

Ziele der Musiksoziologie¹

Man muß zuweilen wieder die Wörter untersuchen; denn die Welt kann wegrücken und die Wörter stehenbleiben.

(Georg Christoph Lichtenberg)

So dienen auch die Wörter dazu, neue Ideen auszudrücken, ohne daß sich ihr Lautbild ändert.

(Émile Durkheim)

Der Versuch, den Gegenstand der Musiksoziologie zu umschreiben, geht in der Regel von dem Gedanken aus, daß näher zu bestimmen sei, in welcher Weise sich die Soziologie mit Aspekten der Musik auseinanderzusetzen habe. Dabei wird unterstellt, daß existierende Disziplinen sich mit einigen Aspekten der Musik schon in ausreichender Weise befassen – wie etwa die Musiktheorie, die Musikästhetik, die Musikpsychologie und so weiter – und daß die Musiksoziologie nur legitimiert werden könnte, wenn es gelänge, ihr Anwendungsfeld und ihre Methode so zu bezeichnen, daß ihre spezifische Aufgabe erkennbar wird. Ich habe dies lange Zeit für überflüssig erachtet, weil ich der Meinung war, daß soziologische Gesichtspunkte zu jeder Art von Auseinandersetzung mit Musik gehören und daß eine gesonderte Musiksoziologie nur so lange als „vorübergehende Wissenschaft“ zu vertreten sei, wie sie in die Wissenschaft von der Musik noch nicht integriert erscheint. Eine Korrektur dieser Auffassung galt mir jedoch bald angebracht², weil die Methoden, vornehmlich der empirischen Musiksoziologie, und die Theorie selbst sich entwickelt und verfeinert hatten. Dies hat auch seinen Niederschlag in einem umfangreichen Schrifttum gefunden.³

1 Erstmals erschienen in: Kurt Blaukopf: Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie. München / Zürich: Piper 1982, S. 15-22.

2 Kurt Blaukopf: Musiksoziologie. Eine Einführung in die Grundbegriffe mit besonderer Berücksichtigung der Soziologie der Tonsysteme. 2., erg. Aufl. Niderdeufem (Schweiz) 1972, S. 5f.

3 Vgl. Tibor Kneif: Gegenwartsfragen der Musiksoziologie: Ein Forschungsbericht. In: Acta Musicologica 38, 1966, S. 72-118; Martin Elste: Verzeichnis deutschsprachiger Musiksoziologie 1948-1973. 2 Bde. Hamburg 1975.

Gewiß war in den vergangenen vierzig Jahren für die Anmeldung des Anspruchs der Musiksoziologie auf Anerkennung als gesonderte Disziplin auch jene suspekte Tendenz verantwortlich, die man als „Kampf um den Platz an der Lehrplansonne“⁴ bezeichnet hat. Dieser Tendenz soll hier nicht das Wort geredet werden. Es scheint im Gegenteil geboten, den Rang der Musiksoziologie mit Bescheidenheit zu bestimmen, denn ihre Etablierung als Sonderwissenschaft ist geeignet, zwei Gefahren heraufzubeschwören.

Eine Gefahr besteht darin, daß die Soziologie im Feld der Musik mit ihren eigenen vorfabrizierten Kategorien operiert, ohne daß der Gegenstand der Forschung – nämlich die Musik – zum Kriterium der Brauchbarkeit dieser Kategorien gemacht wird. Die Soziologie beschäftigt sich, dieser Auffassung zufolge, nur mit dem Studium der sozialen Verflechtung der Kunst, und dieses könne nicht dazu dienen, „Natur und Essenz der Künste selbst zu erklären“⁵. Adorno hat, wie uns scheint mit Recht, darauf aufmerksam gemacht, daß dieses Verfahren den eigenen Gegenstand versäumt und daß sich hier der soziologische Wissenschaftsbetrieb durch „geschäftsmäßige Klassifikation“ über eine methodologische Schwierigkeit hinweghilft. Nach Silbermanns Auffassung habe die Soziologie „mit der sozialen Wirkung von Musik zu tun, nicht mit dieser selbst ...“⁶. Eine solche in wenig glanzvoller Isolierung betriebene Musiksoziologie verfährt nach einer Methode, die nicht nur von der Musikwissenschaft als wenig fruchtbar angesehen werden muß, sondern die auch im Bereich der Soziologie selbst längst nicht mehr Gültigkeit beanspruchen kann. Talcott Parsons hat darauf hingewiesen, daß *jedes* sozialwissenschaftliche Forschungsgebiet ein Feld für die Anwendung *aller* darauf bezogenen Disziplinen darstellt und daß die Einreihung eines bestimmten Forschungsfeldes in eine bestimmte wissenschaftliche Disziplin auf historischen Zufall oder

4 Karl Acham: Realgeschichte – Geschichtswissenschaft – historische Sozialwissenschaft. In Kurt Salamun (Hg.): Sozialphilosophie als Aufklärung: Festschrift für Ernst Topitsch. Tübingen 1979, S. 135.

5 Alphons Silbermann: Empirische Kunstsoziologie. Eine Einführung und kommentierte Bibliographie. Stuttgart 1973, S. 20.

6 Theodor W. Adorno: Einleitung in die Musiksoziologie. Frankfurt a.M. 1962, S. 206f.

pragmatische Übereinkunft zurückzuführen sei, nicht auf ein wissenschaftliches Prinzip.⁷ In ähnlicher Weise wandte sich Gunnar Myrdal gegen die strenge Grenzziehung zwischen den verschiedenen Gebieten der Sozialwissenschaft und betonte, „daß es in der Realität keine wirtschaftlichen, soziologischen oder psychologischen Probleme, sondern eben nur Probleme, und in der Regel sehr komplexe, gebe“⁸. Interdisziplinarität erscheint demzufolge der Sache nach auch als eine Forderung, die an jede Kunst- und Musiksoziologie zu stellen ist, denn die „Arbeitsteilung zwischen Disziplinen wie Philosophie, Soziologie, Psychologie und Geschichte liegt nicht im Gegenstand, sondern ist diesem von außen aufgezwungen“⁹.

Die zweite Gefahr, die eine von der jeweils konkreten Gestalt der Musik distanzierte selbständige Musiksoziologie heraufbeschwört, besteht darin, daß der Dialog zwischen den Disziplinen erstickt wird und daß sich die Reflexion über Musik in den längst etablierten Disziplinen der soziologischen Aufgaben enthoben wähnt. Wenn eine gesonderte Disziplin sich mit den soziologischen Aspekten der Musik ohnehin befaßt – so könnte die Argumentation lauten –, dann sei die Musikwissenschaft dieser Aufgabe ledig. Die Etablierung der Sonderdisziplin Musiksoziologie hätte danach die Wirkung, daß der vom Gegenstand selbst geforderte Konnex der Disziplinen verkümmert. Dieses Risiko ist freilich nach und nach geringer geworden. Schon früh haben Musikwissenschaftler wie Guido Adler und Jules Combarieu auf die soziologische Dimension ihrer Disziplin hingewiesen, und die stürmische Entwicklung der vergleichenden Musikwissenschaft beziehungsweise Musikethnologie seit dem Ausgang des 19. Jahrhunderts hat die Augen und Ohren der Musikforscher nicht nur für die Anthropologie, sondern auch für die Soziologie geöffnet.

7 Talcott Parsons: *The Position of Sociological Theory*. Referat New York, American Sociological Society. Dezember 1947. Zitiert nach: Edgar Salin (Hg.): *Synopsis*. Heidelberg 1949, S. 329.

8 Gunnar Myrdal: *Objektivität in der Sozialforschung*. Frankfurt a.M. 1971, S. 15.

9 Theodor. W. Adorno: *Ohne Leitbild: Parva Aesthetica*. Frankfurt a.M. 1967, S. 101.

Musiken als Typen gesellschaftlichen Handelns

Damit hat sich auch eine neuartige Bestimmung des Begriffes „Musik“ angebahnt. Diese Bestimmung ging lange Zeit vorwiegend vom musikalischen Kunstwerk aus. Charakteristisch dafür ist etwa die Definition, die noch 1961 in der angesehensten deutschen Musik-zyklopädie gegeben wurde: „Die Musik ist diejenige unter den Kunstdisziplinen, deren Material aus Tönen besteht.“¹⁰ Eine solche Definition ist nicht aus den konstatierbaren Phänomenen musikalischen Geschehens abgeleitet – das ja weit über den Bereich der Kunstmusik hinausgeht –, sondern deduktiv aus dem als vorgegebenerachteten Begriff „Kunst“. Eine solche Bestimmung sagt wenig über das Phänomen Musik, weit mehr über die Interessenrichtung einer der Kunstmusik zugewandten Musikwissenschaft aus. Die neuere musikwissenschaftliche Literatur geht über die in solcher Definition geäußerte Restriktion hinaus. Immer stärker zeichnet sich ab, daß nicht von Musik schlechthin die Rede sein kann, sondern daß verschiedene Typen von „Musik“ und unterschiedliche historische Strukturen musikalischen Verhaltens konstatierbar sind. Arbeiten über die Entwicklung der europäischen Volksmusik, Studien zur Geschichte der vorneuzeitlichen europäischen Musik, Analysen der technisch vermittelten Populärmusik der modernen industriellen Zivilisation und schließlich Untersuchungen über das Musikleben außereuropäischer Völker deuten darauf hin, daß der Gegenstand der musikwissenschaftlichen Forschung – und damit der Musiksoziologie – anders und umfassender beschrieben werden muß.

Alle diese Überlegungen lenken die Aufmerksamkeit auf Typen musikalischen Verhaltens, das als gesellschaftliches Verhalten verstanden wird. Die Analyse *kultureller Verhaltensweisen* ist die eigentliche Domäne der als Kulturwissenschaft begriffenen Musiksoziologie. Als Verhalten werden die beobachtbaren Handlungen und Unterlassungen von Menschen verstanden. Die Soziologie strebt an, Regelmäßigkeiten des kulturellen Verhaltens aufzuwei-

10 Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Hg. von Friedrich Blume, 9. Bd. Kassel 1949–1979, S. 970.

sen, denn aus diesen Regelmäßigkeiten ergeben sich die für jede gesellschaftliche Struktur charakteristischen *Verhaltenserwartungen*, das heißt die als verbindlich aufgefaßten Regeln auch des musikalischen Verhaltens.

Die Aufgabe der Musiksoziologie erblicken wir – einem Grundgedanken Max Webers folgend – darin, musikalisches Handeln als soziales Handeln deutend zu verstehen und dadurch in seinem Ablauf ursächlich zu erklären. *Als musikalisches Handeln* könnte, der allgemeinsten Bestimmung nach, das auf die Erzeugung von Schallereignissen gerichtete Handeln mit einem auf das Verhalten anderer intendierten Sinn zu verstehen sein. Die Bestimmung wäre *weit genug*, um alles einzuschließen: akustische Äußerungen des Steinzeitmenschen ebenso wie die Niederschrift einer modernen Partitur, Repetition von überlieferten musikalischen Formeln ebenso wie die Ausführung einer *res facta*. Diese Bestimmung ist andererseits *zu weit*, denn sie würde auch sprachliche Kommunikation einschließen. Dies widerspräche unserer heutigen Erfahrung und dem mit dieser Erfahrung korrespondierenden Sprachgebrauch. Wir sind gewohnt, die ästhetische Information, welche von Musik vermittelt wird, abzugrenzen von der semantischen Information, die der Sprache vorbehalten ist. Musik und Sprache sind für unser Denken getrennte Sphären. Daraus ergäbe sich eine Schwierigkeit für die Bestimmung dessen, was wir allgemein – und für alle Kulturen – als musikalisches Verhalten bezeichnen wollen.

Semantische und ästhetische Information

Diese Schwierigkeit kann überwunden werden, wenn man in Rechnung stellt, daß die logische Trennung von ästhetischer und semantischer Information¹¹ eine relativ späte Errungenschaft ist und daß beide Elemente ursprünglich miteinander verknüpft waren. Die Ablösung des „rein Musikalischen“ vom Gestischen, Tänzerischen und von sprachlichen Elementen kann zum Beispiel in den meis-

11 Abraham A. Moles: *Théorie de l'information et perception esthétique*. Paris 1958, S. 129f. (deutsch: *Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung*. Köln 1971).

ten afrikanischen Kulturen nicht gelingen. In diesen Gesellschaften heißt „Musik verstehen“ nichts anderes als auf Musik in kulturell definierter Weise reagieren, und das schließt zumeist auch die tänzerische Reaktion ein.¹² Da diese Musik nicht als losgelöst von sprachlicher Kommunikation und gestischem Ausdruck erscheint, fehlt es auch zumeist an Wörtern, die unserem Begriff „Musik“ entsprechen:

„In den meisten afrikanischen Sprachen gibt es kein Wort, das dem wesentlichen Begriff ‚Musik‘ linear entsprechen würde. Die verwandten Begriffe bedeuten nicht selten Musik und Tanz zusammen. Oft finden sich Bezeichnungen für ‚Lied‘ und ‚Gesang‘ einerseits ... und für ‚Tanz‘, ‚Tanzart‘, ‚Musikart‘“ andererseits.“¹³

Diese innige Verknüpfung von sprachlich-semantischer und musikalisch-ästhetischer Mitteilung wird auch in Studien über die Kultur des antiken Griechenland hervorgehoben. Zwar geht unser Wort „Musik“ auf das altgriechische „musiké“ zurück, doch erweist sich bei näherer Prüfung, daß die beiden Begriffe wenig gemeinsam haben. „Es ist nicht richtig, wenn man musiké mit Musik übersetzt, diese zwei Termini bezeichnen verschiedene Sachen“.¹⁴ „Musiké“ ist der Name für etwas, das wir heute als Konglomerat aus Dichtung und Musik ansehen können. „Der altgriechische Vers war ein eigenartiges Gebilde, wofür kein abendländisches Analogon existiert. Er war, wenn man so will, Musik und Dichtung in einem, und gerade deswegen nicht in Musik und Dichtung, in zwei getrennt greifbare Komponenten zerlegbar.“¹⁵

Das Schicksal der Wörter „musiké“ und „Musik“ zeigt uns deutlich, wie sich die Funktion der Bezeichnungen ändert, wie sehr diese sich mit neuem Inhalt füllen können. So ist zum Beispiel in den arabischen Kulturen noch bis ins 19. Jahrhundert der Begriff „musiqā“ den theoretischen Abhandlungen über Musiktheorie, Tonsysteme, Musikinstrumente, Mu-

12 Joseph H. Kwabena Nketia: Understanding African music. In: National Centre for the Performing Arts Quarterly Journal (Bombay) 4, 1975, S. 11ff.

13 Gerhard Kubik: Verstehen in afrikanischen Musikkulturen. In: Peter Faltin / Hans-Peter Reinecke (Hg.): Musik und Verstehen. Köln 1973, S. 172f.

14 Thrasybulos Georgiades: Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik. Berlin 1954, S. 7.

15 Ebd., S. 6.

sikästhetik und so weiter vorbehalten.¹⁶ Das Wort bezeichnet also hier nicht die musikalische Praxis, sondern die theoretische Reflexion.

Jede wissenschaftliche Betrachtung von außereuropäischen und von älteren europäischen Kulturen wird die unlösliche Verbindung von sprachlichen, gestischen und musikalischen Elementen im Auge zu behalten haben. Wenn wir in solchen Bereichen von Musik sprechen, dann muß uns klar sein, daß wir eine gedankliche Trennung vornehmen, die in der gesellschaftlichen Praxis und dem ihr zugehörigen Denken in der Regel nicht existiert. Ist es also in solchen Fällen zweckmäßig, von Musik zu reden? Die Frage kann in positivem Sinne beantwortet werden, wenn wir in jedem Augenblick dessen gewahr bleiben, daß es sich um eine gedankliche Analyse handelt und daß diese Analyse nur zu sinnvollem Ergebnis führen kann, wenn man die gedanklich isolierten musikalischen Verhaltensweisen im Zusammenhang mit den jeweils vorherrschenden kulturellen Verhaltensweisen insgesamt sieht.

Musikalische Praxis

Mit dieser, allerdings sehr entscheidenden, Einschränkung wird es gestattet sein, die Begriffe „musikalische Verhaltensweisen“, „musikalische Verhaltensmuster“ (d.h. Regelmäßigkeiten des Verhaltens) und „musikalische Verhaltenserwartungen“ zu gebrauchen. Es erscheint zweckmäßig, diese drei Begriffe unter dem Terminus der „musikalischen Praxis“ zusammenzufassen. Danach ließe sich Musiksoziologie umschreiben als

„Sammlung aller für die musikalische Praxis relevanten gesellschaftlichen Tatbestände, Ordnung dieser Tatbestände nach ihrer Bedeutung für die musikalische Praxis und Erfassung der für die Veränderung der Praxis entscheidenden Tatbestände.“¹⁷

Mit dieser Beschreibung des Gegenstandes der Musiksoziologie ist der Akzent auf die Praxis und die Veränderung der Praxis gesetzt. Nicht vom musikalischen Kunstwerk, einem historisch späten Phänomen,

16 Habib Hassan Touma: Die Musik der Araber. Wilhelmshaven 1975, S. 28.

17 Kurt Blaukopf: Musik. In Wilhelm Bernsdorf / Friedrich Bülow (Hg.): Wörterbuch der Soziologie. Stuttgart 1955, S. 342.

wird hier ausgegangen, sondern von der Praxis, von der Musik als gesellschaftlichem Handeln, das älter ist als die in Schriftform notierte Musik und das auf einer bestimmten Stufe der gesellschaftlich-technischen Entwicklung das „musikalische Kunstwerk“ erst gebiert. Auf dieser Stufe gehört dann freilich auch das Komponieren eines solchen Kunstwerks selbst wieder dem Bereich der musikalischen Praxis an. Das Wort „Praxis“ ist, wie hier noch vermerkt sein muß, keineswegs in engem Sinne zu verstehen, so, als ob es sich nur auf das „praktisch Erklingende“ bezöge. Es soll sich auf alle Handlungen und Unterlassungen im musikalischen Bereich erstrecken ebenso wie auf beobachtbare Verhaltensmuster. Auch die theoretische Reflexion über diese musikalische Praxis selbst, das heißt das Denken über Musik, welches auf der jeweiligen Praxis beruht und diese zu steuern vermag, wird als Teil dieser gesellschaftlich-musikalischen Praxis zu verstehen sein.

Ein weiterer Akzent wird in obiger Umschreibung damit gesetzt, daß wir das Hauptaugenmerk auf die *Veränderung der musikalischen Praxis* lenken. In der Regel – von der es freilich auch Ausnahmen geben mag – wird die Musiksoziologie nicht Aufschluß geben können, wie eine bestimmte musikalische Praxis in all ihren Teilen soziologisch zu begründen sei. Sie wird jedoch gesellschaftliche Tatbestände dingfest machen können, die die Veränderung einer bestimmten musikalischen Praxis ermöglichen oder gar verursachen. Auf eine Kurzformel gebracht: *Die Musiksoziologie erklärt nicht das So-Sein der musikalischen Praxis, sondern ihr Anders-Werden.*

Der neugierige Zaungast, der sich von der Musiksoziologie die „Erklärung“ der genialen Größe eines bestimmten Komponisten erwartet, wird also mit Fug und Recht enttäuscht werden, denn die Musiksoziologie vermag zwar einige der notwendigen Bedingungen dieser Größe anzugeben, keinesfalls aber alle hinreichenden Bedingungen. Selbst brillante philosophische Versuche, musikalische Kunstwerke „soziologisch zu dechiffrieren“ – wie Adorno sie unternommen hat –, können daran nichts ändern. Diese Versuche, die von anderen mit weniger Glück nachgeahmt worden sind, gehen – anders als die hier definierte Musiksoziologie – vom Kunstwerk aus, um von dort zum gesellschaftlichen Hintergrund zurückzufinden. Wo dies ausnahmsweise gelingt, mag sich der Eindruck

festigen, daß Soziologie imstande sei, die konkrete Gestalt musikalischer Kunstwerke aus der Struktur der Gesellschaft abzuleiten, die den Boden dieser Kunstwerke bildet. Zu diesem Mißverständnis haben in jüngster Zeit manche Autoren beigetragen, die im Kielwasser Adornos ihrem Ziel nahezu kommen suchen. Der für solche Bemühungen eingesetzte Soziologismus bedient sich vornehmlich der Analogie und der Metapher als Mittel spekulativer Verklammerung von gesellschaftlichen Tatsachen und ästhetischen Phänomenen. Dabei wird gerne übersehen, daß Adorno selbst vor solchem Verfahren gewarnt hat: „Was an soziologischen Begriffen an die Musik herangetragen wird, ohne in musikalischen Begründungszusammenhängen sich auszuweisen, bleibt unverbindlich.“¹⁸

Die Unergiebigkeit des bloßen Nebeneinanderstellens von Kunstwerk und Gesellschaft hat 1965 auch Hans Engel vermerkt: „Ästhetische Spekulation und bloße synchrone Aufzählung von musikalischen und sozialen Daten dienen zu nichts.“¹⁹ Engel ging allerdings auch mit dem Begründer der deutschen Musiksoziologie, mit Max Weber, auf ähnliche Weise ins Gericht und behauptete, daß Webers fragmentarische und dennoch grundlegende Schrift über die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik, die zuerst 1921 veröffentlicht worden ist, „kein Resultat“ gebracht hätte. Engel übersah, daß es Weber weder in dieser noch in anderen Studien darum gegangen war, um jeden Preis eine Korrespondenz zwischen Musik und sozialem System zu etablieren, sondern daß er darauf aus war, die Bedingungen der Veränderung musikalischen Handelns aufzuspüren. Daß Weber dabei das Hauptaugenmerk auf die Wandlung der Tonsysteme, auf die Auseinandersetzung mit den jeder Rationalisierung des Tonsystems innewohnenden Widersprüchen und auf die Bedeutung der Musikwerkzeuge für die musikalische Praxis gelenkt hat, macht ihn zu einem Pionier musiksoziologischen Denkens, das, wie noch zu zeigen sein wird, in innigem Zusammenhang steht mit dem musik- und dem kunstwissenschaftlichen Denken seiner Epoche.

18 Theodor W. Adorno: Klangfiguren. Musikalische Schriften I. Frankfurt a.M. 1959, S. 11.

19 Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Hg. von Friedrich Blume, 12. Bd. Kassel 1949–1979, S. 966.

