Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 38 (1958-1959)
Heft: 8: Soziologische Probleme

Artikel: Ideen zur Musiksoziologie
Autor: Adorno, Theodor W.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-160852

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

IDEEN ZUR MUSIKSOZIOLOGIE

VON THEODOR W. ADORNO

Eine Vorstellung von Musiksoziologie zu geben, bedeutete nach verbreiteter wissenschaftlicher Gepflogenheit, ihr Gebiet abzustecken, es nach Feldern einzuteilen, Probleme, Theorien, bezeichnende Forschungsergebnisse zu referieren und womöglich zu systematisieren. Man behandelte sie dann als eine Bindestrichsoziologie unter all den anderen. Sie gliederte sich nach Sektoren, die allenfalls in einem Gehäuse sich nebeneinander unterbringen, auf ein «frame of reference» sich beziehen ließen. Aber der Inbegriff der Gesellschaft, wie er nicht nur jedes sogenannte Teilgebiet unter sich befaßt, sondern in jedem auch als ganzer erscheint, ist weder ein bloßes Feld mehr oder minder verbundener Tatsachen noch eine oberste logische Klasse, zu der man durch fortschreitende Generalisierung gelangte. Sondern er ist in sich selbst ein Prozeß, ein sich und seine Teilmomente Produzierendes, zur Totalität im Hegelschen Sinn Zusammenhängendes. Nur solche Erkenntnisse werden ihm irgend gerecht, die, in der kritischen Reflexion jenes Prozesses, die Totale wie die Teilmomente treffen. Darum scheint es fruchtbarer, Modelle musiksoziologischer Erkenntnis vor Augen zu stellen als eine Übersicht über das Gebiet und seine Methoden zu entwerfen. Sie erschöpfte nur allzu leicht sich in der Wichtigtuerei eines Wissenschaftsbetriebs, der daraus, daß er kein Licht aufsteckt, auch noch die Tugend unbestechlicher Objektivität macht. Auf die Trennung von Methode und Sache sei verzichtet; die Methode bearbeitet nicht als ein Festes, Invariantes die Sache, sondern richtet sich stets auch nach dieser und legitimiert sich durch das, was sie daran aufleuchten läßt. Die einzelnen Forschungsfelder werden nicht als säuberlich koordinierte oder subordinierte abgehandelt, sondern in ihr dynamisches Verhältnis gerückt. Selbst die plausible Scheidung der Sphären Produktion, Reproduktion und Konsum ist ihrerseits gesellschaftliches Produkt, von der Soziologie weniger zu akzeptieren als abzuleiten.

Zwei Aspekte

Musiksoziologie solcher Intention hat ein gedoppeltes Verhältnis zu ihrer Sache: von innen und von außen. Was der Musik an sich als gesellschaftlicher Sinn innewohnt und welche Stellung und Funktion in der Gesellschaft sie einnimmt, ist nicht identisch. Beides braucht nicht einmal zu harmonieren, ja widerspricht heute sich wesentlich. Große, integre

Musik, einst richtiges Bewußtsein, kann zur Ideologie werden, zu gesellschaftlich notwendigem Schein. Noch die authentischesten Kompositionen von Beethoven, wahrhaft, nach Hegels Wort, Entfaltung der Wahrheit, sind im Musikbetrieb zu Kulturgütern erniedrigt worden und beliefern die Konsumenten, außer mit Prestige, mit Emotionen, die sie selbst nicht enthalten; und dagegen ist ihr eigenes Wesen nicht indifferent. Widersprüche wie der zwischen dem gesellschaftlichen Gehalt der Werke und dem Wirkungszusammenhang, in den sie geraten, prägen den gegenwärtigen Zustand von Musik. Sie findet sich, als Zone objektiven Geistes, in der Gesellschaft, fungiert in ihr, spielt ihre Rolle nicht nur im Leben der Menschen, sondern, als Ware, auch im ökonomischen Prozeß. Zugleich ist sie gesellschaftlich in sich selbst. Gesellschaft hat sich in ihrem Sinn und dessen Kategorien sedimentiert, und ihn muß Musiksoziologie entziffern. Sie ist damit verwiesen auf das eigentliche Verständnis von Musik bis in die kleinsten technischen Zellen hinein. Nur dann gelangt sie über die fatal äußerliche Zuordnung geistiger Gebilde und gesellschaftlicher Verhältnisse hinaus, wenn sie in der autonomen Gestalt der Gebilde, als ihres ästhetischen Gehalts, eines Gesellschaftlichen innewird. Was an soziologischen Begriffen an die Musik herangetragen wird, ohne in musikalischen Begründungszusammenhängen sich auszuweisen, bleibt unverbindlich. Der gesellschaftliche Sinn musikalischer Phänomene ist untrennbar von ihrer Wahrheit oder Unwahrheit, ihrem Gelingen oder Mißlingen, ihrer Widersprüchlichkeit oder Stimmigkeit. Die gesellschaftliche Theorie der Musik involviert deren Kritik.

Musik in der Gesellschaft: Wahrheit und Ideologie

Daher handelt Musiksoziologie von Musik als Ideologie, aber nicht nur als Ideologie. Dazu wird Musik erst als objektiv unwahre oder als Widerspruch ihrer eigenen Bestimmung zu ihrer Funktion. Ihre prinizpiell unbegriffliche Beschaffenheit — sie verkündet weder unmittelbar Lehren noch läßt sie sich eindeutig auf Thesen vereidigen — legt die Ansicht nahe, sie habe mit Ideologie nichts zu schaffen. Dagegen genüge der Hinweis darauf, daß Musik, von verwaltenden Instanzen oder politischen Mächten, nach deren Sprachgebrauch, als gemeinschaftsbildende Macht eingesetzt, in einer verdinglichten und entfremdeten Gesellschaft den trügenden Schein von Unmittelbarkeit hervorzubringen vermag. So wurde sie unterm Faschismus, wird sie heute überhaupt in totalitären Ländern gehandhabt, und auch in nichttotalitären, als «Volks- und Jugendmusikbewegung», mit ihrem Kultus von «Bindungen», von Kollektivität als solcher, vom Erfaßtwerden durch emsiges Tun. Die rationalisierte und gleichwohl stets noch irrationale Welt bedarf

zu ihrer Verhüllung der Pflege des Unbewußten. Um so wachsamer muß Musiksoziologie sich hüten vor der Gleichsetzung des gesellschaftlichen Rechts von Musik mit ihrer Funktion, mit Wirkung und Popularität im Bestehenden. Sie darf sich durch die eigene Definition nicht auf die Seite von Musik als einer gesellschaftlichen Macht drängen lassen. Ihre kritische Orientierung wird desto notwendiger, je mehr musikalische Aktivitäten des verschiedensten Typus unerhellten Tendenzen und Bedürfnissen — meist solchen der Beherrschung — zugute kommen.

Aber Musik ist Ideologie nicht bloß als unmittelbares Herrschaftsmittel, sondern auch als Erscheinung falschen Bewußtseins, als Verflachung und Harmonisierung von Gegensätzen. So wie Romane vom Typus Gustav Freytags der Ideologie zurechnen, so auch viele Musik der sogenannten hochliberalen Ära — darunter sehr berühmte wie die von Tschaikowsky —, welche etwa die symphonische Form verwendet, ohne die von deren eigener Idee gesetzten Konflikte durch den kompositorischen Verlauf auszutragen, und sich damit begnügt, sie wirksam, gleichsam flächig, dekorativ zu präsentieren, nach einer Schablone wie der von guten und bösen Figuren in konventionellen Romanen. Das Verhältnis von Ganzem und Teil wird dabei überhaupt nicht als eines des wechselseitigen, antagonistischen Sichproduzierens verstanden. Eben auf dem Verzicht auf seine Gestaltung und der Nivellierung der Widersprüche zu bloßen Bestandteilen einer verdinglichten Form, die von ihren Kontrasten «ausgefüllt» wird, beruht die Wirksamkeit solcher Stücke, die Möglichkeit, sie bequem zu hören; eine Popularität, die das zur sinnlichen Bestimmung herabsetzt, was seine Rechtfertigung als geistige allein empfinge.

Überall hier ist das wahrhafte musiksoziologische Problem das der *Vermittlung*. Angesichts des begriffslosen Wesens der Musik, das es verwehrt, solche Einsichten zu jener Art von Evidenz zu bringen, welche etwa in der traditionellen Dichtung der stoffliche Gehalt zu erlauben scheint, drohen Behauptungen wie die des immanent ideologischen Charakters einer Musik zur bloßen Analogie sich zu reduzieren. Dagegen hilft nur die ausgeführte technische und physiognomische Analyse, welche noch formale Momente als solche des im Zusammenhang konstituierten musikalischen Sinnes, oder seiner Absenz, benennt und von ihm auf Gesellschaftliches schließt. Formale Konstituentien von Musik, am Ende ihre Logik, sind gesellschaftlich zum Sprechen zu bringen. Wie das zu üben oder zu erlernen sei, läßt sich kaum abstrakt formulieren. Versuche dazu entziehen sich der Willkür allenfalls durch innere Kohärenz und die Kraft, die einzelnen Momente aufzuhellen. Gerade die entscheidenden Aufgaben einer Musiksoziologie, die der gesellschaftlichen Dechiffrierung von Musik selbst, verweigern sich jener positivistisch handgreiflichen Verifizierbarkeit, wie sie sich auf Daten über musikalische Konsumgewohnheiten oder auf die Beschreibung mu-

sikalischer Organisationen stützt, ohne die Sache selbst, die Musik, aufzusprengen. Bedingung einer produktiven Musiksoziologie ist das Verstehen der Sprache von Musik, weit über das hinaus, worüber der bloß soziologische Kategorien auf Musik Anwendende verfügt, auch über das, was die offizielle und erstarrte musikalische Bildung der Konservatorien oder die akademische Musikwissenschaft kommuniziert. Die Zukunft der Musiksoziologie wird wesentlich von der Verfeinerung und Reflexion der musikalisch-analytischen Methoden selber und ihrer Beziehung auf den geistigen Gehalt abhängen, der nur vermöge technischer Kategorien in der Kunst sich realisiert.

In der Gesellschaft insgesamt übt Musik allein schon durch ihre Existenz weitgehend ablenkende Funktion aus; das, womit etwa das offizielle Musikleben seine Konsumenten beschäftigt, die Frage ob Herr X das G-Dur-Konzert von Beethoven besser spiele als Herr Y, oder ob die Stimme des jugendlichen Tenors allzu strapaziert sei, hat mit dem Gehalt und Sinn von Musik kaum etwas zu tun, wirkt aber dafür mit am kulturellen Schleier, der Befassung mit zur Bildung entwürdigtem Geist, welcher Ungezählte daran verhindert, Wesentlicheres auch nur zu sehen. Die Neutralisierung der Musik zum Objekt von Kulturbetrieb und Kulturgeschwätz wäre selbst ein würdiger Gegenstand der Musiksoziologie, wofern diese nicht ihrerseits jener Neutralisierung zu willen ist. Trachtet man der Neutralisierung dadurch abzuhelfen, daß man die Musik, wie das so heißt, wieder ins Leben zurückruft, ohne daß die Abhängigkeit ihres Schicksals vom gesamtgesellschaftlichen Prozeß durchschaut wäre, so betreibt man erst recht Ideologie. Zu ihr schickt Musik insgesamt wohl sich in besonderem Maß, weil ihre Begriffslosigkeit weithin den Hörern erlaubt, bei ihr als Fühlende sich zu fühlen, zu assoziieren, sich das zu denken, was sie gerade mögen. Sie fungiert als Wunscherfüllung und Ersatzbefriedigung und läßt sich nicht einmal, wie der Film, recht dabei ertappen. Vom Dösen, der Beförderung eines Zustandes, der rationale und kritische Verhaltensweisen vorweg ausschließt, reicht diese Funktion bis zum Kultus der Leidenschaft als solcher, jenem weltanschaulichen Irrationalismus, der seit dem neunzehnten Jahrhundert mit repressiven und gewalttätigen Tendenzen der Gesellschaft so innig sich verband. Musik trägt, vielfach im Gegensatz zu ihrer eigenen Gestalt und ihrem eigenen Sinn, zur «Ideologie des Unbewußten» bei. Sie tröstet, als «Herzenswärmer», ohnmächtig und scheinhaft ebensowohl über die fortschreitende rationale Erkaltung der Welt, wie sie andererseits — so bei Wagner — die perennierende Irrationalität des Gesamtzustandes womöglich rechtfertigt.

Max Weber, Autor des bislang umfassendsten und anspruchsvollsten Entwurfs einer Musiksoziologie — er findet sich jetzt als Anhang abgedruckt in der Neuausgabe von «Wirtschaft und Gesellschaft» —, hat die Kategorie der Rationalisierung als die musiksoziologisch entscheidende hervorgehoben und damit dem herrschenden Irrationalismus in der Ansicht von der Musik entgegengearbeitet, ohne daß im übrigen seine reich belegte These an der bürgerlichen Musikreligion viel geändert hätte. Ohne Frage ist die Geschichte der Musik eine fortschreitender Rationalisierung. Sie hatte Stufen wie die Guidonische Reform, die Einführung der Mensuralnotation, die Erfindung des Generalbasses, der temperierten Stimmung, schließlich die seit Bach unaufhaltsame, heute zum Extrem gediehene Tendenz zur integralen musikalischen Konstruktion. Doch bezeichnet die Rationalisierung — unablösbar vom geschichtlichen Prozeß der Verbürgerlichung der Musik — nur einen ihrer gesellschaftlichen Aspekte, so wie Rationalität selber, Aufklärung, nur ein Moment in der Geschichte der stets noch irrationalen, «naturwüchsigen» Gesellschaft abgibt. Innerhalb der Gesamtentwicklung, an der sie in fortschreitender Rationalität teilhatte, war Musik doch immer zugleich auch die Stimme dessen, was auf der Bahn jener Rationalität zurückblieb oder ihr zum Opfer fiel. Das nennt nicht nur den zentralen gesellschaftlichen Widerspruch von Musik selbst, sondern auch die Spannung, aus der musikalische Produktivität bislang lebte. Durch ihr pures Material ist Musik die Kunst, in der die vorrationalen, «mimetischen» Impulse unabdingbar sich behaupten und zugleich in Konstellation treten mit den Zügen fortschreitender Natur- und Materialbeherrschung. Dem dankt sie jene Transzendenz über den Betrieb bloßer Selbsterhaltung, die Schopenhauer dazu veranlaßte, sie in der Hierarchie der Künste als unmittelbare Objektivation des Willens am höchsten zu stellen. Wenn irgendwo, dann reicht sie in der Tat dadurch über die bloße Wiederholung dessen, was ohnehin geschieht, hinaus. Zugleich aber wird sie eben dadurch auch tauglich zur stetigen Reproduktion der Dummheit. Wodurch sie mehr ist als Ideologie, ist ihrem ideologischen Unwesen am nächsten. Als gehegte irrationale Sonderzone inmitten der rationalisierten Welt wird sie zum schlechterdings Negativen, so wie es die gegenwärtige Kulturindustrie rational plant, produziert, verwaltet. Die bis zum äußersten kalkulierte Irrationalität ihrer Wirkung, welche die Menschen bei der Stange halten will, parodiert jenen Einspruch gegen die Vorherrschaft des klassifikatorischen Begriffs, dessen Musik einzig dort mächtig ist, wo sie selbst, wie die großen Komponisten seit Monteverdi, der Disziplin von Rationalität sich unterwirft. Nur kraft solcher Rationalität geht sie über diese hinaus.

In Phänomenen wie der gesellschaftlich manipulierten Irrationalität von Musik drückt sich der sozial weit umfassendere Tatbestand des Vorrangs der *Produktion* aus. Musiksoziologische Untersuchungen, welche die Schwierigkeiten der Produktionsanalyse umgehen möchten, indem sie an die Sphären der Distribution und des Konsums sich halten, bewegen sich damit bereits innerhalb jenes Marktmechanismus, sanktionieren jenen Primat des Warencharakters in der Musik, den aufzuhellen der Musiksoziologie sich geziemte. Empirische Untersuchungen, die von Hörerreaktionen als dem letzten und fest gegebenen wissenschaftlichen Material ausgehen, werden unwahr, weil sie diese Reaktionen nicht als das begreifen, wozu sie wesentlich zumindest geworden sind, als Funktionen der Produktion. Dabei ist mittlerweile, im Gesamtbereich der konsumierten Musik, ein nach dem Muster industrieller Verfahren organisierter und gesteuerter Produktionsprozeß anstelle dessen getreten, was vom Begriff künstlerischer Produktion gemeint wird. Überdies sind die Schwierigkeiten, der sozialen Wirkungen von Musik sich zu versichern, kaum geringer als die, welche die Einsicht in ihren immanenten sozialen Gehalt bereitet. Denn was ermittelt werden kann, sind die Meinungen Befragter über die Musik und über ihr eigenes Verhältnis zu ihr. Diese Meinungen aber, durch soziale Mechanismen wie Selektion des Dargebotenen und Propaganda präformiert, bleiben unmaßgeblich für die Sache selbst. Was Befragte über ihre Beziehung zu Musik meinen, zumal wie sie es verbalisieren, reicht nicht einmal an das heran, was subjektiv — individuell und sozialpsychologisch — sich zuträgt. Äußern sie etwa, sie liebten an einer Musik besonders die Melodie oder den Rhythmus, so verbinden sie mit solchen Worten kaum eine sachgerechte Vorstellung und substituieren für die Begriffe deren vag-konventionellen Gehalt, für Rhythmus also die Wechselwirkung von starrer Zählzeit und synkopischen Abweichungen, für Melodie die nach achttaktigen Perioden gegliederte, leicht auffaßbare Oberstimme. Introspektion ist bei der Erfahrung von Musik für den, welcher nicht ihrer spezifischen Disziplin sich unterzog und überdies zur Selbstbetrachtung exzeptionell befähigt und geschult ist, äußerst problematisch. Handfeste experimentelle Methoden jedoch, welche jener Problematik durch Zählen und Messen zu entrinnen hoffen, führen nicht weiter. Ob der Pulsschlag eines Musikhörenden sich beschleunigt, und ähnliches, bleibt gegenüber dem spezifischen Verhältnis zu gehörter Musik ganz abstrakt. Sucht man von Apparaten wie dem von Frank Stanton im Rahmen des Princeton Radio Research Project entwickelten Program Analyzer abzulesen, auf welche Stellen einer Musik positiv oder negativ angesprochen wird, so setzt ein solches Verfahren eben jenen Typus eines zugleich atomistischen und dinghaften Hörens, das Registrieren von Musik als einer Summe sen-

sueller Reize voraus, das seinerseits erst zu erforschen wäre. Die Primitivität von dergleichen Versuchsanordnungen versäumt die Komplexität des Ansprechens auch auf primitivste musikalische Gebilde; die Exaktheit der Methode wird zum Fetisch, der über die Irrelevanz dessen betrügt, was mit ihr sich eruieren läßt. Damit soll den musiksoziologischen Laboratoriumstechniken keineswegs jeglicher Erkenntniswert abgesprochen werden: in mancher Hinsicht sind sie ihren Opfern auf den Leib geschrieben. Für die quantitative Einschätzung gesellschaftlicher Verhaltensweisen zur Musik mögen sie nützlich sein; selbst dann aber nur, wofern die soziologische Analyse sie mit dem Sinn dessen konfrontiert, worauf reagiert wird, und die objektiven gesellschaftlichen Bedingungen solcher Wirkungen studiert.

Gesellschaftlicher Gehalt

Indessen ist der Begriff der Produktion weder absolut zu setzen noch mit der gesellschaftlichen Produktion von Gütern ohne weiteres zu identifizieren. Daß in der Musik überhaupt eine besondere Produktionssphäre sich herausgebildet und gegenüber Reproduktion und Konsum verselbständigt hat, ist selbst Folge eines gesellschaftlichen Prozesses, dem der Verbürgerlichung. Er steht im Zusammenhang mit Kategorien wie der Autonomie des Subjekts einerseits, der Verselbständigung der Ware und ihres Wertes andererseits. Vor allem wurde durch gesellschaftliche Arbeitsteilung die musikalische Produktion von anderen musikalischen Prozessen geschieden. Das erst ermöglichte die große Musik der letzten 350 Jahre — ein Tatbestand, der gerade von naiven gesellschaftlichen Erwägungen übersehen wird, welche jene Verselbständigung der Produktion um des Idols musikalischer Unmittelbarkeit willen revozieren möchten. Produktion in Musik ist nicht in vergleichbarem Sinn «ursprünglich» wie die Produktion von Lebensmitteln für die Selbsterhaltung der Gesellschaft, sondern ein spät Entsprungenes. Sie hat aber geschichtlich einen Primat erlangt, den die aktuelle Musiksoziologie nicht verleugnen darf. Dabei sind in der Produktion Momente wie die Autonomie des Ausdrucksbedürfnisses und zumal die objektive Logik der Sache, der der Komponist folgt, abzuheben von den Gesetzen der Warenproduktion für den Markt, die während der gesamten bürgerlichen Epoche hereinspielen und insgeheim bis in die sublimsten ästhetischen Momente reichen. Die Spannung beider Momente rechnet zum Wesentlichsten innerhalb der musikalischen Produktionssphäre. Sie haben nicht nur einander entgegengewirkt, sondern waren auch insofern durch einander vermittelt, als jedenfalls über erhebliche Zeiträume gerade

die Autonomie des Gebildes im Namen der Reinheit der Kunst und des Rechts der Individualität gesellschaftlich honoriert wurde; noch die Freiheit der Musik von gesellschaftlichen Zwecken hat sich kraft der Gesellschaft gesteigert. Erst heute, da die gesamte musikalische Kultur tendenziell von Verwaltung übernommen wird, scheint jene Freiheit kassiert zu werden, so wie die Entwicklungstendenz der Musik selber wider ihre Freiheit sich kehrt. Bereits der Individualismus der hochbürgerlichen Musik ist nicht à la lettre zu nehmen. Sie ist nicht nach dem Modell des Privateigentums zu konstruieren, als ob große Komponisten sie beliebig derart modelten, wie sie psychologisch nun einmal geartet sind. Wie jedem produktiven Künstler, so «gehört» auch dem Komponisten unvergleichlich viel weniger von seinem Gebilde als die vulgäre, stets noch am Geniebegriff orientierte Ansicht Wort haben will. Je höher geartet ein musikalisches Gebilde, desto mehr verhält sich der Komponist als dessen Vollzugsorgan, als einer, der dem gehorcht, was die Sache von ihm will. Der Spruch Hans Sachsens aus den Meistersingern, der Komponist stelle die Regel sich selbst und folge ihr dann, bezeugt das dämmernde Selbstbewußtsein davon und zugleich den gesellschaftlichen «Nominalismus» der Moderne, der keine substantiell bestätigte künstlerische Ordnung mehr vorgegeben ist. Aber noch die selbstgestellte Regel ist eine solche bloß dem Schein nach. Sie reflektiert in Wahrheit den objektiven Stand des Materials und der Formen. Beide sind in sich gesellschaftlich vermittelt. Der Weg in ihr Inneres ist der einzige zu ihrer gesellschaftlichen Erkenntnis. Die Subjektivität des Komponisten addiert sich nicht zu den objektiven Bedingungen und Desideraten. Sie bewährt sich gerade darin, daß er den eigenen Impuls, der freilich nicht weggedacht werden kann, in jene Objektivität aufhebt. Nicht nur ist er damit an objektive gesellschaftliche Voraussetzungen der Produktion gefesselt, sondern seine eigentliche Leistung, die einer Art logischen Synthesis eigenen Wesens, das Allersubjektivste an ihm, ist schließlich selbst noch gesellschaftlich. Das kompositorische Subjekt ist kein individuelles, sondern ein kollektives. Aller Musik, und wäre es die dem Stil nach individualistischeste, eignet unabdingbar ein kollektiver Gehalt: jeder Klang allein schon sagt Wir.

Dieser kollektive Gehalt indessen ist kaum je der einer bestimmten Klasse oder Gruppe. Versuche, Musik auf ihre soziale Zuständigkeit zu fixieren, haben etwas Dogmatisches. Weder Herkunft und Biographie eines Komponisten noch auch selbst die Wirkung von Musik auf eine besondere Schicht besagen soziologisch etwas Verbindliches. Die gesellschaftliche Gestik der Musik von Chopin ist — in einer Weise, deren konkrete Physiognomik noch zu entwerfen wäre — aristokratisch; ihre Popularität aber rührt gerade von diesem aristokratischen Gestus her. Sie verwandelt gewissermaßen den Bürger, der in ihrer wohllautenden Melancholie sich selbst vernehmen möchte, in den Edelmann. Bürger-

lich ist die heute lebendige Musik insgesamt; vorbürgerliche wird nur aus historischer Gesinnung exekutiert, und die Ansprüche des Ostblocks, was dort hergestellt wird, töne aus dem Sozialismus, widerlegen sich am Ertönenden selbst, das durchweg spätromantisch-spießbürgerliche Klischees aufwärmt und sorgsam alles vermeidet, wodurch Musik von konformistischen Konsumbedürfnissen abweicht. Wohl aber reflektiert Musik in sich die Tendenzen und Widersprüche der bürgerlichen Gesellschaft als einer Totalität. Die Idee der dynamischen Einheit, des Ganzen in traditioneller großer Musik war keine andere als die der Gesellschaft selbst. Ungeschieden liegt in ihr die Spiegelung des gesellschaftlichen Treibens — schließlich des Produktionsprozesses — ineinander mit der Utopie eines solidarischen «Vereins freier Menschen». Der aller großen Musik bis heute unlösbare Widerspruch des Allgemeinen und Besonderen jedoch — und der Rang von Musik mißt sich gerade danach, ob sie diesen Widerspruch formend ausdrückt und schließlich ihn doch wiederum hervortreten läßt, anstatt ihn durch Fassadenharmonie zu verstecken — ist kein anderer, als daß real das partikulare Interesse und die Menschheit auseinanderweisen. Musik transzendiert die Gesellschaft, indem sie durch ihre eigene Gestaltung dem zum Laut verhilft und zugleich das Unversöhnliche im vorwegnehmenden Bilde versöhnt. Je tiefer aber sie daran sich verliert, um so mehr entfremdet sie seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, dem Tristan, sich dem Einverständnis mit der bestehenden Gesellschaft. Macht sie sich von sich aus zu einem Begehrten, gesellschaftlich Nützlichen, von dem die Menschen etwas haben, so verrät sie dem eigenen Wahrheitsgehalt nach die Menschen. Ihr Verhältnis zum Gebrauchswert ist, wie das jeglicher Kunst heute, durch und durch dialektisch.

Sind Zurechnungen der musikalischen Produktion zu gesellschaftlichen Einzelinteressen und -tendenzen fragwürdig, so lassen sich doch spezifisch gesellschaftliche Charaktere an traditioneller Musik wahrnehmen. Man wird so wenig den im übrigen etwas forcierten Ton geborgener Gutbürgerlichkeit bei Mendelssohn überhören wie ein fortgeschrittener Großbürgerliches an Richard Strauß, seinen intuitionistischen, der Pedanterie des Systems eingeschliffener musikalischer Logik abholden élan vital, gepaart mit einer gewissen Brutalität, einem Bodensatz des Ordinären, ähnlich der expansionistischen Gesinnung des deutschen industriellen Großbürgertums. Freiheit von Enge und Muff verbindet sich mit imperialistischer Rücksichtslosigkeit. So zwingend indessen derartige physiognomische Beobachtungen sind — und ihr Erkenntniswert dürfte immerhin den gesicherter musikstatistischer Daten übertreffen —, so schwer sind sie nach wie vor den etablierten wissenschaftlichen Spielregeln kommensurabel zu machen. Gerade hier muß Musiksoziologie die Fähigkeit zum immanenten musikalischen Mitvollzug kombinieren mit der Souveränität, das Phänomen von außen her zu verfremden und

damit gesellschaftlich durchsichtig zu machen. Physiognomischer Blick für den gesellschaftlichen Ausdruck künstlerischer Formensprachen ist ein notwendiges Moment musiksoziologischer Erkenntnis. Ihr dürfte zum Kanon dienen, daß alle musikalischen Formen, alle musiksprachlichen und -materialen Elemente selber einmal Inhalte waren; daß sie von Gesellschaftlichem zeugen und von dem betrachtend-insistierenden Blick als gesellschaftliche wieder erweckt werden müssen. Er kann dabei sich nicht auf den gesellschaftlichen Ursprung jener Elemente, auf den Zusammenhang mit Lied und Tanz etwa, beschränken, sondern gilt vor allem den Tendenzen, welche diese ursprünglich inhaltlichen, gesellschaftlich-funktionalen Elemente in kompositorisch-formale verwandelt und weitergetrieben haben.

Diese Tendenzen sind komplex. Einmal beziehen sie sich auf die immanent-musikalische, gleichsam autonome Entwicklung, ähnlich wie die Geschichte der Philosophie einen in sich relativ geschlossenen Problemzusammenhang darstellt. Dieser Aspekt der Musiksoziologie deckt sich am ehesten mit «Geistesgeschichte», nur daß er nicht sowohl mit dem subjektiv vom Komponisten Vermeinten «verstehend» sich beschäftigt als mit der technischen Objektivität und ihren Postulaten. Die autonom-musikalische Entwicklung stellt fensterlos, lediglich durch die eigene Konsequenz, wie die Leibnizische Monade das Ganze vor. So drückt die in Forderungen der rein kompositorischen Stimmigkeit sich entfaltende integrale Kompositionsweise die Integrationstendenzen der bürgerlichen Gesellschaft durch den eigenen Verlauf aus, weil ihre latent beherrschenden Kategorien identisch sind mit denen des bürgerlichen Geistes, ohne daß dabei soziale Einwirkungen von außen stets zu postulieren wären. Andererseits jedoch — und das bringt die Musiksoziologie in Gegensatz zur bloßen Geistesgeschichte — verläuft jener immanent musikalische Motivationszusammenhang, dessen gesellschaftliche Implikationen jeweils zu extrapolieren sind, doch nicht durchaus geschlossen. Musik entfaltet sich nach ihrem eigenen Gesetz, einem insgeheim gesellschaftlichen, und wiederum nicht nur nach diesem, sondern wird selber durch gesellschaftliche Kraftfelder bewegt und abgelenkt. Insofern bildet sie keine bruchlos verstehbare Einheit des Sinnes, kein Kontinuum. Der galante Stil im früheren achtzehnten Jahrhundert, der Bach und den von ihm erreichten Stand musikalischer Materialbeherrschung verdrängte, ist nicht aus der musikalischen Logik zu begründen, sondern vom Konsum her, den Bedürfnissen einer bürgerlichen Kundenschicht. Ebensowenig folgen die Neuerungen von Hektor Berlioz aus der Konsequenz von Beethovens Kompositionsproblemen, sondern sind weit eher determiniert von den außerhalb der Musik aufkommenden industriellen Verfahrensarten, einer gegenüber der klassizistischen Kompositionskunst radikal veränderten Vorstellung von Technik. In ihm und den an ihn spezifisch anschließenden Komponisten, Liszt und später Richard Strauß,

sind die Errungenschaften des Wiener Klassizismus ähnlich vergessen, wie dieser die Bachischen vergessen hatte. Solche Brüche sind in ebenso hohem Maße Gegenstand von Musiksoziologie wie die in sich einheitlichen Tendenzen, und das Verhältnis beider Momente wäre nicht der letzte unter ihren Gegenständen. Generell dürfte gerade vermöge solcher Brüche, also durch Diskontinuität, nicht unmittelbar, die große gesellschaftliche Gesamttendenz der Musik sich durchsetzen. Damit entfällt eine gradlinige Vorstellung vom musikalischen Fortschritt. Sie kann ohnehin sich bloß auf den Stand der rationalen Materialbeherrschung, nicht auf die musikalische Qualität der Werke an sich beziehen, die zwar mit jenem Stand verwachsen ist, keineswegs aber stets eins mit ihm. Jedoch selbst die Materialbeherrschung steigt in einer Spiralbewegung an, die erst von einer Erkenntnis begriffen ist, die auch dessen gedenkt, was verloren geht oder auf dem Weg liegen bleibt. Einer solchen Konzeption sind überhaupt Antinomien, notwendige Widersprüche die Fermente gesellschaftlicher Erkenntnis. Die Unstimmigkeiten in den technischen Verfahrungsweisen eines Komponisten vom obersten Formniveau wie Richard Wagner bekunden die gesellschaftlich vorgezeichnete Unmöglichkeit dessen, was ihm vorschwebte, eines kultisch die bürgerliche Gesellschaft zusammenfassenden Kunstwerkes, und damit die Unwahrheit des objektiven Gehalts seiner Gebilde selbst: an ihnen läßt sein ideologisches Wesen sich greifen. Die Reduktion großer, gelungener Musik auf Gesellschaft ist so fragwürdig wie die eines jeglichen Wahren; jedes Mißlingen aber, das nicht bloß von der Zufälligkeit des Talents herrührt, sondern in seiner Zwangsläufigkeit einsichtig wird, indiziert Gesellschaftliches. Auch beim Begriff des Talents darf Musiksoziologie nicht wie bei dem einer Naturgegebenheit verharren. Die Epochen und gesellschaftlichen Strukturen bringen tendenziell jene Begabungen hervor, die ihnen selbst, sei's auch kritisch, angemessen sind. Die gegenwärtigen, zum Extrem getriebenen und vom Schatten der Verdinglichung begleiteten musikalischen Integrationsversuche folgen nicht nur aus dem Stand des Materials und den von der Wiener Schule Schönbergs ausgebildeten Verfahrungsweisen, sondern harmonieren zugleich mit der verwalteten Welt, die sie, ohne Bewußtsein davon, gleichsam abbilden und freilich, indem sie sie benennen, auch übersteigen. Maß der gesellschaftlichen Wahrheit von Musik heute ist, daß sie ihrem Gehalt nach, der an ihrer immanenten Konstitution haftet, in Gegensatz tritt zu der Gesellschaft, in der sie entspringt und in der sie steht: daß sie selber, in einem wie immer auch vermittelten Sinn, «kritisch» wird. Zuzeiten, etwa in der Epoche, welche man die des aufsteigenden Bürgertums zu nennen liebt, war das möglich, ohne daß die soziale Kommunikation dadurch abgeschnitten wurde. Die Neunte Symphonie konnte die Einheit dessen verkünden, was die Mode streng geteilt hat, und doch ihr Publikum finden. Unterdessen besteht wohl ein unmittelbares Verhältnis zwischen der gesellschaftlichen Isolierung

von Musik und dem Ernst ihres objektiven gesellschaftlichen Gehalts, ohne daß freilich die Isolierung als solche, in der sie sich mit purem Unsinn begegnet, jenen gesellschaftlichen Gehalt verbürgte.

Die soziologische Interpretation von Musik ist um so adäquater möglich, je höher die Musik rangiert. Bei simpler, regressiver, nichtiger wird die Interpretation fragwürdig. Was einem Schlager in der Gunst des Publikums vor einem anderen den Vorzug verschafft, ist mühsamer zu fassen als etwa die gesellschaftlichen Stellenwerte der Rezeption verschiedener Werke Beethovens voneinander zu differenzieren. Während die insbesondere im Zusammenhang mit dem Radio Research ausgebildeten administrativen Forschungsverfahren, wie sie in Amerika auf die leichte Musik angewandt werden, diese als ein monopolistisch Verwaltetes marktanalytisch genau treffen, ist bis heute das Banalste, in seiner gesellschaftlichen Existenz und Wirkung, das Rätselhafteste. Hierher rechnet die von dem Wiener Theoretiker Erwin Ratz aufgeworfene Frage, wieso eigentlich Musik gemein sein kann, ja, was Banalität ästhetisch und sozial überhaupt sei. Ihre Beantwortung fordert freilich auch die der entgegengesetzten: wie Musik es vermag, jenem Betrieb des bloß Seienden zu entragen, dem sie doch selbst wiederum die Möglichkeit des eigenen Daseins verdankt. Die heute institutionalisierte und durch Verwaltungskategorien wie die der U-Musik gekennzeichnete Zweiteilung in das Ernste und das Leichte, in Kategorien, die einander starr und unversöhnlich gegenüberstehen, bedarf in ihren verschiedenen Stufen der gesellschaftlichen Interpretation. Sie entspricht jenem seit der Antike etablierten Bruch hoher und niedriger Kunst, der nicht weniger bezeugt, als das Mißlingen aller Kultur in der bisherigen Gesellschaft. Am Ende schickt die Kulturindustrie sich an, Musik insgesamt in ihre Regie zu nehmen. Selbst die, welche anders ist, überdauert ökonomisch und damit gesellschaftlich einzig noch im Schutz der Kulturindustrie, der sie opponiert — einer der flagrantesten Widersprüche in der gesellschaftlichen Lage von Musik. Durch die zentralistische Erfassung wird zwar vermutlich die untere Musik — etwa dank der raffinierteren Jazz-Praktiken — auf den Stand der Technik gebracht, ähnlich wie im gegenwärtigen Kino dessen krud barbarische Elemente. Zugleich aber wird Musik, von der herrschenden Verwaltung auf jene Warenproduktion nivelliert, die sich hinter dem Willen der Konsumenten versteckt, der freilich, als manipulierter und reproduzierter, mit der Tendenz der Verwaltung konvergiert. Musik gleicht, als Sparte von Freizeitgestaltung, dem sich an, wovon abzuweichen ihren eigenen Sinn ausmacht: das ist ihre soziologische Prognose. Der Widerspruch mit sich selbst, in dem sie sich verfängt, straft die Integration von Produktion, Reproduktion und Konsum Lügen, die sich anbahnt. Die Einheit der gegenwärtigen Musikkultur als eine der Kulturindustrie, ist die vollkommene Selbstentfremdung. So wenig toleriert sie mehr etwas, was nicht von ihr gestempelt wäre, daß sie

den Konsumenten nicht einmal länger bewußt wird. Erreicht ist die falsche Versöhnung. Was nah wäre, das «Bewußtsein von Nöten», wird zum unerträglich Fremden. Das Fremdeste aber, das die Maschinerie den Menschen einhämmert und das nichts von ihnen selbst mehr enthält, rückt ihnen auf den Leib und in die Seele als unausweichlich Nächstes.

PROBLEME DER SOZIALPSYCHIATRIE

VON MARVIN K. OPLER

In Europa und den Vereinigten Staaten ist der Forschung und praktischen Anwendung ein neues Wissensgebiet erschlossen worden. Man bezeichnet es zwar als Sozialpsychiatrie, doch liegen seine Komponenten im wesentlichen in Anthropologie oder Soziologie, in Psychologie und Psychiatrie. Seit 1955 erscheint in London eine Zeitschrift unter dem Titel *The International Journal of Social Psychiatry*, deren Schriftleitung in Amerika und England besorgt wird. Seit 1952 arbeitete der verstorbene Dr. T. A. C. Rennie mit dem Verfasser auf diesem Forschungsgebiet zusammen. In der ersten Nummer dieser Zeitschrift verfaßte Rennie einen kurzen Artikel «Sozialpsychiatrie — eine Begriffsbestimmung» und schrieb am Ende seiner Abhandlung, die Sozialpsychiatrie befasse sich mit der Untersuchung der Ätiologie und Dynamik von Menschen in ihrer gesamten gesellschaftlichen Umwelt. Nach Erwähnung weiterer ähnlicher Studien in den Vereinigten Staaten gab er der Hoffnung Ausdruck, die Feststellungen dieser Art möchten die Forscher der Verhaltenswissenschaft in die Lage versetzen, «im Verständnis der Gesamtheit der Kräfte, die für den menschlichen Adaptationsprozeß von Bedeutung sind, einen Schritt vorwärts zu machen».

Ob sich diese Wissenschaft nun mit dem Adaptationsprozeß oder der Anpassung des Menschen an seine Umgebung befaßt, ist es klar, daß die nächsten wichtigen Entwicklungen der Planung auf dem Gebiet der geistigen Gesundheit nicht nur auf theoretischer, sondern auch auf praktisch-administrativer Basis erfolgen können. Die geistesgesundheitliche Planung vom Standpunkt der öffentlichen Gesundheits- und Präventiv-Maßnahmen gehört seit einiger Zeit ebenfalls in den Rahmen der Sozialpsychiatrie. Seit 1930 arbeitet der Psychiater Dr. Arne Querido in Amster-