

Der Soziologe, der es sich zur Aufgabe gestellt hat, die Kulturercheinungen seiner Zeit zu beobachten, zu erforschen und zu analysieren, hat notwendigerweise viel zu sehen, viel zu hören und eine ganz gehörige Menge zu lesen, um so einen Überblick internationalen Ausmaßes zu gewinnen, der ihm zumindest als Indikation zur Erkenntnis der hauptsächlichsten Tendenzen, der wesentlichsten Richtungen, in denen sich die augenblicklichen Kunstäußerungen aller Arten neuerdings recht häufig soziologischer sich Kunstbetrachtungen bewegen, dienen kann. Dabei ist es uns aufgefallen, daß sich Kunstbetrachtungen aller Arten neuerdings recht häufig soziologischer Begriffe bedienen. Meist reduzieren sich diese allerdings einfach auf die adjektivische Verwertung des Wortes "soziologisch". Sei es die Berichterstattung über eine kleine Kunstausstellung im kleinen Provinzblatt oder die Besprechung eines großen musikalischen Ereignisses, seien es Überlegungen über die Zukunft der elektronischen Musik oder über die Vergangenheit des Volkslieds, handle es sich um eine Einführung in die Werke K a n d i n s k y s oder um einen Kommentar zum neuesten Schauspiel von D ü r r e n m a t t, es kann garantiert damit gerechnet werden, daß früher oder später, an dieser oder jener passenden oder unpassenden Stelle das kleine Wörtchen "soziologisch" in Druck erscheint. Über diese Erscheinung - so wird man mir sagen - sollte sich der Kunstsoziologe doch zu Recht freuen. Das Herz sollte ihm schneller schlagen, wenn er feststellen darf, daß seine jahrelange Arbeit im Dienste einer Kunstsoziologie zumindest dazu geführt hat, daß ihm nunmehr auf jeder zehnten Zeile der Ausdruck "soziologisch gesehen" oder "soziologisch gesprochen" ins Auge springt.

Nun ist es doch aber so, daß gerade in europäischen Ländern die Sozialwissenschaften in ihrer Entwicklung stark retardiert und fast zum Tode verurteilt wurden, als die Machtlosigkeit einer Ideologie in der exakten Wissenschaft von der Gesellschaft einen ihrer Erzfeinde zu erkennen glaubte. So kam es denn ja auch nicht nur dazu, daß einige der bedeutendsten Soziologen ihr Land zu verlassen hatten, um nun heute als führende amerikanische Denker angesprochen zu werden, sondern es kam auch dazu, daß andere Länder in diesem Felde Vorprünge erzielen konnten, die heute nur mit viel Mühe und durch unendlichen Fleiß eingeholt werden können.

Hat man also bereits die größten Schwierigkeiten, um die Allgemeinsoziologie und solche lebenswichtigen Spezialforschungsgebiete wie Familien-, Gemeinde- und Industriesoziologie up to date zu bringen, wie kann man da verlangen, daß die Kunstsoziologie, eine solche randgebietliche Bindestrichsoziologie - wie sie gerne von Nicht-Wohlwollenden benannt wird -, auf der Höhe sei oder gar in ihren Prinzipien, in ihren Methoden, ihren Forschungsergebnissen und ihren Allgemeinzielen bekannt sei.

Daher ist die Freude des Kunstsoziologen keineswegs so groß, wie man es annehmen möchte, wenn ihm solche offensichtlichen Phrasen wie "die sozio-

logische Bedeutung einer Plastik", "soziologische Implikationen von Theaterstücken" oder "die soziologische Sicht einer avantgardistischen Kanntate", entgegengeschleudert werden; denn er kann nicht nur aus dem Inhalt entnehmen, daß dieses Geschwätz wie jedes Geschwätz inhaltslos ist, sondern vor allem, daß seine Wissenschaft zum modischen Gebrauch wird, dessen Vergänglichkeit ihm mit Schrecken vor Augen steht.

Doch nicht genug damit. Wird die Kunstsoziologie auf der einen Seite zu einer Mode erniedrigt, so wird sie andererseits weiter noch dadurch entwürdigt, indem man sie als Deckmantel für alle möglichen politischen Ideologien gebraucht. Hier schlägt das Pendel des Mißbrauchs gleichmäßig nach links und nach rechts, ohne sich auch nur im geringsten um die juste Mitte, um das tatsächlich Beobachtbare, das Faktische zu bekümmern. Das Soziale wird mit dem Soziologischen verwechselt, das Sozialistische mit dem Sozialen, Gemeinschaft, Gesellschaft, Sozialethik, Sozialismus, Morphologie, Evolution, soziale Klasse, das Kunstwerk selbst und vieles anderes mehr wird in einen Topf geworfen, und die Kunstsoziologie - die gar nicht so dehnbar ist, wie viele sie gerne sehen möchten - steht dann vor uns als ein Werkzeug zur Durchführung einer radikalen Geschmacksdiktatur.

Nun aber gibt es neben der modischen und ideologischen Erniedrigung der Kunstsoziologie auch noch eine andere Seite. Hier wird dieser Wissenschaftszwang nicht erniedrigt, sondern sozusagen erhöht. Man integriert ihn nämlich in die Sphären des philosophischen Denkens, und zwar entweder, indem man das Wissen um die künstlerischen Dinge auf ihre letzten Grundlagen, und zwar hier auf ihre soziologischen Grundlagen, zurückzuführen sucht, oder aber, indem man, sozialphilosophisch denkend, eine Basis zur kritischen Systematisierung ihrer Erkenntnisse zu legen versucht. Von solchen wertvollen Unternehmen gibt es eine ganze Menge, und wir treten ihnen meistens dort entgegen, wo es sich um die Philosophie gewisser kunstgeschichtlicher Perioden, um die Philosophie gewisser Musikgattungen oder um die Philosophie gewisser Literaturäußerungen handelt. Da nun die Philosophie in ihrem kritischen Streben von jeher dazu zu dienen hatte und nach wie vor dazu dient, uns das denkerische Bild des Rechens selbst vorzuführen, muß sie - soweit es eine Kunstphilosophie angeht - jederzeit das Kunstwerk als solches in den Mittelpunkt ihrer Betrachtungen stellen, um sich ihm so zu nähern, daß sie fragen kann: "Hat dieses Kunstwerk einen Sinn, ist es ethisch, stilistisch und ästhetisch gerechtfertigt und entspricht es den Wesensgesetzen der Kunst?" jenen nämlich, die ihrerseits wiederum vom Philosophen zu entwickeln sind. Das Werturteil über ein Kunstwerk kann also vom Philosophen keinesfalls ausgeschlossen werden, selbst wenn er sich soziologischer Mittel bedienen sollte. Damit allerdings entfernt er sich weitgehend von den Prinzipien einer reinen Kunstsoziologie, da diese es, vom Prinzip der Werturteilsfreiheit ausgehend, jederzeit zu vermeiden sucht, Werturteile über das Kunstwerk als solches zu formulieren und abzugeben. Ist doch das Werturteil über ein Kunstwerk für den Kunstsoziologen nur eines der vielen Daten, die er in seine Beob-



achtungen miteinzubeziehen hat: Werturteile sind ihm beobachtbares Material, das zusammen mit anderem Rohmaterial die Grundlage seiner Analyse bildet. Daher darf vom Musiksoziologen nie erwartet werden, daß er mit kategorischem Zeigefinger auf Kompositionen hinweist und ausruft: Dieses Werk ist schlecht, jenes ist gut! Unternimmt er es aber trotzdem, erklärt er - wie es dann so schön heißt -, "soziologisch gesehen" sei die Musikgattung "Schlager" schlecht, die Musikgattung "Kammermusik" hingegen gut, oder gar, daß Kunst nur als Menschenverbindendes positiven Wert besitzt, daß aber alles das, was nur Zerstreuung bietet, nicht als Kunst zu betrachten ist, dann weiß man, daß hier falsche Propheten sprechen, daß hier niemals der wahre Kunstsoziologe das Wort ergreift.

Wie könnte er auch? Bleibt er doch dem Handwerklichen des Kunstwerkes absolut fern. Gehört es doch nicht zu seiner Aufgabe, sich um Theorie, Harmonielehre, Orchestrierung, Rhythmus- oder Melodiekonstruktionen zu kümmern; gehört es doch nicht zu seinem Bereich, Antwort auf die Frage zu geben "Was ist Musik?" (falls es auf diese Frage überhaupt eine gültige Antwort geben sollte); kann er es sich doch niemals erlauben, an Hand irgendwelcher geistigen Vorstellungen in das Musikwerk etwas hineinzudeuten oder aus ihm etwas herauszulesen, was nicht faktisch und dokumentarisch nachweisbar ist. Dieses mystifizierende Hineindenken und Herauslesen ist aber gerade eines der beliebtesten Spielchen allwissender Kunstdeuter. Sie betreiben es, weil sie sich das präventöse Unterfangen zum Ziel gesetzt haben, die Aussage über den Menschen - und zwar sowohl über den gebenden wie über den empfangenden Menschen - aus seiner Musik zu deduzieren. Aber kann, um ein Beispiel zu zitieren, aus dem Kyrie eleison der *Palestrina* schon "Missa papae Marcelli" die Aussage über den Menschen der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gewonnen werden? Sicherlich kann der Musikwissenschaftler in diesem Zusammenhang deutlich darauf hinweisen, daß hier der vokalphonische *Palestrina* - Stil seinen einzigartigen Höhepunkt erreicht hat, aber können nur an Hand dieser Musik, nur aus diesen Noten und ihren Klängen Einsichten über die menschliche Gesellschaft einer Epoche und eines Landes, deren Mitglied *Palestrina* war, gewonnen werden? Kann uns diese Musik Aufschluß darüber geben, wie diese Gesellschaft strukturiert war, wie sie aussah, wie sie sich verhielt, kurz, welches ihr soziales Gefüge war? Wenn es nur darum ginge, Geschmacksveränderungen *eo ipso* festzuhalten oder musikalische Entwicklungslinien zu erkennen, dann könnte man zur Not noch mit einer vergleichenden Gegenüberstellung aufwarten und nach *Palestrina's* Kyrie, sagen wir, das Kyrie eleison aus *Verdis* Requiem betrachten. Bei einer solchen Gegenüberstellung ist es nicht nur dem Musikwissenschaftler gegeben, totale Stilveränderungen in all ihren Details und mit all ihren interessanten Deutungen aufzuzeigen, sondern ist es selbst dem Durchschnittshörer möglich, ohne irgendwelche wissenschaftliche Kenntnisse krasse Unterschiede der musikalischen Konzeption dieses inneren Teils der Messe zu erkennen. Aber, so fragen wir nochmals angesichts derjenigen, die vorgeben, die Aussage über den Menschen aus seiner Musik gewinnen zu wollen, kann man selbst an Hand eines solchen Vergleichs

etwas über den Menschen zu Zeiten *Palestrina's* und zu Zeiten *Verdis* aussagen? Sicherlich kann man es, falls man sich damit zufrieden gibt, gewisse banale Stereotypen in die Diskussion zu werfen, die in dem von uns zitierten Falle darauf hinauslaufen würden, bei *Palestrina* den "Renaissancemenschen", bei *Verdi* das "Bürgertum" festzustellen.

Am Ende bleibt auf diesem Wege also doch nur das Kunstwerk selbst wieder in seiner ganzen einsamen Größe vor uns, dem man sich mit Hilfe musikwissenschaftlicher oder ästhetischer Mittel nähern kann, oder aber es bleiben uns der Mensch *Palestrina* und der Mensch *Verdi*, zusammen mit ihren erforschten biographischen Gegebenheiten, die uns zur Not gewisse Hinweise über die Stellung dieser Meister innerhalb ihrer Gesellschaft geben können, um auf diesem Wege zur Konzeption des spezifischen Kunstwerkes hinzuführen. Am Kunstwerk allein aber kann nie der soziale und künstlerische Zustand einer Gesellschaft abgelesen werden. Nie kann nur aus der Musik selbst, das heißt ohne all das, was die Musik umgibt, ohne Kenntnis all der vielen sozialen Prozesse, durch welche die Gesellschaft lebt und schafft, der Mensch oder die Menschen einer gewissen Gesellschaft erkannt werden.

Aber gerade auf diese Weise, unter Außerachtlassung aller sozialen Zusammenhänge, wird dieser Tage gerne jenes Spielchen einer pseudosozialologischen Kunstwerk- und Menschendeutung betrieben. Im Grunde genommen ist es ein bezauberndes Spiel. Nicht nur beeindruckt es außerordentlich durch seine grandiosen, so hochwissenschaftlich klingenden Resultate, sondern gibt es auch dem jeweiligen Erklärer die Möglichkeit, all dasjenige in das Kunstwerk hineinzudeuten, was er in dem Kunstwerk zu sehen wünscht, wodurch er seine eigenen oder von ihm gutgeheißenen Anschauungen rechtfertigen oder bestätigen kann. Wird dieser Weg beschritten, dann darf es uns z. B. keineswegs verwundern, gewisse Werke des Meisters *Bethoven* bei den einen als die Aussage des bürgerlichen Menschen hingestellt zu finden, um sie bei anderen als die Aussage der antibürgerlichen Welt, der sozialistisch-revolutionären Gesellschaft wiederzutreffen.

Von derartigen Unternehmen distanziert sich die wahre Musiksoziologie so weit wie möglich und nimmt der historischen und sozialgeschichtlichen Forschung gegenüber nur dort eine konziliante Haltung ein, wo diese Forschungszweige Ergebnisse vorlegen, die sich auf nachgewiesene und getestete Tatsachen stützen. All das aber, was vom Verstehenstechnischen und vom Sozialphilosophischen herrührt, all das, was ein soziales Denken oder ein soziales Wünschen darstellt, d. h. an Stelle eines Seins ein Sollen, und so auch all das, was prophetisch das Aufblühen oder den Niedergang von Kulturscheinungen nachzuweisen versucht, wird von der Musiksoziologie sorgsam gemieden, da sie sich in ihrer modernen Konzeption ausschließlich an die soziale Tatsache hält, soweit und wo immer sie sich in der Kunst manifestiert. Das Schwergewicht liegt nicht mehr dort, wo mit Hilfe gewis-



ser, sorgsam ausgewählter außerkünstlerischer Kenntnisse aus den Gemälden der Renaissance der Renaissancemensch rekonstruiert wird, wo aus den Personen des Cervanteschen Don Quijote der soziale Status diverser spanischer Gesellschaftsschichten gedeutet wird oder wo aus Bethovens wohlbekannter Überschrift zur "Missa solemnis", die da heißt "Von Herzen möge es zu Herzen gehen", selbstloser Schaffensidealismus herausgelesen wird, sondern das Schwergewicht der Kunstsoziologie liegt dort, wo sie Wege zu einer neuen und kennzeichnenden Annäherung an das soziale Leben herstellt, wo sie das Wissen und das Verständnis der menschlichen Wesen und ihrer Probleme, d. h. der Gesellschaft in ihrer komplexen Gestaltung, erweitert.

Damit soll deutlich ausgesprochen werden, daß es der Kunstsoziologie, im Gegensatz zur gemeinhin bekannten Kunstwissenschaft oder, wenn man will, in Fortsetzung ihrer Bemühungen, hauptsächlich und in erster Linie um den Menschen in seinem künstlerischen Sein zu tun ist, wobei bereits an dieser Stelle unterstrichen sei, daß es bei dem Menschen in seinem künstlerischen Sein keineswegs ausschließlich um den Schöpfer, um den Produzenten des Kunstwerkes geht, mit dem man sich ja seit jeher ausgiebig befaßt hat, sondern in gleichem Maße auch um den Hörer, um den Beschauer und den Leser, mit anderen Worten, um den Konsumenten, jener Majorität der Gesellschaft, ohne deren aktive Existenz das Kunstwerk und sein Erlebnis empfangslos, um nicht zu sagen, sinnlos in Zeit und Raum schweben würden.

Für den Kunstsoziologen lautet die allererste Frage, was sind dem Menschen gewisse Kunstäußerungen? Denn er hat sich von einer ex-cathedra-Anmaßung der Wertbestimmung ebenso frei gemacht wie von den Überbleibseln einer idealisierenden Romantik, nach denen das Kunstwerk auch in der verschlossenen Schreibtschublade oder in der staubigen Ecke eines Museums ungehört, ungesehen und ungelesen leben kann. Die Frage, was sind gewisse Kunstäußerungen dem Menschen, ist natürlich nur eine willkürlich sehr generell gehaltene, vage Formulierung für die Zielsetzung einer Wissenschaft. Sie soll aber zunächst genügen, um jenen primären Ausgangspunkt aufzuzeigen, der darauf hindeutet, wie sehr es der Kunstsoziologie darum getan ist, den Menschen zu erkennen, so wie er das Kunststerlebnis produziert oder konsumiert und dadurch in sozialer Beziehung zu anderen Menschen steht. Erst später werden wir die Zielsetzungen der modernen Musiksoziologie im einzelnen aufteilen und umschreiben; denn es hieße zu leider bereits bestehenden Unklarheiten und Verknüpfungen beitragen, ja, es hieße sogar den Karren vor das Pferd spannen, wenn wir uns nicht zunächst bemühen, so klar wie möglich das Verhältnis von Soziologie und Kunst herauszuschälen.

Im Verlaufe der Entwicklung der Kunstsoziologie und, als einem ihrer Beschäftigungszweige, im Entwicklungsgang der Musiksoziologie haben sich deutlich erkennbare Problemkreise in den Vordergrund gedrängt, zu deren Bewältigung entweder spezielle Konzepte entwickelt werden mußten oder

aber Konzepte der Allgemeinsoziologie, die sich bereits als gültig erwiesen haben, angepaßt werden mußten. Nur mit Hilfe solcher genau umschriebenen Konzepte war man in der Lage, zu klaren Analysen und Darstellungen von Fragenkomplexen vorzudringen, von denen hier nur einige aufgezählt werden sollen. Dabei kann in diesem Rahmen nicht die Rede davon sein, alle Fragestellungen zu berühren und zu kommentieren: es soll nur darum gehen, die Entwicklungslinie der Musiksoziologie und ihre Ziele zu skizzieren.

Der erste Problemkreis, dem sich die Musiksoziologie widmet, fragt, wie sieht eine spezifische sozio-musikalische Gesellschaft aus, woraus besteht sie, und damit in direkter Verbindung, wie funktioniert sie? Diese Grundfrage nach Struktur und Funktion einer sozio-musikalischen Gesellschaft, eine Fragestellung, der sich die Musiksoziologie mit Hilfe der sogenannten strukturell-funktionalen Analyse nähert, bekümmert natürlich auch seit langem den Musikwissenschaftler, und zwar besonders dort, wo er versucht, musikalische Dokumente der Vergangenheit zum Leben zurückzurufen. Sagen wir, ein Kongreß legt sich die Frage nach der sozialen Stellung des Musikers in der mittelalterlichen Gesellschaft vor, dann fragt er gleichzeitig auch nach der Funktion des Musikers innerhalb der mittelalterlichen Gesellschaft. Diese aber kann nun nicht einfach aus überlieferten mittelalterlichen Notenschriften abgelesen werden, kann auch nicht dadurch erkannt werden, daß wir genau über die damalige Trennung von profaner und geistlicher Musik und Musikausübung unterrichtet sind, sondern kann nur durch eine Klärung der Struktur der mittelalterlichen sozio-musikalischen Gesellschaft erhellt werden, die der Spezialfrage nach der sozialen Stellung des Musikers vorausgehen hat. Erst wenn wir sehen können, welche Gesellschaftsschicht produzierte und welche damals Musik konsumierte, erst wenn wir klar die technologischen, die mentalen und die organisatorischen Komponenten bei Produzenten- und Konsumentengruppen erkennen haben, so wie sie zur Entstehung der spezifischen Musikerlebnisse im Mittelalter geführt haben, das heißt, erst wenn diese Gesellschaft von uns strukturiert worden ist, erst dann können wir den nächsten Schritt unternehmen und betrachten, wie diese strukturierte Gesellschaft nun funktionierte.

Ich nehme dieses Beispiel aus der fernen Vergangenheit des Mittelalters, weil die einschlägigen Musikfachzeitschriften im Augenblick eine sehr betonte Beschäftigung mit der Musik gerade dieser Epoche erkennen lassen. Man will nämlich nicht nur wissen und erforschen, ob unsere heutigen Auführungspraktiken bezüglich mittelalterlicher Musik die richtigen, die originalgetreuen sind, sondern man schürft schon viel tiefer, um die sozialen Hintergründe von Schaffen und Interpretation aufzudecken. Solche Unternehmungen, die sicherlich durchaus lobenswert sind, obwohl sie vielen von uns vielleicht nur wenig bedeuten mögen, werden nicht umhin können, sich musiksoziologischer Prinzipien und Methoden zu bedienen, es sei denn, sie beabsichtigen, nur musikalische Archäologie zu betreiben.



Aber verlassen wir die Vergangenheit. Wenden wir uns den viel brennenderen Problemen der Gegenwart zu, denen, die uns selbst betreffen. Schon wenn wir den allgemeinen Musikkonsum betrachten, der heute durch Umstände, die hier nicht zur Diskussion stehen, größer denn je ist, dann spezifiziert sich der oben umschriebene Problemkreis, bei dem wir simpel und naiv fragten, was ist die sozio-musikalische Gesellschaft und wie funktioniert sie, und wir nähern uns Komplexen, wie sie zum Beispiel zu Fragestellungen der folgenden Art führen: Welches sind die wesentlichen Einheiten einer spezifischen sozio-musikalischen Gesellschaft, wie sind diese miteinander verbunden, um diverse entscheidende Bedürfnisse der Gesellschaft zu befriedigen? Oder man kann zum Beispiel noch spezifischer fragen: Wie werden bestimmte Individuen, sagen wir, ein neuer junger Komponist in die sozio-musikalische Struktur aufgenommen oder eingefügt, oder welche sozialen Prozesse erhalten oder bedrohen die Stabilität sozio-musikalischer Aktivitäten, wobei man zum Beispiel an jene sozialen Prozesse denken kann, die zum Ab- oder Zunehmen von Hausmusik geführt, die eine gewisse Verdrängung des Volkslieds durch den Schlager hervorgerufen haben, Prozesse, welche die musikalische Produktion akzeleriert haben, und solche, die das Genre Unterhaltungsmusik hervorgerufen und gefördert haben.

Nun glaube man nur ja nicht, daß diese und ähnliche Fragen, so wie sie sich um den Menschen in seinem musikalischen Sein gruppieren, nie angeührt werden. Im Gegenteil. Wer aufmerksam zu lesen versteht, findet sie, wenn auch vielleicht verdeckt, hier und dort durchschimmern. Ob da nun auf den Rundfunk geschimpft wird, weil er mehr Jazz- und Unterhaltungsmusik bringt als sogenannte große gute Musik, ob da gegen Jugendmusikbewegung gewettert wird oder für mehr Hausmusik plädiert wird, ob da avantgardistische Experimente verdammt werden oder das Monopol gewisser Musikverleger angegriffen wird, ob da über Geschmacksvorhohung, über Massengeschmack und Kulturnivellierung doziert wird - überall geht es im Grunde genommen darum, einen Zutritt zum Individuum als einem menschlichen Wesen zu finden, selbst wenn dieser Versuch nur vom rein musikalischen her unternommen wird, das heißt, selbst wenn das Menschliche durch das Musiko-Technische überdeckt zu sein scheint. Wenn zum Beispiel versucht wird, die immanente Bedeutung eines Kunstwerkes dadurch zu läutern, daß auf seinen Stil, seine Konstruktion, seine Klangsynthese, seine Intensität, seine Harmonik oder seine Tonbeziehungen hingewiesen wird, dann sehen wir hier Bemühungen, bei denen das Menschliche durch das Musiko-Technische überdeckt wird. Um ein Beispiel anzuführen: Eine Hörergruppe interessiert sich für Igor Strawinsky, für seine Musik und die Beziehungen seiner hervorragenden Stellung im Musikleben der Gesellschaft, für die er ja schließlich und letzten Endes seine Musik schreibt. Irgendwie wird erkannt, daß auch dieser Mensch Strawinsky, dieses Mitglied unserer sozio-musikalischen Gesellschaft, nicht in einem Vakuum lebt, daß er nicht weltfremd und asozial, unberührt vom täglichen Geschehen dahinlebt und dahinschafft, um - wie es oft so poetisch heißt - dazu beizutragen, seiner Zeit, das heißt also auch der Zeit

der Hörer, musikalischen Ausdruck zu verleihen. Wird nun, um irgend ein Beispiel aus seinem Schaffen herauszugreifen, sein "Septett für Klarinette, Horn, Fagott, Klavier, Violine, Viola und Violoncello" im Konzertsaal oder am Rundfunk aufgeführt, so kann man den folgenden Kommentar zur Erklärung des Werkes lesen oder hören. Ich zitiere: "Das Septett-Thema erscheint zum ersten Mal in A, und zwar gleichzeitig mit seiner eigenen Vergrößerung. Nach einer siebentaktigen Themaufstellung beginnt eine kontrastierende Durchführungperiode mit einer neuen rhythmischen Figur in der Moll-Dominante. Diese zwölfaktige Periode leitet zu einem neuen Abschnitt über - in der Partitur 'tranquillo' bezeichnet -, dessen Rhythmik und Begleitfiguren in Strawinsky leichter, unterhaltungsamster Manier gehalten sind. Dieser Abschnitt stellt zugleich die Einleitung zu einem Fugato dar, das zur Hauptepisode des Satzes wird. Eine zweitönige Wendung stellt zunächst die Überbrückung zur Fuge dar und bildet dann einen Teil des Fugenthemas", und so weiter und so fort. Es ist wohl kaum anzunehmen, daß eine Hörergruppe, die an Strawinsky Oeuvre interessiert ist, nach diesem Kommentar, der natürlich mit all seinen Anhängungen von Technikalitäten noch seitenlang weitergeht, dem Werke Strawinsky sehr nahe kommt und seine Zeitgebundenheit und den sozialen Prozeß, durch den dieser Meister zu uns spricht, erkennen würde. Selbst dann nicht, wenn er sich sozialphilosophischen Überlegungen anschließen würde, die dieser Tage, insbesondere zur Verteidigung und Erläuterung des zeitgenössischen Schaffens, vielfach betonen, daß die Auseinandersetzung des Komponisten mit dem Material die Auseinandersetzung mit der Gesellschaft sei, gerade soweit diese in das Werk eingewandert ist.

Der Soziologe steht diesen Erläuterungsmethoden durchaus fremd gegenüber. Sagt er sich doch, daß jeder Zutritt zum Individuum als einem menschlichen Wesen sein eigenes spezialisiertes Ziel hat, bestehe dies nun darin, gewisse und sich aufeinander beziehende Folgen der Veränderungen des menschlichen Verhaltens zu lenken, oder bestehe das Ziel darin, Tragweiten für zukünftiges Verhalten zu erkennen. Und da nun einmal das Kunstwerk oder, sagen wir besser, das Musikstück gleich welcher Gattung doch einen Zutritt zum Individuum als einem menschlichen Wesen enthält, wenn nicht überhaupt darstellt, kann es uns nicht einleuchten, daß jene musiko-technischen Analysen irgendein Mitglied der ausge dehnten sozio-musikalischen Gesellschaft ansprechen können, es sei denn, sie sind gelernte Musiker. Anstatt den Konsumenten zum Kunstwerk hinzuleiten, entfernt ihn dieser theoretisch-technische Kommentierungswahn mehr und mehr. Unterschreibt er doch dem Hörer oder Leser unweigerlich eine musikalische Minderwertigkeit, die er zum Beispiel beim Anblick eines Gemäldes viel weniger empfindet, weil ihm im Museum niemand einen Zettel in die Hand drückt, auf dem gedruckt steht, daß der Maler, um gewisse Licht- und Schatteneffekte zu erreichen, erst große, dann kleine Pinsel benutzt, grün mit blau, gelb mit ocker mischte und mit seinen Pinseln von oben nach unten strich.



Es gilt also, sich einer wissenschaftlichen Disziplin zu bedienen, die ihre Aufgabe keineswegs darin sucht, die Funktionen solcher sozial relevanten Gebiete wie die Kunst zu verdrängen und zu ersetzen, sondern die, außer eben eine selbständige wissenschaftliche Disziplin zu sein, ihre Berechtigung darin sieht, gleichzeitig ein notwendiger Beitrag zu verantwortungsvollen Studien über den Menschen zu sein. So klärt sich denn das oft mißverständliche Verhältnis von Kunst und Soziologie dahingehend, daß es der Kunstsoziologie darum geht, fern von jeglichen kunsttheoretischen Überlegungen und Analysen, fern von der Lehre vom Verstehen, genaue Beschreibungen und nachweisbare Verallgemeinerungen bezüglich derjenigen menschlichen Gruppen zu finden und zu geben, die dadurch miteinander in Interaktion und Interdependenz stehen, daß sie zum Entstehen des Musikerlebens beitragen.

Um dies zu erreichen, genügt es nun nicht, einfach einige der großen und schwer erarbeiteten soziologischen Theorien herzunehmen, so wie sie von Comte, Durkheim, Vierkandt, Weber, Parsons, Gurvitch oder Merton entwickelt wurden, um sie ohne Spezifizität in den Rahmen einer Kunst- und Kultursociologie einzuspannen. Würde man doch mit einem solchen primitiven, unwissenschaftlichen Vorgehen in den oft begangenen Fehler verfallen, langsam und mühsam entwickelte Theorien in hoffnungsvolle Hellmittel für soziale Schwierigkeiten zu verwandeln. Was zu Beginn eine allgemeine soziologische Orientierung war, die so etwas wie den homo sociologicus erschuf, hat sich im Verlaufe der Entwicklung dieser Disziplin in eine Anzahl soziologischer Fachabteilungen aufgeteilt, die alle mit Problemen theoretischen und praktischen Interesses angefüllt sind. So gehört es denn zu den Zielen der uns beschäftigenden Fachabteilung Musiksoziologie, dadurch zum Verständnis des Menschen in seinem sozio-musikalischen Sein beizutragen, daß sie erstens relevante sozio-musikalische Probleme auffindig macht und genau bestimmt; daß sie zweitens zuverlässige Reihen von spezifischen Tatsachen sammelt und organisiert; drittens die Lücken in unserem Wissen um spezifische sozio-musikalische Probleme aufzeigt und viertens die Interrelation gewisser Probleme nachdrücklich betont, Probleme, die landläufig als in sich abgeschlossen, abgesondert und alleinstehend betrachtet werden. Daß die Resultate solcher spezialisierten Unternehmen oft verblüht oder unverblüht Aktionshinweise enthalten, benenne man sie nun Planung oder Anpassung, versteht sich von selbst.

Wenn wir uns mit dieser ersten Umschreibung der Ziele der Musiksoziologie recht vorsichtig und so allgemein wie möglich ausdrücken, so geschieht dies durchaus bewußt; denn wir wünschen keinerlei unnötige Konflikte mit denjenigen hervorzurufen, die glauben, die Musiksoziologie versuche ein musikwissenschaftliches oder musiktheoretisches Monopol zu durchbrechen, indem sie sich endlich, nach so vielen Jahrzehnten der Idealisierung und Mythologisierung des schaffenden Künstlers, auch einmal um das ebensowesentliche musikkonsumierende Mitglied der Gesellschaft bekümmert, ohne ihm mit Rufen nach mehr Erziehung, nach mehr Bildung oder gar mit Kulturkrisengejammer lästig zu fallen.

Nach diesem ersten, allgemein gehaltenen Schritt können wir nunmehr in die Mitte der Musiksoziologie und ihrer Ziele treten. Hauptüberschriften bleiben selbstverständlich die Gebiete: der Künstler, das Kunstwerk und das Publikum, wobei nochmals zu unterstreichen ist, daß diese drei Gebiete vom Soziologen höchstens im systematisierenden und erklärenden Sinne voneinander getrennt dargestellt werden, daß sie aber von ihm - im Gegensatz zum Musikhistoriker zum Beispiel - in dauernder Wechselwirkung, in konstanter Interdependenz lebend erkannt und beobachtet werden, da diese Dreieinheit für ihn die Elemente desjenigen sozialen Prozesses darstellen, der uns gemeinhin als das Kunsterlebnis bekannt ist.

Vom Standpunkt des Musiksoziologen gesehen, ist also die Musik und ihr Erlebnis zusammenhängend ein fortlaufender sozialer Prozeß, der eine Interaktion zwischen dem Künstler und seiner sozio-kulturellen Umgebung enthält und in der Schöpfung einer Komposition gleich welcher Art resultiert, die dann ihrerseits selbst wieder von der sozio-kulturellen Umgebung empfangen wird und auf diese Umgebung reagiert. Dieser Vorgang von Rezeption und Reaktion verdeutlicht sich nun so, daß einerseits das Musikwerk einen gewissen Eindruck auf gewisse Gesellschaftsgruppen größeren oder kleineren Ausmaßes macht, wobei die Reaktion dieser Gruppen die Reputation des Kunstwerkes und seine Stellung innerhalb der kulturellen Gesamtsituation determinieren. Andererseits verdeutlichen sich Rezeption und Reaktion dort, wo sie einen gewissen Einfluß auf den Künstler ausüben und seine schöpferische Aktivität in gewissem Maße bedingen und regulieren. Diese Konzeption des Kunstprozesses, die jedem Arbeitsgebiet der Kunstsoziologie zugrunde liegt, exemplifiziert deutlich, wie sehr es um die Interaktion von Individuen, Gruppen und Institutionen, kurz gesagt, von Menschen geht und wie dieser fundamentale Ausgangspunkt vom Menschen zum Menschen führt. Wenn jetzt diese ganze komplexe Beziehungsauswirkung vor uns steht, dann können wir gewisse Aspekte des Kunstprozesses studieren, können es uns zum Ziel machen, konkrete Studien über diese oder jene Bestandteile des Totalprozesses anzustellen, wobei wir sie nach wie vor im Rahmen des totalen sozio-musikalischen Prozesses belassen. Es gilt also als erstes Ziel der Musiksoziologie, totale Kunstprozesse, das heißt Interaktion und Interdependenz von Künstler, Kunstwerk und Publikum zu studieren, und zwar hinsichtlich ihrer Bedeutung als Kunstformen.

Hiermit steht - wenn wir uns so ausdrücken dürfen - der gesamte, runde, unangeschnittene, aus Schichten zusammengesetzte Kuchen vor uns auf dem Tisch. Wir selbst sind das Messer, das nun in der Mitte der Torte ansetzt und zu schneiden beginnt. Wie man eben eine runde Torte schneidet, so schneiden wir uns einzelne Kuchenstücke heraus, aber unser soziologisches Messer schneidet nicht nur die einzelnen Stücke heraus, sondern schneidet auch quer durch die einzelnen Schichten, aus denen das herausgenommene Stück Torte zusammengesetzt ist. So erkennen wir denn als einen der Teile des Totalprozesses als nächstes der musiksoziologischen Ziele die Erforschung des Künstlers. Dieses Element des Kunstprozesses wird vom Soziologen auf die Beschreibung und Analyse der sozialen Stel-



lung und Beziehungen des Künstlers hin studiert, gleichgültig, ob es sich dabei um die Gruppe Berufs- oder Amateurmusiker, um die Gruppe der schaffenden oder der ausübenden Künstler oder um den sogenannten seriösen oder leichten Musiker handelt. Hier ergründen wir Faktoren wie zum Beispiel die soziale Herkunft gewisser Künstlergruppen, wir sammeln und analysieren Informationen über ihren ethnischen, ökonomischen und erzieherischen Hintergrund, ebenso wie Daten bezüglich ihres Lebensstils, ihres Wohnortes, ihrer Freizeitaktivitäten, ihrer Arbeitsgewohnheiten, ihrer sozialen Kontakte und auch ihrer potentiellen und aktuellen Attitüden. Damit nehmen wir den Künstler bereits von einem artifiziellen Piedestal herunter, machen ihn zum Menschen unter Menschen und sehen ihn als einen Berufstyp, ohne ihn im geringsten seiner sozialen oder künstlerischen Spontanität zu berauben. Der Künstler wird keineswegs dadurch profaniert, daß er als Berufstyp erforscht wird und das so unbestimmbare Berufungsmoment in den Hintergrund gedrängt wird; denn eine Analyse von dieser Seite her gibt ja niemals vor, die Totalität der Kontributionen des Künstlers zu erfassen.

Handelt es sich nun darum, das Totalbild zu umfassen, das heißt, auch die Kontributionen des Künstlers zur sozialen Ordnung zu erfassen, dann wendet sich der Musiksoziologe in seinem nächsten Ziel der soziologischen Erkenntnis des Kunstwerkes zu. Hierbei unternimmt er keinesfalls Analysen des Kunstwerkes selbst, sondern konzentriert sich auf die Erfassung der sozio-musikalischen Aktion. Ihn interessiert es also nicht, Musik als solche soziologisch zu analysieren; denn er erkennt ein solches Unterfangen als den höchstens von Pseudo-soziologen unternommenen, unmöglichen Versuch, den sogenannten irrationalen Gehalt der Musik als bestimmten Gegenstand, als greifbare Tatsache zu erfassen.

Musik als innere Angelegenheit eines Komponisten, eines Musikers, eines vor sich hin pfeifenden Amateurs, also wirklich als eine durchaus innere Angelegenheit hat für den Musiksoziologen nicht den geringsten Realitätswert. Erst wenn sich die Musik objektiviert, wenn sie einen konkreten Ausdruck, eine Atmosphäre annimmt, erst dann hat sie soziologischen Realitätswert, erst dann drückt sie das Etwas aus, das verstanden sein will oder einen sozialen Effekt hervorrufen soll. Verstanden-sein-Wollen ist bereits eine Aktion zwischen zwei Einzelwesen, sagen wir zwischen Komponist und Hörer, während der soziale Effekt dynamisch darüber hinausgeht und eine Interaktion hervorruft, die aber - außer in Ausnahmefällen - nie zwischen Einzelwesen einzig dadurch entstehen kann, daß sie das gleiche erleben. Erst wenn sich das gleiche Erlebnis - mag es auch nicht mathematisch gleich sein - in einer Geste, einem Wort, einem Ton konkretisiert und überträgt, erst dann kann dieses angeblich gleiche Erlebnis nachgewiesen und in folgedessen geprüft werden.

Naive Denker werden uns hier sofort einwenden, daß doch diese Kunst der Innerlichkeit, dieser berühmte "zarte Schauer der Seele", diese Sprache, durch welche "die Seele zur Seele spricht", zwar sozio-musi-

kalische Aktionen sein mögen, aber sicherlich nicht zu beobachten sind, weil sie, da versteckt, im allgemeinen nicht in Erscheinung treten. Sicherlich ist es einfacher, sich auf offenbare Aktionen zu beschränken und die Musik als Ware zu betrachten, deren Kauf und Verkauf offenbar beobachtet werden kann wie die Aktion des Handelns mit Schuhen. Aber bestehen nicht in und um die Musik herum genügend offenbare Aktionen, die in solch enger Verbindung mit versteckten Aktionen stehen, daß sie sich als sozio-musikalische Aktionen zu wesentlichen Faktoren sozialer Beziehungen verdeutlichen? Das Verhältnis der verschiedenartigen musikalischen Niveaus, die gewisse soziale Aktionen oder Situationen hervorgerufen, soll uns nicht bekümmern, es gehört unseres Erachtens auch nicht zu den Aufgaben der Musiksoziologie, und wir halten uns daher in diesem Rahmen von Aussagen über das Kunstwerk selbst und seine Struktur weit entfernt. Was uns hauptsächlich interessiert, ist der soziale Prozeß, jener bestimmte Tatbestand, der durch das Kunstwerk in Bewegung gesetzt wird.

Bleibt als letztes Element unseres Triumvirats das musiksoziologische Ziel der Erforschung des Musikpublikums. Soziologische Studien verschiedener Publikumsgruppen, das heißt sowohl des Publikums eines Schlagersängers wie das eines Avantgardisten, welches Musikwerke empfängt, konsumiert und darauf reagiert, versehen uns mit wichtigen Informationen über die Arten und Weisen, durch welche die soziale Umgebung den Prozeß des künstlerischen Schaffens konditioniert, und bilden einen verständlichen, ja, ich möchte sagen, einen menschlicheren Annäherungsweg an die Musik als jene Unternehmungen, die da versuchen, mit Hilfe von Anekdotchen, mit ästhetischer Sprachzauberei und musikalischen Technikalitäten das Kunstwerk ohrgerecht zu machen. Das Einzelverhalten beim Musikkonsum, die musikalische Mode, Beweggründe des Hörens und Verhaltensmuster, der musikalische Geschmack, Musikwirtschaft und Musikpolitik, Kollektivverhalten beim Musikkonsum, die öffentliche Meinung, soziale musikalische Kontrolle, hier sind einige der Problemschichten, um deren Erforschung sich der Musiksoziologe bemüht, wenn er seinen Blickwinkel dem dritten Element, dem des Musikpublikums, zuwendet.

Fügt man nun die einzelnen Forschungsunternehmen wieder zusammen, damit das Totalbild, auf das wir mehrfach hingewiesen haben, erhalten bleibt, dann erkennen wir als erstes Ziel der Musiksoziologie: den dynamischen Charakter des sozialen Phänomens Musik in seinen diversen Ausdrucksformen zu veranschaulichen. Hierzu bedarf es einer Analyse der in ihrem Zusammenhang gesehenen Formen des Lebens der Musik, die allerdings nicht nach den spezifischen Werturteilen ausgerichtet sein kann, welche die Mitglieder jeder Gesellschaft ihrer besonderen Lebensform unterstellen, sondern nach der Konzeption der strukturell-funktionalen Analyse. Hierdurch erreicht die Musiksoziologie ihr zweites Ziel: einen allgemeinverständlichen, überzeugenden und gültigen Annäherungsweg an das Musikwerk; denn es wird aufgezeigt, wie die Dinge zu dem wurden, was sie sind, und es werden die Veränderungen erkannt, welche stattfinden und stattge-

I 107837 IMS

# Texte zur Musiksoziologie

## Herausgegeben von Tibor Kneif

Mit einem Vorwort von  
Carl Dahlhaus

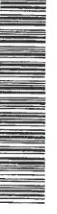


INSTITUT FÜR MUSIKSOZIOLOGIE  
Hochschule für Musik und darstellende Kunst  
A-1037 WIEN 3., Lothringerstraße 18

In das Bestandsverzeichnis  
aufgenommen unter Nr. ~~344~~ LM 30145  
Wien, 27. März 1975

ARNO VOLK VERLAG

UB Musik Wien



funden haben. Hiernach kann sich die Musiksoziologie ihrem dritten, dem einer jeden Wissenschaft zukommenden Ziel zuwenden: Gesetze der Vordersage zu entwickeln, die es ermöglichen zu sagen, daß, wenn dies oder jenes geschieht, wahrscheinlich dies oder das folgen wird.

Diese Ziele können unseres Erachtens nicht nur dazu dienen, veraltete, wenn auch traditionelle Annäherungswege an die Musik von ihrer Sterilität zu befreien, sondern können auch dabei behilflich sein, den Menschen selbst, ihn, der Ziel und Mittel jeder Kunst ist, in seinem musikalischen Sein am rechten Ort und an gerechtfertigter Stelle zu erkennen.

Aus: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie XIV, 1962, S. 322 - 335 (Westdeutscher Verlag Köln/Opladen)

Alphonse Silberman (1909) lebte einige Jahre lang in Sidney und ist Professor an der Universität (bzw. als Professor für Musiksoziologie an der Musikhochschule) in Köln. Er schrieb zahlreiche Arbeiten musiksoziologischen Inhalts, in denen er empirische Erhebungen in Frankreich und der BRD auswertete.