

"Du mein Wienerlied". Eine Betrachtung der Wienerlied-Szene aus sozialwissenschaftlicher Perspektive

Bauer, Astrid; Kropik, Andrea; Posch, Katharina; Wunsch, Matthias

DOI:
[10.57938/43e14141-9da6-48f3-854d-a29ca74f0aee](https://doi.org/10.57938/43e14141-9da6-48f3-854d-a29ca74f0aee)

Published: 01/01/2013

Document Version:
Publisher's PDF, also known as Version of record

Document License:
Unspecified

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):
Bauer, A., Kropik, A., Posch, K., & Wunsch, M. (2013). "Du mein Wienerlied". Eine Betrachtung der Wienerlied-Szene aus sozialwissenschaftlicher Perspektive. WU Vienna University of Economics and Business. Schriftenreihe / Forschungsbereich Wirtschaft und Kultur No. 12 <https://doi.org/10.57938/43e14141-9da6-48f3-854d-a29ca74f0aee>

Wirtschaft und Kultur
Schriftenreihe des Forschungsbereichs

No. 12

2013

„Du mein Wienerlied“

Eine Betrachtung der Wienerlied-Szene aus sozialwissenschaftlicher
Perspektive

Astrid Bauer

Andrea Kropik

Katharina Posch

Matthias Wunsch

Forschungsbericht
aus der LV „Interdisziplinäres sozioökonomisches Forschungspraktikum“
im Rahmen des Studiums der Sozioökonomie
an der Wirtschaftsuniversität Wien
unter der Leitung von
a.o.Univ.Prof.Dr. Elfie Miklautz und a.o.Univ.Prof.Dr. Andrea Grisold
Studienjahr 2012/13

Institut für Soziologie und empirische Sozialforschung
www.wu.ac.at/sozio
Institut für Institutionelle und Heterodoxe Ökonomie
www.wu.ac.at/vw3
Institut für Wirtschafts- und Sozialgeschichte
www.wu.ac.at/geschichte

Kurzangaben zu den AutorInnen:

Astrid Bauer, BSc (WU) MSc (WU) (1987) studiert an der Wirtschaftsuniversität Wien Sozioökonomie, wo sie zuvor auch das Studium der Volkswirtschaft absolvierte. Neben ihrem Studium arbeitet Bauer als Assistentin der Geschäftsführung in einer Pflegeeinrichtung in Wien 13. In ihrer Masterarbeit plant sie, sich mit der theoriegeschichtlichen Entwicklung der Care-Ökonomie auseinanderzusetzen. Bauer lebt in Wien.

E-Mail: astrid.bauer@gmx.at

Mag. (FH) Andrea Kropik, Bakk.phil. (1984) ist Soziologin und Sozialarbeiterin und studiert derzeit an der Wirtschaftsuniversität Wien Sozioökonomie. Im Rahmen ihrer Masterarbeit befasst sie sich mit Besonderheiten von Nonprofit Organisationen und ihren Konsequenzen für Führung und Management. Kropik lebt und arbeitet in Wien.

E-Mail: andrea@kropik.biz

Katharina Posch, BA (1990) absolviert das Masterstudium Sozioökonomie an der Wirtschaftsuniversität Wien, aufbauend auf einen Bachelor-Abschluss in Soziologie. Ursprünglich aus Innsbruck lebt sie seit 2011 in Wien und arbeitet hier neben ihrem Studium für die Organisation der Vereinten Nationen. In ihrer Masterarbeit widmet sie sich dem Phänomen der Arbeitslosigkeit von JungakademikerInnen und stellt sich die Frage, wie das Potential junger, gut ausgebildeter Menschen nach deren Universitätsabschluss entfaltet werden kann.

Email: kathi_posch@hotmail.com

Matthias Wunsch, BSc (1987) studiert an der Wirtschaftsuniversität Wien Sozioökonomie und schloss davor das Studium der Betriebswirtschaftslehre ab. Im Rahmen seiner Masterarbeit konzentriert er seine Forschungsaktivitäten auf Nachhaltigkeitsaspekte der Energieversorgung in Österreich und plant, in diesem Bereich weiter tätig zu sein. Neben dem Studium arbeitet er als Trainer in der Erwachsenenbildung, war musikalisch aktiv und ist im Bereich Fotografie und Design tätig. Wunsch lebt und arbeitet in Wien.

E-Mail: mail@matthiaswunsch.com

Wir möchten folgenden Personen dafür danken, dass sie ihr Wissen über das Wienerlied und ihre Gedanken zur Wienerliedszene mit uns geteilt haben:

Wolf Frank

Karl Hodina

Kurt Jarosch

Matthias Klissenbauer

Kurt Landsmann

Rudi Luksch

Roland J.L. Neuwirth

Agnes Palmisano

Patrick Rutka

Yvonne Rutka

Susanne Schedtler

Walther Soyka

Klaus P. Steurer

Kurt Stromer

ABSTRACT

Until the present day, research from a sociological perspective on the traditional Viennese music - the "Wienerlied" - is few and far between. The present paper aims at filling this gap by analyzing the scene around the "Wienerlied". Following the qualitative research paradigm, observations and qualitative interviews provide the data for the analysis of the structure and the characteristics of this scene. The analysis is based on Pierre Bourdieu's theory of social fields.

The results show, that the scene is structured along two strands that we named 'Art-Strand' and 'Entertainment-Strand'. The differences between these strands are described by means of Bourdieu's three capital sources - cultural, social and economic capital. Furthermore, by employing a two-dimensional model along the axis of the musical orientation and the artistic focus a set of four sub-scenes is identified and described. These are the 'classic', the 'nostalgic', the 'avant-garde' and the 'entertaining' sub-scene.

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	1
1 Fragestellung & theoretische Rahmung	3
2 Forschungsdesign und Methode	7
2.1 Grundsätzliche methodische Überlegungen	7
2.2 Methodenwahl und theoretisches Sampling	7
2.3 Orientierungsphase und Beobachtungen.....	8
2.4 Interviews	9
2.5 Qualitätssicherung	9
3 Die historische Entwicklung des Wienerliedes	10
3.1 Die Anfänge des Wienerliedes.....	10
3.2 Weiterentwicklung und Brüche im 20. Jahrhundert	14
3.3 Jüngste Entwicklungen.....	16
4 Die Wienerlied-Szene als kulturelles Subfeld	18
4.1 Kulturelles Kapital	18
4.2 Soziales Kapital.....	23
4.3 Ökonomisches Kapital.....	26
4.4 Symbolisches Kapital	27
4.5 Dynamik in der Szene	30
5 Subszenen	31
5.1 Subszene: klassisch	34
5.2 Subszene: nostalgisch	35
5.3 Subszene: avantgardistisch.....	36
5.4 Subszene: unterhaltend.....	37
5.5 Subszenen, Stränge & Grenzen	38
6 Zusammenfassung und Schlussbemerkung	39
Abbildungsverzeichnis	42
Tabellenverzeichnis	42
Literaturverzeichnis	43

EINLEITUNG

Zum Titel der Arbeit: Unser Titel stammt aus dem Wienerlied „Wer das Wienerlied erfunden“ von Fritz Wolfertl (1899-1974) / Karl Förderl (1885-1953). [nach Hein, Jürgen (Hrsg.) (2010): Wienerlieder. Von Raimund bis Georg Kreisler. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 78f.

Das Wienerlied war lange Zeit fester Bestandteil der Wiener Kultur, dem, auch aufgrund der Verwendung des Wiener Dialekts und des für die Stadt charakteristischen schwarzen Humors, immer wieder nachgesagt wurde, Ausdruck der Wiener Mentalität bzw. der „Wiener Seele“ zu sein (vgl. Wehle 1986: 58ff; Rutka 2004: 94ff). Ursprünglich ausgehend von den Bänkelsängern des 18. Jahrhunderts erlebte das Wienerlied im ausgehenden 19. sowie der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts seine Blütezeit (Schedtler 2004: 11). Viele Lieder, berühmt geworden insbesondere durch die Filmindustrie der 1930er bis 1950er Jahre, wurden über Wiens Grenzen hinaus zu Österreichischem Volksliedgut (vgl. Wehle 1986: 17). Mit der Internationalisierung der Musikindustrie und dem Aufkommen neuer Musikformen wurde das Wienerlied jedoch zurückgedrängt und ist bis heute trotz einer Wiederbelebung in den 1970er Jahren durch Interpreten wie André Heller, Karl Hordina und Roland Neuwirth ein „Nischenprodukt“. So scheint das Wienerlied im kollektiven Bewusstsein fast wie ein Relikt vergangener Tage, dem, abgesehen von Heurigenmusik und Touristenattraktion, nicht mehr viel Bedeutung beigemessen wird.

Dennoch gibt es in der Stadt nach wie vor eine lebendige Wienerlied-Szene, die sich in den letzten Jahren um eine Wiederbelebung des Wienerliedes bemüht hat. Es werden Wienerlied-Abende und Wienerlied-Festivals (z.B. „wean hean“) veranstaltet, Vereine zur Förderung gegründet und Bücher und Zeitungen herausgegeben. Längst haben sich unter bekannte Wienerlied-InterpretInnen junge MusikerInnen gemischt, die diese Kunstform auch der jüngeren Generation wieder näher zu bringen versuchen, unter anderem indem sie das klassische Wienerlied mit anderen Musikstilen kombinieren.

Diese „Szene“ ist jedoch vielen WienerInnen selbst recht unbekannt und blieb bisher auch von den Sozialwissenschaften weitgehend unbeachtet. Insbesondere aktuelle sozialwissenschaftliche Literatur zum Thema Wienerlied ist so gut wie nicht vorhanden. Dabei hat sich in den vergangenen Jahren die Forschung zu Musikszenen ausgehend aus dem anglophonen Raum deutlich internationalisiert und ist stetig an Beiträgen gewachsen (vgl. Horak 2011; Reitsamer & Fichna 2011b). So gab es in den letzten Jahren in Wien Untersuchungen zur „Balkan-Musik“-Szene (Behr, Hecke & Pichler 2011; Brunner & Par-

zer 2011), zur elektronischen Musikszene (Reitsamer 2011, Frotzler & Kiennast 2011), zur Jazz-Szene (Bramböck 2010) oder sogar zur ehemaligen „New Wave-Szene“ (Robnik 2011), wohingegen die letzte uns bekannte sozialwissenschaftliche Untersuchung zum Wienerlied eine Dissertation aus dem Jahr 2004 ist (Rutka 2004). Dabei weist das Wienerlied eine gar nicht kleine, treue Fangemeinde auf und hat für viele Menschen eine große, v.a. emotionale Bedeutung. Geradezu widersprüchlich erscheint dazu die fehlende Aufmerksamkeit der allgemeinen Öffentlichkeit, der Medien und der Sozialwissenschaftler (vgl. Hojsa & Emersberger 2003: 21). So findet das Wienerlied z.B. auch im vom FWF geförderten Projekt „Entstehung und Bestand von zeitgenössischen Wiener Musikszenen“ (2006 bis 2009, P19204; vgl. Reitsamer & Fichna 2011a) keine Beachtung.

Diesem Widerspruch will unser Forschungsprojekt insofern entgegenzutreten, als es auf diese unscheinbare und zugleich so traditionelle, tief verwurzelte Szene blickt und diese aus einer soziologischen Perspektive betrachtet. Primär geht es uns darum, zu klären, wie sich dieses kulturelle Feld überhaupt verstehen und charakterisieren lässt und nach welcher Logik es sich strukturiert. Das Forschungsinteresse liegt somit in der Erforschung jener sozialen Mechanismen und künstlerischen Kriterien, welche die Aufführung und Verbreitung des Wienerliedes prägen. Damit wird die Produktionsseite betrachtet, nicht der Konsum, d.h. in unserem Fokus liegen KünstlerInnen und VeranstalterInnen, nicht das Publikum.

Zur Erfassung der Wienerlied-Szene sowie ihrer lebensweltlichen Charakteristika und Strukturen eignet sich aufgrund offener und flexibler Forschungsstrategien und Methoden die qualitative Sozialforschung. Wir wählten diesen methodologischen Zugang, in welchem theoretische Vorstrukturierungen weitgehend zurückgestellt werden können, um so offen für die Konstruktionen und Wahrnehmungen der Personen in der Szene selbst sein zu können. Um einen ersten Einblick in die Szene zu erlangen, erfolgten zu Beginn unseres Projektes mehrere teilnehmende Beobachtungen bei Wienerlied-Veranstaltungen. Daran anschließend wurden in einer zweiten Erhebungsphase leitfadengestützte Interviews mit unterschiedlichen Akteuren der Szene geführt sowie weitere teilnehmende Beobachtungen vorgenommen.

Die Gliederung des vorliegenden Forschungsberichtes gestaltet sich wie folgt: Zunächst wird der theoretische Rahmen, im Wesentlichen die Theorie Pierre Bourdieus, diskutiert und daraus die Dimensionen unserer Fragestellung abgeleitet (Kapitel 2). Das 3. Kapitel

stellt kurz das Forschungsdesign und den Forschungsprozess vor, bevor sich die darauf folgenden Teile den Forschungsergebnissen widmen. Im 4. Kapitel erfolgt ein Überblick über die Entwicklung des Wienerliedes vom 19. Jahrhundert bis heute. Da in den Gesprächen mit KünstlerInnen immer wieder auf die Feldgeschichte rekurriert und deren Bedeutung betont wurde, stellt das Wissen um die Geschichte eine wichtige Grundlage zum Verstehen der heutigen Wienerlied-Szene dar. Darauf aufbauend wird im 5. Kapitel die aktuelle Szene vor dem Hintergrund der Theorie sozialer Felder von Bourdieu beschrieben, wobei unter Rückgriff auf die Kapitalsortentheorie eine Unterteilung der Szene in zwei 'Stränge' erfolgt. Abschließend eröffnet die Betrachtung unterschiedlicher künstlerischer Grundorientierungen eine differenzierte Sichtweise auf die Szene sowie eine idealtypische Konstruktion von vier Subszenen, welche in Kapitel 6 beschrieben werden.

1 FRAGESTELLUNG & THEORETISCHE RAHMUNG

Für eine theoretische Rahmung unseres Forschungsvorhabens wird Pierre Bourdieus Theorie sozialer Felder herangezogen, die in enger Verbindung mit seinem Konzept der Kapitalsorten und dem des Habitus steht. Die Theorie bietet eine umfassende und zugleich differenzierte Perspektive für eine sozialwissenschaftliche Betrachtung von Szenen¹ und legt mögliche analytische Fokussierungen bzw. Fragestellungen nahe.

Die Theorie sozialer Felder nach Bourdieu

In Bourdieus Arbeiten zu sozialen Feldern bedient er sich der Allegorie des Spieles und definiert soziale Felder über die feldspezifischen Interessen und Interessenobjekte sowie die Personen, die Interesse an diesen haben und über den Habitus verfügen, nach feldimmanenten Gesetzen um diese Objekte zu „spielen“. Das heißt, es gibt eine (stillschweigende) Übereinkunft darüber, was das jeweilige Feld überhaupt ausmacht und worum es sich daher zu spielen bzw. zu kämpfen lohnt. Neue Akteure im Feld müssen den Wert und die Regeln dieses Spieles anerkennen, um überhaupt Eintritt in das Feld zu erhalten, denn man kann sich nur in einem Feld profilieren und von den anderen Feldakteuren akzeptiert werden, wenn der „Sinn des Spiels“ verstanden und als sinnvoll anerkannt wird (vgl. Bourdieu 1987; 1993). Innerhalb von Feldern konkurrieren die Akteure um soziale Posi-

1 Mit dem Begriff der 'Szene' rekurrieren wir hier weniger auf eine spezifische Theorie der Szene, wie sie u.a. von Ronald Hitzler (2012, Hitzler et al. 1999) entwickelt wurde, sondern nur auf die Bezeichnung einer modernen Vergemeinschaftungsform, die als thematisch fokussiertes Netzwerk verstanden werden kann. Die Begriffe Feld und Szene werden in weiterer Folge synonym verwendet.

tionen, wodurch sich soziale Strukturen etablieren. Die Struktur eines Feldes zeigt die Machtverhältnisse im Feld an und bildet die Ausstattung der Akteure oder Institutionen mit akkumuliertem, feldspezifischem (ökonomischem, kulturellem, sozialem, symbolischem) Kapital² ab. Es besteht somit eine wechselseitige Abhängigkeit zwischen den Begriffen Feld und Kapital - der Kapitalbestand und die Zusammensetzung des Kapitals sind für die Position des Individuums im Feld von entscheidender Bedeutung:

So wie der Wert der Karten je nach Spiel ein anderer ist, so variiert auch die Hierarchie der verschiedenen Kapitalsorten (ökonomisch, kulturell, sozial, symbolisch) in den verschiedenen Feldern. (Bourdieu 1996: 128)

Die Struktur des Feldes ist das Resultat aus vorangegangenen wie auch Ausgangspunkt von weiteren Machtkämpfen und spiegelt somit auch die Geschichte des Feldes wider. Das Objekt dieser Kämpfe ist das Monopol auf die feldspezifische, legitime Gewalt oder Autorität, bzw. der Erhalt oder die Veränderung der Verteilungsstruktur von feldcharakteristischem Kapital (vgl. Bourdieu 1993). Dabei tendieren jene, die bereits über Macht und Autorität verfügen, dazu, die bestehenden Strukturen zu erhalten (Orthodoxie), während neu Hinzukommende i.d.R. eher dazu neigen, diese in Frage zu stellen bzw. zu ändern versuchen (Häresie). Neu Hinzukommende verfolgen demnach häufig Umsturzstrategien, die jedoch durch den drohenden Ausschluss aus dem Feld begrenzt sind (vgl. ebd.).

In Bezug auf unser Forschungsvorhaben stellt sich somit die Frage, wie sich das soziale Feld rund um das Wienerlied als kulturelles Subfeld beschreiben lässt, also was dieses Feld aus Sicht der Feldakteure (Kunstschaffende, ExpertInnen, VeranstalterInnen) ausmacht, welche Strukturen und Charakteristika es aufweist, nach welcher Logik und welchen Regeln es funktioniert oder welche Machtkämpfe (bspw. zwischen Neuen und Etablierten oder zwischen Subgruppierungen) sich beobachten lassen.

Das heißt, wir fragen nach Perspektiven, Zuschreibungen, Erwartungen und Interpretationen, die von den Feldakteuren in Bezug auf die Situation und die Bedeutung des Wienerliedes eingenommen werden, aber auch danach, welche Differenzierungen und Distanzierungen (z.B. zu anderen Musiksparten) sich beobachten lassen. Damit einher geht

² Bourdieu erweitert den Kapital-Begriff und sieht neben ökonomischem Kapital (Geld) auch soziales Kapital (Beziehungen), kulturelles Kapital (u.a. Bildung, Wissen und Fähigkeiten) und symbolisches Kapital (Ansehen und Prestige) als zentrale Ressourcen von Personen an. Auf die einzelnen Kapitalsorten wird im Rahmen der Ergebnisdarstellung in Kapitel 5 noch näher eingegangen.

auch die Frage nach den Motivations- und Anreizstrukturen im Feld, also warum KünstlerInnen bzw. VeranstalterInnen das Wienerlied aufführen und welchen Sinn sie darin sehen. In diesem Zusammenhang wird auch die Bedeutung der einzelnen Kapitalsorten im Feld untersucht, d.h. wie die unterschiedlichen Sorten bewertet werden, wie sie verteilt sind und auf welche Weise sie erworben und akkumuliert werden können. Dies impliziert bereits die Frage nach der Machtverteilung und damit auch jene nach den sozialen Beziehungen zwischen den Akteuren im Feld, also u.a. die Frage wie sich diese Beziehungen charakterisieren lassen und welche Formen von Kooperation und Vernetzung zu beobachten sind. Dabei wird der Blick auch auf mögliche Interessenunterschiede und Konflikte zwischen den Feldakteuren gerichtet.

Von besonderer Bedeutung für jedes Feld ist seine eigene Geschichte. Sie wird in jedem „Spielakt“ präsent und hinterlässt – im Fall des Feldes der Kulturproduktion – Spuren in den Werken wie auch im Leben der Kunstschaffenden. Die Beziehungen zwischen Werken wie auch ihren Erzeugern sind über historische Epochen hinweg erkennbar und unterliegen Interpretationen, die über ihre Bedeutung und Bewertung entscheiden. Oft bestimmt erst die Kenntnis der Geschichte des Produktionsfeldes den Wert eines Produktes. Dies wirft die Frage auf, in welcher Form heute seitens der Akteure im Feld des Wienerliedes auf die Geschichte Bezug genommen wird und welche Bedeutung und Auswirkungen sie auf das Feld – z.B. für die Bewertung von künstlerischen Beiträgen hat. Tatsächlich hat sich dieser prägende Einfluss der Geschichte als wesentlich und allgegenwärtig herausgestellt, wie später in den Ergebnissen weiter diskutiert wird.

In Bourdieus Arbeiten zum Feld der Kunst steht die Polarisierung von „reiner Kunst“ und „purem Kommerz“ im Mittelpunkt - also die Vorstellung einer interesselosen Uneigennützigkeit („eine Kunst um der Kunst Willen“) auf der einen Seite und einer maximalen ökonomischen Verwertbarkeit auf der anderen. Dabei orientiert sich der Pol der Kunst i.d.R. an der Akkumulation von symbolischem Kapital, welches unter bestimmten Voraussetzungen auch ökonomische Profite abwerfen kann. Der Transfer von symbolischem in ökonomisches Kapital gelingt meist jenen, die mit (den oft verleugneten) ökonomischen Gegebenheiten taktisch umgehen können und eine ausgewogene Kombination von Realismus und „interessenloser Überzeugung“ finden. Die Motivation der Kunstschaffenden ist dabei eine „höhere“ als nur das Streben nach ökonomischem Kapital (idealisierte Vorstellung des „schöpferischen Tuns“). Man fühlt sich dem Inhalt des Produktes verpflichtet

und erhofft sich, damit zu symbolischem Kapital (und in weiterer Folge auch zu ökonomischem Kapital) zu gelangen (vgl. Bourdieu 1999).

Es stellt sich somit die Frage, wo das Wienerlied im Spannungsfeld zwischen Kunst und Kommerz zu verorten ist bzw. ob eine Spannung zwischen ökonomischen, kulturellen und/oder künstlerischen Aspekten wahrgenommen wird. Das Wienerlied als Kunstform scheint heute jedoch weder elitär oder exklusiv, noch in besonderem Maße kommerziell verwertbar zu sein, weshalb sich für eine Charakterisierung des Feldes eher die Pole der Kunstorientierung einerseits, und der Publikumsorientierung andererseits zu eignen scheinen. In diesem Zusammenhang sind auch mögliche Binnendifferenzierungen bzw. Subgruppierungen entlang dieser Polarisierung von Interesse.

In einem dialektischen Verhältnis zu sozialen Feldern steht bei Bourdieu der Habitus: „Die soziale Welt existiert sozusagen zweimal, in den Sachen und in den Köpfen, in den Feldern und in den Habitus, innerhalb und außerhalb der Akteure“ (Bourdieu 1996: 161). Der Habitus und das Feld stehen somit in einem reziproken Verhältnis zueinander. Individuen werden durch die verschiedensten gesellschaftlichen Institutionen geprägt, doch sie prägen und verändern ihrerseits auch die Strukturen und Beziehungen des Feldes (vgl. ebd.). Wie das Zugehörigkeitsgefühl zu einem Feld, so ist auch der Habitus inkorporiert, d.h. im Leiblichen verankert. Das bedeutet, beides beruht weniger auf einer kognitiven oder rationalen Willensentscheidung, sondern das Zusammenfallen von Feld und Habitus erscheint als selbstverständlich, als quasi instinktives, logisches Verhalten (vgl. Bourdieu 1987). Bourdieu unterscheidet in diesem Zusammenhang zwischen einem „Modus operandi“, worunter u.a. nicht beobachtbare Denk- und Bewertungsschemata zu verstehen sind, und einem „Opus operandi“, welchem beobachtbare Praktiken und Sichtweisen von Personen zuzuordnen sind (vgl. Barlösius 2006). Wenngleich dies nicht den Fokus unserer Arbeit bildet, so soll dennoch auch der spezifische Habitus im Feld des Wienerliedes bzw. die Interdependenzen von Feld und Habitus das spezifische Auftreten und Benehmen der Feld-Akteure, genauso wie ihre Gewohnheiten, Routinen und Handlungsstrukturen Berücksichtigung finden.

2 FORSCHUNGSDESIGN UND METHODE

2.1 Grundsätzliche methodische Überlegungen

Um die vorher aufgezeigten Fragen fundiert zu beantworten, bietet sich die Anwendung qualitativer Methoden der empirischen Sozialforschung an. Diese bieten die notwendige Offenheit gegenüber vor dem Feldzutritt nicht bekannten Phänomenen (vgl. Froschauer & Lueger 2003: 80; Diekmann 2011: 531f.). Da unsere Studie auf die Erforschung der feldspezifischen Charakteristika der Wienerlied-Szene fokussiert und daher die konkreten, aber oft latenten Bedeutungs-, Handlungs- und Beziehungsstrukturen analysiert, muss Offenheit gegenüber der Perspektive und Interpretationsleistung der Befragten und auch gegenüber falltypischen Besonderheiten gegeben sein. Diese Überlegung beruht auf der epistemologischen Basisannahme, dass die soziale Welt nicht unabhängig von den Handelnden ist, sondern von diesen gedeutet und geschaffen wird. Die forschungsstrategische Entscheidung für ein qualitatives Forschungsdesign und nicht für ein quantitatives begründet sich darin, dass das quantitative Forschungsparadigma jener Annahme der sozial konstruierten Wirklichkeit weniger Beachtung schenkt, statistisch-messbare Maßzahlen und Verteilungen sucht und einzelne, besondere Fälle gegenüber Regelmäßigkeiten vernachlässigt. Am qualitativen Paradigma orientierte Methoden hingegen erlauben die geforderte Offenheit und Flexibilität und setzen direkt an der Situation und den Strukturen des Feldes bzw. der Lebenswelt der Individuen an.

2.2 Methodenwahl und theoretisches Sampling

Hinsichtlich des Forschungsgegenstandes waren zwei Methoden der Erhebung für uns sinnvoll: teilnehmende Beobachtungen und Interviews. Im Zentrum der Forschung standen somit einerseits Wienerlied-Veranstaltungen, andererseits die MusikerInnen, VeranstalterInnen und BranchenkennerInnen. Das Publikum sowie allgemeiner die konsumierende Seite sollte hingegen nur am Rande behandelt werden, sofern dies half weitere Informationen über das Feld zu gewinnen. Die Auswahl der zu befragenden Personen sowie der zu beobachtenden Situationen folgt dabei der Idee des theoretischen Samplings:

Theoretisches Sampling meint den auf die Generierung von Theorie zielenden Prozess der Datenerhebung, währenddessen der Forscher seine Daten parallel erhebt, kodiert und analysiert sowie darüber entscheidet, welche Daten als nächste erhoben werden sollen und wo sie zu finden sind. Dieser Prozess der Datenerhebung wird

durch die im Entstehen begriffene – materiale oder formale – Theorie kontrolliert.
(Glaser & Strauss 1998, zit. in Froschauer & Lueger 2009: 214)

Dabei erfolgte sowohl Inklusion auf Basis maximaler struktureller Variation zur Prüfung der Reichweite und Verallgemeinerbarkeit, als auch Inklusion auf Basis von Unterschiedsminimierung zur Prüfung bisheriger Annahmen. Das Ziel war die Erreichung einer theoretischen Sättigung am Ende der Studie, d.h. dass durch weitere Interviews und Beobachtungen keine nennenswert neuen Erkenntnisse mehr entstehen können bzw. die bis dahin gewonnene Beschreibung des sozialen Feldes des Wienerliedes auf weitere Akteure und Situationen übertragbar ist und weitestgehend zutrifft (ebd.: 214ff.).

2.3 Orientierungsphase und Beobachtungen

Bereits während der Entstehung des Forschungsantrages begann die Orientierungsphase: Veranstaltungsorte und VeranstalterInnen wurden ausfindig gemacht, der Dokumentarfilm „Herzausreißer“ von Karin Berger mit Fokus auf die musikalischen Aspekte und MusikerInnen des Wienerliedes gesichtet sowie Internetrecherchen zu Vereinen und KünstlerInnen angestellt. Nach einer ausführlichen Vorbereitung innerhalb der Forschungsgruppe wurde außerdem eine erste teilnehmende Beobachtung bei einer Veranstaltung der „Wienerliedvereinigung Robert Posch“ durchgeführt. Diese teilnehmende Beobachtung ermöglichte es, erste Einblicke in die Struktur der Wienerliedvereine und einen Überblick über deren Tätigkeiten zu erlangen. Außerdem wurden dadurch einige zentrale Akteure erkennbar, wie zum Beispiel verschiedene Vereine, darin aktiv tätige Mitglieder und szeneweit bekannte sowie aktive MusikerInnen.

Die Orientierungsphase bestätigte die vorab getätigte Methodenwahl: Es sollte zuerst mit Beobachtungen, dann mit qualitativen Interviews gearbeitet werden. In der Beobachtungsphase besuchten wir diverse Veranstaltungen, wobei eine größtmögliche Variation gesucht wurde. Diesen Besuchen war oft der Kontakt zu VeranstalterInnen oder KünstlerInnen vorangestellt, wodurch der Zugang zum Feld wesentlich erleichtert wurde, z.B. durch Freikarten, aber auch dadurch, dass wir dann bei unserem Besuch schon direkt mit den Personen im Feld ins Gespräch kommen konnten. Durch diese Besuche konnten wir nicht nur viele erste Eindrücke, sondern auch erste Thesen und nicht zuletzt erste Kontaktmöglichkeiten für InterviewpartnerInnen gewinnen.

2.4 Interviews

Aufbauend auf diesen Erkenntnissen und der Idee des theoretischen Samplings folgend, wurden so dann Personen für die Interviews ausgewählt. Erfreulicherweise waren die Rückmeldungen auf unsere Anfragen durch die Reihe positiv und alle (!) Personen, die angefragt wurden, waren für ein Gespräch bereit und unterstützten uns in unserem Projekt. Insgesamt wurden zehn Interviews durchgeführt, wobei bei einigen mehrere GesprächspartnerInnen anwesend waren. Für die Interviews wurde ein Leitfaden mit einem erzählgenerierenden (narrativen) Einstieg und problemzentrierten weiteren Fragen entwickelt, die konkrete Gestaltung wurde aber stets an die jeweiligen GesprächspartnerInnen und an den aktuellen Erkenntnisstand angepasst. Dies war insofern möglich, als dass Erhebungen und Auswertungen der Interviews parallel erfolgten und eine ständige Reflexion des Vorgehens im Team einen großen Stellenwert einnahm. Generell war diese offene Art, das Gespräch zu führen, sehr geeignet und brachte gutes Datenmaterial. Wie schon erwähnt, zeigten sich die Interviewten sehr kooperativ und schätzten unser Interesse am Wienerlied. Schnell entstand bei jedem Interview eine positive, angenehme Atmosphäre, die unsere GesprächspartnerInnen teils stundenlang erzählen ließ.

Die Interpretation der einzelnen Gespräche erfolgte nach der Durchführung und Transkription immer in 2er-Teams, um so die große Menge an Textmaterial systematisch auszuwerten. Die Interpretation umfasste mehrere Ebenen: Eine Feinstrukturanalyse wurde für ausgewählte Textpassagen mit großer Bedeutung und weitreichenden Aussagen angewandt. Die Interpretation größerer Textmengen erfolgte dann in Anlehnung an die Systemanalyse nach Froschauer & Lueger (2009: 151ff.). Im Zuge dieser identifizierten wir mehrere Themenfelder und Hypothesen und führten zugleich die verschiedenen Aussagen zusammen, wodurch verschiedene Perspektiven und Kontexte zu einem Thema berücksichtigt wurden. Schlussendlich wurden in zahlreichen Diskussionen die Überlegungen und Auswertungen zu den einzelnen, im Folgenden beschriebenen Ergebnissen synthetisiert.

2.5 Qualitätssicherung

Besonderes Augenmerk im Forschungsprojekt lag auf der Forschungsreflexion, um eine möglichst hohe Qualität der Ergebnisse zu sichern. Die verwendete Methode sowie die gewonnen Erkenntnisse wurden dabei kontinuierlich kritisch reflektiert. Dies war Teil

eines generell zyklisch gestalteten Forschungsprozesses, welcher eine Selbstkorrektur der gewonnenen Erkenntnisse ermöglichen sollte. Darüber hinaus achteten wir auf eine gute Nachvollziehbarkeit und hohe Transparenz des Forschungsprozesses durch stetige Dokumentation in schriftlicher Form. Der Auswirkung von möglichen voreingenommenen Einzelmeinungen wurde über die kritische Reflexion sowie durch eine ausschließlich in Teams stattfindende Interpretation entgegen gewirkt.

3 DIE HISTORISCHE ENTWICKLUNG DES WIENERLIEDES

Wie bereits im theoretischen Rahmen erwähnt, prägt die Geschichte eines Feldes stets dessen weitere Entwicklung und Strukturierung. Im Zuge unseres Forschungsprozesses wurde dies für die Wienerlied-Szene nicht nur bestätigt, sondern die Feldgeschichte stellte sich überdies als ein wesentlicher Schlüssel zum Verständnis der Szene heraus. Aufgrund dieser zentralen Bedeutung der Feldgeschichte werden im Folgenden zunächst die für uns wichtigsten Epochen und Entwicklungen nachgezeichnet. Daran schließt eine erste Beschreibung der gegenwärtigen Szene an. Dabei dient sowohl bestehende Literatur als auch das erhobene Datenmaterial als Quelle. Anzumerken ist, dass die sozialwissenschaftlichen Publikationen zur Wienerlied-Szene recht rar sind. Wenn, dann sind sie meist 'Liebhaberliteratur' und dementsprechend gefärbt. Vor allem sind die meisten Beiträge schon einige Jahre alt (z.B. Rutka 2004, Neuwirth 2004, Hojsa & Emersberger 2003).

3.1 Die Anfänge des Wienerliedes

Das Wienerlied entwickelte sich zu Beginn des **19. Jahrhunderts** (etwa ab 1820) aus dem Bänkelgesang, einer Musikgattung des Mittelalters (Schedtler & Zotti 2004: 10-11). Bereits in seinen Anfängen ist das Wienerlied sehr facettenreich, was eine einheitliche Definition damals wie auch heute schwer macht. So meint auch Walter Deutsch, ein bekannter Volksmusikforscher: „Das Wienerlied ist in Sprache und Musik auf einer ganz bestimmten Gestaltung aufgebaut, die durch unterschiedliche Einflüsse und durch eigene Entwicklungszüge vielseitig differenziert und in mannigfachen Erscheinungsformen auftritt“ (Deutsch et al. 1993: 261). Im 19. Jahrhundert bezeichnete der Begriff „Wienerlied“ sowohl Vortragslieder, aufgeführt auf Bühnen in Wirtshäusern, Varietés und Kabarets, als auch das Heurigenlied der Vororte und Vorstädte, wo auch die Interaktion zwischen

Künstlern³ und mitsingendem Publikum an Bedeutung gewinnt (Schedtler & Zotti 2004: 10). Wesentlich war hierbei die wechselseitige Beziehung von Theater und Wienerlied, was auch in den Interviews thematisiert wird. So ging das Wienerlied in die Couplets Nestroys und Raimunds ein, während diese Theatercouplets, einmal berühmt, wieder ins Wienerlied einfließen (Rutka 2004: 27). Viele Wienerlieder werden deshalb heute in Theaterarchiven wiederentdeckt. Ursache dafür, dass diese Lieder häufig in Vergessenheit geraten sind, könnte sein, dass sich „ländliche Lieder und Gassenhauer besser für geselliges Singen eignen als die textlastigen Vortragslieder“ (Schedtler & Zotti 2004: 10), was den Rückschluss nahe legt, dass das Wienerlied als Vortrags- bzw. Bühnenlied zwar sehr fruchtbar, aber im „gewöhnlichen Volk“ weniger verbreitet war als das Wienerlied als Heurigenlied. Charakteristisch für das Wienerlied sind die zahlreichen Einflüsse aus anderen Musikrichtungen, die sich bereits sehr früh bemerkbar machten. So wurde das Wienerlied in der Biedermeierzeit (1815-1848) etwa durch die Walzermelodik, das Theatercouplet Nestroys, das Kunstliedgenre, aber auch durch das Straßenlied und das alpenländische Volkslied geprägt (Schedtler & Zotti 2004: 13-14). Auch der Marsch, der Militärmusik der Zeit entnommen (ebd.: 17), übte Einfluss auf die stilistische Entwicklung des Wienerliedes aus.

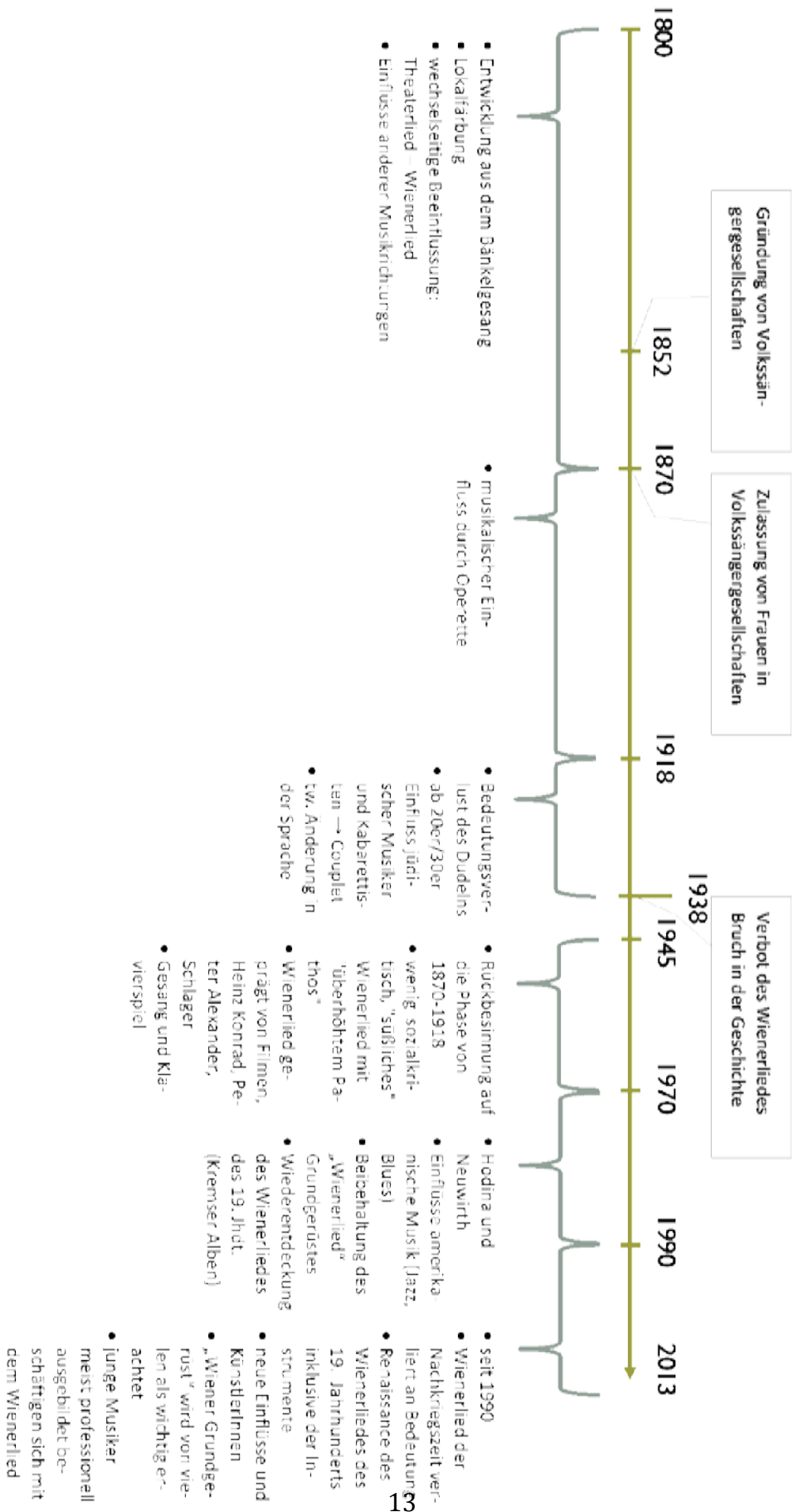
Hier lassen sich also bereits deutliche Merkmale dessen erkennen, was auch die aktuelle Wienerlied-Szene auszeichnet: der Facettenreichtum des Wienerliedes einerseits, sowie die allmähliche Herausbildung zweier Stränge andererseits, wobei in einem Inhalt und künstlerischer Vortrag, im anderen Geselligkeit und Unterhaltung im Vordergrund stehen. Mit der Verankerung der Volkssängergesellschaften 1852 kommt es dazu, dass deren Mitglieder (Berufssänger) hauptsächlich auf Bühnen auftreten, während die sog. Natursänger, also Nicht-Mitglieder, beim Heurigen singen (Rutka 2004: 27-28). 1871 wurden zu den Volkssängergesellschaften auch Frauen zugelassen, die bis dahin nur inoffiziell als Natursängerinnen oder heimlich auftreten konnten (ebd.: 51). Der wohl wichtigste Beitrag der Volkssängergesellschaften zum Wienerlied ist die mehrbändige Sammlung „Wiener Lieder und Tänze“, besser bekannt unter der Bezeichnung „Kremser Alben“, benannt nach ihrem Autor Eduard Kremser. 1911 wurde der erste Band veröffentlicht. Kremser hatte sich bereits damals als Chorleiter, Dirigent und Pianist einen Namen gemacht und galt als unumstrittene musikalische Autorität (Schaller-Pressler 2004: 69-

³ Bis 1871 scheinen offiziell nur männliche Künstler auf, keine Künstlerinnen.

70). So rekurren in unseren Interviews besonders traditionsbewusste, aber auch avantgardistische KünstlerInnen auf die „Kremser Alben“.

Aus dieser Zeit stammt auch das „Schrammelquartett“, das nach seinen Gründern Johann und Josef Schrammel (gemeinsam mit Georg Dänzer und Anton Strohmayer) benannt wurde und 1884 zum ersten Mal öffentliche Aufmerksamkeit erhielt. Die klassische Besetzung besteht aus zwei Geigen, einer G-Klarinette (das „picksüaße Hölzl“) sowie einer Kontragarre. Bereits die Brüder Schrammel ersetzten nach dem Tod des Klarinettenisten die Klarinette durch die Knopfharmonika (auch Knöpferlharmonika bzw. Schrammelharmonika genannt). Dies ist bis heute im Wienerlied üblich (Schedtler & Zotti 2004: 18-19). Nach Rutka (2004: 29) lässt sich diese Ära als die „Klassik in der Wienerliedgeschichte“ bezeichnen.

Abbildung 1: Wienerliedgeschichte als Zeitstrahl (vgl. Schedtler 2004)



3.2 Weiterentwicklung und Brüche im 20. Jahrhundert

Anfang des 20. Jahrhunderts machten sich Einflüsse der Operette, des Kabarets sowie des Schlagers im Wienerlied bemerkbar (Rutka 2004: 33). Die **Zwischenkriegszeit** ist gekennzeichnet von einer jüdischen Prägung des Wienerliedes, was sowohl aus der Literatur (Schedtler & Zotti 2004: 44) als auch aus dem gewonnenen Datenmaterial hervorgeht. Viele Wienerlieder würden noch heute „jiddeln“, sagte man uns. Zu dieser Zeit kam es wie in beinahe jeder Phase des Wienerliedes zu einer Beeinflussung durch aktuelle musikalische Strömungen wie Shimmy, Foxtrott und Tango. Zudem wurden Wienerlieder häufiger in Hochsprache geschrieben und gesungen, um sie auch einem Publikum, welches Verständnisprobleme mit dem Wiener Dialekt haben könnte, zugänglich zu machen (Schedtler & Zotti 2004: 44; Rutka 2004: 33). Aus Interviews lässt sich entnehmen, dass in dieser Zeit auch das Couplet⁴ wieder eine wichtige Rolle spielt. 1921 kommt es zur Gründung der „Gesellschaft zur Hebung und Förderung der Wiener Volkskunst“ (Rutka 2004: 33). Vereine mit ähnlichen Aufgaben, der „Rettung des Wienerliedes, gibt es auch heute noch, etwa der „Humanitäre Bund der Berufssänger“ (Schedtler & Zotti 2004: 36).

1938 kommt es wenig überraschend zu einem Bruch in der Entwicklung des Wienerliedes (ebd.: 44). In den Jahren **1938-1945** werden laut Literatur entweder regimefreundliche Lieder geschrieben bzw. Klischees der Weinseligkeit betont (ebd.: 37-38). Wienerlieder wurden häufig als Propagandamittel missbraucht, um solidarische Gefühle zu erzeugen oder vorzutäuschen (Rutka 2004: 34). Ein Künstler äußert sich ob dieses Geschichtsabschnitts sehr betroffen: Man habe sich „selbst ins Knie geschossen“.

In den Jahren **1945 bis etwa in die 70er Jahre** kam es zu einer Rückbesinnung auf das Wienerlied der Operettenzeit bzw. vor dem ersten Weltkrieg. Charakteristisch ist, dass das Wienerlied zu dieser Zeit eher die schönen Seiten des Lebens betont und weniger sozialkritisch ist. Dies kann mit den Kriegserfahrungen der vorangegangenen Jahre zusammenhängen, aber auch das Zurücksehnen nach vergangenen, vermeintlich „besseren“ Zeiten bedeuten, so wird etwa die Kaiserzeit häufig thematisiert (Schedtler & Zotti

⁴ Das Couplet ist gekennzeichnet durch einen gleichbleibenden Refrain, der aufgrund der unterschiedlichen Strophen-texte in einen jeweils anderen Zusammenhang gestellt wird und dadurch eine Bedeutungsänderung erfährt.

2004: 38). Viele vertriebene KünstlerInnen kamen nach dem Krieg aus dem Exil zurück, z.B. Hermann Leopoldi, Gerhard Bronner und Georg Kreisler. Neue Einflüsse kommen von Seiten der „Wiener Gruppe“: Am berühmtesten dürften deren Werke etwa durch Helmut Qualtingers Interpretation der Lieder H. C. Artmanns geworden sein. Das Bild des Wienerliedes ist geprägt vor allem auch die Filmindustrie der 40er und 50er Jahre und hier vor allem die Musik aus Filmen mit Paul Hörbiger und Hans Moser (ebd.: 37). Aus den Aussagen verschiedener KünstlerInnen lässt sich erkennen, dass die Einordnung dieser Filmlieder ins Wienerlied jedoch auch in der Wienerlied-Szene nicht unumstritten ist. Während sie für einige KünstlerInnen den Erstkontakt mit dem Wienerlied darstellen bzw. den Stein des Anstoßes, sich damit zu beschäftigen, so sehen andere KünstlerInnen in diesen Liedern keine für das Wienerlied typischen Elemente mehr und rechnen sie somit dem Wienerlied auch nicht zu. Diese Uneinigkeit darüber, welche Lieder und KünstlerInnen zum Wienerlied zu zählen sind oder nicht, beschränkt sich jedoch nicht nur auf die Filmmusik der 1940er und 1950er.

Jener „Kitsch“ und „Pathos“, der den Liedern dieser Zeit teilweise zugeschrieben wird, erfährt jedoch von damals jüngeren KünstlerInnen zunehmend Ablehnung. Ein Interpret meint sogar, man habe die Musik so verkitscht, dass man habe „davonrennen müssen“. Dies forcierte von Seiten junger InterpretInnen aktive Bestrebungen, das Wienerlied durch Rückbesinnung auf seine Wurzeln wiederzubeleben. Alte, klassische Elemente des Wienerliedes wurden wiederentdeckt (etwa die Kremser Alben) und auf traditionelle Weise gespielt und/oder mit zeitgenössischen Musikformen kombiniert und neu interpretiert. Der erste Künstler, der sich ab den späten **1960er** Jahren dieser Weiterentwicklung verschrieb, war Karl Hodina. Er ließ Jazz-Elemente in das Wienerlied einfließen, komponierte neue Lieder und konnte so neues Publikum für das Wienerlied gewinnen (Schedtler & Zotti 2004: 39). In der Szene wird sein Schaffen daher unmittelbar mit der „Renaissance des Wienerliedes“ in Verbindung gebracht. Als zweiter Erneuerer gilt ab den **1970er** zudem Roland J. L. Neuwirth, der Rhythm and Blues-Elemente in das Wienerlied integrierte und seit den **1980er** mit den „Extremschrammeln“ Erfolge verbuchen konnte. Dies forcierte eine weitere Differenzierung der Szene entlang des Spannungsverhältnisses zwischen Konservierung und Weiterentwicklung des Wienerliedes: Während das Interesse an kunstvollen Neuinterpretationen des Wienerliedes in den folgenden Jahren im Steigen begriffen war, nahm die Wertschätzung für die eher „kitschigen“ Lieder der Nachkriegszeit ab. Erschwerend kam hinzu, dass sich mit dem Tod Heinz Conrads im Jah-

re 1986 die Präsenz des Wienerliedes in den Medien verringerte. Während also das Wienerlied, wie es nach dem zweiten Weltkrieg praktiziert worden war, immer weniger Aufmerksamkeit erhielt, erzielte das „neue Wienerlied“ erst später größere Beachtung. In dieser Zeit schien es dementsprechend ruhig um das Wienerlied geworden zu sein. Es ist primär dem Engagement, der Initiative und Begeisterung von meist jüngeren KünstlerInnen zu verdanken, dass die Szene aus diesem „Dornröschenschlaf“ erwachte und sich heute wieder dynamisch und lebendig zeigt.

3.3 Jüngste Entwicklungen

Ein wesentlicher Faktor für die folgende positive Entwicklung war die zunehmende Förderung durch die Stadt Wien, die mit der Gründung des Wiener Volksliedwerkes 1993 ihren Anfang nahm. Ab den **2000er** Jahren trugen die Ambitionen vergangener Jahrzehnte so merklich Früchte. Die verbesserten Rahmenbedingungen machten das Wienerlied für junge KünstlerInnen wieder attraktiver, es gab Auftrittsmöglichkeiten und diverse Unterstützung (z.B. Bereitstellung von Räumen, finanzielle Unterstützung). In den Interviews wurde von einem „Boom“ oder einem „Umbruch“ gesprochen. So entstanden in den letzten zwei Jahrzehnten Veranstaltungen wie „weanhean“, „Wien im Rosenstolz“, das „Schrammelklangfestival in Litschau“ oder die „Wienerlied-Rathausgala“. Generell erfolgen heute, im Gegensatz zu den 1950ern und 1960ern, die Auftritte meist konzertant und an diversen Veranstaltungsorten wie Kleinbühnen oder Vereinsräumen. Der Heurige spielt nach wie vor eine Rolle, aber auch hier wird eher konzertant gespielt und es wird demnach weniger von Tisch zu Tisch gegangen und gespielt. Große Ausnahme sind sog. „Touristenheurige“, die meist ausländische MusikerInnen, z.B. aus der Slowakei oder Tschechien, zur Unterhaltung der Gäste anstellen. Trotz musikalischer Virtuosität werden sie von der Wienerlied-Szene selbst, wie sich in unseren Gesprächen immer wieder heraushören ließ, nicht anerkannt, da ihnen aufgrund der fehlenden Kenntnis der Traditionen des Wienerliedes das Gefühl für Tempo, Phrasierung und Rubato fehle (vgl. Schedtler & Zotti 2004: 36). Cafés schlussendlich haben an Relevanz für Auftritte verloren, einen wichtigen Beitrag leistet jedoch immer noch das berühmte Wienerlied-Café Schmid-Hansl im XVIII. Bezirk, das seines Zeichens auch Vereinslokal für Wienerliedvereine ist.

Trotz der jüngsten Entwicklungen und einiger großer Namen, die über die Szene hinaus bekannt sind, nehmen die Feldakteure die Wienerlied-Szene immer noch als „Nische“ oder „Minderheitenprogramm“ wahr. Tatsächlich wird das Wienerlied in Radio und Fern-

sehen kaum gespielt, wobei gerade im Moment die Szene wieder näher an die Öffentlichkeit rückt, wie z.B. bei der Eröffnung der diesjährigen (2013) Wiener Festwochen, die sich dem Thema Wienerlied widmeten, deutlich wurde. Wie groß die Szene konkret ist, ist schwer, wenn nicht gar unmöglich zu schätzen, da es keine offiziellen Statistiken, Verkaufszahlen o.Ä. gibt, die spezifisch das Wienerlied berücksichtigen. Ein Künstler meinte einmal, dass es wohl um die „50.000 Menschen [gäbe], die sich hier sehr interessieren“, wenn man alle Adressen, die diverse Kulturvereine hinsichtlich Interessenten am Wienerlied gesammelt haben, zusammenzähle. Die Veranstaltungen selbst sind aber stets gut besucht, was darauf schließen lässt, dass die Fangemeinde des Wienerliedes, wie groß sie auch konkret sein mag, sicherlich eine sehr treue und interessierte ist.

Nichtsdestotrotz fehlt in der Szene auf den ersten Blick eines, nämlich junger Nachwuchs. Es scheint, als komme man heutzutage erst oft später und über Umwege zum Wienerlied. So ist es ein neuer, mehrmals angesprochener Trend, dass sich ausgebildete MusikerInnen mit Hochschulbildung o.Ä. dem Wienerlied zuwenden und sich durch ihre musikalische Virtuosität auszeichnen. Bemerkbar macht sich auch eine Rückkehr zu traditionellen Wienerlied-Instrumenten, wie Drehleier, Kontragitarre, Geige oder Schrammelharmonika. Letztere wird etwa besonders durch eine Initiative des Wiener Volksliedwerkes gefördert, das Schrammelharmonikas restaurieren lässt und kostengünstig verleiht. Insbesondere im Bereich des klassischen Wienerliedes und dessen Weiterentwicklung gibt es mehr Interesse von Seiten junger KünstlerInnen, während das Wienerlied, wie es nach dem zweiten Weltkrieg praktiziert wurde, zwar nach wie vor präsent ist, jedoch mit Nachwuchsproblemen kämpft.

In diesem Zusammenhang lassen sich für Schedtler & Zotti heute zwei Stränge des **gegenwärtigen Wienerliedes** herauskristallisieren (2004: 39f): Der Strang derer, die an der Konservierung des Wienerliedes interessiert sind und der Strang derer, denen an der Weiterentwicklung des Wienerliedes gelegen ist.

Zusammenfassend bleibt vor allem eine Erkenntnis: Das Wienerlied ist durch den jeweiligen gesellschaftlichen Kontext geprägt und unterliegt einem steten Wandel. Dieser Umstand macht eine strikte Definition des Wienerliedes unmöglich – und doch haben die Akteure im Feld oft ein genaues Bild vor sich, wenn sie vom Wienerlied sprechen, und ebenso eine bestimmte Vorstellung davon, wie das Wienerlied zu spielen sei. Maßstäbe und Kriterien sind Gegenstand der folgenden Kapitel.

4 DIE WIENERLIED-SZENE ALS KULTURELLES SUBFELD

Im Folgenden wird die Wienerlied-Szene als kulturelles Subfeld beschrieben, d.h. ihre spezifischen Charakteristika und Strukturen vor dem Hintergrund der Bourdieu'schen Theorie sozialer Felder herausgearbeitet. Das Wienerlied und dessen Pflege und Förderung stellt dabei den gemeinsamen Bezugspunkt dar, also das Interessensobjekt, um das nach feldimmanenten Gesetzen gespielt wird. Zu beachten ist dabei, dass es im Feld keineswegs Einigkeit darüber gibt, was genau unter „Wienerlied“ zu verstehen ist bzw. was das Feld überhaupt ausmacht. Damit sind folglich auch unterschiedliche Regeln und Wege verbunden, wie man sich im Feld etablieren und Anerkennung finden kann. Dies verweist bereits auf feldinterne Differenzierungen, die z.T. aus der unterschiedlichen Verteilung, Verwendung und Bewertung von feldcharakteristischem Kapital resultieren und über soziale Positionen, Macht und Autorität im Feld entscheiden.

Für eine grobe Analyse bietet sich hierfür die bereits im vorangegangenen Kapitel ange deutete Unterteilung in zwei Stränge⁵ als zentrale Differenzierungslinie an, wobei wir diese im Folgenden als Kunst-Strang und Unterhaltungs-Strang bezeichnen. Zu betonen ist, dass sich diese keineswegs immer trennscharf unterscheiden lassen, bzw. dass es sich dabei um eine idealtypische Unterscheidung zu analytischen Zwecken handelt. Die Frage, wie sich diese beiden Stränge charakterisieren lassen, in welcher Form die verschiedenen Kapitalsorten (kulturell, sozial, ökonomisch und symbolisch) im Feld des Wienerliedes zu beobachten sind, wie sie erworben und eingesetzt werden und sich schließlich im Habitus der Akteure niederschlagen und das Feld strukturieren wird Thema dieses Kapitels sein.

4.1 Kulturelles Kapital

Kulturelles Kapital tritt in drei unterschiedlichen Formen auf: in verinnerlichtem, inkorporiertem Zustand (z.B. Wissen und Fertigkeiten), in objektivierten Zustand (kulturelle Güter wie z.B. Noten, Instrumente oder Tonträger) und in institutionalisiertem Zustand (z.B. akademische Titel, Absolvierung einer Musikhochschule) (vgl. Bourdieu 1983: 186). Zur Beschreibung der Szene rund um das Wienerlied scheint v.a. das inkorporierte Kul-

⁵ Der Begriff „Strang“ meint hier ein nicht klar abgrenzbares Konglomerat aus unterschiedlichen Akteuren und umfasst KünstlerInnen, Publikum und andere Akteuren wie Vereine oder VeranstalterInnen.

turkapital von besonderer Bedeutung zu sein, wobei sich hier einige markante Unterschiede zwischen den beiden Strängen beobachten lassen.

Im Kunst-Strang stehen v.a. das musikalische Handwerk und die Virtuosität im Vordergrund, sowie die Betonung von musiktheoretischem und musikhistorischem Wissen. Das Wienerlied wird im Kunst-Strang als eine alte, faszinierende Musikform gesehen, deren Eigenart und Charakteristika man nur in ihrem historischen Kontext und durch eine Auseinandersetzung mit ihrer Tradition erfassen kann. Aufgrund der spezifischen Rhythmik und der eigentümlichen Tempoverzögerungen („die Zeit wird aufgehoben“) lassen sich Wienerlieder bspw. schwer nach Noten spielen, sondern es bedarf für eine authentische Interpretation einer breiten Kenntnis der traditionellen Aufführungspraxis. Zwar zeichnet sich der Kunst-Strang durch seine Offenheit für musikalische Einflüsse aus anderen Genres aus, der Rekurs auf die Feldgeschichte entscheidet aber stets über die Qualität, Bewertung und Verortung von KünstlerInnen: nur wenn das Handwerk beherrscht und an die Tradition angeknüpft wird, kann eine qualitative Weiterentwicklung des Wienerliedes erfolgen. Aus diesen historischen Bezügen heraus resultiert im Kunst-Strang auch eine relativ strenge Auffassung darüber, was unter „Wienerlied“ fällt und was nicht.

Auch für Aufführungen und den Vortrag von Wienerliedern ist das Wissen um die Feldgeschichte von Bedeutung. „Der Charme des Wienerliedes liegt im Augenzwinkern“, meint etwa ein Künstler. Die Doppelbödigkeit und der schwarze Humor, die den Charakter der Stadt widerspiegeln und auch dem Wienerlied oft innewohnen, müssen zum Ausdruck gebracht werden und durch das künstlerische Auftreten bzw. den Habitus untermauert werden. Im Kunst-Strang wird auch betont, dass das Wienerlied nicht zu klassisch, steril und schön interpretiert werden sollte („das würde es kaputt machen“). Die „einseitige Lieblichkeit“, „der überhöhte Pathos“ und „das Süßlerte“ sowie Ausdrücke wie „das goldene Wiener Herz“ werden im Kunst-Strang meist abgelehnt. Vielmehr braucht es ein Gespür für die Grenze zwischen Kitsch und Kunst, um dem künstlerischen Anspruch dieses Strangs gerecht zu werden.

Auch im Unterhaltungs-Strang werden natürlich künstlerische Fähigkeiten und Virtuosität geschätzt, über Erfolg und Ansehen entscheiden jedoch auch andere Aspekte. Im Vordergrund steht hier ganz klar die Unterhaltung des Publikums. Entscheidend ist daher, auf die Wünsche des Publikums einzugehen, was ein enorm großes und breites Repertoire

an Liedern erfordert. Vor allem Hits zum Mitsingen und schöne, oft aus dem Operetten-Genre stammende Melodien mit anrührenden Texten sind hier beliebt. Auch im Unterhaltungs-Strang spielt die Feldgeschichte eine wichtige Rolle, allerdings auf eine andere Weise als im Kunst-Strang: Der Bezug zur Feldgeschichte erfolgt hier weniger auf künstlerischer Ebene als vielmehr auf inhaltlich-emotionaler Ebene. So ist bspw. starke Nostalgie zu spüren und immer wieder von „der goldenen Zeit“ (der 1950er-70er Jahre) die Rede. Man trauert der „guten alten Zeit“ nach und zeigt Wehmut hinsichtlich Veränderungen und der Vergänglichkeit und spricht in diesem Zusammenhang auch davon, dass das Wienerlied stirbt (zumindest in der in diesem Strang praktizierten Form).

Im Unterhaltungs-Strang gibt es auch eine deutlich weniger strenge Definition davon, was unter Wienerlied fällt – auch Schlager werden z.T. hinzugezählt und aufgeführt – sofern sie vom Publikum gewünscht werden. Neben musikalischen Aspekten sind im Unterhaltungs-Strang v.a. auch Entertainment-Qualitäten gefragt wie z.B. Anmoderationen, Witze und Schmähs – Gemütlichkeit und Geselligkeit sind entscheidende Komponenten einer gelungenen Veranstaltung.

Ein zentraler Unterschied zwischen den beiden Strängen liegt im Spannungsfeld zwischen erhalten/konservieren auf der einen Seite und weiterentwickeln/neues kreieren auf der anderen. Zwar sind beide Tendenzen in beiden Strängen zu finden – so wird im Kunst-Strang Wert darauf gelegt an musikalische Traditionen anzuknüpfen und im Unterhaltungs-Strang sind Elemente moderner/populärer Unterhaltungsmusik zu finden – doch lässt sich im Allgemeinen recht klar erkennen, dass progressive Weiterentwicklungen eindeutig dem Kunst-Strang zuzuordnen sind, während der Unterhaltungs-Strang sehr um die Erhaltung und Pflege von bereits Vorhandenem bemüht ist.

Wie bereits erwähnt, ist ein musikhistorischer Rekurs im Kunst-Strang von großer Bedeutung, die Herausforderung gegenwärtiger MusikerInnen wird jedoch oft darin gesehen, Altes mit Neuem kunstvoll zu verbinden. D.h. man muss das Alte, die Tradition verstehen und beherrschen, um daran anknüpfen und bspw. durch die Integration anderer musikalischer Einflüsse (z.B. Jazz) Neues schaffen zu können. Im Kunst-Strang geht es somit weniger oder zumindest nicht nur um Kulturpflege und Konservierung, sondern um die Begeisterung für alte, künstlerisch anspruchsvolle Musik und deren Verbindung mit zeitgenössischen Elementen. Besondere Bedeutung kommt daher auch der Suche und der Aufarbeitung von altem Liedmaterial, sowie deren Neuinterpretation und Weiterent-

wicklung zu. Auf diese Weise gelingt es auch, neues Publikum bzw. eine breitere Altersgruppe anzusprechen.

Im Unterhaltungs-Strang geht es hingegen wie bereits erwähnt gerade um die Erhaltung von Altem und die Rückbesinnung auf vergangene Zeiten. Veränderungen und Neuem steht man eher skeptisch gegenüber (z.B. bekommen neue, unbekannte KünstlerInnen anfangs nur kurze Gastauftritte bei Veranstaltungen).

Die unterschiedlichen Ansprüche der beiden Stränge (Kunst und Unterhaltung) zeigen sich auch im Zugang zum Publikum: Während sich der Unterhaltungs-Strang ganz klar am Publikum orientiert und in dessen Unterhaltung das primäre Ziel sieht, wird im Kunst-Strang betont, dass man sich nicht als Unterhaltungs-Dienstleister sieht, sondern das macht, was man selbst für gut befindet. Mit den Worten eines renommierten Künstlers: „Wenn's dem Publikum auch gefällt, ist das ein angenehmer Nebeneffekt“. Im Kunst-Strang werden zudem Abwechslung, Innovation und Experimentierfreudigkeit geschätzt: „Dem Publikum darf auch etwas zugemutet werden“. Daraus resultieren auch bestimmte Erwartungshaltungen an das Publikum: man möchte nicht als Hintergrundmusik wahrgenommen werden, sondern erwartet Aufmerksamkeit und Konzentration auf die Musik – was vermutlich auch mit ein Grund ist, warum zunehmend auf Konzertbühnen und kaum noch beim Heurigen gespielt wird.

Da das Wienerlied als ein Nischenprogramm beschrieben wird bzw. nur in geringem Maß kommerziell verwertbar ist, gibt es i.d.R. kein professionelles Management, wie es in anderen Musiksparten zu finden ist. Aus diesem Grund bleibt es meist den KünstlerInnen überlassen, solche Tätigkeiten selbst in die Hand zu nehmen. In der Szene lässt sich daher viel Eigeninitiative seitens der KünstlerInnen beobachten: sie übernehmen selbst ihr Marketing, gründen eigene Verlage und Labels, nehmen selbst ihre Tonträger auf und organisieren selbst Veranstaltungen. Neben musikalisch-künstlerischen Fähigkeiten sind somit auch andere Kompetenzen gefragt. Während im Kunst-Strang eher eine Professionalisierung in diesem Bereich zu beobachten ist (z.B. modernes Marketing, Verwendung von neuen Medien etc.), scheint der Unterhaltungs-Strang in dieser Hinsicht ein wenig anachronistisch: Karten für Veranstaltungen werden in einer lokalen Bäckerei verkauft, die Werbung erfolgt primär über lokale Stadtteil-Zeitungen usw. Damit passt man sich zwar der aktuellen Zielgruppe an, versäumt es jedoch diese auszuweiten, was wiederum den Rückgang des Unterhaltungs-Strangs miterklärt und das Selbstbild einer „aussterben-

den Spezies“ festigt. Die Erklärungen hierfür werden jedoch primär außen gesucht: v.a. bei den Medien und der Politik, die „ihrem Wienerlied“ kaum Aufmerksamkeit schenken, sowie der Jugend, die heute nur noch „durch Effekte und Explosionen“ begeistert werden kann.

Kulturelles Kapital tritt im Feld des Wienerliedes somit in unterschiedlichen Formen auf und wird in den beiden Strängen anders bewertet und eingesetzt. Daraus erfolgen nicht zuletzt auch unterschiedliche Karriereverläufe: der Einstieg und die Etablierung im Feld verläuft im Kunst-Strang schwieriger, da höhere künstlerische Schwellen zu überwinden sind, bevor man akzeptiert und anerkannt wird. Im Unterhaltungs-Strang scheint es hinsichtlich der künstlerischen Fähigkeiten etwas einfacher zu sein, den Ansprüchen des Publikums zu genügen. Allerdings ist es als unbekannte/r KünstlerIn oft schwierig, im Unterhaltungs-Strang, der sich durch Gewohnheit und die Tendenz, lieber auf Bekanntes und Altbewährtes zurückzugreifen, auszeichnet, überhaupt gebucht zu werden. Zudem ist hier auch das potenzielle Publikum quantitativ beschränkt und Auftritte (etwa bei Vereinsveranstaltungen oder in PensionistInnenwohnhäuser) sind tendenziell weniger gut bezahlt.

Der Erwerb und die Akkumulation von kulturellem Kapital erfolgt durch Bildung - d.h. durch einen Verinnerlichungsprozess, der formale, aber ebenso informelle und unbewusste Anteile enthält. Das Delegationsprinzip ist bei inkorporiertem Kulturkapital jedoch ausgeschlossen: d.h. kulturelles Kapital kann nicht direkt weitergegeben werden, sondern muss von jedem Menschen selbst angeeignet werden. Inkorporiertes kulturelles Kapital vergeht und stirbt mit seinem/seiner TrägerIn und ist somit stets eng mit der Person verbunden (vgl. Bourdieu 1983: 187f.). Dennoch spielt die Weitergabe bzw. die Vermittlung von kulturellem Kapital im Wienerlied eine zentrale Rolle: junge MusikerInnen sind darauf angewiesen, dass erfahrene und virtuose KünstlerInnen ihr Wissen und Können mit ihnen teilen, um in die Tradition eingeführt zu werden und an diese anknüpfen zu können.

Diese „soziale Vererbung“ kann jedoch nicht direkt und unmittelbar erfolgen, sondern ist ein lang andauernder Prozess und braucht viel Zeit und Disziplin. Junge KünstlerInnen können von „alten MeisterInnen“ also nur dabei unterstützt werden, sich selbst nach und nach feldspezifisches kulturelles Kapital anzueignen. Auch die formelle musikalische Ausbildung gewinnt in der Szene zunehmend an Bedeutung: immer mehr MusikerInnen ha-

ben eine Musikhochschule besucht und sind VirtuosInnen in ihrem Fach. Gleichzeitig finden sich im Feld aber auch viele AutodidaktInnen – häufig aus Mangel an Alternativen, weil es für gewisse Instrumente wie z.B. die Kontragarre kaum Unterrichtsangebote gibt. Besondere Bedeutung kommt hinsichtlich der Vermittlung, Aneignung und Akkumulation von kulturellem Kapital aber der Familie zu (Bourdieu 1983: 186).

Bei fast allen KünstlerInnen in beiden Strängen war der familiäre Hintergrund entscheidend, um mit Musik und dem Wienerlied in Berührung zu kommen, wenn auch auf unterschiedliche Weise: sei es durch das Erlernen von Instrumenten, die Mitnahme zu Konzerten oder zum Heurigen, das Vorsingen von Liedern u.v.m.

4.2 Soziales Kapital

Unter Sozialkapital wird „die Gesamtheit der aktuellen und potentiellen Ressourcen, die mit dem Besitz eines dauerhaften Netzes von mehr oder weniger institutionalisierten *Beziehungen* gegenseitigen Kennens und Anerkennens verbunden sind“ verstanden (Bourdieu 1983: 191). Der Ertrag der Beziehungsarbeit ist umso größer, je größer das Kapital der jeweiligen Personen ist: Personen mit hohem Sozialkapital sind eben darum besonders gefragt und kommen so leichter zu noch mehr Kapital: „Weil sie bekannt sind, lohnt es sich, sie zu kennen“ (ebd.: 194).

Im Vergleich zu kulturellem Kapital spielt soziales Kapital in der Wienerlied-Szene eine weniger wichtige Rolle. Beziehungen sind zwar hilfreich und nützlich, bringen aber aus der Perspektive von KünstlerInnen wenig, wenn nicht ein gewisses Maß an Kulturkapital vorhanden ist. Allgemein lässt sich sagen, dass die Wienerlied-Szene relativ überschaubar ist, d.h. man kennt sich größtenteils untereinander und weiß, wer in der Szene was wie macht. Teilweise gibt es Zusammenarbeit zwischen KünstlerInnen oder zwischen Vereinen und wie überall läuft diese zwischen manchen besser und zwischen manchen schlechter, was – wie im vorigen Kapitel beschrieben wurde - teils auf unterschiedliche künstlerische Ansprüche und teils auf soziale/persönliche Differenzen zurückzuführen ist. Derartige Zu- und Abneigungen sind etwa auch bei der Organisation von Veranstaltungen zu beachten, also wer mit wem gemeinsam auftreten kann/mag.

Musikgruppen (Duos, Trios, Schrammelquartette etc.) bestehen in der Szene relativ konstant, wobei viele MusikerInnen in mehreren Gruppen spielen. Netzwerke, aus denen sich

unterschiedliche MusikerInnen z.T. für einmalige Auftritte zusammen tun, wie etwa in der Volksmusik üblich, gibt es im Wienerlied aber nicht. Einzelne Kooperationen von KünstlerInnen (z.B. Duette) erfolgen immer wieder, etwa bei gemeinsamen Auftritten auf meist größeren Veranstaltungen wie Festivals. Intensivere Kooperation ist unter KünstlerInnen oft aber allein aufgrund der Koordination von Proben schwierig. Besonders nützlich sind Beziehungen in der Phase des Feldeinstieges: Zum einen ist man meist auf erfahrene KünstlerInnen angewiesen, die bereit sind, ihr Wissen und Können zu teilen, zum anderen sind Beziehungen hilfreich, um für Auftritte und Veranstaltungen gebucht zu werden (z.B. aufgrund von Empfehlungen oder wenn für andere KünstlerInnen eingesprungen wird). Aber auch später sind freundschaftliche Beziehungen natürlich förderlich.

Für den Kunst-Strang wird von einer Verbesserung der Zusammenarbeit von KünstlerInnen in den letzten Jahren erzählt. Während man davor eher seine eigenen Interessen verfolgt hatte, sei es – nicht zuletzt aufgrund der Vermittlungsbemühungen einzelner Personen - verstärkt zu Kooperationen gekommen. Der Umgang untereinander wird heute durchwegs als freundschaftlich beschrieben, man sieht sich nicht als Konkurrenz, sondern ist sich dessen bewusst, dass von einer großen, belebten Szene alle profitieren können. Dennoch ist auch ein Ringen um anerkannte Positionen auf persönlicher Ebene zu beobachten, etwa indem die Verdienste anderer geschmälert werden, um die eigenen hervorzuheben.

Im Unterhaltungs-Strang, der u.a. stark durch Vereine geprägt ist, spielen soziale Beziehungen in etwas anderer Hinsicht eine Rolle. Beziehungen werden hier gezielter gepflegt und eingesetzt, einerseits bei Organisatorischem (z.B. Zugang zu passenden Veranstaltungsräumlichkeiten), wo Kontakte zu Prominenten oder PolitikerInnen hilfreich sein können, und andererseits im Umgang mit dem Publikum bzw. um neue Mitglieder zu gewinnen. Einzelne Persönlichkeiten (z.B. Vereinsfunktionäre, aber auch „graue Eminenzen“) und deren Einsatz haben hier große Bedeutung bzw. Einfluss. Vereine orientieren sich i.d.R. stark nach innen, d.h. sie konzentrieren sich auf die eigenen Veranstaltungen, Vereinsereignisse (z.B. Ehrungen etc.) und ihre Mitglieder. Zusammenarbeit zwischen den Vereinen gibt es eher nur vereinzelt, etwa bei der jährlich stattfindenden Rathausgala, die von zwei der größeren Wienerlied-Vereinen gemeinsam organisiert wird.

Konkurrenzdenken und Diskreditierung von anderen scheint im Unterhaltungs-Strang eher anzutreffen zu sein als im Kunst-Strang – oder zumindest erfolgt sie in letzterem deutlich subtiler. Wie uns von einem Künstler aus dem Unterhaltungs-Strang erzählt wurde, scheint hier zumindest früher das Credo „Unter Künstlern gibt es keine Freunde“ gegolten zu haben. Angesichts der „harten Zeiten“ erkennt man jedoch zunehmend, dass Zusammenhalt erforderlich ist. Dennoch scheinen Akteure im Unterhaltungs-Strang schneller Konkurrenz durch andere (z.B. Heurige oder Eigeninitiativen von MusikerInnen) wahrzunehmen und das eigene Tun dadurch gefährdet zu sehen.

Dies wird nicht zuletzt auch durch die gegenseitigen Zuschreibungen und Bewertungen zwischen den beiden Strängen deutlich: während der Kunst-Strang dem Unterhaltungs-Strang ein Stück weit belächelnd aber v.a. gleichgültig gegenüber steht, wird dem Kunst-Strang durch den Unterhaltungs-Strang teils Qualität und Anerkennung abgesprochen.

Ein möglicher Grund, warum Konkurrenz im Unterhaltungs-Strang eher Thema ist als im Kunst-Strang, könnte in der unterschiedlichen Grundorientierung der beiden Stränge liegen: der Unterhaltungs-Strang orientiert sich primär am Publikum, welches eine knappe oder zumindest endliche „Ressource“ darstellt und daher eher Konkurrenz fördert. Kreativität an sich ist jedoch unbeschränkt vorhanden, sie kann von Kooperation profitieren, Konkurrenz könnte sogar hinderlich für die künstlerische Arbeit und Entwicklung sein.

Ein weiterer Bereich, wo soziale Beziehungen eine Rolle spielen, betrifft das Publikum. Wie bereits erwähnt, pflegt man im Unterhaltungs-Strang ein recht persönliches Verhältnis zum Publikum – sowohl bei Auftritten selbst (Interaktion mit Publikum) als auch hinsichtlich der Rahmenbedingungen. So ist es bei den Vereinen bspw. üblich, dass es eine im Vorhinein festgelegte Sitzordnung gibt – anderenfalls würden sich die Leute beschweren. Dies setzt voraus, dass man das Publikum persönlich kennt und weiß, wer mit wem an einem Tisch sitzen möchte. Auch im Kunst-Strang gibt man sich publikumsnahe, grüßt bspw. persönlich oder mischt sich in Pausen oder nach Konzerten unter die Leute.

Durch die Tendenz, vermehrt in konzertanter Form bzw. auf Bühnen aufzutreten, verliert die Interaktion mit dem Publikum jedoch etwas an Bedeutung. Insbesondere früher war es für KünstlerInnen auch wichtig, das Publikum und dessen Gepflogenheiten zu kennen. Diskretion – etwa wenn der Herr Hofrat nicht mit der Ehefrau zum Heurigen kam, oder bei Auftritten in der Wiener Unterwelt („bei den Strizzis“), die früher ein wichtiges und

v.a. zahlungskräftiges Klientel der Wienerlied-MusikerInnen darstellte, war unverzichtbar und wurde auch finanziell honoriert.

4.3 Ökonomisches Kapital

Zum ökonomischen Kapital zählen Geld und Besitztümer, welche unmittelbar in Geld konvertierbar sind (Bourdieu 1983:185). Die anderen Kapitalsorten sind indirekt in ökonomisches Kapital transformierbar: verfügt man bspw. über hohes kulturelles und soziales Kapital, kommt man leichter/öfter zu Auftritten und damit zu Geld. In beiden Strängen geht es aber primär nicht darum, möglichst kommerziell erfolgreich zu sein, man ist sich bewusst, dass das Wienerlied ein Nischenprogramm darstellt bzw. dass man in anderen Bereichen (z.B. der volkstümlichen Musik) deutlich mehr verdienen könnte. Aus diesem Grund ist auch das Spannungsfeld zwischen Kunst und Kommerz, wie es Bourdieu für das Feld der Kunst beschreibt, für das Wienerlied von geringerer Relevanz. Stattdessen scheinen sich hierfür die Pole Kunst- und Publikumsorientierung besser zu eignen. Geld ist i.d.R. also nicht die Hauptmotivation, warum man im Feld tätig ist, spielt aber natürlich dennoch keine unwesentliche Rolle – v.a. für jene, die von ihrer Musik leben.

Die Frage, ob man der Musik hauptberuflich nachgehen möchte, stellt sich entgegen unserer ersten Annahme für relativ viele KünstlerInnen in der Wienerlied-Szene und es scheint durchaus möglich zu sein, gut davon zu leben. Diesbezügliche Zweifel finden sich aber auch unter den KünstlerInnen selbst bzw. wird auch von teils recht prekären Lebensverhältnissen von KünstlerInnen erzählt.

Wie kommerziell erfolgreich KünstlerInnen sind, ist u.a. von der Häufigkeit, der Art und der Größe der Auftritte, den Gagen sowie von anderen Erlösen z.B. aus CD-Verkäufen, Unterrichtstätigkeiten oder Tantiemen abhängig. Einige MusikerInnen spielen in verschiedenen Formationen oder sind auch in anderen Musik-Szenen tätig. Obwohl es z.T. als „harter Job“ beschrieben wird (hohe Konzentration von Auftritten abends und in der warmen Jahreszeit, Vereinbarkeit mit Familie etc.) scheinen die meisten KünstlerInnen zufrieden zu sein und ihre Tätigkeit mehr als Berufung denn als Beruf zu sehen. Manche MusikerInnen – v.a. aus dem Kunst-Strang - entscheiden sich dennoch bewusst gegen eine hauptberufliche Karriere als KünstlerIn, u.a. weil es ihnen wichtig ist, das machen zu können, was sie wollen und sie sowohl kommerziellen bzw. finanziellen als auch zeitlichen Druck vermeiden möchten.

Natürlich spielt auch im Zusammenhang mit ökonomischen Kapital das Publikum eine wesentliche Rolle und die Frage, wie kommerziell erfolgreich man ist, ist unmittelbar damit verbunden, ob und wie viele Menschen man durch die eigene Musik begeistern kann. Im Kunst-Strang gilt eine starke kommerzielle Orientierung meist als verpönt oder darf der Kunst zumindest nicht voran gestellt werden. Lässt sich mit dem künstlerischen Tun auch Geld verdienen, wird dies eben als angenehmer Nebeneffekt gesehen.

So schreibt auch Bourdieu, dass gerade jene erfolgreich sind, denen es gelingt, ihre kommerziellen Absichten zu verschleiern bzw. eine ausgewogene Kombination zwischen Realismus und „interessenloser Überzeugung“ zu finden. (vgl. Bourdieu 1999 bzw. Kapitel 2). Allerdings wird im Kunst-Strang berichtet, dass man auch selbst – meist am Karrierebeginn – bei Veranstaltungen und in Gruppen mitgewirkt hat, die einem eigentlich nicht zugesprochen haben, was retrospektiv dementsprechend als sehr negativ bewertet wird. Sich also allein der „reinen Kunst“ zu verschreiben, setzt bereits eine einigermaßen gesicherte Existenz voraus.

Im Unterhaltungs-Strang ist der Zusammenhang von Publikumsorientierung und kommerziellem Erfolg klarer erkennbar und wird auch offen angestrebt. Erfolgreich ist u.a., wem es gelingt „unsterbliche Lieder“ zu schreiben und das Publikum mitzureißen. Im Unterhaltungs-Strang wird jedoch beklagt, dass sich die Auftrittsmöglichkeiten für KünstlerInnen in den letzten Jahrzehnten stark verändert haben. Früher wurde täglich beim Heurigen gespielt und es gab gute Gagen bzw. Zuwendungen vom Publikum. Heute wollen sich die Heurigen meist keine MusikerInnen mehr leisten, bzw. engagieren welche aus dem Ausland. Auch das Budget der Vereine (das sich primär aus Mitgliedsbeiträgen speist) ist meist begrenzt und die Gagen für Auftritte fallen dementsprechend bescheiden aus.

4.4 Symbolisches Kapital

Unter symbolischem Kapital wird das Ansehen und Prestige einer Person verstanden. Das symbolische Kapital nimmt unter den Kapitalsorten eine eigene, übergeordnete Stellung ein, da es der Legitimation der anderen Kapitalsorten dient, d.h. symbolisches Kapital wird durch die anderen Kapitalsorten gewonnen, sobald diese als legitim anerkannt werden (vgl. Barlösius 2006: 110). Wenn bspw. die künstlerischen Fähigkeiten einer Person (kulturelles Kapital) breite Anerkennung finden, erwirbt die jeweilige Person dadurch

Ansehen, also symbolisches Kapital. Die Akteure im Feld konkurrieren um soziale Positionen (z.B. Vorreiter-Rolle) oder darum, wem welche Verdienste zugesprochen werden und sind sich ihres eigenen Status' meist bewusst (z.B. Selbstbezeichnung als „Urgestein“). Mit symbolischem Kapital ist auch symbolische Macht verbunden, d.h. es verleiht Personen und deren Meinungen und Bewertungen Legitimität. Beispielsweise werden Einschätzungen von anerkannten ExpertInnen meist nicht in Frage gestellt, was diesen Personen eine gewisse Definitions-, Deutungs-, und Bewertungsmacht verleiht (z.B. „Was die machen ist ja kein Wienerlied“).

Auch im Hinblick auf das symbolische Kapital gibt es im Feld des Wienerliedes Unterschiede zwischen den beiden Strängen: Zwar scheint in beiden das kulturelle Kapital die primäre Quelle für symbolisches Kapital zu sein, doch unterscheiden sich – wie bereits ausgeführt - die Wege auf denen man kulturelles und somit auch symbolisches Kapital erlangen kann. Während man im Kunst-Strang kulturelles Kapital vorwiegend über Virtuosität und musikbezogene Fähigkeiten erlangt, sind im Unterhaltungs-Strang auch andere Qualitäten wie etwa Humor und Entertainment ausschlaggebend. Die Devise lautet hier erneut: der Erfolg (beim Publikum) gibt Recht. Damit verbunden ist auch die Frage, von wem symbolisches Kapital verliehen werden kann: von KünstlerkollegInnen und ExpertInnen, vom Publikum oder durch die Medien – und umgekehrt – wie es durch Gering-schätzung oder Nicht-Beachtung auch vorenthalten oder sogar entzogen werden kann. Wem diese symbolische (Bewertungs-) Macht zugesprochen wird, entscheidet dann natürlich auch darüber, wie mit Kritik und Bewertungen umgegangen wird, also ob man sie ernst nimmt oder etwa ignoriert.

Einige Personen verfügen zweifelsohne in beiden Strängen über hohes symbolisches Kapital, so werden etwa die Verdienste von Karl Hodina (Einleitung der „Renaissance des Wienerliedes“) kaum in Frage gestellt. Im Allgemeinen werden aber eher unterschiedliche Bewertungskriterien in den beiden Strängen herangezogen. In dem einen Strang können genau jene Aspekte und Personen hoch geschätzt werden, die im anderen belächelt oder geringgeschätzt werden. So genießt bspw. Roland Neuwirth und sein Schaffen im Kunst-Strang hohes Ansehen, während er bei Teilen des Unterhaltungs-Stranges durch sein Auftreten eher Irritationen erzeugt. Strang-intern scheint es aber jeweils relative Einigkeit darüber zu geben, wer hohes symbolisches Kapital genießt, bzw. wem solches zusteht. So wurde die Frage nach guten und angesehenen KünstlerInnen oft mit denselben

Namen beantwortet. Vor allem im Kunst-Strang wird sehr gezielt und offen mit Wertschätzung, aber auch Geringschätzung umgegangen. Einige KünstlerInnen berichten auch von persönlichen Erfahrungen v.a. am Beginn ihrer Karriere, als sie selbst stark auf Kritik und Ablehnung gestoßen sind. Im Unterhaltungs-Strang bzw. insbesondere in den Vereinen wird die Zuschreibung symbolischen Kapitals auch durch Rituale, Auszeichnungen und Ehrungen verstärkt zum Ausdruck gebracht.

Wie durch die vorangegangenen Ausführungen deutlich geworden sein sollte, gibt es natürlich zahlreiche Zusammenhänge zwischen den einzelnen Kapitalsorten bzw. Möglichkeiten, wie diese in andere transformiert werden können, wobei im Feld des Wienerliedes vor allem die Ausstattung mit kulturellem Kapital maßgeblichen Einfluss auf die anderen Kapitalarten zu haben scheint.

Die jeweilige Ausstattung mit verschiedenen Kapitalsorten findet auch im Habitus einer Person ihren Ausdruck, also in der Gesamtheit ihres Verhaltens. Vor allem das inkorporierte kulturelle Kapital wird zu einem festen Bestandteil der Persönlichkeit: „aus Haben wird Sein“ (Bourdieu 1983: 187). Das bedeutet, sowohl der Modus operandi als auch der Opus operandi von Personen sind durch deren Akkumulation von Kapital geprägt.

Ergänzend zu den bisherigen Ausführungen lässt sich sagen, dass es sich beim Wienerlied um ein sehr geselliges Feld handelt, man wird freundlich aufgenommen und trifft kaum auf Starallüren. Der Wein und z.T. auch andere Genussmittel sind ebenso fester Bestandteil der Szene wie Humor und Gemütlichkeit. Doch auch ein gewisser Hang zur Melancholie (z.B. Lieder, die Tod und Vergänglichkeit thematisieren) sowie das typische Wiener nörgeln und „sudern“ sind vernehmbar. Besondere Bedeutung kommt zudem der Sprache, dem Wiener Dialekt zu, der als wesentlich für die Wiener Identität betrachtet wird und um dessen Erhalt man sehr bemüht ist. Der Bezug zur lokalen und historischen Tradition wird immer wieder hervorgehoben. Gerade in Zeiten der Globalisierung scheint man sich wieder verstärkt für die eigenen Wurzeln zu interessieren. Auffallend ist in diesem Zusammenhang, dass Themen wie Nationalismus und Patriotismus, sowie auch andere gesellschaftspolitische Fragen vorwiegend und explizit im Kunst-Strang thematisiert und reflektiert werden, während Political Correctness bei so manchem Witz im Unterhaltungs-Strang nicht oberstes Kriterium zu sein scheint. Somit lassen sich den beiden Strängen möglicherweise unterschiedliche Tendenzen hinsichtlich gewisser Grundeinstellungen und Werte zuschreiben (der tendenziell liberale und offene Kunst-Strang, der

eher konservative und antiquierte Unterhaltungs-Strang). Derartige Aspekte wurden von uns jedoch nicht untersucht und sind daher nicht als empirisch fundiert zu betrachten.

4.5 Dynamik in der Szene

Bourdieu beschreibt Macht- und Konkurrenzkämpfe zwischen Arrivierten (bzw. Orthodoxen) und Häretikern als charakteristisch für soziale Felder. Während erstere zum Erhalt von bereits Bestehendem tendieren, streben letztere, also die neu Hinzukommenden, meist nach Veränderung und Erneuerung. Eine derartige Interaktionsdynamik scheint auch in Bezug auf die beiden Stränge im Wienerlied beobachtbar zu sein. Die Jahrzehnte nach dem 2. Weltkrieg können als Blütezeit des Unterhaltungsstranges und „seinem Wienerlied“ angesehen werden: es gab eine relativ lebendige Szene mit zahlreichen KünstlerInnen, vielfältigen Veranstaltungs-Lokalen, großer Nachfrage seitens des Publikums und verhältnismäßig starker Präsenz im Rundfunk. Etwa seit den 1970er Jahren traten mit Künstlern wie Karl Hodina und Roland Neuwirth Reformelemente in das Feld, welche die bestehenden Gepflogenheiten und Strukturen der Arrivierten angriffen. Die Bemühungen des Unterhaltungs-Stranges um das Konservieren des alten, „süßlichen“ Wienerliedes wurden durch das Engagement junger KünstlerInnen massiv in Frage gestellt. Seither lässt sich ein Ringen um die Vormachtstellung im Feld beobachten, was sich nicht nur in der Konkurrenz um Publikum, sondern bspw. auch in der Frage, was überhaupt unter ‚Wienerlied‘ zu verstehen ist (Definitionsmacht), zeigt. Andere Orthodoxe im Feld sind die „alten Meister“, welche feldspezifisches Wissen, insbesondere im Hinblick auf das notwendige kulturelle Kapital, besitzen. Sie verfügen über breites Wissen über das Feld und seine Geschichte und beherrschen das, was nicht aus Büchern oder von Noten erlernt werden kann. Neue Akteure und die Häretiker im Feld sind somit auf die Bereitschaft der Arrivierten, dieses Wissen auch zu teilen und weiterzugeben, angewiesen.

Das Verhältnis von Arrivierten und Häretikern in Verbindung mit anderen Aspekten lässt auch aufschlussreiche Rückschlüsse auf die Dynamik der Szene in den vergangenen Jahrzehnten zu. Im Allgemeinen ist die Entwicklungsdynamik im Feld geprägt durch das Zusammenspiel der drei Elemente KünstlerInnen, Veranstaltungen und Publikum, welche sich über Rückkopplungseffekte gegenseitig verstärken. Wie sich in den letzten Jahrzehnten für den Kunst-Strang beobachten ließ, können insbesondere von neuen KünstlerInnen wichtige Entwicklungsimpulse ausgehen, die sich mit einem Stein, der ins Wasser fällt und Wellen schlägt, vergleichen lassen: Durch ihre innovativen Ideen, ihren Stil oder ihre

Neuinterpretationen inspirieren sie auch andere dazu, sich mit dem Wienerlied zu befassen. So bildet sich ein kleiner Kern von Gleichgesinnten, der sich durch hohe Motivation, Überzeugung und Engagement auszeichnet. In Kombination mit einer starken Eigeninitiative (man sucht und findet bspw. selbst Möglichkeiten, um aufzutreten) gelingt es nach und nach, mehr Publikum und öffentliche Aufmerksamkeit zu gewinnen. Sobald dieses zusätzliche Publikumsinteresse geweckt ist, wird auch das Ausrichten von weiteren Veranstaltungen zunehmend ökonomisch relevant, was wiederum die Aussichten für KünstlerInnen, durch ihre Musik auch wirtschaftliches Auskommen zu finden, deutlich erhöht. Für KünstlerInnen wachsen damit sowohl die Möglichkeiten durch ihre Tätigkeit ein hinreichendes Einkommen zu erzielen, als auch Ansehen beim Publikum zu gewinnen. Somit wurde eine positive Rückkoppelungsschleife in Gang gesetzt, welche das Wienerlied zunehmend zu einer Quelle zur Gewinnung von Kapital avancieren lässt und damit noch attraktiver macht.

Die eben beschriebene Entwicklung kann jedoch auch in die umgekehrte Richtung erfolgen und zu einem Rückgang der Aktivitäten eines Bereichs in der Szene führen. Wenn einer der zentralen Bereiche (KünstlerInnen, Veranstaltungen oder Publikum) einen deutlichen Rückgang erfährt, so hat dies auch merkbare Auswirkungen auf die anderen Bereiche. Eine solche Entwicklung lässt sich für Teile des Unterhaltungs-Stranges beschreiben: Da es durch das gesetzte Angebot immer weniger gelingt, neues, junges Publikum anzusprechen, hat man sich verstärkt auf das bestehende Stammpublikum konzentriert. Aufgrund des hohen Alters bzw. des Ablebens von Personen („uns stirbt das Publikum weg“) ist dieses tendenziell jedoch im Sinken begriffen. Dadurch wird das Füllen von Veranstaltungen mit ausreichend ZuhörerInnen erschwert und Veranstaltungen folglich kleiner und/oder seltener. Die KünstlerInnen finden dadurch schwerer ein ökonomisches Auskommen durch ihre Tätigkeit und sehen sich dazu gezwungen, (auch) anderen Tätigkeiten nachzugehen bzw. sich (auch) in anderen Musikszenen zu engagieren. Der Bereich wird insgesamt für junge oder neue KünstlerInnen also unattraktiv. Gibt es wiederum immer weniger Veranstaltungen und KünstlerInnen, dann werden auch die Chancen, wieder mehr Interesse seitens des Publikums zu wecken, immer geringer.

5 SUBSZENEN

Die Unterteilung in die oben beschriebenen zwei Stränge gibt einen ersten Überblick über die Strukturierung der Szene, welche sich im Zuge einer Auseinandersetzung mit

dem Wienerlied recht bald erkennen lässt. Je länger man sich aber im Feld aufhält, desto facettenreicher zeigt es sich - die Szene sei „ein Fleckerlteppich“, meinte etwa auch ein Künstler in einem Interview und betont dabei, dass die Fleckerl teilweise sehr zerrissen seien. Um diese Vielfältigkeit der Szene systematisch erfassen und abbilden zu können, bestand ein wesentlicher Teil unserer Forschung darin, zentrale Linien zu identifizieren, die eine differenziertere Strukturierung des Feldes ermöglichen. Das Ergebnis ist das folgende Modell von vier Subszenen, welche auf der Kreuzung zweier Dimensionen basiert.

Die erste Dimension ist die 'musikalisch-historische' Orientierung, womit die musikalische Ausrichtung hinsichtlich traditioneller Spielweise oder künstlerischer Weiterentwicklung des Wienerliedes gemeint ist. Die Dimension reicht dementsprechend von einem traditionellen Pol auf der einen zu einem progressiven Pol auf der anderen Seite. Bei einer traditionellen Ausrichtung ist der Fokus auf alte Formen des Wienerliedes und deren Erhalt gerichtet, während bei einer progressiven musikalischen Orientierung der Integration neuer musikalischer Elemente in das Wienerlied eine große Bedeutung zukommt. So beschränkt sich die traditionelle Spielweise auf bestimmte Instrumente (Schrammelquartett, Leier, Zither; aber auch Klavier und Akkordeon) und bestimmte Inhalte (Wien, Wein, Leben & Tod, Herrgott, u.Ä.). Dementsprechend erweitert sich das Spektrum an verwendeten Instrumenten, Liedinhalten etc., je näher in Richtung des progressiven Pols gerückt wird. In der folgenden Tabelle 1 sind die wesentlichen Charakteristika der Pole der musikalischen Orientierung zusammengefasst:

Tabelle 1: Dimensionen der musikalischen Orientierung

Merkmal	traditionell	progressiv
Musik	starkes Traditionsbewusstsein charakteristische Harmonien und Melodik (verminderte Akkorde, Moll-Sept-Akkorde) Spezielle Rhythmik (Time, Zeitverzögerungen, Tempowechsel)	musikalische Weiterentwicklung Einflüsse von anderen Musikstilen auf das Wienerlied, Komposition neuer Werke
Instrumentierung	Schrammelquartett (Geige(n), chromatische Knopfharmonika, Kontragarre), Leier, Zither; aber auch Klavier und Akkordeon	Traditionell verwendete Instrumente werden erweitert oder ersetzt durch: Konzertgitarre, Kontrabass, mitunter Schlagzeug, Keyboard und Playback
Anspruch	Konservierung und Erhalt alten Liedgutes, Wiederentdeckung von alten Liedern, Weitergabe von Tradition	künstlerische Weiterentwicklung, Schaffung von neuem musikalischem Material, Verbindung von Altem mit Neuem
Inhalte	Wien, Wein, Leben und Tod, Herrgott, der Heurige, Schöne alte Zeit, z.T. auch Gesellschaftskritik etc. Doppelbödigkeit ein typisches Merkmal „Wiener Hamur“	weiteres Spektrum an Liedinhalten

Sprache	Wiener Dialekt; typische Begriffe (zb Drahrer, Ziaga etc)	Geringerer Fokus auf Wienerisches
---------	---	-----------------------------------

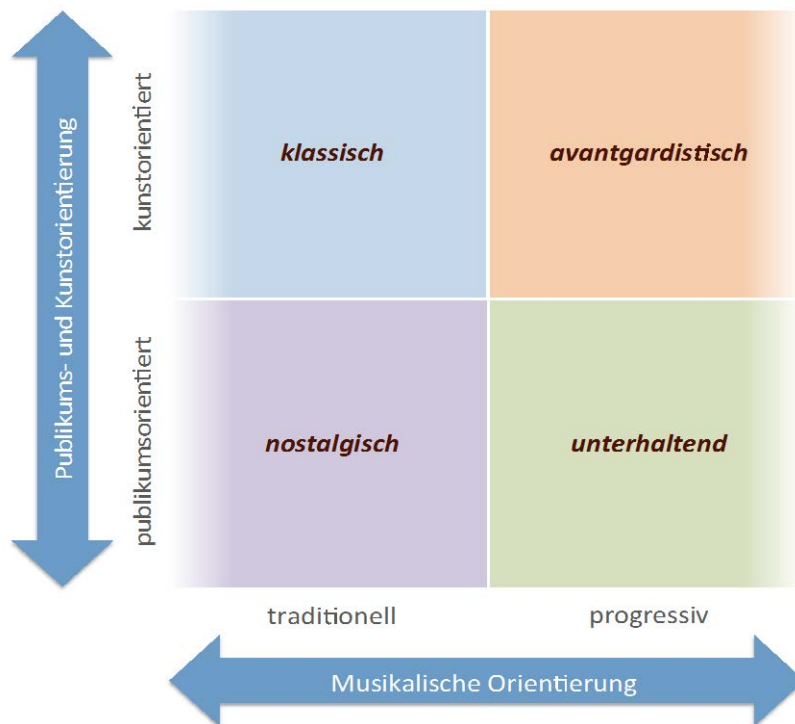
Die zweite Dimension umfasst die Differenzierung zwischen Kunst- und Publikumsorientierung, wie sie vorher in Kapitel 5 schon beschrieben wurde. Bei einer kunstorientierten Aufführung oder Komposition stehen künstlerische Aspekte der Musik und Virtuosität im Vordergrund. Publikumsorientierung weist hingegen darauf hin, dass die Spielweise der Stücke und die Gestaltung des Programmes stark von den Wünschen des Publikums abhängig ist, d.h. es geht nicht nur um die Musik als Kunstform, sondern auch wesentlich um Unterhaltung. Keiner der Pole ist dabei exklusiv, vielmehr handelt es sich um ein Kontinuum, wobei entscheidend ist, welchem Anspruch größere Bedeutung eingeräumt wird: So wird in den publikumsorientierten Subszeneen durchaus die künstlerische Qualität der Musik bedacht, aber eben der Unterhaltung des Publikums höhere Bedeutung beigemessen. Andererseits sind auch stark kunstorientierte Subszeneen nicht losgelöst vom Publikum. Die zentralen Unterschiede dieser verschiedenen Grundorientierung werden in der nachstehenden Tabelle 2 dargestellt:

Tabelle 2: Dimension der Kunst- und Publikumsorientierung

Merkmal	Kunstorientierung	Publikumsorientierung
Bezug zur Musik	Musik als Kunst	Musik als Form von Unterhaltung
Selbstbild der MusikerInnen	KünstlerIn	Unterhalter / Entertainer / „Musikanten“
Anspruch der KünstlerInnen	hoher künstlerischer Anspruch	das Publikum soll unterhalten werden die Stimmung ist wichtig
Fähigkeiten der KünstlerInnen	musikalisches Handwerk und Virtuosität sind von zentraler Bedeutung	vielfältige Fähigkeiten von Vorteil (Moderation, Entertainment), breites Repertoire und/oder ein bunter Mix in der Musik zentral
Auswahl der Lieder	Abhängig vom Geschmack der KünstlerInnen und der Wertschätzung der jeweiligen Lieder	Ausrichtung am Geschmack des Publikums
Stellung der ökonomischen Verwertbarkeit	ökonomische Verwertung ergibt sich aus der Kunst ist für BerufsmusikerInnen notwendiger Nebeneffekt	Das Einkommen hängt vom Publikum ab, daher kommt es zu einer Orientierung an diesem. Es werden Strategien zur Erreichung eines konstanten Einkommens verfolgt.
Publikumsinteresse	Interesse gilt der dargebotenen Musik und den KünstlerInnen	Interesse an Unterhaltung und guter Stimmung, gemütliche Rahmenbedingungen

Mittels dieser zwei Dimensionen können nun vier idealtypische Wienerlied-Subszeneen beschrieben werden, die in Abbildung 2 grafisch dargestellt sind.

Abbildung 2: Wienerlied-Subszenen



5.1 Subszene: klassisch

Die klassische Subszene zeichnet sich aus durch den Bezug auf das „klassische“ Wienerlied aus der Zeit des 19. bis ins frühe 20. Jahrhunderts, wofür insbesondere die Kremser Alben eine wichtige Quelle darstellen. Der Erhalt, die Darbietung sowie die aktive Suche nach in Vergessenheit geratenem Liedgut stellen hier einen wichtigen Anspruch dar. Dementsprechend hört man bei den charakteristischen Aufführungen alte Formen der Wiener Musik, die außerhalb der Szene nur sehr selten gespielt werden, wie etwa den Dudler („der Wiener Jodler“) oder das Wienerlied als Instrumentalmusik. Passend dazu wird meist im klassischen Wienerlied-Duo oder im Schrammelquartett musiziert. Typische Instrumente sind die Schrammelharmonika oder das Akkordeon, die Kontragarre, Geigen aber auch Zither und Leier sowie einige beinahe in Vergessenheit geratene Instrumente. Die Darbietungen erfolgen sowohl konzertant in kleinem bis größerem Rahmen wie auch – in geringerem Umfang – sehr traditionell als Tischmusik beim Heurigen oder in anderen Gaststätten. So gehen manche Veranstaltungen nach einem offiziellen, konzertanten Teil in eine Form von informeller Tischmusik über.

Eine große Bedeutung kommt der musikalischen Expertise der KünstlerInnen zu, wozu sowohl grundsätzliche technische Fertigkeiten am Instrument und/oder in der Stimme, als auch die Kenntnisse der Traditionen der Musik, also der Spielweise mit ihren rhythmischen

schen und melodischen Eigenheiten, zählen. Fertigkeiten und Wissen sind großteils nur durch jahrelange Beschäftigung zu erlangen, weshalb die Vermittlung künstlerischer Techniken und Traditionen in dieser Subszene sehr geschätzt wird und einige Initiativen zur Weitergabe der traditionellen Spielweise existieren. Dank derartigen Initiativen und dem großen Engagement der Akteure scheint es in diesem Feld eine positive Dynamik und ein Anwachsen, wie in Kapitel 5.5 beschrieben, zu geben. Darüber hinaus gibt der starke Bezug zur musikalischen Vergangenheit des Wienerliedes Zuversicht in sein Fortbestehen: Das Wienerlied habe im Laufe der Zeit schon einige Krisen und Brüche überlebt und werde auch in Zukunft weiterbestehen. Zugleich nimmt man sich sehr wohl als „Nische“ wahr und sieht sich dadurch umso bestärkt in der Aufgabe, das alte Wienerlied weiterzutragen.

5.2 Subszene: nostalgisch

Wie die Bezeichnung bereits verdeutlicht, schwingt in dieser Subszene stets Nostalgie in Konnex mit dem Wienerlied mit. Der Bezug auf die Vergangenheit ist dabei deutlich breiter als in der klassischen Subszene: Musikalisch genießen Heurigenlieder sowie Melodien aus dem Operettengenre große Beliebtheit, emotional ist man vor allem der „goldenen Zeit“ der Nachkriegsjahre bis in die 1970er Jahre verhaftet. Das Verweilen auf der nostalgischen Insel „Wienerlied“, welche im Meer der Moderne liegt, ist das Kennzeichen von Veranstaltungen dieser Subszene. Diese haben die Funktion eines Zufluchtsortes, eines Ortes zum Versinken in die herbeigesungene Wiener Glückseligkeit und zum Schwelgen in den guten alten Zeiten. So wirken Veranstaltungen in dieser Subszene mitunter wie Anachronismen: Etwas aus einer anderen Zeit, doch zeitlos genug, um in aller Nostalgie noch heute dafür Begeisterung zu erzeugen. Wichtige Akteure stellen die Wienerliedvereine mit ihren regelmäßigen Vereinsveranstaltungen dar, die sich der „Rettung des Wienerliedes“ verschrieben haben und zu denen Vereine wie „d’echten Weana“, „Das Wienerlied“ und die „Wienerliedvereinigung Robert Posch“ zählen. Die in Zusammenarbeit der Vereine organisierte „Wienerlied-Gala“ im Rathaus stellt die größte derartige Veranstaltung dar.

In der nostalgischen Subszene findet man das Klavier, das Akkordeon, die Kontra- oder Konzertgitarre als typische Instrumente vor. Von den KünstlerInnen wird vor allem die Fähigkeit erwartet, alte Lieder zu interpretieren und dabei zu unterhalten. Entertainer-Qualitäten und Charme der KünstlerInnen sind von großer Bedeutung und stellen wichti-

ges kulturelles Kapital dar. Ein Erfolgsmaß liegt auch in der Häufigkeit der Auftritte von KünstlerInnen.

Die Lieder, welche gespielt und gesungen werden, sind dem Publikum oft bekannt und laden zum Mitsingen ein, sodass Unterhaltung und Erinnerung an alte Zeiten gegeben sind. Typisch sind die in der Musik mitschwingenden heiteren Elemente, aber auch Herzschmerz und Melancholie. Die Texte stützen dies mit Inhalten wie „notorischer Geldnot“, dem Wein, Wien, „dem Herrgott“ und „dem Leben und wie man es sich darin richtet“. Von außen wird dem Vortrag der Lieder in dieser Subszene nicht selten ein „überhöhter Pathos“ zugeschrieben.

Wienerliedkonzerte finden meist im kleinen Rahmen (ca. 30-100 Personen) in konzertanter Form und selten in Form von Tischmusik statt. In diesem Setting singt der/die InterpretIn oft mitten im Publikum, spricht die ZuhörerInnen direkt an und bezieht sie mit ein. Typische Orte sind kleine Lokale und Cafés, Vereinsräume, Veranstaltungssäle und teilweise noch Heurige.

In dieser Subszene sind lang aktive und etablierte KünstlerInnen und Veranstaltungen vorzufinden, jedoch scheint sowohl bei den KünstlerInnen als auch im Publikum der Nachwuchs gering zu sein, was sich im oftmals hohen Alter auf beiden Seiten widerspiegelt und zu einem tendenziellen Kleiner-Werden der Szene führt. Dies wird auch von den Feldakteuren wahrgenommen, die sich selbst unter anderem als „sterbende Spezies“ bezeichnen.

5.3 Subszene: avantgardistisch

In der avantgardistischen Subszene ereignet sich die aktive künstlerische Weiterentwicklung des Wienerliedes und der in der Szene oft verwendete Begriff des „neuen Wienerliedes“ kann hier verortet werden. KünstlerInnen schaffen in dieser Subszene ausgehend von alten Formen des Wienerliedes durch Kombination mit anderen Musikstilen wie z.B. Jazz, Rhythm & Blues oder Pop neue Werke. Diese sind nicht Wienerlieder, wie sie in der klassischen Subszene anzutreffen sind, jedoch stilistisch damit verbunden bzw. darin verwurzelt. In der avantgardistischen Subszene wird eine große Menge an neuem Liedmaterial komponiert sowie vorhandenes neu interpretiert.

Es wird größtenteils die Ansicht vertreten, dass sich Musik nur durch intensives Auseinandersetzen und fundierte Kenntnisse des Bestehenden zusammen mit neuen Einflüssen weiterentwickeln kann. Offenheit und Experimentierfreudigkeit bei gleichzeitig hoher musikalischer Qualität zeichnen die avantgardistische Subszene aus, folglich treffen hier meist junge, gut ausgebildete MusikerInnen aufeinander, welche sich mit dem Wienerlied auseinandersetzen und es auf eigene Art interpretieren. KünstlerInnen bilden im Laufe ihrer Karriere ihren eigenen Stil aus, welchen sie später stetig weiter führen und entwickeln. Daraus kann mitunter eine neue kleine Strömung im Wienerlied entstehen. Überblickt man die gesamte Geschichte des Wienerliedes, sind es gerade diese Weiterentwicklungen, die letztlich das Facettenreichtum des Wienerliedes wachsen lassen und so ausschlaggebend dafür waren, dass das Wienerlied seit seinen Ursprüngen im 18. Jahrhundert bis heute Teil der Wiener Kultur war und ist, wenn auch in unterschiedlicher Art und Weise. Erfolgreiche KünstlerInnen schaffen es, Publikum für sich und somit eine Basis für Veranstaltungen und Konzerte zu gewinnen, womit eine positive Dynamik in Gang gesetzt wird und die Szene als Gesamtes wächst (vgl. Kapitel 5.5). Heute wird die Dynamik zudem durch die Vernetzung und künstlerische Präsenz bei größeren Veranstaltungen gefördert, wie z.B. das „weanhean“-Festival, „Wien im Rosenstolz“ oder das „Schrammel.Klang.Festival“ in Litschau.

Diese Festivals wie auch andere typische Aufführungen sind hauptsächlich konzertant und finden auf mittleren bis großen Bühnen statt. Typische Instrumente sind die Kontragarre oder Konzertgitarre, Geige, die Schrammelharmonika oder Akkordeon, ähnlich der klassischen Subszene.

5.4 Subszene: unterhaltend

Die unterhaltende Subszene ist nach dem hier vorgestellten Modell musikalisch progressiv orientiert. Wienerlieder in diverser Ausprägung sind oft nur ein Teil des Repertoires, das darüber hinaus Stücke und Elemente anderer Musikrichtungen wie Schlager, Balkanmusik, Blues, Rock oder Pop und vielen weiteren beinhalten kann. Musikalisch sind oft nur einige Stilelemente, welche für das Wienerlied typisch sind, enthalten, wie etwa der Wiener Dialekt, eine ähnliche Melodik oder Anlehnungen an das besondere Timing. Die Geschichte des Wienerliedes im Allgemeinen und die traditionellen Spielweisen sind weniger bedeutsam im Sinne einer Richtlinie oder Anleitung, sondern eher in der Funktion einer Inspirationsquelle für die KünstlerInnen.

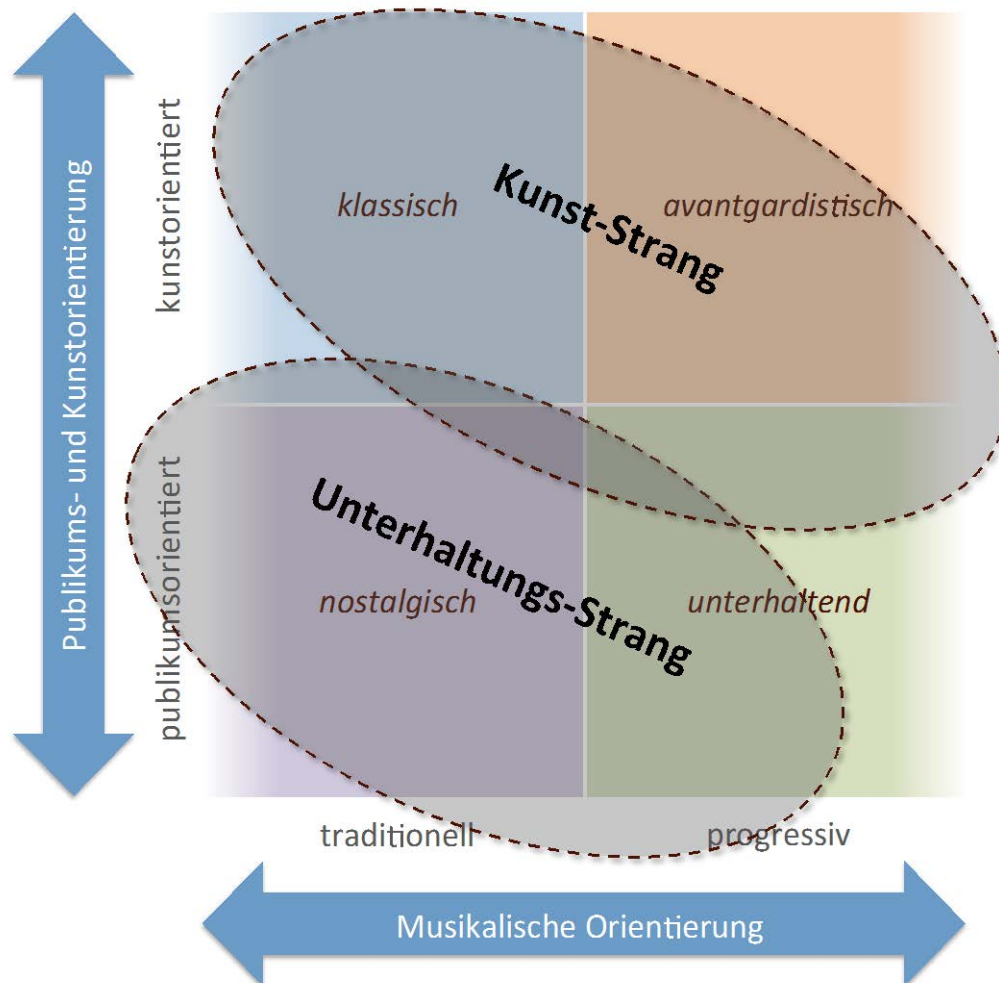
Typisch für diese Subszene sind konzertante Abendveranstaltungen, teilweise können aber auch die meist in kleinerem Rahmen und nachmittags stattfindenden Vereinsveranstaltungen hinzugerechnet werden, sowie diverse Auftritte bei (Volks-)Festen oder Festivals. Von außen werden manche dieser Veranstaltungen, aber auch KünstlerInnen und Lieder als „Nicht-Mehr-Wienerlied“ betrachtet, wobei die Grenze zu anderen Musikrichtungen und Szenen tatsächlich fließend ist.

5.5 Subszenen, Stränge & Grenzen

Die Wienerlied-Szene ist nicht klar abgrenzbar und es gibt einige „Grenzgänger“, welche immer wieder im Zusammenhang mit dem Wienerlied genannt werden, allerdings gleichzeitig szeneeintern nicht als dem Wienerlied zugehörig wahrgenommen werden. Recht klar außerhalb der in dieser Arbeit beschriebenen Szene stehen aber die MusikerInnen der sog. 'Touristenheurigen', da sie einerseits musikalisch zumeist kein Wienerlied darbieten und sie andererseits von fast allen Feldakteuren als nicht zur Szene gehörig betrachtet werden, auch wenn ihnen musikalisches Talent zugestanden wird. Gleichzeitig prägen gerade diese MusikerInnen das Bild der Stadt Wien für BesucherInnen mit und suggerieren „typisch Wienerisch“ zu sein.

Das Subszenen-Modell ist eine Erweiterung der Differenzierung der beiden Stränge, die sich jedoch in das Modell integrieren lassen. So kann der Kunst-Strang hauptsächlich den klassischen und avantgardistischen Subszenen zugeordnet werden, während der Unterhaltungsstrang vor allem in der nostalgischen sowie der unterhaltenden Subszene vertreten ist. Innerhalb der letzteren lassen sich jedoch auch dem Kunst-Strang zugeordnete Merkmale erkennen, weshalb auch dieser einen Teil der unterhaltenden Subszene bildet. In Abbildung 3 wird dies grafisch verdeutlicht.

Abbildung 3: Integration des Kunst- und Unterhaltungsstrangs in den Subszenen



An dieser Stelle sei angemerkt, dass es sich bei den hier dargestellten Ergebnissen um ein idealtypisches Modell handelt. Dieses kann und soll keine vollständige und allumfassende Abbildung der Szene sein. So lassen sich einzelne KünstlerInnen und Veranstaltungen oft nur schwer eindeutig in eine Subszene einordnen, da es geradezu typisch ist, dass eine gewisse Bandbreite an Musikalischem geboten wird. Auch die zentrale Orientierung an der Kunst oder am Publikum ist keine Konstante und kann sowohl im Schaffen eines Künstlers oder einer Künstlerin als auch im Laufe einer Veranstaltung variieren. Dennoch bietet das Modell eine Orientierung in der Wienerlied-Szene und einen groben Überblick über die verschiedenen ‚Fleckerl‘, welche diesen ‚Fleckerlteppich‘ bilden.

6 ZUSAMMENFASSUNG UND SCHLUSSBEMERKUNG

Ziel unserer Forschungsarbeit war eine Beschreibung der Wienerlied-Szene aus sozialwissenschaftlicher Perspektive. Durch die Anwendung von qualitativen Methoden der empirischen Sozialforschung (teilnehmende Beobachtung und leitfadengestützte Inter-

views) und vor dem Hintergrund der Bourdieu'schen Theorie Sozialer Felder wurden zentrale Charakteristika und Strukturen der Szene herausgearbeitet.

Bei der Wienerlied-Szene handelt es sich um ein äußerst heterogenes Feld, das vielfältige musikalische Facetten umfasst, wie aus unseren Ergebnissen hervorgeht. Dass es nicht *die eine* Wienerlied-Szene gibt, wird schnell deutlich, wobei wir eine zentrale Differenzierungslinie identifizieren und zwei idealtypische Stränge, die sich in ihrer Grundorientierung wesentlich unterscheiden, beschreiben konnten: Zum einen der Kunst-Strang, bei dem künstlerisches Handwerk und Virtuosität sowie die (musikalische) Weiterentwicklung des Wienerliedes und Integration neuer Elemente im Vordergrund stehen. Und zum anderen der Unterhaltungs-Strang, der stark an den Wünschen des Publikums orientiert ist und neben Musik auch Entertainment, Humor und Gemütlichkeit in den Mittelpunkt stellt. Weiterentwicklungen und Neuem steht man in diesem Strang eher skeptisch gegenüber; lieber schwelgt man in Nostalgie und bleibt bei Altbewährtem. Entsprechend dieser divergierenden Ausrichtungen der beiden Stränge lassen sich auch unterschiedliche Wege und Formen der Etablierung im Feld beobachten, welche wir unter Rückgriff auf die Kapitalsorten-Theorie nach Bourdieu skizzieren und charakterisieren konnten.

Die Unterteilung in zwei Stränge wird der Vielfältigkeit der Szene jedoch nicht immer gerecht, weshalb eine weitere Differenzierung naheliegend ist: Ergänzend zur Dimension der Kunst- und Publikumsorientierung, die schon bei der Unterscheidung der Stränge angedeutet wurde, ermöglicht die Einbeziehung der Dimension einer musikalischen Grundorientierung (von traditionell bis progressiv) eine Unterteilung in idealtypische Subszenen: die klassische (kunstorientiert/traditionell), die avantgardistische (kunstorientiert/progressiv), die nostalgische (publikumsorientiert/traditionell) sowie die unterhaltende (publikumsorientiert/progressiv).

Die von uns nachgezeichneten Strukturen und Differenzierungen der Szene bieten einen Überblick über die überaus vielseitige und facettenreiche Szene des Wienerliedes. Unter Berücksichtigung von musiktheoretischen Aspekten ließe sich vermutlich ein noch differenzierteres Bild der Szene nachzeichnen. So wurden gewisse Teilaspekte und aktuelle Trends wie z.B. die Integration von Blechblasinstrumenten oder die Zusammenführung von Rap und Wienerlied weitgehend außer Acht gelassen und bieten somit Anknüpfungspunkte für weitere Forschungen.

Die Wienerlied-Szene zu betrachten war für uns als SozialwissenschaftlerInnen überaus spannend. Die Konflikte zwischen Alt-Eingesessenen und Neu-Hinzukommenden, zwischen Erhalten und Weiterentwickeln und zwischen Tradition und Neuem, die es wohl in vielen Bereichen gibt, findet man in dieser Szene ganz deutlich. Durchaus vorstellbar ist dabei, dass diejenigen, die heute als revolutionär gelten, später selbst als nostalgisch wahrgenommen und von MusikerInnen mit gänzlich neuen Stilen und Ideen in Frage gestellt werden. Wie deren Interpretation des Wienerliedes aussehen mag, ist aus heutiger Sicht nicht vorherzusehen. Genau das ist aber auch das Faszinierende am Wienerlied (und vielleicht jeglicher Volksmusik), dass es nicht, entgegen mancher Annahmen, immer alt und gleichbleibend ist, sondern bei gleichzeitigem Anknüpfen an traditionelle Elemente in einer ständigen Weiterentwicklung steht, mit Umbrüchen, Epochen und Renaissanceen. So schreibt sogar schon vor gut hundert Jahren der berühmte Wienerlied-Sammler, Eduard Kremser:

„Es scheint, als ob die Wiener Volksmusik, die im Laufe der Geschichte wiederholt Zeiten des Verfalles und der Blüte gesehen hat, nach einer unleugbaren Epoche des Stillstandes wieder zu neuem Leben erwachen wollte [...] und es bedarf vielleicht nur der Orientierung, der Belebung wertvoller Überlieferung, um die musikalische Begabung unseres Wiener Volkes in ihrer echten Eigenart wieder erstarren zu sehen.“
(zitiert in Schedtler/Zotti 2004: 74)

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1: Wienerliedgeschichte als Zeitstrahl (vgl. Schedtler 2004).....	13
Abbildung 2: Wienerlied-Subszenen	34
Abbildung 3: Integration des Kunst- und Unterhaltungsstrangs in den Subszenen.....	39

TABELLENVERZEICHNIS

Tabelle 1: Dimensionen der musikalischen Orientierung	32
Tabelle 2: Dimension der Kunst- und Publikumsorientierung.....	33

LITERATURVERZEICHNIS

- Barlösius, Eva (2006): Pierre Bourdieu. Frankfurt a.M.: Campus Verlag
- Behr, Elisabeth; Lukas Hecke & Anngrit Pichler (2011): Balkan-Boom in der Wiener Populärmusik-Szene. Oder: Wie man sogar verklemmte Wienerinnen und Wiener zum Tanzen bringt. In: Grisold, Andrea; Elfie Miklautz & Andreas Resch (Hrsg.): Kreativ in Wien. Vierzehn Fallstudien im Spannungsfeld von Ökonomie & Kunst. Wien, Münster: Lit Verlag. 191-208.
- Bourdieu, Pierre (1983): Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital. In: Kreckel, Reinhard (Hg.): Soziale Ungleichheiten (Soziale Welt Sonderband 2) Göttingen, S.183-198
- Bourdieu, Pierre (1987): Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1996): Reflexive Anthropologie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1993): Soziologische Fragen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1999): Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bramböck, Stefanie (2010): Die Wiener Jazzszene. Eine Musikszene zwischen Selbsthilfe und Institution. Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- Brunner, Anja & Michael Parzer (2011): They say I'm not balkan – but I am! In: Reitsamer, Rosa & Wolfgang Fichna (Hrsg.): "They say I'm different..." Populärmusik, Szenen und ihre Akteur_innen. Wien: Löcker Verlag. 155-176.
- Deutsch, Walter; Gerlinde Haid & Herbert Zerman (1993): Das Volkslied in Österreich: ein gattungsgeschichtliches Handbuch. Wien: Holzhausen.
- Diaconu, Mădălina (2006): Zur Ästhetik des Musikantenstadls. In: Binder, Susanne & Gebhard Fartacek (Hrsg.): Der Musikantenstadl. Alpine Populärkultur im fremden Blick. Wien: Lit Verlag. 155-228.
- Diekmann, Andreas (2011): Empirische Sozialforschung. Grundlagen, Methoden, Anwendungen. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Fritz-Hilscher, Elisabeth Th. & Helmut Kretschmer (Hrsg.) (2006): Wien, Musikgeschichte. 1. Volksmusik und Wienerlied. Wien: Lit Verlag.
- Froschauer, Ulrike & Manfred Lueger (2003): Das qualitative Interview. Wien: Fakultas Verlags- und Buchhandels AG.
- Froschauer, Ulrike & Manfred Lueger (2009): Interpretative Sozialforschung: Der Prozess. Wien: Facultas.
- Frotzler, Martin & Herbert Kiennast (2011): Habituelle und feldspezifische Charakteristika der Wiener Elektronischen Musikszene. In: Grisold, Andrea; Elfie Miklautz &

- Andreas Resch (Hrsg.): Kreativ in Wien. Vierzehn Fallstudien im Spannungsfeld von Ökonomie & Kunst. Wien, Münster: Lit Verlag. 153-171.
- Glaser, Barney G. & Anselm L. Strauss (1998): Grounded Theory: Strategien qualitativer Forschung. Bern [u.a.]: Huber.
- Hitzler, Ronald (2012) : Forschungsfeld ‚Szenen‘. Konzept einer explorativ-interpretativen (Jugend-)Kultur-Forschung. Online: <http://www.hitzler-soziologie.de/szeneforschung.htm> (3.1.2013)
- Hitzler, Ronald; Thomas Bucher & Arne Niederbacher (1999): Jugendszenen (in NRW). Über juvenile Kultur(en) unter den Bedingungen der Spätmoderne. Dortmund. Online: http://www.hitzlersoziologie.de/pdf/sem_bucher_exp_99.pdf (3.1.2012)
- Hojša, Thomas & Helmut Emersberger (2003): Wienerlied 2003. Eine Betrachtung zweier Ausübender. Online: <http://www.wienerlied.org/studie2.pdf> (24.11.2012).
- Horak, Roman (2011): Vorwort. In: Reitsamer, Rosa & Wolfgang Fichna (Hrsg.): "They say I'm different..." Populärmusik, Szenen und ihre Akteur_innen. Wien: Löcker Verlag. 7-13.
- Neuwirth, Roland (2004): Der gegenwärtige Stand der Wienermusik. In: Schedtler, Susanne (Hrsg.): Wienerlied und Weana Tanz. Wien: Löcker Verlag. 105-126.
- Reitsamer, Rosa (2011): Anerkennung und Geschlecht im kulturellen Feld. Zur Unterrepräsentanz von DJ-Frauen in elektronischen Musikszenen. In: ÖZS, 36 (3). 39-48.
- Reitsamer, Rosa & Wolfgang Fichna (2011b): Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): "They say I'm different..." Populärmusik, Szenen und ihre Akteur_innen. Wien: Löcker Verlag. 14-20.
- Reitsamer, Rosa & Wolfgang Fichna (Hrsg.) (2011a): "They say I'm different..." Populärmusik, Szenen und ihre Akteur_innen. Wien: Löcker Verlag.
- Robnik, Drehli (2011): Szene Wien, nachgestellt, zurückgeführt. In: Reitsamer, Rosa & Wolfgang Fichna (Hrsg.): "They say I'm different..." Populärmusik, Szenen und ihre Akteur_innen. Wien: Löcker Verlag. 303-319.
- Rutka, Yvonne (2004): „I‘hab ka Angst vor‘m Weanliad!“. Das Wienerlied lebt – und wie. Auf den Spuren junger Wienerliedmusiker. Eine historisch-soziologische Auseinandersetzung mit einer Lebenswelt. Dissertation, Universität Wien.
- Schedtler, Susanne (Hrsg.) (2004): Wienerlied und Weana Tanz. Wien: Löcker Verlag.
- Schedtler, Susanne & Herbert Zotti (2004): Zur Geschichte und Entwicklung des Wienerliedes. In: Schedtler, Susanne (Hrsg.): Wiener Lieder und Weana Tanz. 9-40.
- Schaller-Pressler, Gertraud (2004): „Mit die Wienerlied ist es ein G‘frett“, Zur Entstehung der berühmten Kremser Alben. In: Schedtler, Susanne (Hrsg.): Wiener Lieder und Weana Tanz. 69-82.
- Wehle, Peter (1986): Singen Sie wienerisch? Eine satirische Liebeserklärung an das Wienerlied. Wien: Überreuter.

Bisher in dieser Reihe erschienen:

No. 1: Cserer, Michael; Paukovits, Harald; Teodorowicz, Slawomir; Wolf, Thomas: Die Wiener Indie-Szene: Independent Networking innerhalb einer verworrenen Mikroökonomie. 2006.

No. 2: Aicher, Linda: Kinderkonzerte als Mittel der Distinktion. Soziologische Betrachtung von Kinderkonzerten in Wien anhand von Pierre Bourdieus kultursoziologischem Ansatz. 2006.

No. 3: Ehrenhöfer, Katrin; Koppensteiner, Gudrun; Pumberger, Doris; Steinbauer, Birgit: Musikwirtschaft und neue Medien: Veränderungen in der Musikwirtschaft durch die Digitalisierung aus der Sicht von österreichischen Musikexperten und Vertreter der Musikwirtschaft. 2006.

No. 4: Eidenberger, Judith; Haider, Sandra; Oberhumer, Astrid; Rozinski, Jutta: Creative Industries in der Gemeinde Gaspoltshofen. Eine Regionalstudie. 2006.

No. 5: Buchacher, Christoph; Steyer, Mario: Die österreichische Verlagsbranche. Eine Branche unter Druck? 2006.

No. 6: Frass, Johannes; Frotzler, Martin; Hartner, Michael; Kiennast, Herbert: Habitusforschung in der Wiener Elektronischen Musikszene. 2006.

No. 7: Beltzung, Luise; Kittenberger, Axel; Mayer, Susanne: Lebensläufe österreichischer Chefredakteure. Eine Ressourcenanalyse nach Pierre Bourdieu. 2007.

No. 8: Angel, Stefan; Roch, Ramona; Witzani, Agnes: Zusammenarbeit und Konkurrenz in der Wiener Theaterlandschaft unter besonderer Berücksichtigung der Wiener Festwochen. 2007.

No. 9: Geppl, Monika; Kreuch, Gerhard; Ludescher, Martin unter Mitarbeit von Auer, Roland: Professionalität im „Offenen Kanal“ Okto – ein Widerspruch? 2008.

No. 10: Delgado Martin, Carolina; Kontseková, Judit; Schinko, Georg: Motive für die Wahl der Pressefotografie als Beruf. 2008.

No. 11: Howorka, Sebastian; Joos, Michael; Kaltner, Christina: Funktionalität, Repräsentation und Planungseffizienz. Die Spannungsfelder eines architektonischen Planungsprozesses am Beispiel des Neubaus der WU. 2012.