

Musiksoziologie

Herausgegeben von Helga de la Motte-Haber
und Hans Neuhoff

LESEPROBE

Laaber

MUSIKWISSENSCHAFT UND MUSIKSOZIOLOGIE: WANDLUNGEN DES FORSCHUNGSINTERESSES

Helga de la Motte-Haber

Musikbezogene Sozialgeschichten

Anfänge

In dieselbe Zeit wie die akademische Etablierung der Soziologie, deren erster deutscher Lehrstuhl 25 Jahre später als in Amerika in Frankfurt a.M. 1917 eingerichtet worden war, fällt die Entstehung von musiksoziologischen Schriften. 1916 erschien Paul Bekkers Buch *Das deutsche Musikleben*¹ und 1921 Max Webers Fragment (S. 61f.) im Druck. Webers Schrift über den Rationalisierungsprozeß wurde bis zum heutigen Tag eifrig rezipiert. Es handelt sich um eine musiktheoretische Schrift, die der zeitgenössischen Beschäftigung mit einer Art vergleichender Musikwissenschaft entsprang, wie sie mit dem Namen von Erich Moritz von Hornbostel verbunden ist. Auch der später bedeutende Gestalttheoretiker Max Wertheimer hatte Studien zur außereuropäischen Musik vorgelegt. Paul Bekkers Buch fand eine geringe Resonanz, obwohl es zukünftigen sozialgeschichtlichen Darstellungen durch seine Gliederung als Vorbild hätte dienen können. Behandelt werden Organisationen und wirtschaftliche Veränderungen bis hin zum Musikalienhandel in Abhängigkeit vom gesellschaftlichen Wandel, wobei Bekker vor allem den Übergang von der Feudalkultur zum Bürgertum akzentuiert. Bekker schrieb al fresco, mitten im Ersten Weltkrieg, »draußen«, »im Felde«², ohne Literaturangaben. Bemerkenswert ist zum ersten, daß er nicht den sehr verbreiteten Evolutionsgedanken vertrat, sondern daß sein Geschichtsbild von Revolutionen und Reaktionen bestimmt war, und zum zweiten, daß seine Sozialgeschichte eine Kulturgeschichte ist, bei der das faktisch Existierende als Spiegelung des geistigen Lebens verstanden wird. Er will Verständnis für die »ideellen Grundlagen«³ wecken. Nebenbei sei bemerkt, daß auch Max Webers berühmtes Werk *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus* (1904) kulturelle Erklärungen für wirtschaftliche Veränderungen bemühte.

Auf dem Hintergrund der nachfolgenden Entwicklung der Musiksoziologie gelesen sind jedoch manche Argumentationen Bekkers heute schwer zu interpretieren, weil sie sich leichter im Rahmen einer materialistischen Ästhetik verstehen lassen. Der idealistischen Vorstellung von der Freiheit des Künstlers widerspricht beispielsweise seine Forderung: »Der einzelne Musiker muß das Bewußtsein seiner sozialen

- 1 Paul Bekker, *Das deutsche Musikleben*, Berlin: Schuster & Löffler 1916. Bekker war einer der bedeutendsten Musikkritiker, dessen Buch von 1912 über Ludwig van Beethoven starke Beachtung fand.
- 2 Ebenda, S. IX und XII.
- 3 Ebenda, S. X.

Mission in sich tragen als unwandelbare Bestimmung.«⁴ Sie verbindet sich mit einer neuen Vorstellung von Musikästhetik, die ihrerseits das Typische (S. 23) und nicht das Charakteristische der Kompositionstechnik des einzelnen Komponisten zum Gegenstand hat. Man fragt sich zudem, inwieweit sich die gesellschaftliche Schicht wie auch die Umweltbedingungen, von denen eine musikalische Gattung getragen wird, in den Werken widerspiegeln. Bekker meint, daß der Musiker durch die Gestaltung bestimmten Forderungen der Umwelt genügen muß. All dies – und hierbei verkehrt er seine ursprüngliche Argumentationsweise – bedeutet aber keine Rückbindung der Werke an eine bestimmte Gesellschaftsform. »Die Gesellschaft jeder Generation ist berechtigt, eigene Ansprüche zu stellen«⁵, was jedoch nicht bei allen Werken gelingen kann. Bekker nimmt die spätere Unterscheidung von historischem Dokument und überzeitlichem Kunstwerk vorweg. Darin impliziert ist der Gedanke, daß der materiell vorliegende Notentext nicht identisch ist mit dem Werk, das sich erst im hörenden Vollzug konstituiert und seiner Zeit enthoben auch unter der Bedingung einer neuen gesellschaftlichen Form produktiv angeeignet werden kann. Sein wichtigster theoretischer Begriff ist die musikalische Form, die nicht objektiv auf dem Notenpapier als Anordnung von Themen und Motiven und durch das Schema ihrer Verknüpfungen usw. fixiert ist, sondern das Resultat von Wahrnehmungs- und Bewußtseinstätigkeiten des Rezipienten darstellt. Paul Bekker, der so gern über Geistigkeit gesprochen haben soll⁶, trägt mit dieser Verknüpfung von Sozial- und Rezeptionsgeschichte einer idealistischen Auffassung Rechnung.

Fast gleichzeitig entstanden die ersten Schriften, die kulturelle Erscheinungen eindeutiger auf ihre materielle Basis bezogen. Charles A. Beard – der Mitbegründer der *New School for Social Research*, die 1933 eine der wichtigsten Auffanginstitutionen für Emigranten wurde – wäre zu nennen. Er untersuchte zusammen mit Mary Ritter Beard den gesellschaftlichen Aufstieg des Jazz und im Zusammenhang mit dem amerikanischen Sponsoring auch den direkten Einfluß der ökonomischen Basis auf die Kunstentwicklung.⁷ Starke Impulse erhielt diese neue Ausrichtung der Sozialgeschichte durch die ungarischen Intellektuellen, die Georg Lukács vor ihrer Emigration im Sonntagskreis um sich versammelt hatte: Karl Mannheim, Frederick Antal und Arnold Hauser, dem eine umfangreiche Sozialgeschichte der Kunst zu danken ist (S. 24).

Einbindung in die Musikgeschichte

Sozialgeschichte kann sich heute mit verschiedenen Auffassungen von Musik- bzw. Kulturgeschichte verbinden. Darüber hinaus besteht ein enger Konnex zwischen Sozialgeschichte und Musiksoziologie. Denn Kultur und Gesellschaft sind keine statischen Entitäten. Leopold von

4 Ebenda, S. 162.

5 Ebenda, S. 228.

6 Dies ist anekdotisch durch Bruno Walter überliefert, in Bekkers Buch findet sich dieser Begriff nicht.

7 Charles A. Beard, *An economic interpretation of the constitution of the United States* (1913), hrsg. von Forrest MacDonald, New York: The Free Press 1986; ders. & Mary Ritter Beard, *The rise of American civilization* (1927), 2 Bde, New York: Reprint Services Corp. 1993.

8 Leopold von Wiese, *System der allgemeinen Soziologie als Lehre von sozialen Prozessen und den sozialen Gebilden der Menschen. Beziehungslehre* (1924), 4. unveränderte Auflage Berlin: Duncker und Humblot 1966.

9 Hans Engel, *Musik und Gesellschaft*, Berlin: Max Hesse 1960.

10 Carl Dahlhaus, *Zur Theorie der musikalischen Gattungen*, in: ders. & Helga de la Motte-Haber, *Systematische Musikwissenschaft* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 10), Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1982, S. 109–118.

11 John H. Mueller, *Fragen des musikalischen Geschmacks* (Schriften zur Kunstsoziologie und Massenkommunikation 8), Köln und Opladen: Westdeutscher Verlag 1963.

12 Paul Farnsworth, *Musical taste: its measurement and cultural nature*, Stanford: University Press 1950; ders., *The social psychology of music*, Ames: Iowa State University Press 1969.

13 Émile Durkheim, *Leçon de sociologie. Physique des mœurs et du droit* (1895), *Die Regeln der soziologischen Methode*, hrsg. von René König, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984, S. 127.

Wiese⁸ vermied daher gern den Begriff der Gesellschaft und sprach vom »Sozialen«, dessen prozeßhafter Charakter zu historischen Wandlungen führt. Musiksoziologische Erhebungen und Theorien werden durch den gesellschaftlichen Wandel relativiert, wobei vor allem empirisch ermittelte Daten später eine sozialgeschichtliche Bedeutung gewinnen können, um gesellschaftlichen Wandel zu beschreiben. Die Musiksoziologie ist deshalb zugleich viel stärker in die Musikgeschichte eingebunden als die Musikpsychologie, vorausgesetzt, Musikgeschichte wird als Sozial- oder Kulturgeschichte verstanden, wofür Titel wie »Komponist und seine Zeit« stehen können. Das Buch von Hans Engel *Musik und Gesellschaft*⁹ erscheint paradigmatisch für diese enge Beziehung von Geschichte und Soziologie. Es skizziert die Gegenwartsstrukturen seiner Zeit (unter Nutzung der Hörerbefragungen der Rundfunkanstalten) im Rahmen eines historischen Aufrisses des Musiklebens, der den Institutionen (Oper, Chorwesen usw.), den Funktionen von Musik, dem Musikerberuf und Lebensformen sowie dem Verhältnis von Staat und Musik einschließlich der Musikerziehung gewidmet ist.

Mag heute noch immer eine Differenz zwischen soziologischen und historischen Methoden empfunden werden, so stellt sie sich doch kaum so groß dar wie in den 1970er und 1980er Jahren. Damals faßte eine emphatisch konzipierte Werkgeschichte, die sich ihrerseits abgrenzte von der vorangehenden Auffassung, Musikgeschichte diene der Wiederbelebung von Dokumenten aus der Vergangenheit, als ihren Gegenstand das autonome, einmalige, zeitenthobene Werk auf, das allenfalls dem verstehenden Gestus der werkimmanenten Analyse zugänglich war. Soziologische Betrachtungen schienen am Status der Autonomie zu rütteln. Carl Dahlhaus¹⁰ hatte den vermittelnden Vorschlag gemacht, daß die Geschichte der Gattungen im Hinblick auf deren soziale Funktionen musiksoziologisch interpretierbar sei. Passionsmusiken beispielsweise haben ohne Zweifel eine religiös-soziale Funktion, die gesellschaftlich interpretierbar ist, auch wenn sie über die Entstehungszeit hinausreicht. Ein Einzelwerk wie die *Matthäuspasion* von Johann Sebastian Bach geht jedoch über solche sozialen Funktionen hinaus und erfordert eine werkimmanente Betrachtungsweise. Die in den 1960er Jahren erfolgte deutsche Übersetzung¹¹ von John H. Muellers Buch *The American Symphony Orchestra – A Social History of Musical Taste* (1951) hat auf diese Diskussion anregend gewirkt, wenngleich dessen Argumentation, daß Werke an ihrer Nutzung im Repertoire zu messen seien, recht kurzzeitig wirkte. Hatte nicht schon Paul Farnsworth¹² mit seiner Untersuchung zum Wandel des musikalischen Geschmacks fast zur selben Zeit wie Mueller die mögliche Renaissance von Komponisten gezeigt?

Eine Betrachtung des Verhältnisses von Musik und Gesellschaft kann mit unterschiedlichen Zielsetzungen einhergehen: Sie kann ein Versuch sein zu zeigen, daß »der Geschmack in den Kunstwerken [festgehalten werde]«, wie bei Émile Durkheim zu lesen ist¹³, d.h. daß Kunst als

Ausdruck gesellschaftlichen Handelns zu verstehen ist, weiterhin daß Kunst nicht in der je aktuellen Situation aufgeht und daß sie unter völlig anderen Verhältnissen eine neue Bedeutung gewinnen kann. Kurt Blaukopf¹⁴ weist mit Berufung auf Jacob Burkhardt auf die Fähigkeit zu Renaissance als Eigentümlichkeit höherer Kulturformen hin, diagnostiziert jedoch zugleich einen Mangel soziologischer Interpretationen, der »im Kunstwerk kondensierten sozialen Kraft der Übertragung [...] auf zeitgenössische oder nachfolgende Gesellschaften gerecht zu werden«. Dieses Problem ist meist nur im Rahmen sozialistischer Theorien behandelt worden. Der kroatische Musikwissenschaftler Ivo Supićić¹⁵, zeitweilig der Herausgeber der Zeitschrift *International Review of Music Aesthetics and Sociology*, hebt als eklatante Beispiele die Werke von Johann Sebastian Bach und Heinrich Schütz hervor, die in das zeitgenössische Musikleben integriert wurden und kaum noch auf dieselben Funktionen wie zu ihrer Entstehungszeit verweisen. Sie scheinen die Kraft zu haben, die sozialen Implikationen abzustreifen und stattdessen solche neu zu schaffen durch ihren Einfluß auf das musikalische Handeln, Denken und Fühlen anderer Zeiten. Mehrfache Renaissance sind denkbar. Sozial Bedingtes wird zur Bedingung für neue soziale Formen.

Musikalische Werke – Gegenstand soziologischer Betrachtungen?

Die Musiksoziologie ist wie die Soziologie im allgemeinen eine »Wissenschaft der Perspektiven«, was einerseits positiv akzentuiert werden kann (als Öffnen von neuen Perspektiven) und andererseits negativ als Mangel einer verbindlichen Definition von Gegenstand und Methode. Gegenwärtig zeichnet sich zwar die allgemeine Tendenz der Kultursoziologie ab, auf einer makrosoziologischen Ebene Analysen der Institutionen, Organisationen, Produktion, Distribution usw. vorzunehmen wie auch mikrosoziologisch zu arbeiten, z. B. im Hinblick auf gruppenspezifische Prozesse, die beim Musikmachen vorhanden sind. Jedoch werden nach wie vor, meist im Kontext einer sozialgeschichtlichen Darstellung, nicht nur die gesellschaftsrelevanten Funktionen von Musik analysiert, sondern auch ihre kompositionstechnische Struktur. Warum sollten die sozialen Funktionen von Musik von ihrer Struktur unabhängig sein? Georg Simmel, der meinte, daß sich nationale Eigenschaften musikalisch ausdrücken¹⁶, folgt diesem Gedanken. Der Vorschlag von Christopher Ballantine¹⁷, der speziell die südafrikanische Musik nach Auflösung der Apartheid betrifft, Stilanalysen vorzunehmen im Hinblick auf weiterwirkende Traditionen, um Anhaltspunkte für eine gesellschaftliche Identität zu gewinnen, zielt in die gleiche Richtung. Es ist jedoch

14 Kurt Blaukopf, *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie* (1982), Kassel: Bärenreiter 1984, S. 103.

15 Ivo Supićić, *Musique et Société. Perspective pour une Sociologie de la Musique*, Zagreb: Academie de Musique 1971.

16 Georg Simmel, *Psychologische und ethnologische Studien über Musik*, in: Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft 13 (1881), S. 261–305. Vgl. auch Helga de la Motte-Haber, *Nationaler Stil und Europäische Dimension in der Musik der Jahrhundertwende*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991.

17 Christopher Ballantine, *Musik and its social meaning*, New York: Gordon & Breach 1984.

schwierig, zu vermitteln zwischen einem wissenschaftlichen Denken, das einerseits auf eine gesellschaftliche Dechiffrierung von Musik durch satztechnisch-stilistische Eigenschaften zielt und andererseits auf Sachverhalte, die gesellschaftliche Funktionen betreffen. Einige Autoren tolerieren die erstgenannte Fragestellung¹⁸, andere lehnen sie explizit ab, so Alphons Silbermann (S. 67f.) oder Peter Martin (S. 301f.).

Die meisten kompositionstechnischen Analysen stellen unabhängig davon, ob sie ideengeschichtlich orientiert sind oder als regelrechte Widerspiegelung gesellschaftlicher Zustände vorgenommen werden, stilistische Aspekte in den Mittelpunkt. Dabei überwiegen Betrachtungen der bürgerlichen Musik, die am leichtesten in der Phase des Übergangs im 18. Jahrhundert zu beschreiben ist als eine neue Art des »Kunstwollens«. Einem solchen Versuch hat 1990 Lutz Neitzert vorgelegt²⁰ und dabei die Individualisierung der bürgerlichen Tonkunst, verbunden mit einem neuen Subjektbegriff, von der Folie der höfischen Kultur abgehoben. Auch wenn einzelne Werke angesprochen werden, geht es um Stilanalyse. Wird die polyphone Konstruktion barocker Instrumentalmusik am Beispiel von Georg Friedrich Händel mit dem Ausdruck subjektiver Befindlichkeit in den Werken von Wolfgang Amadeus Mozart verglichen, so zielt die Analyse nicht darauf, das Besondere des jeweils angesprochenen Werks auf dem Hintergrund eines Allgemeinen zu beleuchten, sondern darauf, das Typische im Außerordentlichen zu zeigen. Die Überlagerung von verschiedenen Theorien – Neitzert beruft sich auch auf die gegenwärtige Kultursoziologie – bewirkt Unschärfen; so wird nicht deutlich, daß das Typische zu den schwierigsten Kategorien der marxistischen Ästhetik gehört.

Gemeint ist damit, daß gesellschaftliche Verhältnisse in künstlerischen Abbildern verdichtet und verallgemeinert wiedergespiegelt werden. Schwierigkeiten bereitet diese Kategorie nicht nur, weil sich der Bezug von Kunststil zum Gesellschaftsstil nur metaphorisch vermitteln ließ, sondern auch, weil sie als Kriterium des Wahrheitsanspruchs von Kunst dienen sollte: Die richtige Parteilichkeit zeigt sich allerdings nicht nur in einem realistischen künstlerischen Abbild, sondern auch darin, daß dieses durch seine konzentrierte (zum Typischen verdichtete) Darstellung in die richtige Richtung weist. Das umfangreiche theoretische Gebäude, das nur auf einige Sätze von Karl Marx oder Friedrich Engels zurückgeführt werden kann und vor allem von Wladimir Iljitsch Lenin formuliert worden ist, hat seit den 1920er Jahren bis in die 1980er Jahre viele Generationen von Theoretikern herausgefordert²¹ und durch die Doktrin vom Sozialistischen Realismus auch zur Gängelung von Künstlern geführt; es kann hier kaum ausreichend dargestellt werden. Der heute vereinzelt Rückbezug läßt zudem offen, inwieweit die kultursoziologische These einer kommunikativen Funktion der Kunst davon profitieren könnte.

Eine besondere Würdigung verdient die eindrucksvolle, alle Künste umfassende Studie von Leo Balet und E. Gerhard²²; sie wurde zum

18 David Rehorick & Peter Weeks (Hrsg.), *Sociology of music. Selected readings*, New Brunswick: Imaging Services 2005.

19 Der Ausdruck »Kunstwollen«, den der Kunsthistoriker Aloys Riegl benutzte, oder der des »Willens zur Kultur« von Paul Bekker geht auf Anregungen der Philosophie von Arthur Schopenhauer zurück. Wahrscheinlich könnten sie heute im Rahmen voluntaristischer soziologischer Theorien fruchtbar gemacht werden.

20 Lutz Neitzert, *Die Geburt der Moderne. Der Bürger und die Tonkunst*, Stuttgart: Steiner 1990. Vgl. auch Peter Schleuning, *Das 18. Jahrhundert: Der Bürger erhebt sich*, Reinbek: Rowohlt 1984.

21 Eine umfangreiche begriffliche Klärung findet sich in: *Kulturpolitisches Wörterbuch*, Berlin: Dietz 1970, besonders S. 519–527. Vgl. auch Günter Mayer, *Musiksoziologie und Geschichtsphilosophie*, in: Dahlhaus & La Motte-Haber, *Systematische Musikwissenschaft*, S. 124–164.

22 Leo Balet & E. Gerhard, *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert* (1936), hrsg. von Gert Mattenklott, Frankfurt a.M. u.a.: Ullstein 1972. E. Gerhard ist ein Pseudonym, das Eberhard Rebling nach seiner erzwungenen Emigration angenommen hatte.

Vorbild für die in den 1970er Jahren vorgenommenen Analysen, die die herkömmliche musikwissenschaftliche Reflexion ersetzen sollten. Zu seiner Entstehungszeit (1936) hatte dieses Buch keine weitreichende Wirkung, es war jedoch in Fachkreisen rezipiert worden (so bei Hans Engel oder Kurt Blaukopf). Auch Balet und Gerhard hatten die Zeit des Umbruchs im 18. Jahrhundert in den Mittelpunkt gestellt, wie es scheint deshalb, weil sich daran Klassenkampf gut demonstrieren ließ. In der Kunst und dabei mit einem Schwerpunkt auf der Musik²³ zeigten sie die Konfrontation der »maßlosen Schwellung« aller Mittel²⁴, d.h. einer gesteigerten Komplexität der polyphonen Satztechnik, mit einem neuen, subjektiv natürlich erscheinenden Ausdrucksideal. Letzteres wird an den »natürlich« verlaufenden emotionalen Vorgängen von Spannung und Entspannung in der Sonatenform ausführlich erörtert. Es ist hier nicht der Ort, den Begriff des »Natürlichen« von Balet und Gerhard zu diskutieren oder auf ihre Beispiele im einzelnen einzugehen. Die umfassenden Kunstkenntnisse der beiden Autoren könnten noch heute für die Kultursoziologie wie -geschichte gewinnbringend sein. Balet und Gerhard gehen zwar von der Widerspiegelungstheorie aus, aber die Kunst erscheint als ein »mentales« Phänomen gewandelter Lebensauffassungen, wie immer dies durch die veränderte materielle Lage der dominanten Klasse Bürgertum bewirkt wird. Es handelt sich nicht um einen streng deterministischen Ansatz im Sinne einer unmittelbaren Spiegelung der Basis im Überbau.

Weil nur selten eine eindeutige Rückführbarkeit von Musik auf die ökonomischen Verhältnisse möglich war, wurden solche deterministisch-kausalen Zusammenhänge in der Folgezeit von den meisten Autoren nicht angestrebt. Kurt Blaukopf griff in seinem musikalischen Tonsystemen gewidmeten Erstlingswerk²⁵ auf die Theorie von Giorgi Walentynowicz Plechanow zurück, um direkte Zusammenhänge durch überformende Faktoren aufzulösen, und bot damit einen Anknüpfungspunkt für Peter Rummenhöllers musikalische Analysen.²⁶ Arnold Hauser, dessen Soziologie umfassende Reflexionen über marxistische Kategorien enthält, kam zu dem Schluß, daß Basis und Überbau in einem dialektischen Verhältnis stehen. Der Überbau kann zur bedingenden Basis werden. »Nicht alles, was man als materielles Sein, als bewußtseinsjenseitige natürliche Darstellungsbedingung zu betrachten pflegt, ist rein materiell von geistiger Formierung vollkommen frei.«²⁷ Diese Auffassung von Hauser zeigt große Ähnlichkeit mit einigen Thesen Theodor W. Adornos (S. 74). Ähnliche Schlußfolgerungen finden sich auch bei Zofia Lissa.²⁸ Die Preisgabe der Idee einer kausalen Rückführung musikalischer Sachverhalte auf die ökonomische Basis hatte jedoch methodische Folgen, die sich sehr deutlich in den 1970er Jahren an grassierenden Analogieschlüssen zeigten; z.B. wurde die Technik als Produktivkraft analog zur Satztechnik begriffen. Die Frage, ob ein Analogieschluß überhaupt als wissenschaftlicher Schluß gelten kann, bleibe hier unerörtert.

23 Darauf weisen die Autoren S. 69 explizit hin. Eberhard Rebling war ein ausgebildeter Musiker, was aber nicht bedeutete, daß nicht einige Kapitel zur Musik von Balet geschrieben wurden.

24 Balet & Gerhard, *Die Verbürgerlichung*, S. 71.

25 Kurt Blaukopf, *Musiksoziologie. Eine Einführung in die Grundbegriffe mit besonderer Berücksichtigung der Soziologie der Tonsysteme* (fertiggestellt 1938), Köln & Berlin: Kiepenheuer 1951, S. 11. Plechanow hatte als Stufen über dem Stand der Produktivkräfte bis zu den ideologischen Erscheinungen des Überbaus die ökonomischen Verhältnisse, die sozial-politische Ordnung und die dadurch bedingte Psychologie des gesellschaftlichen Menschen eingeschoben und damit keinen direkten Zusammenhang der ökonomischen Verhältnisse auf die Kunstproduktion angenommen. Ein Teil seiner Schriften war 1929 vom Institut für Sozialforschung übersetzt worden. Hat Theodor W. Adorno sie gekannt?

26 Peter Rummenhölle, *Einführung in die Musiksoziologie*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1978, S. 11.

27 Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München: Beck 1953, S. 213; ders., *Soziologie der Kunst und Literatur*, München: Beck 1974.

28 Zofia Lissa, *Über das Spezifische der Musik*, aus dem Polnischen von Bruno Schymon, Berlin: Henschel Verlag 1957.

29 Tibor Kneif, *Musiksoziologie*, Köln: Hans Gerig 1971.

30 Vladimír Karbusický, *Empirische Musiksoziologie*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1975, S. 435. Es handelt sich um ein Zitat von Mukařovský.

31 Vladimír Karbusický, *Systematische Musikwissenschaft*, München: Fink 1979, S. 93. In diesem Buch führt Karbusický den Strukturbegriff sehr ausführlich aus. Teile sind Funktionen des Ganzen, das seinerseits alle Teile durchwirkt. Sein Strukturbegriff ist zugleich dynamisch; Funktionen können nach außen ausstrahlen und dadurch einer Metastruktur angehören. Der Strukturbegriff ist nur teilweise mit dem vor allem von Talcott Parson geprägten identisch.

32 Angesichts dessen, daß der Gebrauch des Begriffs »Feld« heute fast ausschließlich im Hinblick auf Bourdieu erfolgt, wäre dessen Beziehung zum strukturalistischen Feldbegriff und dem in den 1930er Jahren von Kurt Lewin geprägten sozialpsychologischen aufzuarbeiten.

33 Karbusický, *Empirische Musiksoziologie*, S. 380.

34 Ebenda, S. 299.

35 Ekkehard Jost, *Sozialgeschichte des Jazz in den USA*, Frankfurt a.M.: Fischer 1982.

36 Ebenda, S. 11f.

Denn ohnehin handelt es sich um eine heute eher geschichtlich gewordene Seite der Musikwissenschaft. Ein guter kritischer Überblick über die älteren musiksoziologischen Fragestellungen findet sich bei Tibor Kneif.²⁹

Einer der schärfsten Kritiker der marxistischen Doktrin war Vladimír Karbusický, der zu den Schülern des bedeutenden Prager Strukturalisten Jan Mukařovský gehörte und sich auf dessen Überzeugung berief: »Das Kunstwerk hat zwei semiologische Bedeutungen, die autonome und die kommunikative.«³⁰ Das bedeutet, daß Kunst in ihrer objektiven energetischen Struktur einerseits und ihrer kommunikativen Funktion bzw. sozialen Wirkung andererseits zu betrachten sei. Die Grundlage bildet die Analyse der strukturellen Momente eines Werkes sowie ihrer wechselseitigen Funktionen, und dann wird auch nach der Eingliederung des Werkes in den gesellschaftlichen Kontext gefragt. Denn »ein und dasselbe Element gehört mehreren Kraftfeldern zugleich an«. Dieser dynamische Strukturbegriff macht es möglich, daß eine Struktur in eine »Metastruktur« eingegliedert wird.³¹ Karbusický bezeichnet eine globale dynamische Struktur zuweilen auch als Feld.³² Beziehungen zwischen sozioökonomischen Verhältnissen und musikalischer Faktur sind durch die Annahme solcher umfassender Zusammenhänge leicht herzustellen, allerdings nicht im Sinne einer platten gesetzmäßigen Abhängigkeit, die Karbusický bei anderen Autoren kritisiert.³³ Denn es müssen nicht zwingend die sozioökonomischen Verhältnisse sein, die sich in den Werken spiegeln. Es kann beispielsweise eine existentielle Situation sein, die im Sinne von anthropologischen Konstanten gleiche Reaktionen zu unterschiedlichen Zeiten bewirkt. Karbusický zeigte durch eine vergleichende Betrachtung von Ludwig van Beethoven und Bedřich Smetana die Ungleichzeitigkeit von Musik auf, aber nicht im gängigen Sinne, sondern als wiederholte Geschichte. »Der gleiche pathetische Ton bürgerlicher Revolution hat sich bei Smetana nach fast 60 Jahren in den gleichen musikalischen Modellen [wie bei Beethoven] widergespiegelt.«³⁴ Karbusický hat sich weiterhin Verdienste damit erworben, daß er auch dem Hörer Gewicht beimaß und mittels Befragung Präferenzen für Musik feststellte wie auch Vorstellungen, die sie wachruft. Er war nicht der erste empirisch arbeitende Musiksoziologe, jedoch hat er damit wesentlich zum heutigen Verständnis dieser Disziplin beigetragen.

Musikalische Stile sind nicht rückführbar auf ihre sozioökonomische Basis. Sie sind jedoch auch nicht loszulösen von gesellschaftlichen Strukturen. Die komplizierten Wechselverhältnisse gliederte Ekkehard Jost in seiner Stilgeschichte des Jazz³⁵ in drei Aspekte: in die Frage nach den gesellschaftlichen Bedingungen, danach, was musikalische Erscheinungen über bestimmte gesellschaftliche Tendenzen einer Zeit aussagen, und nach den sozialen Funktionen von Musik. Eine solche Perspektive öffnet den Blick dafür, »daß Kunst, Literatur und Musik als Produkte geistiger Arbeit mehr sind als nur passiver Reflex, [...] daß sie als Teilmomente im gesellschaftlichen Prozeß selbst aktiv sind.«³⁶