

4. Musiksoziologie

Einleitung: Idealisierung der moralischen Funktion

Die Musiksoziologie vermeidet den logischen Zirkel der Musikpsychologie, die Musik aus einer psychischen Disposition der Individuen und diese selbst wieder aus der gehörten Musik erklären zu wollen. Sie betrachtet die Hörgewohnheiten, Präferenzen und Geschmacksrichtungen, die sie vor allem in der bürgerlichen Gesellschaft beobachtet, im Zusammenhang mit einem jeweiligen Lebensstil, der wiederum von einem sozialen Status geprägt ist. Die Grundlage der diesbezüglichen Beobachtungen ist, dass die Musikalität nicht nur je nach sozialen Bedingungen unterschiedlich entwickelt und ausgeprägt, sondern vor allem auch prinzipiell nebensächlich ist im Verhältnis zu den *moralischen* Bedürfnissen der Bürger. Diese betreiben – auch nach Auskunft der Musiksoziologen – eine ihrem sozialen Status gemäße Selbststilisierung. Der Sache nach handelt es sich um ein verkehrtes Bild, das sie sich von sich selbst und ihrer Lage machen, und um eine entsprechende Inszenierung, die sie auch für Außenstehende veranstalten. Die einen legen sich eine angeblich eigentliche, kulturell definierte Identität im Kontrast zu ihrer desolaten sozialen Lage zu. Die anderen halten ihren gehobenen sozialen Status für ein persönliches Verdienst: Sie sind zu Höherem berufen, weil sie einen Sinn für das kulturell Höhere haben. In allen gesellschaftlichen Schichten wird die Musik – wie manches andere auch – für die soziale Selbstdarstellung und Sinnsuche in Anspruch genommen, und insofern erfüllt die Musik für die moralisch denkende Menschheit entsprechende Funktionen.

Die Musiksoziologen beziehen sich auf einen funktionellen Umgang mit der Musik, der ziemlich prinzipieller Natur und nicht auf die Selbststilisierung der Individuen beschränkt ist. Musik wird auch genutzt, um andere oder sich selbst gezielt zu beeinflussen. Hierzu zählen einerseits Werbung und Käuferbetörung, andererseits die eigene bedarfsgerechte Aufmunterung oder Beruhigung. Die Veranstaltungen zur zweckmäßigen Manipulation und 'Regulierung' der jeweiligen Stimmung mittels Musik¹ setzen sich fort in der Behandlung der seelischen und gesundheitlichen Schäden, die sich aus beruflichen und privaten Affären ergeben, und haben dazu geführt, dass die Musiktherapie es inzwischen zu einer eigenen musikwissenschaftlichen Disziplin gebracht hat. In all diesen beobachtbaren Formen der Brauchbarmachung und zweckmäßigen Nutzung der Musik entdeckt die Musiksoziologie gesellschaftliche Gründe: die Verfasstheit der modernen Gesellschaft, ihren Zeitgeist und die vorherrschenden Modeströmungen, das soziale Milieu, den gesellschaftlichen Status sowie die Schicht- oder Klassenzugehörigkeit der Individuen. Sie sieht also die Musik in einem Zustand der alltäglichen und flächendeckenden gesellschaftlichen Funktionalisierung, und fast möchte man meinen, dass sie da trotz all der Fakten, auf die sie verweisen

¹ Vgl. dazu: Holger Schramm, Mood Management durch Musik, Köln 2005

kann, ein bisschen übertreibt, zumal das, was da funktionalisiert wird – die musikalische Ästhetik –, in ihrer Sichtweise ziemlich aus dem Blickfeld gerät.

Ihre diesbezüglichen Beobachtungen nehmen Musiksoziologen zum Ausgangspunkt einer sehr affirmativen Betrachtungsweise: Sie meinen, es liege im Wesen der Musik, gesellschaftliche Funktionen zu erfüllen. Sie glauben daher auch, dass die Erklärung der Musik mit der Darstellung dieser Funktionen zusammenfalle. Die meisten sehen in der Funktionalisierung der Musik gar keinen Gegensatz zur Musik und ihrer Ästhetik, worin der Klanggenuss ein Selbstzweck ist. Wenn überhaupt von 'Funktionalisierung' gesprochen wird, womit ja ein äußerliches Verhältnis zur Musik ausgedrückt wird, dann vom Standpunkt der bürgerlichen Elite, die sich das Höhere, nach dem sie lechzt, als schwer verständlichen Sinnzusammenhang vorstellt, den sie in 'ernster' Musik vermutet und durch eine Funktionalisierung für minderwertige Zwecke gefährdet sieht. Diesen Gedanken machen sich auch Musiksoziologen zu eigen, die der modernen Zivilgesellschaft kritisch gegenüber stehen, deren Kritik aber nur in der Klage über einen in der Musik spürbaren Sinnverlust besteht. Auch diese Theoretiker wollen die Musik aus der Gesellschaft erklären, für die sie Funktionen erfüllt, und stimmen im Übrigen mit allen anderen Musiksoziologen darin überein, dass Musik immer und in jeder Gesellschaft irgendwelchen Zwecken dienen müsse.

Den Widerspruch der beobachteten Funktionen zum ästhetischen Charakter der Musik lösen Musiksoziologen gerne in ein harmonisches Nebeneinander auf, für das sie viel Verständnis aufbringen. Die bürgerliche Kultur der moralischen Selbstinszenierung etwa beschreiben sie als Betätigung ganz harmloser ewig-menschlicher Interessen. Das auch für Konzertbesuche maßgebliche Bedürfnis, als etwas Besseres zu gelten und andere zu verachten, erklärt der abgeklärte Musiksoziologe zum Beispiel aus den Erfordernissen geselligen Zusammenseins¹ oder aus der Komplexität der Menschennatur.² Diese idealisierende Darstellung

¹ *"Eigentlich immer aber besteht die entscheidende Funktion der Musik darin, ein Gruppen- und Zusammengehörigkeitsgefühl durch einen gemeinsamen Klangraum zu schaffen, mit dem man sich von den «anderen» abgrenzen kann"* (Helmut Rösing in: Herbert Bruhn und Helmut Rösing (Hg.), Musikwissenschaft – Ein Grundkurs, Reinbek 1998, S. 148)

² *"Das Symphoniekonzert ist weder ausschließlich noch in irgendeinem speziellen Sinne ein primär musikalisches Ereignis. Die menschlichen Interessen sind so komplex und so untrennbar miteinander verbunden, dass jedes soziale Ereignis von einem Gemisch verschiedenartiger und gleichzeitig wirksamer Motive begleitet ist [...]. Ein Symphoniekonzert ist [...] ein pluralistisches Geschehen, das ein Ventil für Mode, Prestige, Bürgerstolz, gehobenes Nationalbewusstsein und auch für musikalisches Vergnügen darstellen kann. Es ist deshalb keine Herabsetzung, sondern eine psychologische und soziologische Tatsache, wenn man feststellt, dass die Musik oft erst eine zweitrangige Position nach außermusikalischen Überlegungen einnimmt."* (John Henry Mueller, zit. n. Irmgard Bontinck, Klassiker der Musiksoziologie, in: Helga de la Motte-Haber (Hg.), Handbuch der systematischen Musikwissenschaft, Band 4: Musiksoziologie, Laaber 2007, S. 65)

des Umgangs mit Musik halten viele Musiksoziologen für 'wertneutral'. Sie geben sich als vorurteilslose Beobachter, die sich jeglicher (negativen) Wertung enthalten, und können darin nichts Parteiliches erkennen. Parteilichkeit bemerken sie indessen sofort bei kritischen Anmerkungen zur Funktionalisierung der Musik.

Im Bekenntnis zur gesellschaftlichen Funktion der Musik gehen die Musiksoziologen ganz in ihrer Verantwortung für die Gesellschaft auf, die sie als eigentlichen Nutznießer der Musik ansehen. Sofern sie Gesellschaftssysteme unterscheiden, für die Musik in ihren Augen unterschiedliche Aufgaben erfüllt, legen sie die Betonung auf die bewundernswürdige *Angemessenheit* der Musik an die jeweiligen funktionellen Erfordernisse. Dabei fällt ihnen nicht auf, dass die Musik in vorbürgerlichen Gesellschaften noch ganz in religiös bestimmten Riten aufgeht und noch gar nicht als ästhetisch motivierte Kunst entwickelt ist, um auf dieser Grundlage Objekt einer Funktionalisierung werden zu können. Welche moralischen Anforderungen die verschiedenen Gesellschaftssysteme hervorbringen, welche Rolle die Musik dabei spielt und inwiefern sie erlaubt und gefördert wird, das leiten Musiksoziologen gewöhnlich ganz schönfärberisch aus immer gleichen, ewig-menschlichen Zwecken ab: Die diversen Klassengesellschaften gelten ihnen als bloße Formen des menschlichen Zusammenlebens, und Musik hat dann zum Beispiel die nützliche Funktion, eine Gesellschaft zusammenzuhalten oder ihren Bestand zu sichern.¹

Von der *Idealisierung* der Funktionen, die Musik in der bürgerlichen Gesellschaft erfüllt, gelangen Musiksoziologen somit zur *Erfindung* von Zweckbestimmungen, die sie der Musik andichten. Auf dieser Ebene steigen auch kritische Musiksoziologen gerne in die Diskussion ein, indem sie die auch von ihnen vermutete systemerhaltende Wirkung der Musik als deren Vereinnahmung kritisieren und den Musikern als Duldung und Förderung dieser Funktion zum Vorwurf machen. Zur Ehrenrettung der Musik lassen sie sich eine eigentliche, gesellschaftskritische Funktionalität der Musik einfallen. Musik 'spricht' dann von Klassenkämpfen oder verschweigt sie, ist fortschrittlich oder reaktionär usw. Und bei noch so phantasievoll ausgedachten Funktionen, die Musiksoziologen der Musik zuschreiben, vergessen sie nicht, dass sie dabei sind, die *Musik* zu erklären. Sie erinnern sich selbst gegenseitig an diese Aufgabe und nehmen die Herausforderung an, ihre Hirngespinnste an der Musik – womöglich Takt für Takt – nachzuweisen. Das zugehörige Verfahren haben sie nicht selbst erfunden, sondern von den Bildungsbürgern übernommen, die Musik nicht einfach ästhetisch genießen, sondern als bedeutungsvolles Sinngefüge und Kundgebung höherer Werte verstehen wollen. Das Prinzip solcher Interpretation besteht darin, irgendeinen äußerlichen Gesichtspunkt zu finden, unter dem sich die Musik mit etwas anderem vergleichen lässt, das dann als Bedeutung und vom Komponisten Ge-

¹ "Man begann, Musik als gesellschaftlich geprägtes, historisch gewachsenes und auf ein Weltbild bezogenes Mittel zur Konsolidierung einer Kulturgemeinschaft zu begreifen." (Herbert Bruhn und Helmut Rösing (Hg.), Musikwissenschaft – Ein Grundkurs, Reinbek 1998, S. 15)

meintes in Erwägung gezogen wird. Dieses Verfahren wenden Musiksoziologen an, um überall in der Musik gesellschaftliche Bestimmungsgründe zu finden. Der Gegensatz zwischen Dominante und Subdominante wird dann zum Beispiel im vollen Ernst als Hinweis auf Klassengegensätze gedeutet.

Der Widerspruch der Musiksoziologie, die Musik durch etwas ihr Äußerliches erklären zu wollen, beflügelt den wissenschaftlichen Streit um den Standpunkt der Disziplin. Die Theoretiker, die sich alle zu dieser Art von Erklärung bekennen und deren Schriften diesen Widerspruch ausnahmslos enthalten, betonen die eine oder andere Seite dieses Widerspruchs und setzen sich darüber in Gegensatz zu ihren Kollegen. Die einen werfen den anderen vor, die Funktionen der Musik nur am äußerlichen Umgang mit der Musik zu thematisieren und nicht an der Musik selbst, an deren ästhetischen Bestimmungen das Gesellschaftliche zu 'dechiffrieren' wäre. Die anderen finden die tiefere Bedeutung, die ihre Kollegen beim Entziffern von Musikstücken finden, zu wenig nachweisbar und zu 'wertend', weswegen sie die empirische Forschung bevorzugen und lieber um die Definition von Hörertypen und Milieus streiten oder sich mit dem Problem der fließenden Übergänge herumschlagen. Wo Musiksoziologen den Forschungsstand ihres Fachs darlegen, stellen sie betrübt fest, dass sie nicht wissen, ob man einen Musiksoziologen an der Thematisierung von Funktionen der Musik oder aber am Dechiffrieren von Musikstücken erkennen kann. Sie vermissen eindeutige Paradigmen, welche die Einheitlichkeit des Fachs sicherstellen. Manche glauben sogar, es sei völlig unklar, was Gegenstand der Musiksoziologie ist. Beruhigend finden sie hingegen, dass die Musiksoziologie in der Musikwissenschaft eine immer größere Rolle spielt.

*

Adornos Einleitung in die Musiksoziologie kritisiert die bürgerliche Funktionalisierung der Musik vom Standpunkt einer alternativen Funktionalisierung – und dies, obwohl er die ideologische Wucht des instrumentellen Denkens kennt. Auch Adorno interessiert sich für Musik nicht um ihrer Schönheit willen, sondern weist ihr eine gewichtige Aufgabe zu: Sie soll die Gegensätze der bürgerlichen Gesellschaft aufdecken und auf eine bessere Zukunft hinweisen. Wo Musik nach Adornos Geschmack zu wenig Antagonismen und zu viel Harmonie zeigt, vertuscht sie die gesellschaftliche Realität und ist somit Ideologie. Nach diesem Motto fordert Adorno eine gesellschaftliche Dechiffrierung von Musik. Seinem entsprechenden Ideal der Musikinterpretation gemäß nimmt er eine Typologie der Musikhörer vor, an deren oberster Stelle der auf Sinnzusammenhänge achtende und daher der Neuen Musik gegenüber aufgeschlossene 'Experte' steht. Am Maßstab des 'strukturellen Hörens', das angestrengt nach einer tiefen Bedeutung in der Musik sucht, geht Adorno die Umgangsweisen mit Musik durch, bis hin zur tiefsten Stufe, auf die ein Mensch sinken kann, wenn er jegliche Anstrengung beim Musikhören scheut. Soweit er sich auf die real existierende Sinnsuche im bürgerlichen Musikleben bezieht, hält er sie nicht für eine auf Einverständnis mit den bestehenden Verhältnissen zielende moralische Veranstaltung, sondern für eine berechtigte Sehnsucht, die nur der Sozialismus erfüllen kann.

Peter Rummenh ller kritisiert in seiner Einführung in die Musiksoziologie jegliche Musiktheorie, die Musik nur aus ihren immanenten Bestimmungen heraus erklären will. Das Wesen der Musik sei außerhalb der Musik angesiedelt, nämlich in der Gesellschaft, und dies findet er schon deswegen glaubwürdig, weil er überall auf Behauptungen stößt, denen er diese Auffassung entnehmen kann. Dieselben Theorien, die er zu Zeugen für den musiksoziologischen Standpunkt aufruft, kritisiert er jedoch auch, weil sie das Gesellschaftliche nur in den äußerlichen Bedingungen des Musiklebens aufsuchen und nicht an der Musik selbst nachweisen. Darum bemüht sich jedenfalls Rummenh ller, der die Musiktheorie einerseits musiksoziologisch korrigieren will, jene aber andererseits in ihrem unkorrigierten Zustand dazu benutzt, um die musikalischen Details auszubreiten, in denen sich das Gesellschaftliche angeblich versteckt. Von diesen Details gelangt er auf abenteuerliche Weise zu Deutungen, denen zu entnehmen ist, dass ihm das Bürgertum als revolutionäre Klasse lieber ist als dessen etablierte Nachkommen. An einem Stück von Bach will er beweisen, dass dieser 'dialektisch' komponiert und damit einen in seiner Zeit eigentlich unmöglichen Vorgriff auf eine bessere Gesellschaft bewerkstelligt habe. Selbst an einzelnen Harmonien will er das Gesellschaftliche zeigen und fordert von der Musiktheorie, jene als Vokabeln einer von der Gesellschaft sprechenden Sprache zu entschlüsseln. Gegen die Unterscheidung von 'gesellschaftlichem Zweck' und 'ästhetischer Qualität' der Musik wendet er ein, dass diese mit der musiksoziologischen Denkweise unvereinbar sei, womit er alles Nötige gesagt zu haben meint.

Die musiktheoretische Schrift Max Webers, die nach seinem Tod mit einem Titel versehen und veröffentlicht wurde, wird zwar für ein grundlegendes Werk der Musiksoziologie gehalten, behandelt aber, wie auch einige Musikwissenschaftler schon bemerkt haben, vorwiegend musikhistorische und -ethnologische Fragestellungen. Weber kennt und bemerkt eine ganze Reihe von Unterschieden zwischen modaler und tonaler Musik, fasst die harmonische Grundlage der tonalen Musik aber nicht nach ihrer ästhetischen Seite, sondern als Resultat einer 'rationalen' Unterteilung der Oktave auf. Er stellt die melodisch-distanzm  ige Unterteilung der Oktave, wie sie für die modale Musik kennzeichnend ist, dem von ihm vermuteten Verfahren einer harmonischen Teilung gegenüber und wägt Vor- und Nachteile der Teilungsmethoden gegeneinander ab. Die Vorstellung einer symmetrischen, äquidistanten Aufteilung, die er selbst für überholt und durch die Tonalität widerlegt ansieht, hält er gleichwohl als Maßstab fest, an dem er sein Konstrukt der harmonischen Teilung misst und für problematisch befindet. Auf dieser Grundlage entwirft er eine Musikgeschichte, in der sich angeblich ewig unvereinbare melodische und harmonische Prinzipien miteinander streiten und schließlich die tonale Musik hervortreiben. In diesem Gemälde unterschlägt er seine eigenen Anmerkungen zum prinzipiellen Unterschied zwischen rituell bestimmter, rezitativer Musik und solcher für den ästhetischen Genuss; stattdessen konstruiert er einen Prozess der Rationalisierung, in dem die westliche der übrigen Welt in jeder Hinsicht, also auch in der Musik, historisch vorausgeeilt sein soll.

Kurt Blaukopf liefert im Gestus musiksoziologischen Resümierens eine Musiktheorie, die hauptsächlich durch die moderne Ideologie der Musikethnologen geprägt ist: Er will die musikalische Gleichwertigkeit von modaler und tonaler Musik beweisen und richtet seine Begriffsbildung an dieser Absicht aus. Musik definiert er so, dass der Unterschied zwischen rituellem Sprechgesang und fertiger Musik, ja sogar der zwischen sprachlichem Laut und musikalischem Klang zum Verschwinden gebracht wird. Die Einbindung der modalen Musik in den religiösen Ritus verklärt er als 'lebensgebundene Umgangsmusik', wohingegen er die moderne 'Darbietungsmusik' eher für eine Entartung hält. Von einer Entwicklung der Musik will er nichts wissen, sondern nur von Veränderung, Wandel und 'Mutation'. Den Übergang zur tonalen Musik betrachtet er also als ein gutes Beispiel für eine deutliche 'Mutation'. Er verfälscht die durch die Mehrstimmigkeit veranlasste Harmonisierung des Tonsystems in einen inhaltslosen Wandel der Dimensionalität, der 'Struktur' und des 'musikalischen Handelns'. Einen ähnlichen Strukturwandel schreibt er auch der industriellen Produktion zu, in der er also das Prinzip der tonalen Musik vorgebildet wähnt. So beweist jeder Wandel die ewige Zusammengehörigkeit von Musik und Gesellschaft und daher auch die Wichtigkeit einer jeglichen musikalischen Tradition – ein Gedanke, der in den Gremien der UNESCO wohlgefällig aufgenommen worden ist, womit sich laut Blaukopf wiederum die gesellschaftliche Nützlichkeit der Musiksoziologie zeigt.