Grounded Theory Methodologie 25 qualitative Interviews und 3 Beobachtungen durchgeführt, sowie Medienberichte, informelle Gespräche und Photographien in der Analyse berücksichtigt. Die Perspektive der Praxistheorie stellte den Rahmen der Arbeit dar. Die Ergebnisse der Datensammlung zeigen, dass Live-Konzerte aufgrund der erlebten Interaktion und Körperlichkeit, einen besonderen Stellenwert für die Musikrezeption besitzt. Rezeptionssituationen, die das Hören von Live-Musik auch in Zeiten von Einschränkungen erlaubten, wurden lediglich als Alternative wahrgenommen, nicht als gleichzusetzender Ersatz und nicht als Weiterentwicklung der Praxis. Von diesen Alternativen wurde insbesondere die Möglichkeit des Streamings genutzt, um Live-Musik zu erleben. Übertragungen von Live-Konzerten wurden über verschiedene Medien (allen voran Internet und Fernsehen) konsumiert. Live-Musik auf Balkonkonzerte oder in Auto-Discos oder In-Gamekonzerten zu hören wurde seltener genutzt und vor allem mit Hinweis auf eine Einschränkung der Bewegungsfreiheit und -freude (nicht tanzen zu können oder zu wollen) abgelehnt. Jede dieser sozialen Praktiken bestand aus einer einzigartigen Kombination aus Elementen, die sich nur wenig mit den Elementen eines Live-Konzerts überschneiden. So variierte das notwendige *Material*, die notwendigen *Competence* zur Aufführung der Praktiken und die *Ideas/Meanings*, welche die Praktiken auszeichnen. Obwohl gerade gestreamte Konzerte mittels verschiedener Mechanismen versuchten, ein Live-Konzert möglichst zu imitieren, scheint es deutliche Unterschiede in den Rezeptionspraktiken zu geben: Online-Konzerte wurden von Konsument*innen immer wieder unterbrochen, im Gegensatz zu Live-Konzerten oft alleine konsumiert und meist sitzend vor dem Bildschirm, wohingegen bei Berichten über Live-Konzerte gerade die Körperlichkeit der Erfahrung betont wurde.

Die vorliegende Arbeit unterstreicht, dass soziale Praktiken nicht isoliert voneinander betrachtet werden sollen. Der Vergleich der genannten Praktiken des Live-Musikhörens legt nahe, dass Elemente anderer Praktiken, wie die des Fernsehens, des Autokinobesuchs oder

des Videospieles, neu zu den alternativen Praktiken des Live-Musikhörens Streaming, Auto-Disco oder In-Game Konzert verbunden wurden. Möglicherweise kann ein Kern/Peripherie-Ansatz, ähnlich der Idee der Theorie sozialer Repräsentationen, helfen, um zu verstehen, welche Sub-Elemente zentrale Bestandteile einer sozialen Praxis sind (und somit den Kern bilden) und welche Sub-Elemente einfacher und schneller verändert werden (und somit die Peripherie bilden). Das gemeinsame Erleben und die körperliche Erfahrung scheinen zentrale Elemente der Praktik des Live-Konzertbesuchs sein, welche jedoch nicht bei den Praktiken des Live-Streamings, Balkonkonzerts, Auto-Disco oder In-Game Konzerts beobachtet werden konnten. Inwieweit die untersuchten alternativen Praktiken des Live-Musikhörens über die COVID-19 Pandemie hinaus aufgeführt werden, hängt davon ab, wie viele Träger*innen sie in Zukunft rekrutieren können.

7. Literaturverzeichnis

- Abric, J.-C. (1984). A theoretical and experimental approach to the study of social representations in a situation of interaction. In S. Moscovici & R. Farr (Hg): *Social representations*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 223-250.
- Albertina. (2022). *Online-Führungen*. <https://www.albertina.at/besuch/programm/online-fuehrungen> (Zugegriffen: 02.03.2022).
- Altenmüller, E. (2018). *Vom Neandertal in die Philharmonie: Warum der Mensch ohne Musik nicht leben kann*. Berlin, Heidelberg: Springer-Verlag.
- Anastasiadis, M. (2020). Konturen der Data Driven Music Industry. In T. Busch, P. Moormann, & W. Zielinski (Hg): *Musikalische Praxen und virtuelle Räume*. München: Kopaed, 97-107.
- Atkinson, W. (2011). The context and genesis of musical tastes: Omnivorousness debunked, Bourdieu buttressed. *Poetics*, 39(3), 169-186.
- Beaven, Z., & Laws, C. (2007). 'Never let me down again': loyal customer attitudes towards ticket distribution channels for live music events: a netnographic exploration of the US leg of the Depeche Mode 2005–2006 world tour. *Managing Leisure*, 12(2-3), 120-142.
- Bennett, A. (2013). *Music, style, and aging: Growing old disgracefully?* Philadelphia, PA: Temple University Press.
- Bennett, L. (2012). Patterns of listening through social media: online fan engagement with the live music experience. *Social Semiotics*, 22(5), 545-557.
doi:10.1080/10350330.2012.731897
- Blaukopf, K. (1992) 'Musik in der Mediamorphose', *Österreichische Musikzeitschrift*, 47(11), 643–644.
- Bortz, J., & Döring, N. (2007). *Forschungsmethoden und Evaluation für Human- und Sozialwissenschaftler: Limitierte Sonderausgabe*. Heidelberg: Springer-Verlag.
- Bourdieu, P. (1987). *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, P. (2009) *Entwurf einer Theorie der Praxis: auf der ethnologischen Grundlage der kabyliischen Gesellschaft*. 2. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Brown, S. C., & Knox, D. (2017). Why go to pop concerts? The motivations behind live music attendance. *Musicae Scientiae*, 21(3), 233-249. doi:10.1177/1029864916650719

- Bryant, A., & Charmaz, K. (Hg). (2019). *The SAGE handbook of current developments in grounded theory*. Los Angeles London: SAGE reference.
- Bryson, B. (1996). "Anything but Heavy Metal": symbolic exclusion and musical dislikes. *American Sociological Review*, 884-899.
- Bundesministerium für Soziales, Gesundheit, Pflege und Konsumentenschutz. (2021). *Coronavirus - Aktuelle Maßnahmen*. <https://www.sozialministerium.at/Informationen-zum-Coronavirus/Coronavirus---Aktuelle-Ma%C3%9Fnahmen.html> (Zugegriffen: 10.10.2021).
- Bundesministerium für Soziales Gesundheit Pflege und Konsumentenschutz. (2022). Nordic Walking. <https://www.gesundheit.gv.at/leben/bewegung/sportarten/ganzjaehrige-sportarten/nordic-walking> (Zugegriffen: 03.02.2022).
- Cai, C. J., Carney, M., Zada, N., & Terry, M. (2021). *Breakdowns and breakthroughs: Observing musicians' responses to the COVID-19 pandemic*. Paper presented at the Proceedings of the 2021 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems.
- Carolan, M. (2021). COVID-19's Impact on Gendered Household Food Practices: Eating and Feeding as Expressions of Competencies, Moralities, and Mobilities. *The Sociological Quarterly*, 1-21.
- Charmaz, K. (2008). The legacy of Anselm Strauss in constructivist grounded theory. *Studies in symbolic interaction*, 32, 127-141.
- Charmaz, K. (2011). Den Standpunkt verändern: Methoden der konstruktivistischen Grounded Theory. In G. Mey & K. Muck (Hg). *Grounded theory reader*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 181-205
- Charmaz, K. (2014). *Constructing grounded theory*. 2. Auflage. London [u.a.]: SAGE.
- Cohen, S. (2012). Live music and urban landscape: mapping the beat in Liverpool. *Social Semiotics*, 22(5), 587-603. doi:10.1080/10350330.2012.731902
- Corbin, J. M., & Strauss, A. (1990). Grounded theory research: Procedures, canons, and evaluative criteria. *Qualitative Sociology*, 13(1), 3-21.
- Corvo, E., & De Caro, W. (2020). COVID-19 and spontaneous singing to decrease loneliness, improve cohesion, and mental well-being: An Italian experience. *Psychological Trauma: Theory, Research, Practice, and Policy*, 12(1), 247-248.
- Crivits, M., & Paredis, E. (2013). Designing an explanatory practice framework: Local food systems as a case. *Journal of consumer culture*, 13(3), 306-336.

- Dausacker, A., & vom Ort, A. K. (2014). Where All Avatars Are Created Equal. Eine Betrachtung gegenderter Sprache in Videospiele mit wählbarem Avatar-Geschlecht. *Kultur & geschlecht*, 12, 1-17.
- de Rosa, A. S. (1996). *Controversial social representations "of" and "around" advertising: How to sell pullovers by provoking discussion on social issue*. Paper presented at the 11th General Meeting of EAESP, July, 1996, Gmunden, Austria.
- Dießelkämper, B. (2020). "Wir wollen eure Lichthupe sehen". *Süddeutsche Zeitung*. <https://www.sueddeutsche.de/leben/corona-disco-auto-1.4927763> (Zugegriffen: 14.07.2021).
- Domingo, P. (2021). *Performances*. <https://www.placidodomingo.com/us-en/calendar> (Zugegriffen: 14.07.2021).
- Döpp, H.-J. (2012). *Musik und Eros*. New York: Parkstone Press International.
- Dössel, C. (2021, 28.03.2021). Kultur im Stop and go. *Süddeutsche Zeitung*. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/corona-kultur-berlin-1.5249516> (Zugegriffen: 14.07.2021).
- Driver, C. (2011). Embodying hardcore: rethinking 'subcultural' authenticities. *Journal of Youth Studies*, 14(8), 975-990.
- DWP PPV LLC. (2021). *A global streaming event - Korn*. <https://kornlive.com/> (Zugegriffen: 14.07.2021).
- Elen, R. (2008). *Music in the Metaverse*. Paper presented at the Audio Engineering Society Conference / UK 23rd Conference: Music Everywhere.
- Epting, P. (2017). Musik in Videospiele. In G. Rötter (Hg): *Handbuch Funktionale Musik*. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden, 401-427.
- Feiereisen, S., Rasolofoarison, D., De Valck, K., & Schmitt, J. (2019). Understanding emerging adults' consumption of TV series in the digital age: A practice-theory-based approach. *Journal of Business Research*, 95, 253-265.
- Fink, L. K., Warrenburg, L. A., Howlin, C., Randall, W. M., Hansen, N. C., & Wald-Fuhrmann, M. (2021). Viral tunes: changes in musical behaviours and interest in coronamusic predict socio-emotional coping during COVID-19 lockdown. *Humanities and Social Sciences Communications*, 8(1), 1-11. doi:10.1057/s41599-021-00858-y
- Flick, U. (2011). Das Episodische Interview. In *Empirische Forschung und Soziale Arbeit* Springer, 273-280.

- Flick, U. (2019). From intuition to reflexive construction: Research design and triangulation in grounded theory research. In: A. Bryant & K. Charmaz: *The Sage handbook of current developments in grounded theory*. London: SAGE Publications, 125-144.
- Friese, S. (2019). *Grounded theory analysis and CAQDAS: A happy pairing or remodeling GT to QDA*. London (UK): SAGE.
- Fuentes, C., Hagberg, J., & Kjellberg, H. (2019). Soundtracking: music listening practices in the digital age. *European Journal of Marketing*, 53(3), 483-503.
- Gallacher, S. (2015). The sounds of Skyrim: a musical journey through gaming. In A. C. Jones & R. J. Bennett (Hg): *The Digital Evolution of Live Music*. Kidlington: Chandos Publishing, 99-106.
- Gärtner, J. (2019). *Konzerttickets: Haupteinnahmequelle für Musiker*.
<https://www.deutschlandfunknova.de/beitrag/konzerttickets-sind-haupteinnahmequelle-fuer-musiker> (Zugegriffen: 14.07.2021).
- Gefen, P. S. (2001). A little wine with your Schubert? The living-room concert offers hope for music lovers: National Edition. *National post (Toronto)*.
- Gensch, G., Stöckler, E. M., & Tschmuck, P. (2008). *Musikrezeption, Musikdistribution und Musikproduktion*. Wiesbaden: Gabler Verlag.
- Gibson, D. (2010). Living Virtually: Researching New Worlds. *International journal of gaming and computer-mediated simulations*, 2(1), 59-61.
 doi:10.4018/jgcms.2010010106
- Glaser, B. G., & Strauss, A. L. (2017). *Discovery of grounded theory: Strategies for qualitative research*. New York: Routledge.
- Goodyer, I. (2009). *Crisis music: The cultural politics of Rock Against Racism*. Manchester: Manchester University Press.
- Green, B. (2016). 'I always remember that moment'. Peak music experiences as epiphanies. *Sociology*, 50(2), 333-348.
- Hansen, N. C., Treider, J. M. G., Swarbrick, D., Bamford, J. S., Wilson, J., & Vuoskoski, J. K. (2021). A Crowd-Sourced Database of Coronamusic: Documenting Online Making and Sharing of Music During the COVID-19 Pandemic. *Frontiers in Psychology*, 12.
 doi:10.3389/fpsyg.2021.684083
- Heiser, P. (2018). *Meilensteine der qualitativen Sozialforschung: Eine Einführung entlang klassischer Studien*. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden.

- Helms, D., & Phleps, T. (2015). *9/11 - The world's all out of tune. Populäre Musik nach dem 11. September 2001*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Hess, A.-K., & Schubert, I. (2019). Functional perceptions, barriers, and demographics concerning e-cargo bike sharing in Switzerland. *Transportation Research Part D: Transport and Environment*, *71*, 153-168.
- Hitzler, R., & Pfadenhauer, M. (Hg) (2013). *Techno-Soziologie: Erkundungen einer Jugendkultur*. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden.
- Hove, M. J., Martinez, S. A., & Stupacher, J. (2020). Feel the bass: Music presented to tactile and auditory modalities increases aesthetic appreciation and body movement. *Journal of Experimental Psychology: General*, *149*(6), 1137.
- Howard, F., Bennett, A., Green, B., Guerra, P., Sousa, S., & Sofija, E. (2021). 'It's Turned Me from a Professional to a "Bedroom DJ" Once Again': COVID-19 and New Forms of Inequality for Young Music-Makers. *Young*, *29*(4), 417-432.
- Kaiserschild-Stiftung. (2021a). Covid-19-Sonderförderung für Nachwuchswissenschaftler*innen aus Wirtschafts- und Sozialwissenschaften. <https://www.kaiserschild-stiftung.at/projekte/covid-19-sonderfoerderung> (Zugegriffen: 02.07.2021).
- Kaiserschild-Stiftung. (2021b). Kaiserschild-Stiftung. <https://www.kaiserschild-stiftung.at/> (Zugegriffen: 02.07.2021).
- Kelle, U. (2019). The status of theories and models in grounded theory. In: A. Bryant & K. Charmaz: *The Sage handbook of current developments in grounded theory*. London: SAGE Publications, 68-88.
- Kennedy, K. (2014). 'A music of grief': classical music and the First World War. *International Affairs*, *90*(2), 379-395. doi:10.1111/1468-2346.12115
- Kent, M., & Ellis, K. (2015). Live music in a virtual world: exuberant flourishing and disability at Wheelies nightclub in Second Life. In A. C. Jones & R. J. Bennett (Hg): *The Digital Evolution of Live Music*. Kidlington: Chandos Publishing, 85-98.
- Kingsley, P., & Vancon, L. (2020). At Drive-in Disco, It 'Feels like Saturday Again,' Even Without a Dance Floor. *The New York Times*.
- Krause, A. E., Dimmock, J., Rebar, A. L., & Jackson, B. (2021). Music listening predicted improved life satisfaction in university students during early stages of the COVID-19 pandemic. *Frontiers in Psychology*, *11*, 1-9.

- Leibniz-Institut für Deutsche Sprache. (2020). Neuer Wortschatz rund um die Coronapandemie. <https://www.owid.de/docs/neo/listen/corona.jsp#> (Zugegriffen: 01.07.2021).
- Lil_moha (2020). *Musik macht mir Glück* [ORF III Kultur und Information: Stay at Home! – Kultur in Zeiten der Corona-Pandemie]. <https://tv.orf.at/orf3/stories/3002316/> (Zugegriffen: 02.04.2021).
- Lindau, A. (2010). Zu den Dimensionen des Unterschieds live aufgeführter und reproduzierter Musik: Ergebnisse einer qualitativ/quantitativen Umfragestudie. *Fortschritte der Akustik–DAGA 2010*, 609-610.
- Lingel, J., & Naaman, M. (2012). You should have been there, man: Live music, DIY content and online communities. *New Media & Society*, 14(2), 332-349. doi:10.1177/1461444811417284
- Lizardo, O., & Skiles, S. (2012). Reconceptualizing and theorizing “omnivorousness” genetic and relational mechanisms. *Sociological theory*, 30(4), 263-282.
- Lueger, M. (2009). Grounded theory. In R. Buber & H.H. Holzmüller (Hg): *Qualitative Marktforschung*. Wiesbaden: Gabler, 189-205.
- Max Planck Institute for Empirical Aesthetics. (2021). Musicovid - An International Research Network. <https://www.aesthetics.mpg.de/en/research/department-of-music/musicovid-an-international-research-network.html> (Zugegriffen: 14.07.2021).
- Mayring, P. (2010). *Qualitative Inhaltsanalyse*. 11. Auflage. Weinheim: Beltz.
- Meier, K., & Kirchler, E. (1998). Social representations of the Euro in Austria. *Journal of Economic Psychology*, 19, 755-774.
- Miko-Schefzig, K. (2019). *Subjektive Sicherheit in Situation, Organisation und Diskurs*. Wiesbaden: Springer.
- Mlot, S. (2022). Warner Music wants to host live music concerts in the metaverse. <https://uk.pcmag.com/digital-life/138401/warner-music-wants-to-host-live-music-concerts-in-the-metaverse> (Zugegriffen: 03.03.2022).
- Morozova, D., & Gurova, O. (2021). How the practice of commercializing comes together and falls apart in a market of wearable technologies. *Journal of Consumer Culture*, 1469540521990862.
- Morse, J. M., & Clark, L. (2019). The nuances of grounded theory sampling and the pivotal role of theoretical sampling. In: A. Bryant & K. Charmaz: *The Sage handbook of current developments in grounded theory*. London: SAGE, 145-166.

- Moscovici, S. (1984). The phenomenon of social representations. In: R. M. Farr & S. Moscovici (Hg): *Social representations*. Cambridge: Cambridge University, 3-69.
- Mueller, R. A. (2019). Episodic narrative interview: Capturing stories of experience with a methods fusion. *International Journal of Qualitative Methods*, 18, 1-11.
- Mulder, M., & Hitters, E. (2021). Visiting pop concerts and festivals: measuring the value of an integrated live music motivation scale. *Cultural Trends*, 30(4), 335-375.
doi:10.1080/09548963.2021.1916738
- Müller, S. O. (2006). Distinktion, Demonstration und Disziplinierung: Veränderungen im Publikumsverhalten in Londoner und Berliner Opernhäusern im 19. Jahrhundert. *International review of the aesthetics and sociology of music*, 37(2), 167-187.
- Müller, S. O., & Osterhammel, J. (2012). Geschichtswissenschaft und Musik. *Geschichte und Gesellschaft*, 38(1), 5-20.
- Müller, S. O., & Zalfen, S. (2012). *Besatzungsmacht Musik: zur Musik- und Emotionsgeschichte im Zeitalter der Weltkriege (1914-1949)*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Mürbe, D., Bischoff, P., Fleischer, I. M., & Gastmeier, P. (2020). *Beurteilung der Ansteckungsgefahr mit SARS-CoV-2-Viren beim Singen*. <https://www.schola-cantorum.de/wp-content/uploads/2021/03/2020-05-04-charite-beurteilung-ansteckungsgefahr-beim-singen.pdf> (Zugegriffen: 14.07.2021).
- Netrebko, A. (2021). *Kalendar - Kommende Auftritte*. <https://service.oeticket.com/die-konzert-highlights-2019/> (Zugegriffen: 14.07.2021).
- Oakes, S., & Warnaby, G. (2011). Conceptualizing the management and consumption of live music in urban space. *Marketing Theory*, 11(4), 405-418.
doi:10.1177/1470593111418798
- Oeticket. (2021). *Die Konzert-Highlights 2019*. <https://service.oeticket.com/die-konzert-highlights-2019/> (Zugegriffen: 14.07.2021).
- Ombler, M. (2020). *Are video games the future of live music*. <https://www.gamesindustry.biz/articles/2020-06-10-are-video-games-the-future-of-live-music> (Zugegriffen: 14.07.2021).
- ORF. (2021). „Testkonzerte“ in Berlin und Barcelona. <https://orf.at/stories/3206996/> (02.03.2022).
- Peterson, R. A. (1992). Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore. *Poetics*, 21(4), 243-258.

- Peterson, R. A., & Kern, R. M. (1996). Changing highbrow taste: From snob to omnivore. *American Sociological Review*, 61(5), 900-907.
- Pfleiderer, M. (2008). Live-Veranstaltungen von populärer Musik und ihre Rezeption. In: G. Gensch, E.M. Stöckler, P. Tschmuck (Hg): *Musikrezeption, Musikdistribution und Musikproduktion* Wiesbaden: Gabler, 83-107.
- Pitlik, H., Fritz, O., & Streicher, G. (2020). *Ökonomische Bedeutung der Kulturwirtschaft und ihre Betroffenheit in der COVID-19-Krise*. WIFO-Österreichisches Institut für Wirtschaftsforschung.
- Pohl, R. (2020). "Sommernachtskonzert" in Schönbrunn: Schmalz für Fidschi. <https://www.derstandard.at/story/2000120121791/sommernachtskonzert-in-schoenbrunn-schmalz-fuer-fidschi> (Zugegriffen: 14.07.2021).
- Pollak, M., Kowarz, N., & Partheymüller, J. (2020). *Chronologie der Corona-Krise*. <https://viecer.univie.ac.at/corona-blog/corona-blog-beitraege/blog51/> (Zugegriffen: 12.04.2020).
- Rapley, T. (2014). Sampling strategies in qualitative research. In: U. Flick (Hg): *The SAGE Handbook of Qualitative Data Analysis*, London: SAGE, 49-63.
- Rebstock, M. (2018). Strategien zur Produktion von Präsenz. In: M. Tröndle (Hg): *Das Konzert II: Beiträge zum Forschungsfeld der Concert Studies*, Bielfeld: transcript-Verlag, 149-161.
- Reckwitz, A. (2002). Toward a theory of social practices: A development in culturalist theorizing. *European Journal of Social Theory*, 5(2), 243-263.
- Reckwitz, A. (2003). Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. *Zeitschrift für Soziologie*, 32(4), 282.
- Reinhardt, N. (2020). *Warum plötzlich alle daheim Brot backen*. <https://www.derstandard.at/story/2000117372614/warum-ploetzlich-alle-daheim-brot-backen> (Zugegriffen: 02.03.2022).
- Rérat, P. (2021). The rise of the e-bike: Towards an extension of the practice of cycling? *Mobilities*, 1-17.
- Schäfer, H. (Hg). (2016). *Praxistheorie: ein soziologisches Forschungsprogramm*. Bielfeld: transcript Verlag.
- Schatzki, T. R. (1996). *Social practices: A Wittgensteinian approach to human activity and the social*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Schatzki, T. R. (2016). Praxistheorie als flache Ontologie. In: H. Schäfer (Hg). *Praxistheorie*. Bielefeld: transcript-Verlag, 29-44.
- Schechtner, B. (2021). *Nachtgastronomie öffnet ab 1. Juli, FFP2-Maskenpflicht fällt*. <https://www.diepresse.com/5995120/nachtgastronomie-offnet-ab-1-juli-ffp2-maskenpflicht-fallt> (Zugegriffen: 02.03.2022).
- Schmid, M. H. (2006). Musik und Krieg. Anmerkungen zum Thema. In: A. Firme & R. Hocker (Hg): *Von Schlachthymnen und Protestsongs. Zur Kulturgeschichte des Verhältnisses von Musik und Krieg*. Bielefeld: transcript-Verlag, 13-23.
- Schmidt, A. (2018). Interaktion und Kommunikation. In: D. Hoffmann & R. Winter (Hg): *Mediensoziologie: Handbuch für Wissenschaft und Studium*. Baden-Baden: Nomos, 15-39.
- Schmidt, V. (2020). *Bühne Oida!* <https://tv.orf.at/orf3/stories/2640823/> (Zugegriffen: 02.04.2021).
- Schniz, F. (2020). *Genre und Videospiel: Einführung in eine unmögliche Taxonomie*. Wiesbaden: Springer VS.
- Schramm, H. (2005). *Mood management durch Musik. Die alltägliche Nutzung von Musik zur Regulierung von Stimmungen*. Köln: Herbert von Halem Verlag.
- Schulz-Schaeffer, I. (2017). Einzelbesprechung: Hilmar Schäfer (Hg), Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm. Bielefeld: transcript 2016, 382 S., br., 29, 99€. *Soziologische Revue*, 40(2), 286-291.
- Schumann, A. (2015). Music at war: reggae musicians as political actors in the Ivoirian crisis. *Journal of African Cultural Studies*, 27(3), 342-355.
doi:10.1080/13696815.2015.1028027
- Seibert, C., Greb, F., & Tschacher, W. (2019). Nonverbale Synchronie und Musik-Erleben im klassischen Konzert. Jahrbuch Musikpsychologie. *Musikpsychologie – Musik und Bewegung*, 28, 53-85.
- Seibert, C., Toelle, J., & Wald-Fuhrmann, M. (2018). Live und interaktiv: ästhetisches Erleben im Konzert als Gegenstand empirischer Forschung. In: M. Tröndle (Hg): *Das Konzert II: Beiträge zum Forschungsfeld der Concert Studies*, Bielfeld: transcript-Verlag, 425-444.
- Shove, E. (2010). Beyond the ABC: climate change policy and theories of social change. *Environment and Planning A*, 42(6), 1273-1285.

- Shove, E. (2012). Habits and their creatures. In: A. Warde & D. Southerton (Hg): *The habits of consumption*. Helsinki: Helsinki Collegium for Advanced Studies, 100-113.
- Shove, E. (2018). *Extraordinary Lecture* [YouTube Video file].
<https://www.youtube.com/watch?v=ldEp3r1-8eo> (Zugegriffen: 12.04.2021).
- Shove, E., & Pantzar, M. (2005). Consumers, producers and practices: Understanding the invention and reinvention of Nordic walking. *Journal of Consumer Culture*, 5(1), 43-64.
- Shove, E., & Pantzar, M. (2007). Recruitment and reproduction: The careers and carriers of digital photography and floorball. *Human Affairs*, 17(2), 154-167.
- Shove, E., & Pantzar, M. (2016). Rekrutierung und Reproduktion. In: H. Schäfer: *Praxistheorie – Ein soziologisches Forschungsprogramm*. Bielefeld: transcript-Verlag, 95-114.
- Shove, E., Pantzar, M., & Watson, M. (2012). *The dynamics of social practice: Everyday life and how it changes*. Los Angeles: SAGE Publications.
- Sinclair, G., & Dolan, P. (2015). Heavy metal figurations: Music consumption, subcultural control and civilizing processes. *Marketing Theory*, 15(3), 423-441.
- Sofaconcerts. (2022). *Live-Musik & Bands für Dein Wohnzimmerkonzert*.
<https://www.sofaconcerts.org/de/wohnzimmerkonzert> (Zugegriffen: 02.03.2022).
- Spiro, N., Perkins, R., Kaye, S., Tymoszuk, U., Mason-Bertrand, A., Cossette, I., . . . Williamon, A. (2021). The effects of COVID-19 lockdown 1.0 on working patterns, income, and wellbeing among performing arts professionals in the United Kingdom (April–June 2020). *Frontiers in Psychology*, 11, 1-17.
- Spotswood, F., Chatterton, T., Tapp, A., & Williams, D. (2015). Analysing cycling as a social practice: An empirical grounding for behaviour change. *Transportation Research Part F: Traffic Psychology and Behaviour*, 29, 22-33.
- Steffen, W., Richardson, K., Rockström, J., Cornell, S. E., Fetzer, I., Bennett, E. M., . . . De Wit, C. A. (2015). Planetary boundaries: Guiding human development on a changing planet. *Science*, 347(6223), 1-10.
- Stone, S. (2020). *Gorillaz, Beck Debut New Single in an Animal Crossing Concert*.
<https://www.cbr.com/animal-crossing-gorillaz-beck-concert/> (Zugegriffen: 14.02.2021).
- Strauss, A. L., & Corbin, J. M. (Hg). (1997). *Grounded theory in practice*. Thousand Oaks: SAGE Publications.

- Strauss, A. L., & Corbin, J. M. (1998). *Basics of qualitative research: Grounded theory, procedures and techniques*. Thousand Oaks: SAGE Publications.
- Strübing, J. (2019). Grounded theory und theoretical sampling. In: N. Baur, J. Blasius (Hg): *Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung*. Springer, 525-544.
- Strübing, J. (2021). *Grounded Theory*. Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Sullivan, J. M. (2007). Music for the injured soldier: A contribution of American women's military bands during World War II. *Journal of Music Therapy*, 44(3), 282-305.
- Swarbrick, D., Bosnyak, D., Livingstone, S. R., Bansal, J., Marsh-Rollo, S., Woolhouse, M. H., & Trainor, L. J. (2019). How Live Music Moves Us: Head Movement Differences in Audiences to Live Versus Recorded Music. *Frontiers in Psychology*, 9(2682), 1-11. doi:10.3389/fpsyg.2018.02682
- Szabo, S. (2015). *Rausch und Rummel: Attraktionen auf Jahrmärkten und in Vergnügungsparks. Eine soziologische Kulturgeschichte*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Thornberg, R., & Charmaz, K. (2014). Grounded theory and theoretical coding. In: U. Flick (Hg). *The SAGE Handbook of Qualitative Data Analysis*, London: SAGE, 153-169.
- Treibel, A. (2009). Figurations- und Prozesstheorie. In: G. Kneer, G. Kneer, & M. Schroer: *Handbuch Soziologische Theorien*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 133-160.
- Tröndle, M. (Hg.). (2011). *Das Konzert: neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*. Zweite, erweiterte, Auflage. Bielefeld: transcript Verlag.
- Tröndle, M. H. (2018). *Das Konzert: Beiträge zum Forschungsfeld der concert Studies*: Bielefeld: transcript Verlag.
- Trust, G. (2013). Music: living room concerts are providing DIY-inclined singer/songwriters a way to earn a living at their craft and bringing music to fans in the purest, most intimate way. *Billboard*, 125(23), 26.
- Tschmuck, P. (2008). Vom Tonträger zur Musikdienstleistung—Der Paradigmenwechsel in der Musikindustrie. In: G. Gensch, E.M. Stöckler, P. Tschmuck (Hg): *Musikrezeption, Musikdistribution und Musikproduktion* Wiesbaden: Gabler, 141-162.
- Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, & Österreichischer Berufsverband der MusiktherapeutInnen. (2022). *Das Leben ist kein Wunschkonzert - aber manchmal spielt es Dein Lieblingslied*. <https://lieblingslied.at/> (Zugegriffen: 02.03.2022).

- Universität Wien Postgraduate Center. (2021). *Kaiserschild-Stiftung*.
<https://www.postgraduatecenter.at/offene-weiterbildung/offene-weiterbildung/kaiserschild-lectures/kaiserschild-stiftung/> (Zugegriffen: 14.07.2021).
- Urquhart, C. (2019). Grounded theory's best kept secret: The ability to build theory. In: A. Bryant & K. Charmaz: *The Sage handbook of current developments in grounded theory*. London: SAGE, 89-106.
- van Berlo, Z. M., van Reijmersdal, E. A., Smit, E. G., & van der Laan, L. N. (2021). Brands in virtual reality games: Affective processes within computer-mediated consumer experiences. *Journal of Business Research*, 122, 458-465.
- Van De Werff, T., Smith, N. T., Rosu, S., & Peters, P. (2021). Missing the Audience. Online Musicking in Times of COVID-19/Missing the Audience. Online Musicking in Times of COVID-19. *Journal of Cultural Management and Cultural Policy/Zeitschrift für Kulturmanagement und Kulturpolitik*, 7(1), 137-150.
- Vandenberg, F., Berghman, M., & Schaap, J. (2021). The 'lonely raver': music livestreams during COVID-19 as a hotline to collective consciousness? *European Societies*, 23(1), 141-152.
- Vienna.at. (2020). *Balkonkonzerte gegen die Corona-Krise in Wien - Von Cembalo bis Fendrich*. <https://www.vienna.at/balkonkonzerte-gegen-die-corona-krise-in-wien-von-cembalo-bis-fendrich/6555913> (Zugegriffen: 14.07.2021).
- Wanderzirkus Event GmbH. (2021). *Autokino - Drive-In Discos in Österreich*.
<https://autodisco.at> (Zugegriffen: 14.07.2021).
- Wang, P. (2013). Das Live-Geschäft als Kernkompetenz der Musikindustrie. In: Wang (Hg): *Musik und Werbung. Wie Werbung und Medien die Entwicklung der Musikindustrie beeinflussen*. Wiesbaden: Springer VS, 31-45.
- Warner Music. (2021). Großes Streaming-Event am 24. April: Korn kündigen "KORN: MONUMENTAL" an. <https://www.warnermusic.de/news/2021-03-12/grosses-streaming-event-am-24-april-korn-kuendigen-korn-monumental-an> (Zugegriffen: 12.04.2021).
- Werron, T., & Ringel, L. (2020). Pandemic Practices, Part One. How to Turn "Living Through the COVID-19 Pandemic" into a Heuristic Tool for Sociological Theorizing. *Sociologica*, 14(2), 55-72.
- WHO-Regionalbüro für Europa. (2020). *Unterstützung gesundheitsverträglicher Verkehrsteilnahme und Mobilität in Städten unter den Bedingungen von COVID-19*.

- <https://www.euro.who.int/de/health-topics/environment-and-health/Transport-and-health/publications/2020/supporting-healthy-urban-transport-and-mobility-in-the-context-of-covid-19-2020> (Zugegriffen: 02.03.2022).
- Wicke, P. (2019). Der Tonträger als Medium der Musik. In: H. Schramm (Hg): *Handbuch Musik und Medien* Wiesbaden: Springer VS, 3-39.
- Wiener Philharmoniker. (2020). Sommernachtskonzert 2020.
<https://www.sommernachtskonzert.at/> (Zugegriffen: 12.04.2021).
- Zăloagă, M. (2018). Mit Gesang vorwärts! Musik und Krieg bei den Siebenbürger Sachsen im Jahre 1914. *Forschungen zur Volks- und Landeskunde*, 61, 67-90.
- Zarczynski, A. (2020). Virtual Spaces Are Driving The Future Of Live Music Experiences. *Forbes*. <https://www.forbes.com/sites/andreazarczynski/2021/12/28/virtual-spaces-are-driving-the-future-of-live-music-experiences/?sh=74e54ec12a58> (Zugegriffen: 02.03.2022).
- Zeit im Bild (2021). *Barcelona: 5.000 Menschen bei "Testkonzert"*. (Zugegriffen: 12.05.2021).
- Ziv, N., & Hollander-Shabtai, R. (2021). Music and COVID-19: Changes in uses and emotional reaction to music under stay-at-home restrictions. *Psychology of Music*, 50(2), 475-491.

8. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1. Proto-Praktiken, Praktiken und Ex-Praktiken (Darstellung nach Shove et al., 2012).....	21
Abbildung 2. Plakat in der Nähe der U-Bahnstation „Messe-Prater“ (Aufnahme der Autorin, 19.03.2021).....	25
Abbildung 3. Elemente der Praxis „Live-Konzertbesuch“	46
Abbildung 4. Elemente der Praxis „Live-Stream“	55
Abbildung 5. Modell eines Kern-Peripheriekonzepts einer sozialen Praxis	68

9. Tabellenverzeichnis

Tabelle 1. Übersicht über Ereignisse und Maßnahmen während der COVID-19 Krise in Österreich 2020	27
Tabelle 2. Übersicht über das Datenmaterial	35
Tabelle 3. Übersicht Gesprächspartner	39

10. Anhang

10.1. Abstract (Deutsch)

Musik ist in der Menschheitsgeschichte omnipräsent. Im Jahr 2020 jedoch erlebte die Rezeption von Live-Musik eine einzigartige Zäsur – einzigartig, da die Eindämmung einer Pandemie Länder weltweit vor Herausforderungen stellte. Um die Ausbreitung der COVID-19 Pandemie zu verhindern, wurde die Bevölkerung angehalten sich nicht mehr in großen Gruppen zu treffen und physisch auf Abstand zueinander zu gehen. In vielen Ländern beinhalteten die Maßnahmen Ausgangsbeschränkungen und Veranstaltungsverbote. Aufgrund solcher Maßnahmen war zur Zeit der COVID-19 Pandemie die Rezeption von Live Musik in vielen Ländern nur eingeschränkt möglich. Der vorliegende Beitrag widmet sich aus diesem Grund der Frage, wie sich die Rezeption von Live-Musik zur Zeit der COVID-19 Pandemie veränderte, welche sozialen Praktiken des Live-Musikhörens entstanden und verschwanden. Qualitative Interviews, Beobachtungen und die Sammlung und Dokumentation ergänzenden Datenmaterials (Medienberichte, informelle Kommunikation, Photographien) zeigen die Relevanz des Live-Konzertbesuchs gegenüber den Alternativen des Live-Streamings, von Balkonkonzerten, Auto-Discos und In-Game Konzerten. Auch wenn diese ebenso Praktiken des Hörens von Live-Musik darstellen, unterscheiden sie sich stark in allen drei Elementen einer sozialen Praxis: *Materials, Competence, Ideas/Meanings*. Der Fokus der vorliegenden Arbeit auf die Rezipient*innenseite liefert mit Hilfe des Vergleichs dieser Praktiken wichtige Erkenntnisse, welche die bisherige Forschung zu Musikproduktion in Zeiten der COVID-Krise ergänzt und liefert Einblicke, die für weitere praxistheoretische Forschung relevant ist.

10.2. Abstract (Englisch)

Music is omnipresent in human history. In 2020, however, the reception of live music experienced a unique turning point - unique, because a pandemic changed the social life of people in countries around the world. In order to prevent the spread of the COVID-19 pandemic, the population was asked to keep a physical distance from each other. In many countries, the measures included exit restrictions and bans on events. Due to such measures, the reception of live music in form of live concerts was often not possible. The current thesis thus deals with the question of how the reception of live music changed during the COVID-19 pandemic, and which social practices of listening to live music emerged and disappeared. Qualitative interviews, observations and the collection and documentation of supplementary data (media reports, informal communication, photographs) underline the relevance of attending a live concert compared to the alternatives of live streaming, balcony concerts, car discos and in-games concerts. Although these also represent practices of listening to live music, they differ greatly in all three elements of social practice: *materials*, *competence*, *ideas/meanings*. The focus of this work on the comparison between these practices and the perspective of the recipient provides important insights that complement previous research on music production in times of the COVID crisis and are of great relevance to practice theory research.