

Hochschule für Musik Saar

Bismarckstr. 1

66111 Saarbrücken



Soziologische Zugänge zur Musikästhetik Eduard Hanslicks

Bachelorarbeit

im Studiengang Jazz und Aktuelle Musik

betreut von Prof. Michael Dartsch

Max Ischebeck, Saarbrücken, den 28.9.2018

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	3
1.1. Die Bedeutung der Formalästhetik in der aktuellen Musik.....	3
1.2. Vom Musikalisch-Schönen.....	5
1.3. Zum Stand der Forschung.....	7
2. Musikästhetik als sozial hergestelltes Wissen.....	8
2.1. Grundlagen der Wissenssoziologie.....	8
2.2. Musikästhetik und funktionale Differenzierung (Niklas Luhmann).....	9
2.3 Praxistheorie (Bourdieu).....	22
3. Thesen.....	30
4. Die Qualitative Inhaltsanalyse.....	32
5. Beschreibung der Kategoriensysteme.....	37
6. Systemtheoretische Interpretation.....	43
6.1. Musikästhetik und soziale Differenzierung.....	43
6.2. Funktionen von Musik.....	45
6.3. Ästhetik als strukturelle Kopplung.....	46
6.4. Ästhetik als Programm.....	48
6.5. Zusammenfassung.....	49
6.5. Diskussion.....	49
7. Musikästhetik als bürgerliche Strategie.....	54
7.1. Hanslick als Vertreter moderner Rationalität.....	55
7.2. Musikalische Symbolik und bürgerliches Heldentum Wagners.....	58
7.3. Zusammenfassung: Soziale Symbolik und gelehrte Form.....	60
8. System und Hierarchie.....	62
8.1. Theorieübergreifende Zusammenfassung.....	62
8.2. Vereinbarkeit der Ergebnisse.....	64
9. Ausblick.....	65
Quellen der Qualitativen Inhaltsanalyse.....	68
Literaturverzeichnis.....	68
Danksagung.....	72
Eidesstattliche Erklärung.....	72
Anhang.....	73

1. Einleitung

1.1. Die Bedeutung der Formalästhetik in der aktuellen Musik

Das Ende des Zweiten Weltkriegs leitete in den Vereinigten Staaten eine Welle wirtschaftlicher und kultureller Veränderungen ein, die in den Folgejahren Europa, Japan, Australien und schließlich weitere Regionen erreichten. Das gilt für die Ökonomie und die Technik, aber ebenso für die Entwicklung, Verbreitung und Vermarktung des Kulturbetriebs und, insbesondere, für die Musik. Der Rock 'n' Roll begleitet das Selbstverständnis der jungen Generation der 1950er Jahre. Die Musik von Elvis Presley, Little Richard und anderen gilt als Ausdruck einer Lösung von bürgerlicher Moral und leitet außerdem die industrielle Massenverbreitung, -kommerzialisierung und einen Starkult um einzelne Bands oder Personen ein, der schließlich in der 'Beatlemania' kulminiert. Zeitgleich, aber mit der „Musik der Massen“ nicht vereinbar, radikalisiert die 'Avantgarde' moderne Komposition. Dabei macht sie zeitgenössische klassische Musik zur Unternehmung einer kulturellen Elite.

Auf der einen Seite sucht Musik die Verbindung zum lustvollen Körper, zur erotischen, berausenden Konnotation und dem ausgelassenen Tanz. Typisch für den Bereich der Popmusik sind atemberaubende finanzielle Absätze, Menschenmassen und gigantische Konzertveranstaltungen, in denen junge Leute vor lauter Begeisterung in Ohnmacht fallen. Die Musik spricht direkt Emotionen, Wünsche, Lebensumstände an, sie „reißt mit“. Die andere Seite lebt von staatlichen Subventionen. Die „Neue Musik“ wird an Hochschulen oder in Expert_Innenseminaren vermittelt. Sie wird nicht getanzt, sondern wissenschaftlich diskutiert. Als relevant wird dabei nicht ihr ökonomischer Erfolg oder ihr „Gebrauchswert“ für die Hörschaft erachtet, sondern ihr innovativer Umgang mit musikalischer Form. Die Töne handeln nicht von Menschen, sondern von Kompositionstechniken und ästhetischen Konzepten, wie dem Serialismus oder der Aleatorik.

Auch im Umgang mit musikalischen Formen stehen sich Populärmusik und aktuelle klassische Komposition diametral entgegen. Moderne Popmusik setzt in der Regel auf viele Wiederholungen, einfache funktionsharmonische Muster, deutliche symmetrische Rhythmen und bekannte Klänge. Diese Tendenz scheint sich für die marktwirtschaftlich erfolgreiche Musik in den letzten Jahrzehnten fortwährend zu verstärken. Wirtschaftlich erfolgreiche Musik, so können Analysen nachweisen, verliert immer stärker an harmonischer, rhythmischer und formeller Pluralität (vgl. Joan Serra et al., 2012). Dazu gegensätzlich entwickelt sich die „Kunst-

musik“. Bis in 19. Jahrhundert war auch in der klassischen Komposition die Praxis verbreitet, sich explizit auf volkstümliche oder `Gebrauchsmusik` zu beziehen. Die Barock-Suite nutzte höfische Tänze und deren Autoren schrieben oftmals für den wöchentlichen Gottesdienst. Noch Schubert schrieb Ländler und Deutsche Tänze. Neuere Komposition will sich hingegen von allem Bekanntem und Erwartbarem absetzen. Wiederholungen werden vermieden oder gar durch die Nutzung von Kompositionstechniken, wie der Dodekaphonie systematisch umgangen. Ähnlichkeiten zur bekannten Klängen werden bewusst verhindert, Melodien und Rhythmen widersetzen sich der Referenz auf das Metrum. Den Takt hört nur noch, wer die Partitur sieht. Bis heute prägen diese unüberwindbaren Gegensätze weite Teile der Musik. Populärmusik und akademisch geprägte Kunstmusik sind Bereiche mit jeweils eigener Ästhetik, Finanzierung, Hörerschaft und Nutzungsweisen. Doch wie entsteht diese Situation, in der Musikwelten so auseinanderklaffen?

Zur Beantwortung dieser Frage können unterschiedliche Perspektiven herangezogen werden. Verschiedene sozialhistorische Entwicklungen bilden die Grundlage für die Herstellung und Rezeption der Musik der 1950er und 1960er Jahre. Schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde die Produktion von kulturellen Gütern immer stärker ökonomisch geplant und verwaltet. Diese Entwicklung nahm Adorno zum Anlass für seine pessimistische Diskussion der Musik als Teil der `Kulturindustrie` (vgl. Adorno, 1991). Die `Neue Musik` hingegen wäre nicht denkbar ohne den Staat als Kulturförderer, der den fürstlichen Mäzen ablöst. Spätestens seit der Nachkriegszeit soll `Hochkultur` öffentlich gefördert werden. Musikhochschulen und Konservatorien wurden in Europa seit Ende des 19. Jahrhunderts gegründet, vor allem aber seit 1946. Im Rahmen von staatlichem Radio- und Fernsehanstalten, die mit hochprofessionellen Orchestern ausgestattet sind, entstehen aufwendige Musikproduktionen, die mit Hilfe privatwirtschaftlicher Finanzierung allein nicht möglich wären.

Die sozialstrukturellen Bedingungen für die Etablierung der Neuen Musik und der modernen Popmusik lassen sich also gut nachvollziehen. Nicht geklärt wird dabei aber, welche Entwicklungen oder Brüche innerhalb der Musikproduktion selbst dafür verantwortlich sind, dass Ansprüche an musikalische Formen und Hörgewohnheiten seit knapp 100 Jahren radikal auseinanderdriften. Die Herausbildung bestimmter musikalischer Formen ist nicht ausschließlich durch die Verfügbarkeit neuer Technologien, Verbreitungsmedien oder eine bestimmte Nachfrage bedingt, auch wenn marktwirtschaftlich orientierte Produktion oder Lehrstätten dies suggerieren. Komponist_Innen orientieren sich bei Entscheidungen für oder gegen bestimmte Formen stark an ästhetischen Gesichtspunkten. Von der Musik kann man beispielsweise erwarten, dass sie schön, stimmungsvoll, formal ausgeglichen oder innovativ sein soll. Aus-

gangspunkt für die Wahl von Musikformen sind Überlegungen zur Musik selbst und nicht Vermarktungs- oder Verbreitungsbedingungen.

Ästhetische Haltungen sind sowohl für die Entstehung klassischer Musik, als auch für Popmusik und andere Stile relevant, unterscheiden sich aber grundlegend voneinander. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts setzt sich in der klassischen Komposition eine `formalästhetische` Perspektive durch. Sie ist bis heute prägend für Komposition, aber auch für die akademische Diskussion und Lehre von Musik. Seit den 1950er Jahren lassen sich Werke zwar verschiedenen Stilen oder Schulen zuordnen. Verschiedene Ansätze zur Produktion musikalischer Formen können beispielsweise als seriell, aleatorisch oder mikropolyphon bezeichnet werden. Gemeinsam ist diesen Konzepten jedoch, dass sie sich an der Frage abarbeiten, wie adäquate musikalische Formen aussehen und wie diese zu erreichen sind. Die serielle Schule ordnet beispielsweise sämtliche musikalische Parameter formellen Proportionen unter. John Cage führt den kontrollierten Zufall in die Komposition ein.

Die starke Position einer an musikalischer Form ausgerichteten Perspektive in Komposition und Rezeption ist also eine entscheidende Bedingung für die Entwicklung klassischer Musik und prägt insofern den Musikbetrieb. Erst durch moderne Ästhetik, die sich an einer Reflexion des musikalischen Materials orientiert, entsteht eine Musik, die bewusst an der Wahrnehmung der Individuen vorbei erklingen kann. Sie dient nicht dem emotionalen Ausdruck und muss keine Bedeutung für Einzelne oder die Gemeinschaft anbieten. Ziel ist bloß die Reflexion und Innovation ihrer eigenen Strukturen. Mit dieser Prämisse können Einrichtungen und Komponist_Innen wiederum reklamieren, Hochkultur zu betreiben, und so öffentliche Förderung beanspruchen. Doch wie kommt es zu diesem Umgang mit Musik?

1.2. Vom Musikalisch-Schönen

Die Grundlagen dieser Ästhetik können ins 18. Jahrhundert zurück verfolgt werden. Prominent ist in diesem Zusammenhang der Musikwissenschaftler und -kritiker Eduard Hanslick. In seiner streitbaren Habilitationsschrift „Vom Musikalisch-Schönen“ plädiert er Mitte des 19. Jahrhunderts für ein Verständnis von Musik, das sich in der Analyse ihrer eigenen Formen erschöpft. *„Die Musik besteht aus Tonreihen, Tonformen, diese haben keinen andern Inhalt als sich selbst* (Hanslick, 2017, S. 105)“. Nicht Gefühl, Begriffe oder die Natur kommen in der Musik zum Ausdruck, sondern ein musikalischer Geist, der in den Relationen akustischer Parameter in der Komposition realisiert wird. Hanslick *„versucht die vorherrschende Ausdrucksästhetik zurückzuweisen und eine eigenständige musikalische Logik als bedeutungsvoll und*

in sich stimmig zu rechtfertigen, ohne sich auf irgend etwas außerhalb ihrer zu beziehen...“
(Paddison, 2007, S. 208).¹

In der Musikforschung wird die Genese der Formalästhetik während der Spätromantik meist deskriptiv zur Kenntnis genommen. Historische Musikwissenschaft und -philosophie kann ideengeschichtlich herausarbeiten, dass das Musikverständnis der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vom Widerstreit zweier Lager geprägt ist. Während die Neudeutsche Schule im Anschluss an Richard Wagner auf den hohen Stellenwert von außermusikalischem Gehalt besteht, plädieren Hanslick und andere Musikwissenschaftler_Innen und -philosoph_Innen für eine Musik, die in erster Linie von Musik handelt. Auch die Bedeutung dieser Haltung für die weitere Entwicklung der Musik wurde von verschiedenen Autor_Innen verfolgt (vgl. von Thülen, 1996).

Noch wenig Beachtung findet bisher die Frage, wie sich die vor allem Hanslick zugeschriebene Position herausbilden konnte. Welche gesellschaftlichen Grundlagen bot das 19. Jahrhundert für die Entwicklung und Festigung einer Ästhetik, die proklamiert, dass das Wesen und das Ziel der Musik in ihren eigenen Strukturen zu suchen ist? *Welches sind die sozialhistorischen Bedingungen, die in der Mitte des 19. Jahrhunderts zur Herausbildung und Festigung formalästhetischer Positionen zur Musik führen?* Diesem Problem will ich mich in dieser Arbeit widmen.

Im folgenden Kapitel werden dazu die theoretischen Perspektiven erarbeitet. Zunächst erklären wir die Grundlagen der Wissenssoziologie. Im Anschluss wird dieser Ansatz für die Arbeit eng gefasst. Wir diskutieren, wie sich Musikästhetik im Licht der Ideen Luhmanns und Bourdieus begreifen lässt. Auf dieser Basis werden im dritten Abschnitt konkrete Thesen und Forschungsfragen formuliert. Der vierte Abschnitt handelt von der Methode und den Arbeitsschritten der Qualitativen Inhaltsanalyse. Dabei werden auch die Dokumente für die Untersuchung ausgewählt. Die Arbeit untersucht 'Vom Musikalisch-Schönen' von Eduard Hanslick und stellt diesem Text 'Die Kunst und die Revolution' von Richard Wagner gegenüber. Das Ergebnis der Inhaltsanalyse ist Inhalt des fünften Kapitels. Kapitel sechs und sieben widmen sich der Beantwortung der formulierten Fragen aus jeweils einem theoretischen Blickwinkel. In Kapitel acht werden die verschiedenen Inhalte der Interpretation der zusammengeführt.

1 Betrachtet man Hanslicks Kritiken, aber auch seine Ästhetik, wird deutlich, dass er nicht als radikaler Formalist betrachtet werden darf. Dies wird weiter unten näher diskutiert. An dieser Stelle genügt es festzuhalten, dass seiner Habilitationsschrift in der Musikwissenschaft Ansätze zugeschrieben werden, die einen bis heute in der Musik relevanten formalästhetischen Diskurs konstituieren.

Einen Ausblick auf mögliche Fortführung und Verständnis der Arbeit gibt der letzte Abschnitt.

1.3. Zum Stand der Forschung

Eduard Hanslick ist eine zentrale Figur in der Geschichte der Musikwissenschaft. Sein Wirken und vor allem seine ästhetische Hauptschrift sind schon seit vielen Jahrzehnten Gegenstand zahlreicher Arbeiten in dieser Disziplin. Doch wie sieht es mit soziologischer Forschung zu seiner Ästhetik und der seiner Zeitgenossen aus?

Musik ist in der Soziologie ein verhältnismäßig selten erforschter gesellschaftlicher Bereich (vgl. Inhetveen, 1997). Nur weniger Klassiker wie Weber und Adorno widmeten sich dem Phänomen. Seitdem ist Musiksoziologie schon von der Zahl der Veröffentlichungen betrachtet eine marginaler Forschungsstrang. Im deutschsprachigen Raum ist die einzige auf diese Sonderdisziplin spezialisierte Einrichtung das 'Institut für Musiksoziologie' in Wien. Zur Ästhetik Hanslicks wurde im Fach noch nicht publiziert. Stattdessen können wir von sozialwissenschaftliche Arbeiten zu Kunst und Ästhetik ausgehen und überprüfen, inwiefern sich diese Ansätze auf unseren Gegenstand übertragen lassen. Eine Ausnahme bildet, wie wir weiter unten sehen werden die Veröffentlichung "Sozialgeschichte der klassischen Musik" von Irmgard Jungmann. Ausgehend von die Ideen Bourdieus verfolgt sie den Verlauf der bürgerlichen Musik und kommt dabei auch auf die Musikästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts zu sprechen.

Häufig sind es Musikwissenschaftler_Innen, die sich einer gesellschaftssensiblen Reflexion von Musik stellen. Prominent sind in Deutschland diesbezüglich Hans Eggebrecht und Christian Kaden. Seit den 1980er Jahrzehnten wird von eine 'New Musicology' gesprochen. Diese zeichnet sich unter anderem dadurch aus, dass sie interdisziplinäre und sozialwissenschaftliche Brücken zur Musikwissenschaft schlägt. Dezidiert soziologisch wurde aber auch in diesem wissenschaftlichen Milieu zur Ästhetik Hanslicks noch nicht geforscht. Allerdings können wir uns im Verlauf der Arbeit auf eine Reihe ideengeschichtlicher Arbeiten zu Hanslicks und Wagners Aussagen stützen und diese zu unseren soziologischen Konzepten ins Verhältnis setzen.

Kurz gesagt: Während die um 1850 entstanden ästhetischen Texte schon vielfach musikhistorisch und ideengeschichtlich untersucht worden sind, geht es in dieser Arbeit darum, das Material mit soziologischen Konzepten zu beleuchten. So soll einen alternatives Verständnis bestimmter Vorgänge entwickeln werden, die auf die Geschichte der europäischen moder-

nen Musik eine starke Wirkung ausüben.

2. Musikästhetik als sozial hergestelltes Wissen

2.1. Grundlagen der Wissenssoziologie

Auf welcher Grundlage können wir die Frage stellen, welche historischen und gesellschaftlichen Bedingungen die Herausbildung von Formalästhetik ermöglichen? Sind wissenschaftliche, philosophische und ästhetische Erkenntnisse das Produkt einer annäherungsweise rationalen Forschung, die kontrolliert Wissen zu bestimmten Themen herausarbeitet und bereitstellt?

Die Frage, wie formalästhetische Positionen entstehen, geht von der soziologischen Annahme aus, dass Wissen als Produkt historischer und sozialer Bedingungen verstanden werden kann. Es ist ein *kontingentes* Netz von Information, das wiederum die Grundlage für die Orientierung und das Handeln von Einzelnen bereitstellt (vgl. Knoblauch, 2013). Wissen bezeichnet dabei einmal *„Glaubensvorstellungen, Körperpraktiken, Routinen usw., die als Kenntnisse aufgezeichnet sein können, als Vermögen den Individuen zukommen, die als gesellschaftlicher Bestand bspw. in Institutionen tradiert werden“* (Keller, 2008, S. 21).

Wissenschaftliche und philosophisch-ästhetische Veröffentlichungen sind in diesem Sinne nicht einfach verfügbar gemachte Wahrheiten über die Welt, die auf der Grundlage objektiver Maßstäbe entstehen, sondern entstehen auf der Grundlage ihrer sozialen und historisch besonderen Bedingungen.

Formelles Wissen unterscheidet sich vom „alltäglichen“ Wissen aus dieser Perspektive nicht durch höheren Wahrheitswert seiner Aussagen. Entscheidend für die Wissenschaft ist stattdessen einmal die *„Wahrheitsförmigkeit“* ihrer Sätze (vgl. Nassehi, 2008). Sie produziert Aussagen über die Welt unter methodisch kontrollierten Bedingungen. Hinzu kommt, dass sie sich in der wissenschaftlichen Praxis bewähren muss: *„Wissenschaftlichen Wissen ist also etwas, das sozial erzeugt wird – durch Kommunikation von Erkenntnissen, durch Anwendung kanonisierter Regeln für Forschungsmethoden oder Fragestellungen, aber auch durch Routinen und Strukturen der Publikationen, der Zitation und nicht zuletzt der Konvention und Habitualisierung bestimmter Erkenntnisse und Wissensstile“* (ebd., S. 183).

In der Geschichte der Soziologie wurden verschiedene Ansätze entwickelt, die jeweils andere Herstellungspraktiken und Bedingungen von Wissen in den Blick nehmen. Außerdem unterscheiden sie sich in der Beschreibung deren Effekte und ihrer Bedeutung für gesellschaftliche Prozesse und individuelles Verhalten.

Bei Karl Marx und Friedrich Engels sind Ideologie und Bewusstsein das Ergebnis von Klassenpositionen, deren Interessen und Herrschaftsstrategien (vgl. Marx/Engels, 2009). Bedeutenden Einfluss auf wissenssoziologisches Denken hatte Friedrich Nietzsche. Für ihn sind Wahrheit, Ethik und Moral das Ergebnis gesellschaftlich ausgetragener Machtkämpfe. Indem die Schwachen das Christentum und die proklamierten Werte der bürgerlichen Gesellschaft einsetzen, erheben sie sich über die Macht der einst starken, mit Gewalt agierenden Krieger und Fürsten (vgl. Nietzsche, 1988). Karl Mannheim, der bereits im Rahmen einer institutionalisierten Soziologie forschte, prägte schließlich den Begriff der Wissenssoziologie. Er erweitert den Ansatz von Marx, indem er die strukturellen Bedingungen von Wissen differenzierter ausarbeitet. Auch die Generation oder der soziale Raum, zum Beispiel die Unterschiede von städtischem und ländlichem Lebensraum, sind nach Mannheim für die Wissensgehalte ausschlaggebend (vgl. Keller, 2008). Seit den 1970er Jahren fokussiert Soziologie noch stärker auf *Wissenskonstruktion*, also auf die Herstellungspraktiken und -prozesse von Wissen. Die Soziologen Peter Berger und Thomas Luckmann interessieren sich sowohl für Ideologien und institutionalisiertes Wissen, stellen aber auch die Relevanz von Alltagswissen heraus. Sie beschreiben, wie Wissen in Interaktionsprozessen und innerhalb symbolischer Systeme im Zuge sprachlicher Kommunikation gebildet wird (vgl. Berger/ Luckmann, 1987).

Soziologie bietet also verschiedene Theorien an, mit deren Hilfe sich Wissen als gesellschaftliches Phänomen untersuchen lässt. Doch welche Ansätze sind für unsere Fragestellung angemessen?

2.2. Musikästhetik und funktionale Differenzierung (Niklas Luhmann)

Um angemessene Analysewerkzeuge für die Untersuchung der ästhetischen Debatte um Eduard Hanslick bereitstellen zu können, muss eine Theorie bestimmte Bedingungen erfüllen. Einmal ist es wichtig, analytische Konzepte zu nutzen, welche die Historizität des Gesellschaftlichen berücksichtigen. Die soziale Situation in der Mitte des 19. Jahrhunderts sollte sich mit Hilfe der Gesellschaftstheorie auf die spezifische musikalische Ästhetik beziehen lassen. Eine zweite Voraussetzung betrifft die Besonderheit unserer Forschungsmethode. Die Diskursanalyse soll, wie in der Einleitung angekündigt, Rückschlüsse zur Bedeutung und

gesellschaftlichen Nutzung von Musik im 19. Jahrhundert erlauben. Die theoretische Perspektive sollte deshalb sensibel für die Spezifität verschiedener sozialer Bereiche, wie der Kunst, der Musik und der Wissenschaft sein. Die Arbeit setzt sich deshalb mit wissenschaftlichen, philosophischen und ästhetischen Texten auseinander.

Eine sozialwissenschaftliche Theorie, die diese Bedingungen erfüllt, ist die von Niklas Luhmann entwickelte Systemtheorie. Im nächsten Abschnitt 2.2.1. werden wir die Grundzüge seiner Arbeit und deren Implikation für eine Soziologie des Wissens nachvollziehen. In 2.2.2. soll herausgearbeitet werden, wie sich seine Konzepte auf Musik und deren Ästhetik beziehen lassen.

2.2.1. Gesellschaft als Kommunikation

Semantik und Systembildung

Die Theorien Niklas Luhmanns polarisieren seit den 1960er Jahren die Soziologie. Die Disziplin der Soziologie steht in bürgerlicher Tradition. Das Konzept der Gesellschaft entsteht in der europäischen Neuzeit als Alternative zur Welt der Fürstentümer. Gegenüber der Herrschaft des Adels wird eine Nation konzipiert, in der alle Individuen formell gleichberechtigt sein sollen. Ohne diese perspektivische Wende wäre Soziologie nicht denkbar (vgl. Nassehi, 2009). Gesellschaft ist in diesem Sinne eine Verbindung mündig agierender Bürger. Zentrale Themen der Reflexion sind soziale Gleichheit und Teilhabe (vgl. Marx, 1972), Integration der Gesellschaft und Solidarität (vgl. Durkheim, 1992). Luhmann provoziert die Sozialwissenschaften, indem er proklamiert, dass Individuen in der Gesellschaft gar nicht vorkommen. Wie ist das zu verstehen?

Soziale Ordnung ist für Luhmann nicht das Ergebnis gerichteter Handlungen oder der Kontrolle durch bestimmte Akteure. Das Medium der gesellschaftlichen Organisation besteht stattdessen aus *kommunikativen Operationen*, also aus der Vermittlung von *Sinn*. Damit ist aber nicht gemeint, dass ein bestimmter subjektiver Gehalt an eine andere Person vermittelt wird. Luhmann fasst *Verstehen* enger. Es genügt, dass eine Information also solche erkannt, angenommen und zum Anlass einer Fortführung von Kommunikation genutzt wird. Bedingung dafür ist, dass die Mitteilung von der Information, also ihrem Inhalt differenziert werden kann (vgl. Luhmann, 1995).

Gewinnen kommunikative Operationen ein hohes Maß an Stabilität und Erwartbarkeit, kön-

nen sie sich zu *Systemen* herausbilden. Luhmann erkennt eine Reihe *sozialer Systeme* in der modernen Gesellschaft, darunter die Rechtsprechung, Wissenschaft, Religion, Kunst und Politik. Um die Funktionsweise von Systemen zu beschreiben, nimmt er Bezug auf ein Konzept der chilenischen Biologen Maturana und Valera, der *Autopoiesis*. Ähnlich einem Verband von Zellen oder von Organismen, gelingt es dem sozialen System, sich aus eigenen Ressourcen zu organisieren und zu reproduzieren. Die Kommunikation des Systems verläuft immer nur innerhalb der eigenen kommunikativen Grenzen. Es ist demnach *operativ geschlossen*. Um die eigenen Strukturen aufrecht zu erhalten, arbeitet es mit einer Reflexion der Differenzierung zwischen der Umwelt und dem eigenem System, also mit *Fremd- und Selbstreferenz*.

Die sozialen Systeme sind auf Individuen, genauer auf *psychische und soziale Systeme*, als Träger von Kommunikation angewiesen. Auch diese bestehen aus Reihen von Operationen. Bewusstsein ist so für Luhmann die Selbstreferenz des psychischen Systems. Wie oben angedeutet, sind diese psychischen Systeme aber nicht Teil der Gesellschaft. Sie operieren innerhalb ihrer eigenen Grenzen und können sich gegenseitig nur als ihre jeweils eigene Umwelt wahrnehmen.

Um seine Reproduktion zu gewährleisten, muss das soziale System zum Anschluss der Kommunikation motivieren. Dazu müssen Individuen sich verstehen, was für Luhmann bedeutet, dass eine Kommunikation zum Anlass für eine weitere Anschlusskommunikation genommen wird. Wie kann dann überhaupt durch Kommunikation Ordnung entstehen? Schließlich gibt es auf eine Information beliebig viele Antwortmöglichkeiten. Noch unwahrscheinlicher wird die Fortführung der Kommunikation, wenn die Mitteilung nicht als Information wahrgenommen wird, oder wenn gar kein Verständnis vom Empfänger unterstellt wird, dieser also nur Rauschen hört.

Auf die Ausgangslage, in der Kommunikation zunächst sehr unwahrscheinlich ist, reagiert Gesellschaft mit der Einführung *generalisierter symbolischer Kommunikationsmedien*. Dazu gehören u. a. Macht, Liebe und Wahrheit. Ökonomie stellt auf das Symbol Geld ab. Dieses gilt im gesamten System der Wirtschaft und ist generalisiert. Die Arbeitnehmerin kann ihr Gehalt global einsetzen, um Waren zu kaufen oder um Dienstleistungen in Anspruch zu nehmen. Die Reflexion darüber, wie sie mit dem Geld umgeht, ob sie es sparen oder verschenken will, oder von welchem neuen Auto sie träumt, kann bei der Gehaltszahlung übergangen werden. Das Verfahren beim Kauf eines Pullovers im Kleiderladen muss nicht erst geklärt werden. Der Kunde zahlt den ausgezeichneten Betrag und kommt so in den Besitz des Pro-

dukts. Um Komplexität, also die wechselseitigen Anschlussoptionen an Kommunikation, weiter zu reduzieren, werden moderne Kommunikationsmedien *binär codiert*. Wirtschaftliche Operationen orientieren sich am Code „zahlen - nicht zahlen“. Wissenschaftliche Aussagen können auf die Grundunterscheidung „wahr - nicht wahr“ zurückgeführt werden.

Die gesellschaftliche Bedeutung spezialisierter Medien und Codierungen wird deutlich, wenn man beobachtet, dass die Nutzung bestimmter Semantiken nur in besonderen sozialen Situationen funktioniert. Eine Publikation kann für ihre wissenschaftliche Aussagekraft nicht die Kosten ihrer Untersuchung geltend machen. Der hohe oder niedrige Preis eines Physikbuchs ist kein gültiges Kriterium zur Bewertung der darin vorgenommene Darstellung der Natur. Schließlich lässt sich unternehmerisches Marktverhalten nicht nachhaltig mit ethischen oder ökologischen Argumenten beeinflussen. Aufgrund dieser Feststellung entwickelte die Volkswirtschaftslehre das Konzept der „Pigout-Steuer“. Unternehmen müssen für die antizipierten Folgekosten von Abfällen und Emissionen bezahlen. Die Beeinflussung der Umwelt wird so ökonomisch internalisiert (vgl. Bruns, 1995).

Systeme operieren nur innerhalb ihrer eigenen Semantik und schließen an die eigenen Operationen an. Dabei beobachten sie aber ihre Umwelt und müssen auf diese reagieren können. Jeder Richterspruch wird auf der Grundlage von Gesetzen getroffen. Die Reproduktion der juristischen Kommunikation ist aber auch auf externe Bedingungen angewiesen. Beispielsweise muss die Infrastruktur des städtischen Amtsgerichts finanziert werden. Anwälte dürfen nur mit formellen Bildungsqualifikationen verteidigen, die ihnen im Zuge der juristischen Ausbildung bescheinigt werden. Institutionalisierte Verbindungen von Systemen bezeichnet Luhmann als *strukturelle Kopplungen*. Diese *irritieren* die Prozesse beider beteiligten Systeme und schaffen so eine Verbindung. Eine strukturelle Kopplung zwischen Recht und dem Wirtschaftssystem ist beispielsweise das Eigentum. Dieses ist eine existentielle Grundlage für ökonomische Prozesse, ist aber auch ein Grundkonzept der Rechtsprechung. Mithilfe solcher Interpenetrationen können soziale Systeme stabile (kommunikative) Strukturen unter wechselseitiger Bedingtheit errichten.

Luhmann entwirft in seinem systemtheoretischen Ansatz also eine universale Theorie, mit der sich die Gesellschaft und all ihre Teilbereiche beschreiben lassen sollen. Um seine Perspektive und seine Grundkonzepte zu schärfen und weiterzuentwickeln, forscht er zu allen von ihm konstatierten sozialen Systemen (vgl. Luhmann, 1987) , aber auch zu relevanten Medien wie der Sprache, der Schrift (vgl. Luhmann, 1994) oder der Liebe (vgl. Luhmann, 2008b). Für Luhmann gibt es keine exklusiv richtige oder übergreifende Perspektive zur Be-

schreibung der Welt. Moderne Gesellschaft zeichnet sich stattdessen dadurch aus, dass verschiedene Blickwinkel nebeneinander existieren, die sich gegenseitig nicht die Legitimität absprechen können. Luhmann kann insofern als postmoderner Autor verstanden werden, als auch seine eigene Forscherperspektive keinen Anspruch auf totale Gültigkeit erheben kann. Im Zuge der „*selbstreferenziellen Wende*“ (vgl. Zimmermann, 2008, S. 475) beobachtet sich soziologische Systemtheorie selbst und kann daran arbeiten, die soziale und historische Bedingtheit ihrer eigenen Aussagemöglichkeiten zu rekonstruieren.

Die Gesellschaftsbeschreibung Luhmanns besticht durch ihren hohen Grad an Abstraktion. Dieser erlaubt die Funktionsweise vieler verschiedener sozialer Phänomene entlang einer allgemeinen Methode und umfassenden Theorie zu begreifen. Dies führt auch dazu, dass der Eindruck entstehen kann, es fehle hier an empirischem Bezug. Luhmann, so kann man kritisieren, arbeitet seine Ideen nicht ausgehend vom besonderen Beobachteten aus, sondern entwirft zunächst ein kompliziertes Theoriegebäude. Dieses ließe sich dann auf Grund seiner Allgemeinheit auf Vieles anwenden, könne dabei aber keine nennenswerte Information generieren. Er bleibe genau wie die von ihm beschriebene Gesellschaft selbstreferentiell. Diesem Vorwurf kann man gut entgegenen, wenn man Luhmanns Verknüpfung von Geschichte und Sozialtheorie in den Blick nimmt. Dies soll im folgenden Abschnitt geschehen. Dabei werden Aspekte besonders berücksichtigt, die für die Diskussion von Musikästhetik relevant sind.

Funktionale Differenzierung

Gesellschaftsformen sind für Luhmann das Ergebnis historischer Prozesse. *„Beides – das Theorem funktionaler Differenzierung und Strukturanalyse der modernen Gesellschaft – ist in Luhmanns wissenssoziologischem Projekt integriert. So wie einige Klassiker der soziologischen Theorie auf historische Ereignisse und geschichtswissenschaftliche Studien rekurrieren, um ihre Erkenntnisse materialiter zu fundieren, so verfährt Luhmann ähnlich, indem er gesellschaftliche Strukturen mit (historisch variablen) Semantiken: Ideen, Werten, Wissensbeständen korreliert, um festzustellen, welche Denkfiguren und Verhaltenspraktiken Anstoß zu Veränderung der Gesellschaft geben, einen Umbruch signalisieren und ihn im Nachhinein symbolisieren...“* (Ziemann, 2008, S. 481).

Historische Diskurse, so auch musikästhetische Publikationen, können mit Luhmann also daraufhin befragt werden, welche Rolle sie für die Entwicklung gesellschaftlicher Strukturen spielten. Den Beginn des Wandels, der zu den Verhältnissen moderner Gesellschaft führte,

erkennt er im späten Mittelalter. Die Strukturen, die in dieser Zeit nach und nach aufbrechen, sind die der *stratifikatorischen Gesellschaft*. Soziale Systeme entstehen vor dieser Zeit durch soziale Schichtung. Darin lassen sich Individuen sozial eindeutig verorten. Sie sind, vereinfacht gesprochen, entweder Teil der privilegierten Oberschicht, oder sie werden von dieser beherrscht. Auch soziale Semantiken sind auf die Abbildung hierarchischer Verhältnisse ausgerichtet. In ihrer Selbstbeschreibung kann die Gesellschaft dieser Zeit noch alle ihre Bereiche in einer Metaerzählung zusammenführen. In Europa ist diese die religiöse Totalität und die herrschaftliche Position der Kirche und des Adels durch Gottes Gnaden. Das Gesetz dient der Legitimation dieser Strukturen. Familie ist durch Vererbung die Grundinstanz zur Regelung der Zugehörigkeit zur sozialen Schicht und zur Verteilung gesellschaftlicher Positionen (vgl. Luhmann, 1997).

In dieser stratifizierten Gesellschaft dient Kunst der Glorifizierung des Göttlichen und der Repräsentation fürstlicher Macht. Als Lob der göttlichen Pracht ist der mittelalterliche Gesang wichtiger Bestandteil der kirchlichen Liturgie. In den Gregorianischen Chorälen kommt die Harmonie der Welt als göttliche Schöpfung zum Ausdruck (vgl. Fubini, 1997). Das fränkische Herrscherbild stellt die Krönung des Kaisers durch Jesus dar. Durch Gott erhält der Kaiser Macht, bleibt aber stets dessen Diener.



Krönung durch Gottes Hand:

Otto III auf dem 'Liuthar-Evangeliar'

Im Lauf des Mittelalters werden Infrastrukturen immer weiter ausgebaut. Das betrifft beispielsweise Straßen. Von den Städten ausgehend wird der Handel intensiviert. Schließlich entwickelt sich in Italien das Finanzwesen. Währungen universalisieren den Wert des Geldes. Gleichzeitig wird die Organisation der politischen Verwaltung intensiver. Staaten errichten ein immer ausgeklügelteres Netz der Bürokratie. Die Bevölkerung wächst fortwährend trotz einzelner Einbrüche, wie in der Großen Pest im 14. Jahrhundert. Kommunikation wird schneller, trägt weiter und nimmt quantitativ zu. Einen Sprung macht die Dichte der Kommunikation durch die Entwicklung des Buchdrucks im 15. Jahrhundert. Kurz gesagt, die Welt wird fortwährend komplexer.

Eine Gesellschaft, die auf Hierarchie abstellt, ist nicht in der Lage, die komplexer werdenden Prozesse zu organisieren und zu bewältigen. Programme zur Ordnung von Kommunikation können nicht mehr auf religiöse Totalität abgestimmt werden. Sie müssen effizienter gestaltet sein. Das Mittel dazu ist die *funktionale Differenzierung* von Gesellschaftssystemen. Kunst, Politik, Wissenschaft, Recht, Wirtschaft usw. spezialisieren sich auf ein bestimmtes soziales Bezugsproblem, auf eine *Funktion* und können so die Reflexion externer Aspekte unterbinden. Auch die Orientierung an einem binären Code ermöglicht die *Ordnung komplexer Operation durch Reduktion von Komplexität*. Die Funktion der Politik ist, beispielsweise, allgemein verbindliche Entscheidungen zu treffen. Die Leitdifferenz für politische Kommunikation ist dabei die Unterscheidung zwischen Regierung und Opposition. Das Medium zur Kommunikation und Durchsetzung der Entscheidung ist die Macht. Für Luhmann gilt „Der Fürst“ als frühe Manifestation moderner politischer Semantik. Machiavelli provozierte seine Zeitgenoss_Innen, indem er sowohl die Moral, als auch den Dienst des Fürsten am Transzendenten und auch am Volk aus dem Herrschen ausschloss. Ziel des Fürsten soll allein die Durchsetzung, Steigerung und Stabilisierung seiner Macht sein, wozu er oppositionelle Kräfte konsequent und rational bekämpfen muss (vgl. Machiavelli, 2016).

Die Wende von der stratifizierten, funktional differenzierten Gesellschaft vollzieht sich nicht als Bruch, sondern in einer langen Entwicklung über mehrere Jahrhunderte. Diesen Prozess der Veränderung beschreibt Niklas Luhmann in Anlehnung an Darwin als *Evolution*. Gesellschaft produziert fortwährend innovative Operationen, die auch zufällig entstehen können. Die Variationen werden, wenn sie kommunikativen Anschluss provozieren, *selektiert*. Sie werden dann systemintern beobachtet und wiederholt. Strukturveränderungen müssen in das System integriert werden. Diesen Anpassungsprozess bezeichnet Luhmann als *Restabilisierung* (vgl. Luhmann, 1997).

Dieser evolutionäre Prozess kann gut an der Musik veranschaulicht werden. Die Zuwendung zu Formen, die nicht von Funktionsharmonie Gebrauch machen, ist, wie oben beschrieben, ein wichtiger Bestandteil der Modernisierung der europäischen klassischen Musik. Explizit harmonisch vieldeutige musikalische Passagen entstehen im 19. Jahrhundert. Ein Beispiel ist Richard Wagners Tristan Akkord. Freitonal komponierte Musik wird schließlich zu Beginn des 20. Jahrhunderts geschrieben. Dabei lassen sich harmonisch ambivalente und `chromatische´ Passagen schon in älteren Werken nachweisen. Deutlich und ausdrucksstark finden sich solche bereits in den Chorälen von Gesualdo. Aber auch in stark rezipierten barocken und klassischen Werken lassen sich immer wieder chromatische Wendungen finden (vgl. Eggebrecht, 1991). Mit Luhmann können wir beobachten, dass die Geschichte der klassischen Musik schon seit Beginn der Neuzeit chromatische Variation produziert. Doch erst im 19. Jahrhundert wird harmonische Ambivalenz selektiert und setzt sich im 20. Jahrhundert schließlich als „normales“ Kompositionsmittel durch. Soziologisch stellt sich dann die Frage, warum Gesellschaft ab dem 19. Jahrhundert gerade an diese musikalischen Formen anschließt. Wie wir weiter unten sehen werden, kann die Diskussion der Formalästhetik auch zu dieser Frage beitragen.

2.2.2. Kunst als System - Auf den Spuren sozialer Funktionen

Als eines der neuzeitlichen Sozialsysteme löst sich auch Kunst von religiösen und herrschaftlichen Semantiken. Ob ein Werk gelungen ist, kann nur noch innerhalb der Kunst beantwortet werden. Dass die Qualität der Musik Bachs oder der Werke Barnett Newmans darin bestehen, dass sie zur Bewahrung des Religiösen bis in unsere Zeit beitragen, mag im Priesterseminar auf Interesse stoßen, in der Konzert- oder Kunstkritik erscheint diese Aussage aber nicht. Die Kunst muss ihrer eigenen Maßstäbe zur Bewertung von Werken entwickeln. Wie gelingt es ihr, dazu eigene Kriterien zu generieren?

Kunst schaffen, bedeutet zu beobachten. Die Entscheidung für einen Strich, eine Form oder einen Ton ist die Wahl einer Perspektive. Alle anderen Optionen werden dabei ausgeschlossen. Das ausdifferenzierte Kunstsystem zeichnet sich dadurch aus, dass diese Beobachtungen wiederum beobachtet werden. Es wird also systemintern reflektiert, dass und welche Entscheidung getroffen wird. Auf dieser Grundlage kann Kunst an den eigenen Werken Kritik üben und danach fragen, ob eine bestimmte Beobachtung angemessen war. Wurde die Farbe richtig gewählt? Wurde die Melodie richtig instrumentiert? Wie hat die Pianistin interpretiert? (vgl. Luhmann, 1995)

Aber anders als in der Wissenschaft oder in der Politik ist die Konstitution eines eindeutigen und binären Codes für künstlerische Kommunikation und Beobachtung problematisch. In der frühen Neuzeit ist die Leitdifferenz schön/hässlich. Diese stellt sich aber als schwerfällig heraus. Denn was schön oder hässlich bedeutet, muss durch angelagerte ästhetische Programme geklärt werden. Außerdem kann niemals die Beobachtung des Künstlers schön oder hässlich sein, sondern nur das abgeschlossene Werk. Insofern bietet dieser Code auch keinen Maßstab für künstlerische Grundoperationen. Es bildet sich deshalb für moderne Kunst der Code passend/nicht passend heraus. Das Kunstwerk setzt selbst den Maßstab zu seiner Beurteilung. Jede Beobachtung schränkt die Möglichkeit für weitere Beobachtungen ein. Vom Werk wird erwartet, dass es seine Problemstellung und die Bedingungen für seinen eigenen Erfolg oder sein Scheitern selbst liefert (vgl. Koller, 2007).

Zwar können Stile oder Gattungen auch noch in der späten Neuzeit zur Strukturierung des Materials herangezogen werden. Sie sind dann aber kein Regelsystem, das zu befolgen ist. Stattdessen bilden sie einen Erwartungshorizont, der erfüllt oder enttäuscht werden kann. Wir messen Brahms nicht an der Frage, ob er sich an die klassische Sonatenform oder den Aufbau und die Instrumentierung der typischen Sinfonie hält. Stattdessen beobachten wir, inwiefern diese eine Grundlage darstellen, vor denen er abweichen konnte, oder auf die er Bezug nehmen konnte. Entscheidend ist, wie wir beispielsweise an Schönbergs Brahmsrezeption sehen, welche musikalischen Probleme seine innovative Formensprache stellt und wie er diese zu lösen vermag (vgl. Schönberg, 1950, S.52 ff.).

Moderne Kunst beharrt auf ihrer Funktionslosigkeit. Autonomie wird Teil ihrer Selbstbeschreibung. Dies kommt im Leitsatz *l'art pour l'art* zum Ausdruck, der zu Beginn des 19. Jahrhunderts zum Wahlspruch bedeutender Literat_Innen und bildender Künstler_Innen wurde. Doch worin kann die Funktion eines Systems bestehen, das sich durch die beharrliche Betonung seiner Funktionslosigkeit auszeichnet? In seinen frühen Texten arbeitet Luhmann heraus, dass Kunst der Gesellschaft ihre eigene Kontingenz vorhält. Kunst zu beobachten, bedeutet in diesem Sinne, dass Ordnung und Perspektiven durch Entscheidungen entstehen, die auch anders hätten getroffen werden können. Wissenschaft, Recht, Wirtschaft usw. verdanken ihren Aussagen dem Modus ihrer Operationen. Durch die Reflexion von Kunst wird deutlich, dass ihr Beobachten für sie selbst nicht beobachtbar ist. Es kann nur im Nachhinein durch Beobachtung zweiter Ordnung referiert werden. Auch dabei können sich die Beobachtenden selbst nicht sehen, produzieren also einen *blinden Fleck* (vgl. Koller, 2007).

Problematisch ist, dass das Bewusstsein für die Begrenztheit der eigenen Sichtweise in mo-

derner Gesellschaft zum „Normalzustand“ wird. Gödel zeigt der Mathematik, dass sie die Gültigkeit ihres Denksystems nicht aus ihm selbst heraus beweisen kann. Aktuelle Religiosität erhebt, zumindest in europäischen Regionen, nicht mehr den Anspruch, das Politische und die Gesetze zu regeln. Luhmann argumentiert deshalb, dass Kunst die Gesellschaft nicht bloß auf ihre Kontingenz hinweist, sondern ihr auch zeigt, dass und wie Ordnung und kontingente Bedingungen möglich und notwendig sind. Moderne Sozialsysteme stehen vor der Herausforderung, ihre Reproduktion fortwährend zu sichern und zu organisieren, ohne sich dabei auf Letztbegründungen stützen zu können. *„Das Kunstwerk zeigt also, dass Kontingenz nicht Beliebigkeit bedeutet“* (Koller, 2007, S. 148).

Die Funktionsbeschreibung Luhmanns zur Kunst wurde oftmals in Frage gestellt und alternative Ansätze wurden entwickelt. Wie wir weiter unten sehen werden, kann die Analyse der Musikästhetik zum Anlass genommen werden, diese Debatte um künstlerische Funktionen zu kommentieren. Luhmann schließt in seinen Ideen zur Kunst auch die Musik ein. Zur empirischen Analyse oder Veranschaulichung nutzt er aber meist bildende Kunst und Literatur. Mit dem Soziologen Kurt Blaukopf werden wir im nächsten Abschnitt sehen, wie auch Musik von funktionaler Differenzierung betroffen ist.

2.2.3. Die Autonomie der Musik (Kurt Blaukopf)

Der Begründer des Wiener Instituts für Musiksoziologie, Kurt Blaukopf, ist kein Systemtheoretiker, sondern steht in der Tradition von Max Weber und Karl Marx. Seine Schrift *‘Eine Einführung in die Grundbegriffe mit besonderer Berücksichtigung der Soziologie der Tonsysteme’* wurde 1950 veröffentlicht. Er beschreibt darin, deutlich vor Luhmann, den Prozess der Differenzierung und Autonomisierung der Musik im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit. Vor der Renaissance wurde Musik außerhalb der Volksmusik für die kirchliche Verwendung produziert. *„Die offizielle Musik der Kirche ließ eine autonome Musik nicht zu und jene andere (...) ‘Musik der Kinderstufe’ war viel zu eng mit dem primitiven Lebensprozess verknüpft, als dass sie eine selbstständige Entwicklung hätte nehmen können“* (Blaukopf, 1976, S. 68). Die Musik der fahrenden Sänger wurde am Ende des Mittelalters immer wichtiger und schließlich ausgehend von den Niederlanden Bestandteil der kirchlichen Musik. Dazu trug das gestiegene Selbstbewusstsein des frühen Bürgertums und das Luxusbedürfnis des Adels bei. Schon die frühe Kirchenmusik gewinnt so an Komplexität. Ähnlich wie später Luhmann spricht Blaukopf auch von der Bedeutung neuer Medien. Durch die Entwicklung der Notenschrift kann Musik verbreitet und präzise für Reflexion, Weiterentwicklung und Aufführung festgehalten

werden.

Die sozialstrukturelle Ursache für die Herausbildung neuzeitlicher Kunst ist für Blaukopf nicht funktionale Differenzierung, sondern zunehmende Arbeitsteilung. *„Die Kirchenmusik des Mittelalters beruhte auf der Einheit von Musiker und Hörer, der Sänger sang mit der Gemeinde, für sich und die Gemeinde. Die neue Musik hingegen beruhte auf der Trennung von Kunstproduzenten und Kunstkonsumenten (vgl. Blaukopf, S. 70)“*. Ist die Bevölkerung des Mittelalters noch durch alle Schichten hindurch musikalisch bewandert, stehen in der Neuzeit ein paar Musikexperte_Innen einer Masse von „Musikentfremdeten“ gegenüber. Diese Professionalisierung führt zu komplexen musikalischen Formen und leitet so das 12-tönige, funktionsharmonische System ein. Dadurch ändert sich, so Blaukopf, auch die Funktion der Musik: *„Anstelle der heteronomen Disziplinkunst der feudalen Gesellschaften ist die autonome Genusmusik der bürgerlichen Gesellschaft getreten (vgl. Blaukopf, 1976)“*. Die Rolle der neuzeitlichen Musik ist also die Unterhaltung. Außerdem soll sie, wie andere Künste, ein Mittel gegen die Zerstückelung des modernen Individuum sein: *„Die Verbildung des allseitig entwickelten Menschen (...) zu einem Spezialisten führte zu dem Versuch, die verloren gegangene Totalität des Individuums auf andere Weise wieder herzustellen (vgl. Blaukopf, 1976, S. 72)“*.

Der an Luhmann anschließende Systemtheoretiker Peter Fuchs kommt in seinen Gedanken zur Funktion von Musik zu einem ähnlichen Ergebnis. Auch für ihn geht es bei Musik um die Reintegration des zerbrochenen Individuums. In einer funktional differenzierten Welt kann die Person niemals ganz sein, sondern wird immer nur in einer spezialisierten Semantik angesprochen. Sie macht die Steuererklärung, hält einen wissenschaftlichen Vortrag oder steht vor Gericht. Die Musik dockt entlang der Wahrnehmungszeit an dem Bewusstsein der Einzelnen an. Die in der Zeit ablaufenden Gedankenoperationen sind nur noch Musik. Das Individuum wird so eins mit sich selbst, da das Bewusstsein für externe Einflussnahme und Referenzen blockiert ist (vgl. Fuchs, 1987).

Insgesamt wird deutlich, dass Musik im Zuge der Neuzeit selbständig wird und Distanz zu anderen sozialen Bereichen nimmt. Die musikalischen Formen werden komplexer. Sie werden von Berufsmusiker_Innen produziert und können auch nur noch von Experte_Innen angemessen bearbeitet, aufgeführt und mit Hilfe spezieller musikalischer Semantik diskutiert und verstanden werden. Gleichzeitig quittiert die Musik als bürgerliche Kunst den Dienst bei der Kirche und dem Fürstenhof. Mit Luhmann betrachtet, ist sie Teil des Kunstsystems. Ihre Formen sind die Auseinandersetzung mit musikalischen Problemen. Sie werden danach beob-

achtet, ob dies erfolgreich, also passend oder nicht passend ausgearbeitet wird. Luhmann beantwortet allerdings nicht die Frage, welchen Stellenwert Musik innerhalb des Kunstsystems einnimmt. Sind alle seine Annahmen über Kunst im Allgemeinen auf Musik anwendbar? Entspricht das soziale Bezugsproblem von Musik dem der Malerei oder der Literatur? Die Untersuchung des musikästhetischen Diskurses soll auch dazu genutzt werden, nach musikspezifischen Lücken und Problemen in der Kunsttheorie Luhmanns zu fragen.

2.2.4. Systemtheorie der Musikästhetik

Was ist nun die soziale Bedeutung der Musikästhetik? Diese soll im folgenden Abschnitt herausgearbeitet werden. Luhmann gibt hierzu Hinweise, die durch eigene Ansätze und Argumente erweitert werden. Weiter unten, bei der qualitativen Analyse der Texte, können die hier getroffenen Annahmen wiederum kritisch überprüft werden.

Ästhetik kann als strukturelle Kopplung zwischen Wissenschaft und Kunst dargestellt werden. Sie irritiert oder beeinflusst die Komposition, kann aber auch der Philosophie und wissenschaftlichen Disziplinen oftmals als Diskussionsgrundlage dienen, wie wir in Kapitel 6 sehen werden. Doch wie lässt sich ihre Bedeutung für Kunst und vor allem für Musik näher erfassen?

Luhmann nimmt an, dass moderne Kunstwerke die Bedingungen ihres Gelingens selbst produzieren. Sie schaffen ihr eigenes *Programm*. Dieses besteht aus Instanzen, die Orientierung für eine Zuordnung zum negativen oder positiven Wert liefern. Um zu entscheiden, ob Bestandteile eines Werkes passen oder nicht passen, um einordnen zu können, welches überhaupt die vom Werk gestellten Probleme sind, ist Kunst trotz operativer Geschlossenheit auf werkexterne Referenzen angewiesen. Ob Kompositionen der neuen Musik gelungen sind, kann nur aus den meist sehr speziellen Formen der einzelnen Stücke heraus diskutiert werden. Der Ästhetik geht es „um die Möglichkeit zwischen guten und schlechter Kunst zu unterscheiden oder zumindest Qualitätsstandards zu entwickeln. Es geht auch darum, Individuen mit Direktiven für sinnvolle Partizipation am Kunstgeschehen zu versorgen“ (Luhmann, 1995, S. 440). Gerade moderne Komponist_Innen legen ihren Werken häufig Schriften bei, in denen sie ihre Haltung zur Musik problematisieren. Das geschieht beispielsweise in den musiktheoretischen Schriften von Schönberg oder Boulez (vgl. Eggebrecht, 1991). Ästhetik als Disziplin, die sich mit der Betrachtung von Musik auseinandersetzt, ist somit Teil des *Programms* der Musik. Sie bietet einen Modus der Beobachtung an, mit dessen Hilfe Musik verstanden, diskutiert und beurteilt werden kann. Im Anschluss an Walter Benjamin sieht Luh-

mann die Kunstkritik der Romantik deshalb sogar als Bestandteil des Kunstsystems. Die Kunst der Romantik ist genuin modern, insofern Selbstbezüglichkeit ihrer Operationen ihr entscheidendes Motiv darstellt. „Die Romantik löst den Seinsbezug der auf Beobachter zugeschnittenen Unterscheidung von fiktionaler und realer Realität auf: Sie betont nicht nur den Realitätsgehalt des Fiktiven, sie fiktionalisiert auch das, was man für reale Beobachtung halten könnte“ (Koller, 2007, S.214). Romantische Kritik reflektiert die Herstellung von Kunst und kunstspezifischen Bedingungen, und ist insofern Teil dessen Systems (vgl. Koller, 2007).

Nach außen geschlossene Systeme müssen ihre Grenzen selbst definieren, also sich am Problem abarbeiten, welche Operationen Teil ihrer selbst sind. Dies geschieht, indem sie fortwährend eine *Selbstbeschreibung* entwickeln und anpassen. Ästhetik ist für Luhmann Teil solcher Beschreibung. Mit dieser wird auch diskutiert, was zu musikalischer Kommunikation gehört, wo ihre Grenzen sind, und was ihr fälschlicherweise zugeschrieben wird. Kunst oder Kunstformen werden sozial verortet. Insofern kann Ästhetik auch von der Bedeutung von Musik für Außermusikalisches handeln. Sie kann ihr bestimmte Funktionen zuschreiben oder absprechen.

Soziale Systeme spezialisieren sich nach Luhmann zwar auf eine Funktion, die nur von ihnen eingenommen wird. Trotzdem können sie *Leistungen* für andere Sozialsysteme erbringen, die nicht ihrer Funktion entsprechen. Kunstwerke können z.B. als Ware dienen, oder zu Marketing-Zwecken, oder für politische Propaganda eingesetzt werden (vgl. ebd.). Ästhetik kann, so nehmen wir an, eine unterstützende oder reflektierende Rolle in der Vermittlung zwischen Musik und ihren Leistungen spielen. In mittelalterlichen Texten wird die Rolle der Musik für die Darstellung der göttlichen Harmonie, aber auch im Anschluss Platons für die rationale Erziehung der Menschen herausgestellt (vgl. Fubini, 1997). Philosophie kann die Leistungen der Musik für die soziale Praxis aufzuzeigen. Welche Leistungen neuzeitliche und romantische Musikästhetik in den Blick nimmt, muss allerdings empirisch geklärt werden.

Ästhetik ist, so nehmen wir an, orientierendes Programm, unterstützt die Vermittlung ihrer Leistungen und beschreibt ihre Grenzen. Trifft das auch für die Musikästhetik um 1850 zu?

Die Stärke von Luhmanns Theorie liegt unter anderem in den Freiheiten, die sie dadurch gewinnt, dass sie soziale Welt ausschließlich von kommunikativen Prozesse und deren Organisation aus beschreibt. Damit schließt sie Macht als relevanten Ursprung sozialer Ordnung aus und verzichtet so auf eine zur Beschreibung der Wirklichkeit enorm plausible Kategorie. Wir wollen unseren theoretischen Blick auf Musik und Ästhetik deshalb im Folgenden erweitern.

2.3 Praxistheorie (Bourdieu)

Der innovative Zug von Bourdieus Theorie kommt darin zum Ausdruck, dass sie auf typische duale Schemata der soziologischen Theorie und Sozialphilosophie verzichtet. Traditionell wird in der Regel entweder makrosoziologisch oder akteursbezogen argumentiert. Gesellschaft kann als Struktur beschrieben werden, die das Verhalten der Individuen lenkt und bestimmt. Als prominentes Beispiel kann hierfür die Systemtheorie Talcott Parsons gesehen werden (vgl. Ziemann, 2007, S. 427 ff.). Eine andere Möglichkeit besteht darin, von autonomen Subjekten auszugehen, die für die Herausbildung sozialer Strukturen verantwortlich sind, wie dies in der rational choice Theorie geschieht (vgl. Braun, 2009). Dem entsprechen jeweils die philosophischen Annahmen eines determinierten oder freien Individuums.

Für Bourdieu führen beide Positionen zu einem verkürzten Verständnis von Gesellschaft oder *sozialem Raum* (vgl. Bourdieu, 1996). Um die Welt zu beschreiben, gehen Strukturtheorien, so kritisiert er, von theoretischen Konstrukten aus und übersehen dabei die Relevanz des alltäglichen und stark differenzierten Geschehens. Sozialphänomenologische Ansätze gehen im Gegensatz dazu davon aus, dass Struktur bloß das Aggregat einzelner Handlungen ist. Sie scheitern daran, dass sie nicht erklären können, wie und warum sich Strukturen und Institutionen reproduzieren. Um Verhalten und Sozialstruktur angemessen beurteilen und untersuchen zu können, ist es wichtig, nicht die eine Perspektive zu Gunsten der gegensätzlichen aufzugeben. Stattdessen sollte man nach Bourdieu von der wechselseitigen Bedingtheit von Struktur und Akteur ausgehen. Er spricht im diesem Sinne von einer Theorie der *Relationen* (vgl. Waquant/Bourdieu, 1996, S.34). Indem wir rekonstruieren, wie er diese proklamierte Verbindung konkret herstellt, geben wir in folgenden Abschnitten einen Überblick über das Denken Bourdieus.

Praktiken

Im Gegensatz zu Luhmann entsteht für Bourdieu soziale Ordnung nicht durch Organisation komplexer Kommunikation, sondern ist das Ergebnis von *Praktiken*. Individuelles Verhalten ist von Regeln geleitet, die sozial determiniert, von den Einzelnen aber nicht reflektiert werden. Die Aufgabe der Soziologie ist aufklärerisch, denn sie besteht in der Aufdeckung dieses impliziten Regelwerks. Gleichzeitig sind jedoch der soziale Raum und dessen Strukturen wiederum das Ergebnis individueller Praktiken und sind deshalb fortwährend minimalen und in manchen Fällen auch stärkerem Wandel unterworfen. Auch Aussagen, wissenschaftliche

Texte und andere Diskurselemente sind für Bourdieu nicht einfach Kommunikation sozialer Praktiken und können als solche erforscht werden (vgl. Hillebrandt, 2007, S. 372 ff.).

Felder, Spielregeln, Illusio

Bourdieu beschreibt Gesellschaftsformationen als soziale *Felder*. Ähnlich wie Luhmann erkennt er in der neuzeitlichen Gesellschaft eine horizontale Differenzierung und unterscheidet die Felder der Kunst, der Erziehung, der Politik, der Wissenschaft und weitere. Im Gegensatz zu Luhmann sieht Bourdieu die Bedingungen der Konstitution der Felder, sowie ihre Rückwirkung auf Gesellschaft und auf Einzelne nicht in ihrer Funktion, sondern in ihrer vertikalen Differenzierung. Sozialstruktur ist für ihn nicht das Ergebnis einer Organisation der Kommunikation, sondern von Hierarchien. Individuen stehen durch ihre Position im Feld in Relation zueinander. Diese wird wiederum von Herrschafts- und Machtstrukturen bestimmt und reproduziert. Ziel der im Feld Agierenden ist der Erhalt oder die Verbesserung ihrer Position. Ihr Verhalten ist also das Ergebnis einer sozial bedingten Interessenlage. Um dies zu beschreiben, nutzt Bourdieu eine Metapher aus dem Sport. Die Individuen agieren im Rahmen spezifischer *Spielregeln*. Nur durch Einhaltung und Einsatz dieser Regeln kann man im Feld bestehen. So reproduzieren die Auseinandersetzungen innerhalb des Feldes fortwährend dessen Formen.

Die Beteiligten reflektieren in der Regel nicht die Bedingungen, unter denen sie agieren. Den Glauben an die Sinnhaftigkeit des Spiels nennt Bourdieu deshalb die *Illusio* (vgl. Bourdieu/Wacquant, 1996). Dies kann an Bourdieus Forschung zum Bildungssystem veranschaulicht werden. Bildungsreformen bemühen sich um die Herstellung von Chancengleichheit in der Schule. Das System der Konkurrenz soll mit Hilfe von Noten unabhängig von der Herkunft der Kinder deren Leistung bewerten und so Lebenschancen neu verteilen. Dabei wird übersehen, dass eben jene Kompetenzen, die erlernt werden sollen, bereits von den Schüler_Innen erwartet werden. Die Entwicklung einer rationalen, objektivierenden Denkweise, eines stilbewussten Ausdrucks oder der Disziplin in Geistesübungen ist Ziel der Schulbildung. Gleichzeitig sind diese Fähigkeiten eben jene Mittel, die benötigt werden, um im Bildungsparcours zu bestehen. Übersehen wird, dass Kindern aus den Oberschichten diese in der familiären Erziehung bereits als Grundrepertoire des Verhaltens vermittelt werden. Anstatt Lern- und Vermittlungsprozesse im Unterricht möglichst deutlich zu objektivieren, wird die Illusion der Chancengleichheit aufrechterhalten. Um im scheinbar egalitären Bildungssystem erfolgreich zu sein, müssen dessen Bedingungen akzeptiert und genutzt werden. Die

Schüler_Innen nehmen am Unterricht teil und lassen sich prüfen und in Leistungsklassen einordnen. Die Praktiken erhalten wiederum die Institution Schule und dessen Strukturen (vgl. Bourdieu/Passeron, 1988).

Kapital, Distinktion

Um das Spiel um Macht, Herrschaft und Positionen differenziert beschreiben zu können und die damit verbundenen Praktiken zu erklären, rekurriert Bourdieu auf das Konzept des *Kapitals*. Nach Marx spielt das finanzielle Kapital eine entscheidende Rolle für die Herrschaft der bürgerlichen Klasse. Bourdieu erweitert diese Idee. Für ihn gibt es neben Geld weitere Ressourcen, die von Einzelnen zur Wahrung ihrer Interessen eingesetzt werden können. *Kulturelles Kapital* bezeichnet den Besitz formeller Bildungsabschlüsse und Titel. *Soziales Kapital* meint den informellen Zugang zu Personenkreisen oder die Zugehörigkeit zu bestimmten Gruppen. Das *symbolische Kapital* besitzt in Bourdieus Arbeiten einen besonderen Stellenwert. Es verweist auf die anderen, objektiven Ressourcen. Durch guten Wein- oder Kunstgeschmack, beispielsweise, kann kulturelles Kapital, durch den Lamborghini der Besitz von ökonomischem Kapital nach außen dargestellt und kommuniziert werden. Der Besitz von Kapital bedingt Positionen und Hierarchien im Feld, sowie im gesamten sozialen Raum. Er ist aber auch Ausgangspunkt für besondere Interessen und Strategien (vgl. Hillebrandt, 2007, S. 380 ff.).

In seinem Hauptwerk 'Die Feinen Unterschiede' arbeitet Bourdieu minutiös den Zusammenhang zwischen sozialer Herkunft und der Nutzung verschiedener Kulturangebote heraus. Gesellschaftliche Dispositionen formen den Geschmack und ermöglichen außerdem den Zugang zu Kunst. Dies zeigt Bourdieu mit Hilfe groß angelegter quantitativer und qualitativer Untersuchungen. Bildungsbürgerliche Hörer_innen, so kann er statistisch nachweisen, präferieren komplexe, voraussetzungsvolle Kompositionen, wie die Kunst der Fuge von Bach, während vorwiegend ökonomisch starke Gruppen sich häufig von Opernmusik angezogen fühlen. Die individuellen Ressourcen prägen die Neigung. Geld ist Voraussetzung für den Besuch der Oper, bei dem auch noch passender Modegeschmack bewiesen werden kann. Den Bildungsbürger_Innen gelten solche Praktiken als präventiv. Was sie interessiert ist die reine Musik, weshalb sie nicht die Auseinandersetzung mit schwierigen Werken und Formen scheuen. Sie reflektieren aber nicht, dass dabei der eigene Bildungsstand zum Maßstab des richtigen Verstehens erhoben wird. Wer kein Wissen über polyphone Sätze, Sonatenformen oder freitonale Konzepte besitzt, findet nur schwer Zugang zu klassischer Musik. Was als na-

türliche Disposition zum Musikverstehen daher kommt, ist eigentlich der Einsatz statusbedingter Ressourcen zur *Distinktion* gegenüber weniger privilegierten oder ökonomisch orientierten sozialen Schichten (vgl. Bourdieu, 1987).

Habitus, sozialer Sinn

Die soziale Struktur und die Form des Feldes prägt sich den Individuen als *Habitus* auf. Er bezeichnet das Verhalten und Auftreten der Person, aber auch dessen Modi der Wahrnehmung, der Emotionalität und des Denkens, und ist den Individuen präreflexiv angelegt. „*Die soziale Realität existiert sozusagen zweimal, in den Sachen und in den Köpfen, in den Feldern und in dem Habitus, innerhalb und außerhalb der Akteure* (Bourdieu, 1996, S. 161).“ Eine zweites vermeintliches Gegensatzpaar, das Bourdieu in Relation setzt, sind deshalb die mentalen und die sozialen Strukturen (vgl. Bourdieu/Waquant, 1996, S.31).

Die Spielregeln des Feldes werden im Vollzug der alltäglichen Praktiken *inkorporiert*. Der Habitus wird Teil des Körpers, zur zweiten Natur der Individuen. Der Gefallen an dissonanten Klängen „Neuer Musik“ und der Ekel gegenüber vermeintlich primitiver Massenproduktionen sind in der Regel nicht das Ergebnis natürlicher, individueller Veranlagung oder kognitiver ästhetischer Überlegungen. Sie sind somatisch empfundene Zu- oder Abneigungen und reflektieren die soziale Herkunft und die Ressourcen der Rezipient_Innen. Adornos Bewertung der Stücke Schönbergs und der Populärmusik (vgl. Adorno, 1991) erscheint aus dieser Sichtweise beispielsweise nicht als Kritik an den Verhältnissen, sondern als unbewusst kulturelitistischer Gestus. Der Habitus dient den Akteuren als Orientierung im sozialen Alltag. Er formt den *sozialen Sinn*. Das adäquate Verhalten in den verschiedenen Situationen erfolgt instinktiv und zeugt von der Zugehörigkeit zu einem gesellschaftlichem Milieu (vgl. Hillebrandt, 2007, S. 384 ff.). Der im amerikanischen Spielfilm stereotyp gewordene Außenseiter beweist seine niedere Herkunft durch sein mangelndes Verständnis der Etikette zu Tisch. So ergeht es auch Jack im Film Titanic. Wozu und wann sind verschiedene Gabeln zu gebrauchen? Welcher Wein passt zum Fisch und welche Themen und Ausdrücke werden bei der Konversation erwartet?

Parallel zu Luhmann fordert Bourdieu in diesem Sinne auch die Reflexion der Bedingungen soziologischer Forschung. Diese bestehen aber für ihn nicht in der semantischen Spezialisierung und Ausdifferenzierung der Wissenschaft, sondern in der sozialen Position des *homo academicus* und den besonderen unreflektierten Praxisformen innerhalb des wissenschaftlichen Feldes. Wissenschaftliche Positionen und Aussagen sind notwendigerweise auch das

Ergebnis der Spielregeln und Positionen innerhalb der akademischen Welt (vgl. Bourdieu, 1992).

Bourdieu und Luhmann

Sowohl Luhmann wie Bourdieu arbeiten an einer Theorie des Sozialen, die Sozialstruktur beschreiben kann, dabei aber deren `mikrosoziologische´ Konstitutionsbedingungen miteinbezieht (vgl. Nassehi, 2004, S. 158). Sie beobachten dabei Differenzierung von sozialen Bereichen wie Kunst, Wissenschaft, Politik und Erziehung. Während aber Luhmann von kommunikativen Prozessen ausgeht, sind bei Bourdieu die Praktiken der Macht und Hierarchie für die Ausprägung sozialer Großformationen verantwortlich (vgl. Kneer, 2004, S. 27 ff.).

Auch hinsichtlich des Einbezugs der Geschichte unterscheiden sich die beiden Theoretiker. Luhmann geht von der funktionellen Differenzierung aller sozialen Bereiche in der Neuzeit aus. Bourdieu betont, dass Soziologie nur historisch ausgerichtet analysiert werden soll. Praktiken und Felder im sozialen Raum sind für ihn immer das Ergebnis zeitlich einzigartiger Konstellationen und sind einem fortwährenden Wandel unterworfen. Ihm geht es darum, gerade solche historisch übergreifenden Annahmen wie Luhmann sie trifft, zugunsten differenzierter und punktueller Reflexion der historische Situation zu vermeiden (vgl. Bourdieu/Wacquant, 1996). Mit der Bourdieuschen Konflikt- und Praxistheorie erhalten wir einen weiteren soziologischen Zugang zur Kunst und vor allem zur Musikästhetik. Dieser sollen im nächsten Abschnitt herausgearbeitet werden.

2.3.2. Musikästhetik als Praxis

Bourdieu's Arbeiten gehen einer Ästhetisierung des Sozialen nach. Besitzgegenstände, Verhaltensweisen, persönliches Auftreten und Sprechweisen stehen nicht nur für sich, sondern sind Symbole für Zugehörigkeit oder Abgrenzung. Ähnlich wie Kunstgegenstände funktionieren sie als Referenz und weisen über sich hinaus (vgl. Hillebrant, 2009). Doch was können wir von Bourdieu für eine soziologische Betrachtung der Kunst und der Ästhetik lernen?

Das Genie

Ausgangspunkt für Bourdieu's Arbeiten über Kunst ist die Kritik an der Figur des autonomen Schöpfers oder der autonomen Schöpferin. Diese Konstruktion ist für ihn Teil der bürgerlichen Sublimierung eigener Herrschaftskultur. Durch die „*reine Ästhetik*“ (Bourdieu, 1999, S.

449 ff.), also durch das Verwischen der Produktionsbedingungen, werden Kunstschaffende potentiell zu Genies. Die Größe und Leistung von Kunstwerken ist dann nicht das Ergebnis seiner sozialen Bedingungen, sondern ist nicht mehr erklärbar und nahezu magisch. Bourdieu setzt dem eine Betrachtung entgegen, die nachvollziehen kann, in welchem Kontext ein Werk entsteht. Was sind die Erwartungen an die Künstler_Innen? Wie positioniert sich ein Werk innerhalb des Feldes? Aus welchen künstlerischen Mitteln kann geschöpft werden? Es geht ihm dabei nicht darum, die Eigenleistungen, Innovationen oder das kreative Potential der Kunstschaffenden in Frage zu stellen. Er will zeigen, dass Werke nicht außerhalb des sozialen Raums entstehen, und nur dann adäquat verstanden und diskutiert werden können, wenn ihre Produktionsbedingungen mit reflektiert werden.

In musikästhetischen Texten werden Deutungsmodi, Bewertungsstrategien und die Bedeutung von Musik formal diskutiert. Dabei werden Aspekte des Diskurses um Musik expliziert. Wir gehen also davon aus, dass Ästhetik ein Ausdruck dessen sein kann, wie und was zu einer bestimmten Zeit über Musik gedacht und gesagt wird. Da das Genie gerade in der Romantik eine wichtige Rolle spielte, vermuten wir, dass romantische Musikästhetik auch dessen Konstruktion mitträgt oder problematisiert. Dies wird im Anschluss empirisch an den Texten zu klären sein (vgl. Bourdieu, 1999).

Musik als Arena

In 'Die Regeln der Kunst' untersucht Bourdieu das Feld der Kunst am Beispiel der Literatur des 19. Jahrhunderts und der sozialen Welt, innerhalb der sie entsteht. Dabei erkennt er Mechanismen, die in ihren Grundzügen Kunst bis in die Moderne prägen. Im Feld stehen sich, vereinfacht dargestellt, zwei Strategien gegenüber. Die 'Avantgarde' lehnt den Einfluss des Marktes ab. Nur eine Arbeit am Werk, die unabhängig von Massengeschmack und der Kalkulation von Verkaufsmöglichkeiten produziert wird, so das Verdikt, kann als Kunst verstanden werden. Vertreter_Innen dieser Position zeichnen sich oftmals durch ökonomische Unabhängigkeit aus, die sie ihrer biographisch-sozialen Herkunft verdanken. Die Ablehnung des Ökonomischen verdeckt aber auch alternative Finanzierungsstrategien. Mit der Selbstpositionierung innerhalb einer strikt innovativen und scheinbar selbstzufriedenen Kunst können alternative Verdienstmöglichkeiten einkalkuliert werden. Durch öffentliche Förderung und privates Mäzenatentum fließt Geld an Produzent_Innen von 'Hochkultur'. Dem steht Kunst gegenüber, die explizit und zielgerichtet für den Markt produziert. Das wirtschaftliche Risiko wird hier minimiert, der Absatz wird kalkuliert und dieser leitet den Produktionsprozess. Au-

ßerdem wird der zeitliche Produktionszyklus so kurz wie möglich gehalten. Künstler_Innen, Werke oder Verbreitungs- und Verlagsunternehmen lassen sich empirisch in der Regel nicht strikt der einen oder anderen Position zuordnen. Sie finden ihre Strategie in einem Spektrum zwischen den beiden Polen und können diese potentiell fortwährend neu besetzen (vgl. Bourdieu, 1999).

Wir nehmen an, dass Ästhetik ein Mittel der Auseinandersetzung innerhalb des künstlerischen Feldes ist. Positionen können gestärkt werden. Haltungen und damit verbundene Rezeptionsformen werden zugunsten bestimmter Akteure und Ressourcenkonstellationen verworfen und kritisiert. Für unsere empirische Analyse impliziert dies weitere Forschungsfragen. Welche Strategien entwickeln Eduard Hanslick und Richard Wagner? Wie positionieren sie sich dabei im musikalischen Feld und welche Allianzen bilden sie dabei?

Musik als Subfeld

Felder zeichnen sich durch konkurrierende Akteure aus. Sie ringen aber auch untereinander um Unabhängigkeit, Einfluss und Handlungskompetenz. Im 18. Jahrhundert wurde Musik oftmals noch als weniger bedeutende oder gar minderwertige Kunstform erachtet. Dies kommt z.B. in den ästhetischen Schriften Kants zum Ausdruck. Für ihn vermittelt sie bloß Affekte und sollte deshalb in einer Rangordnung unter den bildenden Künsten und der Literatur verortet werden (vgl. Berger, 2006, S. 37). Von den Romantiker_innen wird Musik zur höchsten und transzendentalen Kunst erhoben. Eggebrecht spricht vom „Zwei-Welten-Modell“ (vgl. Eggebrecht, 1996). Doch die Musik gewinnt hier nicht bloß an ideeller oder symbolischer Wertschätzung. Worüber gestritten wird implizit auch der Zugang zur Mäzenatenförderung und seit dem 19. Jahrhundert auch immer stärker zur staatlichen Finanzierung (vgl. Knoblich, 2004, S. 8 f.). Mit Bourdieu gedacht, gelingt es der Musik, sich in der Romantik gegenüber anderer Kunst zu behaupten.

Wie wir bereits an den Texten Kants sehen können, handeln ästhetische Debatten auch vom Wert der Musik im Vergleich zu anderen Bereichen der Kunst. Wie positionieren sich die Texte von Hanslick und Wagner zu diesem Problem?

Kunst und Herrschaft

Wie Luhmann erkennt auch Bourdieu Prozesse der Autonomisierung der Kunst, die spätestens ab der Mitte des 19. Jahrhundert manifest werden. Für ihn ist diese Entwicklung aber

nicht die besondere Ausprägung einer allgemeinen Differenzierung, die sich mit einer übergreifenden Theorie beschreiben ließe. Für ihn steht die Kunst vor allem im besonderen Widerstreit mit den Einflüssen des Ökonomischen (vgl. Bourdieu, 1999).

Der Kunst kommt nach Bourdieu potentiell eine kritische Bedeutung zu. Sie kann neue Perspektiven auf Gesellschaft einnehmen, sowie Verhältnisse aufdecken und thematisieren. Damit hat sie auch das Potential, sozialen Wandel einzuleiten und zu unterstützen oder zu verhindern. Dies kann sie aber nur in dem Maße erreichen, in dem sie sich dem Zugriff ökonomischer Objektivierung entsagt. Doch ist sie gleichzeitig auf Finanzierung angewiesen. Ihre Unabhängigkeit von der Marktwirtschaft misst sich daran, wie stark sich ihre Werke in der Entstehung dem Einfluss des ökonomischer Zwänge entziehen (vgl. ebd.).

Gleichzeitig dient sie, wie oben angedeutet, der Aufrechterhaltung und Parallelisierung bestehender Machtverhältnisse. Kunstwerke sind im sozialen Raum nicht gleichwertig. `Hochkultur´ gilt als ein überlegener Bereich. Zugang erhält, wer sich die Anschaffung teurer Werke erlauben kann, oder bildungsbedingt an den sehr voraussetzungsvollen Praktiken und Diskursen der Elite um Kunst teilnehmen kann. Insofern ist sie Mittel der Distinktion der Oberschicht. Ihr kommt deshalb ein wichtiger Stellenwert bei der Reproduktion sozialer Hierarchien zu. Besonders perfide ist für Bourdieu die Behauptung, Kunst sei für alle zugänglich und schließe an natürliche Sinnesleistungen an. Sie kommt demokratisch daher und verschleiert so die sozialen als natürliche Prozesse. Wer Ligeti nicht versteht, dem fehlt es dann nicht an Bildung, sondern an Musikalität oder gar an Intelligenz (vgl. ebd.).

Ambivalent in Bezug auf ihre Beziehung zu sozialer Herrschaft ist auch die künstlerische `Avantgarde´. Auf der einen Seite steht sie für die Unabhängigkeit künstlerischer Praktiken ein. Besitzen ihre Werke zunächst ein starkes kritisches Potential, werden sie im Laufe der Zeit zum Standardwerk der bürgerlichen Eliten (vgl. ebd.)

Auch die Rolle der Kunst für die Reproduktion und den Wandel sozialer Verhältnisse kann Bestandteil ästhetischer Debatten sein. So, wenn sie danach fragt, welche Rolle politische Prozesse in der Musik spielen sollen (vgl. Adorno, 1991b). Ästhetik ist also auch eine Arena, in der um die Rolle von Kunst für die Kritik oder Reproduktion sozialer Herrschaft gerungen wird. Wir werden weiter unten analysieren, wie dies in den Textens Hanslicks und Wagners zum Ausdruck kommt.

3. Thesen

Jede Theorie lässt Phänomene anders erscheinen. Systemtheorie und Praxistheorie entwickeln eine jeweils exklusive Sicht sozialer Wirklichkeit. Diese können sich, wie wir gesehen haben, in einigen Aspekten und Bereichen ähneln, in anderen Aspekten und Bereichen sich aber auch widersprechen. Im Folgenden werden deshalb Thesen in zwei Abschnitten formuliert. Welche unterschiedlichen Fragen können wir mit Luhmann und mit Bourdieu an die musikästhetischen Texte stellen, und welche Annahmen können überprüft werden?

Thesen und Fragen aus systemtheoretischer Sicht

Nach Luhmann können Diskurse die Differenzierungsprozesse ihrer Zeit verhandeln. Autonomie von Systemen oder Semantiken kann proklamiert oder stabilisiert werden. Aber auch die Folgeproblematiken von Differenzierung sind Themen zeitgenössischer Texte. Musik ist Teil eines Kunstsystems, das in der Neuzeit immer selbständiger wird. Gerade Ästhetik, als allgemeine Reflexion der Musik kann diesen Prozess unterstützen und kommentieren.

1. Welche Stellung beziehen die Argumentationen innerhalb der Musikästhetik zur Differenzierung und Autonomisierung der Musik? Wie versuchen die Ästhetiken Grenzen der Musik neu zu bestimmen oder zu festigen?
2. Wir haben beschrieben, dass Ästhetik Teil der Selbstbeschreibung von Musik ist. Wir nehmen deshalb an, dass die Ästhetiken die Musik nach bestimmten sozialen Funktionen und Leistungen ausrichten. *Welche sind dies? Entspricht das Ergebnis den Annahmen, die Luhmann über Kunst trifft?*
3. Luhmann stellt auf strukturelle Kopplung ab, um den Ansatz sozialer Differenzierung empirisch zu plausibilisieren. *Kann Ästhetik, ausgehend von den musikästhetischen Texten, als strukturelle Kopplung verstanden werden? Ist sie eine Verbindung, die Musik und bestimmte Systeme ihrer Umwelt aufeinander abstimmt?*
4. Für Luhmann kann Ästhetik auch Programm sein. *Gilt dies auch bei Hanslick und Wagner? Was tragen die Aussagen Hanslicks und Wagners für eine Orientierung innerhalb musikalischer Kommunikation bei?*

Thesen und Fragen aus Sicht der Theorie von Pierre Bourdieu

1. Für Bourdieu sind diskursive Praktiken Teil des konfliktorientierten Spiels innerhalb sozialer Felder. *Wir erwarten deshalb, dass die musikästhetischen Texte sich als Strategie in der Auseinandersetzung um Positionen beschreiben lassen. Welche Interessenlagen und Strukturen des musikalischen Felds kommen dabei zum Ausdruck?*
2. Kunst kann, so Bourdieu, zur Kritik und zur Stabilisierung sozialer Herrschaft beitragen. *Wie wird die Rolle von Musik als 'politisches' Instrument in den Ästhetiken Hanslicks und Wagners beschrieben? Welchen Bezug nehmen sie dabei auf das zeitgenössische Geschehen? Sind die Ästhetiken Teil der Errichtung des Bildes des Genies, einer reinen Kunst und somit eine genuin bürgerlichen Musik?*
3. Kunst steht in einem besonderen Verhältnis zur Ökonomie. *Welcher Bezug wird zur Abhängigkeit der Musik von Geldwirtschaft hergestellt? Wie positionieren sich Richard Wagner und Eduard Hanslick im Spiel um Finanzierung und künstlerische Unabhängigkeit?*
4. Als Subfelder konkurrieren verschiedene Kunstformen untereinander. *Lassen sich die ausgewählten Texte Hanslicks und Wagners als Auseinandersetzung mit der Stellung der Musik gegenüber der Literatur oder den bildenden Künsten verstehen? Lassen sich möglicherweise weitere Konfliktlinien herausarbeiten?*

Theorieübergreifende Interpretation des Materials

Im Anschluss an die Bearbeitung unserer theoriegeleiteten Thesen und Fragen soll überprüft werden, ob und wie sich die Ergebnisse zusammenführen lassen. An welchen Stellen widersprechen sie sich und wo können sie vielleicht gemeinsam gedacht werden? Möglicherweise ergänzen sie sich. Welche Aspekte des Textmaterials lassen sich mithilfe der hier angelegten Ansätze nicht angemessen besprechen? Durch den Vergleich zeigen sich möglicherweise weitere Fragen und Diskussionsansätze.

Unsere Eingangsfrage konnte in diesem Kapitel präzisiert werden. So wurde die Grundlage für den Blick auf das empirische Material gelegt. Dazu muss dieses aber zunächst kontrolliert aufbereitet und zugänglich gemacht werden. Im nächsten Teil wird deshalb dargestellt, wie die Textanalyse methodisch umgesetzt werden kann.

4. Die Qualitative Inhaltsanalyse

Zur Untersuchung von Texten können qualitative Forschungsmethoden eingesetzt werden. Diese sollen dazu beitragen, den Forschungsprozess kontrolliert und die Ergebnisfindung nachvollziehbar zu gestalten. Auch statistische Werkzeuge können auf Texte angewendet werden, so beispielsweise wenn Worthäufungen und Verbindungen gezählt werden. Einzelne, kürzere Texte bieten für solche Berechnung aber keine quantitative Grundlage. Die Ergebnisse sollen hier auf der Grundlage der Interpretation des semantischen Inhalts der ausgewählten Texte von Hanslick und Wagner erarbeitet werden.

Die Gütekriterien der quantitativen Forschung, Reliabilität, Objektivität und Validität, lassen sich nicht ohne Weiteres auf qualitative Untersuchungen übertragen. Mayring formuliert stattdessen sechs allgemeine Erwartungen an qualitative Forschung (vgl. Mayring, 1990, S. 119 ff.):

1. Das methodische Vorgehen soll dokumentiert werden.
2. Der Interpretation soll eine schlüssige, adäquate und theoriegeleitete Argumentation zugrunde liegen.
3. Die methodischen Verfahren sollen regelgeleitet sein.
4. Die Forschungsperspektive soll nah an der Lebenswelt der Beforschten sein.
5. Kommunikative Validierung sollte in Rücksprache mit den Beforschten getroffen werden.
6. Mayring fordert Triangulation, also einer Verbindung verschiedener Interpreten, Theorien oder Methoden.

Mit Ausnahme des fünften Punktes gelten diese Kriterien auch für die vorliegende Arbeit.

Qualitative Untersuchungen zeichnen sich gegenüber quantitativer Forschung außerdem durch *Offenheit* beim Umgang mit dem Material aus. Thesen können während der Erhebung, der Auswertung und der Interpretation verändert werden. Die Forschenden sollten bereit sein, auch unvorhergesehene Sichtweisen auf das Problem zuzulassen und neue Fragen zu stellen (vgl. Mayring, 1990, S. 16 f.).

Jede qualitative Methode erlaubt sowohl eine theoriegeleitete, als auch eine vom Text abgeleitete Diskussion und Theoriekonstruktion, setzt dabei aber jeweils eigene Schwerpunkte. Qualitative Methoden, wie die grounded-theory, Objektive Hermeneutik oder die Dokumenta-

rische Methode der Interpretation, die in hermeneutischer Tradition stehen, konzentrieren sich darauf, theoretische Annahmen aus den Texten abzuleiten. In unserer Arbeit werden mit Hilfe der Theorien Luhmanns und Bourdieus bestimmte Sichtweisen auf Musikästhetik eingenommen und im Anschluss dazu Thesen und Fragen formuliert. Deshalb soll mit der Qualitativen Inhaltsanalyse nach Philipp Mayring gearbeitet werden. Diese erlaubt es besonders gut, theoriegeleitete Annahmen und Perspektiven in die Diskussion einzubeziehen. Im Folgenden sollen die Verfahren der Qualitativen Inhalts- und auch unserer Analyse dargestellt werden. Dabei arbeiten wir außerdem die Umsetzung der Vorgaben für die folgende Durchführung der Analyse heraus.

Textauswahl

Der Prozess der Erhebung ist Teil der qualitativen Methoden. Dies spielt vor allem für Interviews und beobachtende Verfahren eine wichtige Rolle. Bei einer Textanalyse ist es wichtig, für die Bearbeitung des Forschungsproblems angemessene Dokumente zu wählen. Auf die Formulierung des Themas, der Fragestellung und der theoretischen Perspektive folgt in der Qualitativen Inhaltsanalyse die Festlegung des Materials. In der Einleitung haben wir nach den sozialen Bedingungen der Formalästhetik Hanslicks gefragt. Bei der folgenden Diskussion dieses Problems soll ein weiteres zentrales Merkmal qualitativer Forschung berücksichtigt werden, nämlich die Orientierung an den beforschten Subjekten. Das bedeutet hier, dass Texte nicht als natürliche, unabhängige Gegenstände, sondern als Produkt individueller *Lebenswelten* verstanden werden (vgl. Mayring, 1990, S. 13). Was bedeutet das für diese Arbeit?

Um 1850 entstehen eine Reihe musikästhetischer Texte. Diese können, wie musikhistorische Arbeiten zeigen, vereinfachend auf zwei 'Lager' bezogen werden. Die 'Formalisten' um Eduard Hanslick stehen der Neudeutschen Schule gegenüber mit Richard Wagner als ihrer Gallionsfigur (vgl. Štědrónská, München, 2006, S. 12 ff.). Die Argumentationen der ästhetischen Texte waren zwar oft vielseitiger und bildeten nicht immer diesen dualen Antagonismus ab. Doch schon in der Selbstwahrnehmung verorteten sich die Autoren meist in einer der Gruppen und schrieben gegeneinander an. Das führte dazu, dass die Argumente der anderen Autoren oftmals falsch, stark zugespitzt oder vereinfacht rezipiert wurden.

Die Selbstwahrnehmung der Autoren innerhalb des ästhetischen Konflikts um 1850 spielt für die diese Arbeit eine zentrale Rolle. Wir gehen davon aus, dass er die Texte maßgeblich beeinflusste. Dafür spricht auf den ersten Blick bereits, dass Hanslick an verschiedenen Stellen

seiner Schrift Bezug auf die Ästhetik Wagners und der 'Wagnerianer' nimmt. Auch der Bourdieusche konflikttheoretische Ansatz erfordert eine Bezugnahme auf die verschiedenen Diskursparteien. Deshalb soll im Folgenden neben der Habilitationsschrift Hanslicks auch Richard Wagners Text „Die Kunst und die Revolution“ untersucht werden.

Im zweiten Arbeitsschritt werden die Texte in ein *Kommunikationsmodell* eingeordnet. Dabei wird einmal die Stichprobe beschrieben, die der Analyse zu Grunde gelegt wird. Außerdem werden relevante Kontextinformationen zu den Texten aufgeführt, die dabei helfen sollen, Inhalte richtig zu verstehen und zu deuten. Dies können beispielsweise Daten zu Autor_Innen, Entstehungshintergrund oder Gattung der Texte sein (vgl. Ramsenthaler, 2013, S. 24).

Vom Musikalisch-Schönen (Eduard Hanslick)

Hanslick veröffentlichte seinen Text im Jahr 1856. Damals war er bereits seit mehreren Jahren als Musikkritiker in Wien tätig und war dort eng mit dem Konzertbetrieb und dessen Akteur_Innen verbunden. Als Musikwissenschaftler lehrte er Musikästhetik an der Universität Wien. Vom Musikalisch Schönen wurde im Jahr 1861 als Habilitation zugelassen und war so Voraussetzung für seinen Ruf zum Professor.

An verschiedenen Stellen der musikwissenschaftlichen Literatur wurde darauf hingewiesen, dass Eduard Hanslick in der Rezeption unberechtigt als „*Leitfigur des Formalismus*“ (vgl. Becker, S. 267) erhalten muss. Dessen Musikästhetik ist, wie wir in der Analyse sehen werden, vielschichtiger. Die Konjunktur des Formalismus in der Musikwissenschaft bloß Eduard Hanslick zuzuschreiben wäre falsch. Seine Habilitation spricht der Musik nicht die Fähigkeit ab, subjektive Bedeutungen anzunehmen. „*Blickt man zurück, ist es nicht leicht zu begreifen, wie selbst einem so reichhaltig polysemischen Text wie Vom Musikalisch Schönen eine solche Aussage zugeschrieben werden konnte*“ (vgl. Cook, 2007, S. 88). Auch an seinen Musikkritiken kann man sehen, dass zumindest Hanslicks alltäglichem Denken über Musik kein radikaler Formalismus zugrunde liegt. Diese Ambivalenz wird in nächsten Abschnitt näher diskutiert. Wichtig ist uns hier zunächst die Feststellung, dass „Vom Musikalisch Schönen“ zumindest in weiten Teilen formalästhetisch argumentiert und entsprechende Aussagen wiederholt und emphatisch vorträgt.

„Vom Musikalisch-Schönen“ erschien in mehreren Auflagen, in denen Hanslick einzelne Stellen kürzte oder hinzufügte. Wir beziehen uns im Folgenden auf die 8. Ausgabe, ziehen für die Interpretation aber auch gekürzte Textstellen aus älteren Versionen hinzu.

Die Kunst und die Revolution (Richard Wagner)

„Die Kunst und die Revolution“ von Richard Wagner entstand unter dem Eindruck der bürgerlich-liberalen, nationalen Revolution von 1848/1949. Wagner hatte selbst an den Maiaufständen in Dresden teilgenommen und veröffentlichte den Text zunächst anonym im Jahr 1849. Wie wir weiter unten sehen werden, ist der Autor stark geprägt von politischen und philosophischen Ideen dieser Zeit. Der Aufsatz ist nur Teil einer Reihe von Texten, in denen Wagner Revolution und Kunst bespricht. Er eignet für unsere Analyse, weil er die Ästhetik Wagners um 1850 gut repräsentiert und kurz vor Hanslicks Text geschrieben wurde. Wie wir sehen werden, klammern wir in der Qualitativen Inhaltsanalyse damit jüngere Aspekte, wie den starken Bezug auf Nationalismus und Antisemitismus innerhalb der Wagnerschen Ästhetik zunächst aus.

Das Ablaufmodell

Den zentralen Ausgangspunkt für die Analyse bilden nach Mayring *Kategorien* und deren *Unterkategorien*. Diese werden ausgehend von der Theorie gebildet, oder aus dem Inhalt der untersuchten Dokumente abgeleitet. Das inhaltsanalytische *Ablaufmodell* beschreibt die Regeln, welche diesen Prozess leiten sollen. So wird Objektivität gewährleistet, da die Kategorienbildung entlang der Regeln vorgenommen wird, die von Dritten nachvollzogen und überprüft werden können. Zunächst werden drei *Analyseeinheiten* definiert. Die *Kodiereinheit* bezeichnet, wie kurz die *Kontexteinheit* und wie lang eine Textpassage sein dürfen, um einer Kategorie zu Grunde gelegt zu werden. Die *Auswertungseinheit* bestimmt, in welcher Reihenfolge bestimmte Textelemente analysiert werden (vgl. Ramsenthaler, 2013, S. 24 f.). Im Anschluss wird der Text auf der Grundlage der bestimmten Analyseeinheiten in verschiedene Passagen unterteilt, die jeweils einem Code zugeordnet werden, und so zusammengefasst.

Um die Texte möglichst detailliert erfassen zu können, soll bei der folgenden Analyse die Kodiereinheit aus mindestens einem Wort und maximal einem Absatz bestehen. Zunächst wird der Text Hanslicks und dann der Aufsatz Wagners untersucht.

Bestimmung der Analysetechniken

Zur Auswahl stehen drei Analysetechniken:

In der *Zusammenfassung* wird das gesamte Textmaterial in inhaltliche Kategorien übersetzt

und paraphrasiert. Kategorien können auch Wortzitate sein. Dieser Vorgang kann mehrmals wiederholt werden. Insgesamt soll das Material reduziert werden, wobei relevante Inhalte nicht verloren gehen, sondern verdeutlicht werden sollen. Die Kategorienfindung erfolgt hier *induktiv*. Das bedeutet in diesem Zusammenhang, dass sie nicht von vorne herein anhand der Theorie, sondern auf Grundlage der Textgehalte gebildet werden.

Die zweite Technik ist die *Explikation*. Dabei sollen Textstellen, deren Bedeutung sich nicht direkt erschließt, näher untersucht werden. Dazu können benachbarte Textstellen befragt oder weitere Literatur hinzugezogen werden.

Als dritte Analysetechnik bietet Mayring die *Strukturierung* an. Diese steht für eine sog. `top-down´ oder deduktive Kategorisierung. Ausgehend von der Fragestellung und der Theorie werden Kategorien vor der Durchsicht definiert. Im Anschluss können die Textabschnitte diesen Kategorien zugeteilt werden. Die einzelnen Analysetechniken können bei einer Untersuchung ausgeschlossen, aber auch nach Bedarf kombiniert werden.

In dieser Arbeit wird in erster Linie von der Zusammenfassung Gebrauch gemacht. Die Qualitative Inhaltsanalyse zeichnet sich durch den Vorteil aus, die Analyse theoriegeleitet durchführen zu können. Dies birgt aber auch Risiken. Durch eine bereits vor der Untersuchung des Textes festgelegte Perspektive, können für die Fragestellung relevante Aspekte leicht übersehen werden. Eine zweite Gefahr besteht darin, dass der Inhalt zu Gunsten bestimmter Vorannahmen oder -urteile verzerrt wird. Dies trifft vor allem auf die Analysetechnik der Strukturierung zu. Hier werden Codes bereits vor der Sichtung des Materials bestimmt und die Texte entsprechend interpretiert (vgl. Flick 2002). Um eine möglichst hohe Offenheit in der Auseinandersetzung mit den ästhetischen Schriften zu gewährleisten, wird das Codesystem hier ausschließlich induktiv und ausgehend vom Material entwickelt. Sind Passagen klärungsbedürftig, wird eine Explikation mit Zuhilfenahme benachbarter Textstellen angewandt. Am Ende der Materialdurchsicht werden die Kategorien einer Revision unterzogen und gegebenenfalls angepasst. Dabei sollen inhaltlich identische Codes zusammengefasst werden. Außerdem soll die Gesamtstruktur schlüssig und nachvollziehbar sein.

Meist werden bei der Qualitativen Inhaltsanalyse die verschiedenen Dokumente innerhalb eines Systems codiert und zusammengefasst. In dieser Arbeit sollen die Texte aber gegenüber gestellt und verglichen werden. Deshalb werden für „Die Kunst und die Revolution“ und „Vom musikalische Schönen“ jeweils eigene Kategoriensysteme erstellt. Dies geschieht mit Hilfe des Computerprogramms MAXQDA. Im Anhang werden alle erstellten Kategorien aufgeführt.

Interpretation

Im letzten Schritt der Qualitativen Inhaltsanalyse wird das Material in Richtung der Forschungsfrage interpretiert. Dies ist Inhalt der folgenden Abschnitte.

5. Beschreibung der Kategoriensysteme

In den folgenden Abschnitten soll diskutiert werden, welche Aussagen wir auf der Grundlage der durchgeführten Inhaltsanalyse treffen können, um unsere eingangs gestellte Forschungsfrage zu beantworten. Zunächst wird zusammenfassend dargestellt, wie die Kategorien zu den beiden Dokumenten gebildet wurden. Die Bezeichnung von Kategorien wird dabei kursiv gesetzt. Im Anschluss setzen wir uns mit den einzelnen Thesen und aus der Theorie erarbeiteten Fragen auseinander.

Vom Musikalisch-Schönen

Die Abschnitte des Hanslickschen Textes werden in vier Grundkategorien unterteilt (siehe Anhang). Textleitend ist in der Schrift die *formelle Argumentation*. Diese bildet deshalb die Hauptkategorie. Hanslick erklärt, dass er sich an naturwissenschaftlichem Denken orientiert. Die Schlussfolgerungen sollen vom Besonderen zum Allgemeinen getroffen werden. Die Ästhetik muss, „*will sie nicht ganz illusorisch werden, sich der naturwissenschaftlichen Methode wenigstens so weit nähern müssen, dass sie versucht, den Dingen selbst an den Leib zu rücken, und zu forschen, was in diesen, losgelöst von den tausendfältig wechselnden Eindrücken, das Bleibende, Objektive sei.*“

Der Autor unterscheidet zwischen einem negativen und dem positiven Hauptsatz. Die negative Argumentation besitzt gegenüber der positiven einen besonders hohen Stellenwert. Sie besteht in der Ablehnung einiger Aussagen, die über Musik getroffen werden. Hanslick beginnt die Diskussion mit der Widerlegung falscher Urteile und widmet ihr insgesamt weit mehr Textanteil. Sein Ausgangspunkt liegt in der Ablehnung des Gefühls als möglichem Gehalt der Musik: „*Diese Überzeugung bildet den einen, den negativen Hauptsatz dieser Untersuchung. Er wendet sich zuerst und vornehmlich gegen die allgemein verbreitete Ansicht, die Musik habe »Gefühle darzustellen«.*“

Was die Hörenden fühlen, ist durch verschiedene Faktoren bedingt. Es ändert sich durch in-

dividuelle Disposition und Gedanken, aber auch durch Zuordnungen einer bestimmten historischen Zeit. Die Verbindung von Gefühl mit Tönen ist also nur zufällig und kann deshalb niemals Grundlage für ein Verständnis von Musik sein. Dies betrifft sowohl die Rezeption von Musik, als auch die Perspektive des Komponisten auf das Material. Außerdem wendet sich Hanslick gegen jeden Versuch, Gegenstände, Personen, soziale Verhältnisse oder historische Geschehnisse als Gehalt der Musik zu deuten.

Im positiven Hauptsatz arbeitet Hanslick heraus, was stattdessen als Inhalt der Musik betrachtet werden muss. Bemerkenswert ist, dass er dabei nach wie vor von negativer Argumentation geleitet wird: *„Jenem negativen Hauptsatz steht korrespondierend der positive gegenüber: die Schönheit eines Tonstücks ist spezifisch musikalisch, d. h. den Tonverbindungen ohne Bezug auf einen fremden, außermusikalischen Gedankenkreis innewohnend.“* Bei der Betrachtung von Musik sollte man sich also nicht von Affekten leiten lassen, sondern sich in *„geistiger Anschauung“* der Rhythmen, Melodien, Klänge, Harmonien und übergeordneten Tonstrukturen üben. Dies ist allerdings kein mathematisches Decodieren, sondern erfordert den Einsatz der *Phantasie*.

Nur unter dieser Voraussetzung kann das *musikalisch Schöne*, sein *„geistiger Inhalt“* erkannt werden. Sich von den unmittelbaren Affekten der Musik bewegen zu lassen, ist pathologisch. Dieses unmittelbare Hören ist auch typisch für Kultur- und Bildungsfremde, also für Wilde und historische Völker, aber auch für die von Natur aus dem Affekt geneigte Frau. Gefühle in der Musik sind nur angemessen, wenn sie das Ergebnis einer rationalen Auseinandersetzung mit den Formen des Werks sind. Mit seinem bekannten Ausspruch überbrückt Hanslick die Differenz von Inhalt und Form: *„Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen.“*

Die weiteren Grundkategorien beziehen sich auf Ausführungen, in denen Hanslick exemplarisch oder exkursartig auf weitere Aspekte eingeht. An verschiedenen Stellen schreibt er über die Beziehung von Musikästhetik und anderen *wissenschaftlichen Disziplinen*. In den meisten Fällen lehnt er dabei die Einmischung fremder Fächer in der Musikforschung ab, oder weist sie in Schranken. Der Psychologie und der Physiologie fehlen die Mittel für eine ästhetisch hinreichende Erforschung der akustischen Wirkung auf das Nervensystem. Einige bedeutende Philosophen irren sich, indem sie die Musik als inhaltslos, oder als Kunst der Gefühle deklarieren. Auch zur Entwicklung moralischer und körperlicher Dekadenz oder ethisch richtigen Verhaltens kann Musik nicht beitragen, zumindest wenn sie richtig verstanden wird. Er mokiert sich zudem über Versuche, Musik als Heilmittel einzusetzen: *„Dass sich bis jetzt noch immer kein Arzt bewogen findet, seine Typhuskranken in Meyerbeers »Propheten« zu*

schicken, oder statt der Lanzette ein Waldhorn herauszuziehen, ist unangenehm.“

Die dritte Gruppe von Kategorien bezieht sich auf Hanslicks Aussagen über *andere Kunstgattungen*. Eine wichtige Stellung in seiner Schrift nimmt die Diskussion der Rivalität zwischen dem Text und den Tönen in der Vokalmusik ein. Die Oper war ein wichtiger Bestandteil des Wiener Konzertlebens. Außerdem bezieht er damit direkt Stellung zu Wagner. Konsequenz zu seinem ästhetischen Ansatz, kann für ihn Musik nicht den Inhalt des Textes ausdrücken. Eine solche Bedeutung kann ihr bloß fälschlicherweise zugeschrieben werden. Das ästhetische Verständnis und die Kritik von Musik muss immer vom Text abstrahieren. Die *bildende Kunst* und die *Architektur* dienen ihm als Analogie. Ähnlich wie in der Musik geht deren Betrachtung von der Anschauung ihrer Formen aus.

In der vierten Hauptkategorie werden Textabschnitte zusammengefasst, in denen Hanslick seine *Position* und sein Haltung zu Zeitgenossen durch Kritik, polemischen Witz oder Zustimmung kundtut. Interessant ist, dass er das Konzertwesen als umkämpfte Institution betrachtet: *„Die Bühne bedeutet das Leben des Dramas, der Kampf um ihren Besitz, den Kampf um sein Dasein.“* Außerdem beschreibt er sein von Konflikten geprägtes Verhältnis innerhalb des musikalischen Diskurses: *„Meine Überzeugungen sind dieselben geblieben, desgleichen die Positionen und schroff sich gegenüberstehenden Musikparteien der Gegenwart.“* So nennt er an einigen Stellen inhaltlich mit seiner Haltung rivalisierende Wissenschaftler oder Publizisten, zum Teil durch stichpunktartige Aufzählung. Dies sind vor allem die Gefühlsästhetiker, *jene ästhetischen Schwärmer*, gegen die er kämpft, weil sie *„mit der Prätention, den Musiker zu belehren, nur ihre klingenden Opiumträume auslegen.“* Auch den Irrtümern Wagners und dessen Adepten, sowie den kompositorisch irreführenden Programmmusikern, wie Liszt, widmet er sich an verschiedenen Stellen.

Die Kunst und die Revolution

Der Text von Richard Wagner wird in zwei Kategoriengruppen (siehe Anhang) aufgeteilt. In der ersten befinden sich Aussagen des Autors zur *europäischen Kunstgeschichte*, die den formellen Ausgangspunkt seiner Argumentation bilden. Auf der zweiten Ebene diese Kategorie finden sich die verschiedenen Epochen, die er kommentiert. Er beginnt mit der Beschreibung der *griechischen Kunst*. Hier findet Wagner die Vorlage für eine Kunst, die ihrer eigentlichen Aufgabe zugeführt ist. Der Dichter ist hier auch *Hohepriester*. Denn in der griechischen Tragödie wird der Gott Apollon verkörpert. Dabei kommen der *schöne, freie Mensch* und dessen *Sinnlichkeit* und *Tatendrang* zum Ausdruck. Dies ist aber keine abstrakte Idealisierung.

Die Tragödie ist Mimesis. Durch sie zeigt das Volk sein Wesen, den *griechischen Geist*. Dies bewahrt edel seine Freiheit und wehrt den Tyrannen. Diese Form der Tragödie, in der Musik, Gesang, Tanz und Dichtung vereint werden, ist also kein Sonderbereich des Lebens. Das *Gesamtkunstwerk* verbindet politische, religiöse und soziale Zwecke.

Die *Römer* orientieren sich noch am griechischen Ideal. Doch ihre *Mordlust* und die *wuchernden Kaufleute* leiten bereits den *Verfall der Tragödie* ein. Dem stehen die *germanischen Nationen* gegenüber, deren Natürlichkeit und Frische Wagner lobend hervorhebt. Damit lokalisiert er wichtige Ursachen für die Dekadenz Europas: Die Zivilisation und die Wirtschaft.

Vehement sind auch seine Vorwürfe gegen das *Christentum*. Mit seiner lebensverachtenden Lehre legt es die ideologische Grundlage für das *Sklaventum*. Statt, wie Apollon lehrt, in Freiheit und sinnlichen Freuden zu leben, sollen Menschen nun lernen, ihr Leid anzunehmen und auf das Glück nach dem Leben zu hoffen. Das ist die Grundlage für die Akzeptanz von Ausbeutung und Unterdrückung. Außerdem sanktioniert das Christentum, indem es den natürlichen sinnlichen Mensch bekämpft und ihm das geistige, abstrakte und philosophisch ausgerichtete Leben aufdrängt. Wie sollte sich Kunst, deren Mittel auf der Arbeit mit den Sinnen beruht, unter diesen Bedingungen frei entwickeln können?

Die europäische Geschichte kann so als Historie des Kampfes des natürlichen Menschen gegen die *christliche Despotie* verstanden werden. Im Mittelalter stehen die weltlichen Fürsten im Widerstreit mit der Macht des Papstes und der katholischen Kirche. Die Kunst war dabei gebunden durch die Kirche, aber auch durch die Macht und das Wohlwollen des Adels. In der Neuzeit vollzieht sich durch den Machtverlust der Religion und der Fürsten eine *Wiedergeburt der Künste*. Diese gelingt aber nur bedingt.

Die zeitgenössische Kunst des *modernen Europas* ist für Wagner vor allem vom Finanzwesen abhängig. Parallel zur Gesellschaft löst sie sich Stück für Stück von der Herrschaft der Religion und gehorcht nun den Zwängen der *Industrie* und des *Geldes*: „*Und doch werden wir sehen, dass die Kunst, statt sich von immerhin respektablen Herren, wie die geistige Kirche und geistreiche Fürsten es waren, zu befreien, einer viel schlimmeren Herrin mit Haut und Haar sich verkaufte: der Industrie.*“ Der Konzert- und Theaterbetrieb ist in der Moderne kein Anliegen und keine Tätigkeit der Gemeinschaft, sondern wird zu einem spezialisierten Berufs- und vor allem Wirtschaftsfeld. Statt ihrer Bestimmung nachzugehen, sind die Kunstschaffenden dazu verurteilt, sich dem Geschmack der reichen Bürger, Industriellen und Bankiers zu unterwerfen, oder sie streben nach persönlichem Ruhm. Dabei mutiert das Theater

zum Medium der Unterhaltung und Entspannung.

Die Gesellschaft bestimmt die Kunst, spiegelt sich aber auch in ihr. Dem freien, sinnlichen Griechen steht der moderne, vom Christentum dem Geld und der Kultur verdorbene moderne Mensch gegenüber. Er ist Sklave der Industrie und hat den Zugang zum Sinnlichen und zur Natur verloren. Die Griechen bildeten eine Gesellschaft von Freien, die modernen Europäer leben unter dem Joch der Reichen und der Geldwirtschaft. Der Grieche betreibt Kunst, denn er lebt für die Freude, lehnt die Anhäufung von Reichtum ab und erkennt nur den Geist der Volksgemeinschaft an. Die Zeitgenossen Wagners, dazu gehören auch die vermeintlichen Künstler, sind bloß Handwerker. Sie arbeiten für den Handel und das Erwirtschaften von Geld und Prunk. Nicht nur das Theater ist in einzelne, spezialisierte Kunstgattungen zerbrochen. Auch die Gesellschaft ist geteilt. Statt in einer Gemeinschaft zu leben, stehen sich die Individuen vereinzelt gegenüber und vertreten ihre jeweils persönlichen wirtschaftlichen Interessen. Die gemeinschaftlichen Bereiche der Öffentlichkeit, die Religion, die Politik und der nationale Geist, lassen sich nicht mehr im Theater repräsentieren.

Den modernen sozialen Verhältnissen lässt sich nur mit Hilfe einer *Revolution* entgegenwirken. Diese Ansicht bildet die zweite Hauptkategorie der Inhaltsanalyse und vereint Textstellen, in denen sich Wagner zum sozialen Umbruch äußert. Die Revolution soll die Herrschaft der Industrie beenden und, wie die *Sozialisten* es fordern, das Proletariat aus seiner Misere und allgemein den Menschen aus seinem Sklaventum befreien. Den Antrieb zur Revolution kommt aus der Natur des Menschen. Durch die Kultur und das Christentum bleiben Wagners Zeitgenoss_Innen in der modernen Zivilisation gefangen. Der Drang des Natürlichen kann aber niemals aufgehalten werden und formiert eine revolutionäre Kraft `avant la lettre`. Wagner fordert aber keine Rückkehr zur antiken Welt. Die griechische Kultur musste schließlich verfallen, da Gleichheit in ihr nur für wenige bestand. Anders als der *athenische Staat* soll die Revolution Egalität für alle Nationen und alle Bevölkerungsschichten herstellen.

Der Kunst wird ihren alten Glanz erst durch den Umbruch wiedererlangen, den die *sozialen Bewegungen* erwirken. Sie spielt für die Revolution eine aktive, entscheidende Rolle. Wie bei den antiken Griechen soll Kunst wieder Ausdruck der Gemeinschaft werden. Der Kunstbetrieb wird zum Modell der befreiten Gesellschaft. „*Die Kunst und ihre Institute [...] können somit die Vorläufer und Muster aller künftigen Gemeindeinstitutionen werden. Der Geist, der eine künstlerische Körperschaft zur Erreichung ihres wahren Zweckes verbindet, würde sich in jeder andern gesellschaftlichen Vereinigung wiedergewinnen lassen.*“ In der Kunst kann sich der starke, freudig tätige, künstlerisch anstatt rein handwerklich schaffende Mensch mo-

dellhaft herausbilden und von dort auf die anderen Bereiche der Gesellschaft wirken.

Damit Kunst diese Aufgabe erfüllen kann, muss sie aber von ihrer ökonomischen Abhängigkeit befreit werden. Wagner fordert die öffentliche, staatlich oder gemeinschaftliche Finanzierung des Theaterbetriebs. Dazu appelliert er sowohl an das Proletariat, wie auch an Fürsten und „Staatsmänner“.

Wagner und Hanslick können als biographische Gegner bezeichnet werden, die jeweils eigene Lager innerhalb des musikalischen Geschehens ihrer Zeit begründeten. Doch unterscheiden sich ihre ästhetischen Thesen radikal, oder hält diese Einschätzung einem genaueren Blick nicht stand? Wir können für diese Frage im Folgenden eine systemtheoretisch geleitete Einschätzung geben.

Wagner und Hanslick fragen in unterschiedliche Richtungen. ‚Vom Musikalisch-Schönen‘ stellt sich analytisch dem Problem, wie der Inhalt von Musik objektiv bestimmt werden kann. ‚Die Kunst und die Revolution‘ handelt hingegen von der Bedeutung des Theaters für die europäische Gesellschaft und deren Wandel. Es besteht deshalb kein Anlass für eine Art ‚Theorievergleich‘. Die Texte bilden jedoch exemplarisch die Grundlage für den ästhetischen Diskurs ihrer Zeit. Dies wiederum bildet die Basis für ihre Gegenüberstellung. Dazu werden die im dritten Abschnitt gestellten Thesen und Fragen im sechsten Kapitel systemtheoretisch und im siebten Kapitel unter der Theorie Bourdieus diskutiert. Die Ergebnisse werden jeweils im Anschluss zusammengefasst.

Doch soll die Ästhetik Hanslicks nicht bloß vergleichend dem Text Wagners gegenübergestellt werden. Die Gegenüberstellung dient dazu, einen anderen Blick auf die Konzepte zu entwickeln. ‚Vom Musikalisch-Schönen‘ soll vor dem Hintergrund der gegensätzlichen zeitgenössischen Ästhetik verstanden werden. Die Analyse arbeitet deshalb in beiden anschließenden Teilen auf die abschließende Interpretation hin. Dort werden die Ästhetiken unter gegenseitiger Berücksichtigung analysiert.

6. Systemtheoretische Interpretation

6.1. Musikästhetik und soziale Differenzierung

Wir haben im dritten Abschnitt angenommen, dass neuzeitliche Ästhetik sich potentiell mit

Differenzierungsproblematiken auseinandersetzen kann. Sind die beiden Texte Teil einer Semantik der musikalischen Ausdifferenzierung? Es liegt nahe, dem für die Hanslicksche Ästhetik zuzustimmen. Sie setzt sich erstens für den Selbstbezug der Musik ein. Externe Semantiken sollen nicht Teil des Musikalischen sein. Das betrifft einmal wissenschaftlichen Disziplinen. Medizinischer Nutzen, mathematische Berechnungen, moralische Qualitäten sind für den Inhalt und das Schöne der Musik irrelevant. Außerdem können die Natur- und Humanwissenschaften sowie die Philosophie nicht zu ihrem tieferen Verständnis beitragen. Sie soll schließlich keinen fremden Zwecken dienen. *„Die notwendigste Forderung einer ästhetischen Aufnahme der Musik ist aber, dass man ein Tonstück um seiner selbst willen höre, welches es nun immer sei und mit welcher Auffassung immer. Sobald die Musik nur als Mittel angewandt wird, eine gewisse Stimmung in uns zu fördern, akzessorisch, dekorativ, da hört sie auf, als reine Kunst zu wirken.“* Wird sie genutzt um zu erziehen, zu heilen oder zu besänftigen, ist sie nicht mehr Teil des Musikalischen.

Doch was ist überhaupt musikalische Kommunikation? Worin besteht das inhärent Musikalische, das von seiner Umwelt abgegrenzt werden soll? Um autonom und selbstbezüglich operieren zu können, benötigt sie ein verbindliches semantisches Referenzsystem. Ein solches findet Hanslick in der Form. Diese abstrahiert von Fremdbezügen. Musik hören, schreiben oder spielen soll immer ein Anschluss an Form sein. Nur dessen Strukturen sind relevant. Insofern ist diese als exklusives Bezugsmedium hocheffizient, sofern Mittel bereit stehen oder entwickelt werden, um Melodien, Harmonien, Sonaten usw. als solche zu bestimmen, voneinander abzugrenzen und zu vermitteln.

Die Durchsetzung eines exklusiven Formbezugs löst also Differenzierungsproblematiken in der Musik. Sie reagiert auf Komplexität, mit der sie seit der Neuzeit immer stärker konfrontiert wird. Dies betrifft einmal den musikalischen Betrieb. Spätestens seit dem 18. Jahrhundert ist auch komponierte Musik nicht mehr ausschließlich Teil des höfischen Lebens, sondern Bestandteil der bürgerlichen Kultur. Sie wird vielseitig und viel gespielt, gehört und geschrieben. In den Städten werden öffentliche Konzerte organisiert. Viele Bürger_Innen sind in Orchestern und Chören aktiv und sie lernen verschiedene Instrumente. Das laienhafte Musizieren gerät um 1800 aber immer stärker in Verruf. Im Rahmen von Privatkonzerten wird nun auch im Bürgertum Musik stärker professionalisiert. Die beruflich Musizierenden heben sich im Selbstverständnis und institutionell immer weiter ab. Außerdem entstehen eine Reihe von Zeitschriften, in denen Musik kritisiert und diskutiert wird. In dieser Zeit entsteht zudem ein wachsender Markt für Kompositionen und Aufführungen (vgl. Schleuning, 2000). Das spricht Wagner in seinem Aufsatz an: Er wirft der Kunst vor, Ware zu sein. Sys-

temtheoretisch gesprochen wird das musikalische Geschehen komplexer. Es wird mehr gespielt und geschrieben, vielseitiger kritisiert und rezipiert.

Zunehmend problematischer wird auch die Handhabung und Reflexion zeitgenössischer Komposition. Denn diese zeichnet sich seit dem Ende des 18. Jahrhunderts immer stärker durch Vielseitigkeit, freien Umgang mit Form und Expressivität aus. Traditionelle Theorieansätze werden dem nicht mehr gerecht. So die Annahme, Musik sei die Verwirklichung mathematischer Relationen. „*Kann die Intensität und Individualität etwa Mozartischer oder romantischer Musik noch mit jenem „exercitium arithmetica occultum“ von Leibniz und seinen Mitstreitern hinreichend theoretisch bestimmt werden? Offenbar nicht*“ (vgl. Glatt, 1969, S. 20). Im Konzept des Genialen liegt eine Strategie, mit neuen Formen der Musik umzugehen. Dadurch werden romantische und spätdromantische Werke als Ausdruck subjektiver Tiefe verständlich (vgl., ebd.). Die Werke lassen sich so zwar vielseitig verstehen und erklären, aber gleichzeitig werden sie mehrdeutig. Kritik, Komposition und Musik Hören kann und muss, wenn sie auf das Genie rekurriert, kompositorische Intention, Persönlichkeit in die Reflexion einbeziehen. Im Gegensatz zur musikalischen Form, sind diese Aspekte, wie Hanslick plausibel kritisiert, nur schwer objektivierbar. Mit Luhmann gesprochen, reduziert Hanslicks Formalästhetik die Komplexität des Musikalischen und motiviert den Anschluss dessen Operationen durch die Installation eines `allgemein´ zugänglichen, mit den Werkzeugen der Musiktheorie operationalisierbarem Referenzsystem. Anders gesagt, auf die „*Lockerung der Form*“ (vgl. Einstein, 1992, S. 62) der Romantik reagiert Hanslick mit der Fokussierung auf Form.

Die Errichtung einer Hegemonie der Form hat aber ihren Preis. Alternative Anschlussoptionen werden gekappt und ausgeschlossen. Was genuin musikalische Kommunikation ausmacht, ist nicht von selbst gegeben, sondern ist Bestandteil von Aushandlungsprozessen. Dies lässt sich in den beiden hier vorliegenden Texten beobachten. Wie Hanslick zeigt, sind affektive-persönliche Bezugnahme als auch die Symbolisierung von Gegenständen gängige musikalische Praxis. Er reduziert jedoch musikalische Kommunikation auf eine Anschlussform und diskriminiert dabei alle anderen Möglichkeiten.

Wagners Text ist in Bezug auf Differenzierung von Musik mehrdeutig. Auf der einen Seite steht er für eine Vermengung von Semantiken. Verschiedene Kunstgattungen, darunter die Musik, sollen im Rahmen des Gesamtkunstwerks miteinander verbunden, gemeinsam verstanden, geschaffen und vorgetragen werden. Er geht noch weiter und bindet soziale Integration, Religiosität und das Politische in das Theater mit ein. In der Kunst wird sowohl der

Tatendrang des Einzelnen, als auch der Geist der Gemeinschaft ausgedrückt und vorgelebt. Wagner beklagt das Auseinanderdriften der Gesellschaft durch die Ökonomie. Im Gesamtkunstwerk sollen sämtliche Bereiche des Sozialen und des Lebens wieder zusammengeführt werden.

Allerdings fordert Wagner gleichzeitig die Unabhängigkeit der Kunst. Sie soll nicht der Kirche, den Fürsten, oder der Unterhaltung bürgerlicher Kaufleute und der Darstellung ihres Reichtums dienen. Von herrschaftlichem, christlichem und vor allem finanziellem Zugriff muss sie sich befreien. Nur durch Autonomie gegenüber allen sozialen Bereichen kann Kunst ihre eigentliche Aufgabe erfüllen.

Beide Text gehen also auf Differenzierungsaspekte ein. Dabei stehen sich Wagner und Hanslick aber diametral gegenüber. Während Hanslick für eine autonome, exklusiv selbstbezügliche Musik steht, strebt Wagner nicht nach Trennung der verschiedenen Semantiken. Er bettet Musik in das Gesamtkunstwerk und in die verschiedenen Belange der Gesellschaft ein.

6.2. Funktionen von Musik

An die Haltung zu Ausdifferenzierung schließt die Zuordnungen von Funktionen an, die der Musik zugeschrieben werden. Ähnlich wie die Literaten seiner Zeit, tritt Hanslick für Funktionslosigkeit ein: *„Das Schöne hat überhaupt keinen Zweck; denn es ist bloße Form, welche zwar nach dem Inhalt, mit dem sie erfüllt wird, zu den verschiedensten Zwecken verwandt werden kann, aber selbst keinen andern hat, als sich selbst.“* Da sie Außermusikalisches nicht repräsentiert, kann auch der Versuch nur scheitern, sie politisch, medizinisch, erzieherisch oder moralisch einzubinden. Hier ließe sich an die oben geführte Diskussion anschließen: Welche soziale Funktion kommt einer Kunst zu, die auf Funktionslosigkeit pocht?

Wagner erhofft sich von der Musik und der Kunst eine Zusammenführung ganz verschiedener sozialer Zwecke und fordert dazu die Befreiung des Kunstbetriebs von äußeren Restriktionen. Die zentrale Bedeutung des Theaters liegt für ihn in der Repräsentation des gemeinschaftlichen Geistes. Damit verbunden werden aber eine Reihe weiterer Bedeutungen für die Gesellschaft. In der Kunst kann sich der Einzelne in seiner Freiheit und seinem tätigen Potential finden. Dieses will bewahrt werden, worauf die politische Funktion des Theater beruht. Auch religiöse Ideen und Transzendenz können vermittelt werden.

6.3. Ästhetik als strukturelle Kopplung

Was ist nun die gesellschaftliche Bedeutung der ästhetischen Texte? Kann der ästhetische Diskurs eine Verbindung zwischen Musik und anderen sozialen Bereichen herstellen? Welchen Einfluss ästhetische Ideen tatsächlich auf das Verständnis von Musik oder andere Bereiche, wie der Philosophie, ausüben, müsste an anderer Stelle empirisch untersucht werden. Wir können hier aber diskutieren, ob die Schriften aufgrund ihres Inhalts das Potential für eine Konstituierung der Ästhetik als strukturelle Kopplung besitzen. Dazu müssten sie in der Lage sein, sowohl Musik als auch andere soziale Systeme fortwährend zu irritieren, um so wechselseitige Erwartungen und Sensibilität zu schaffen.

Hanslick schreibt, wie wir gesehen haben, zugunsten einer autonomen Musik und schottet musikalische Operationen gegen fremde Semantiken ab. Ästhetik ist seit der Antike ein klassisches Fach innerhalb der Philosophie. Bis heute sind Betrachtungen von Kunst Teil verschiedener philosophischer Ideensysteme. Auch moderne und zeitgenössische DenkerInnen, wie Nelson Goodman (vgl. Goodman, 1976) und Gilles Deleuze (vgl. Deleuze/Guattari, 1980) verbinden die Analyse von Kunst und Musik mit ihren Ideen in anderen Bereichen, wie der Erkenntnistheorie oder der politischen Philosophie.

Vom Musikalisch-Schönen zeichnet sich aber, zumindest vordergründig, durch eine Ablehnung philosophischer Konzepte aus. Ihre Methode soll in der naturwissenschaftlich orientierten Deduktion bestehen. Auf die Philosophie nimmt Hanslick nur Bezug, um sich von deren Ideen abzugrenzen. Die Ästhetik Hegels, die Inhaltslosigkeit der musikalischen Formen postulierte, lehnt er ab. Schon seine Zeitgenossen erkennen aber, wie stark Hanslick von Hegel und anderen Philosophen geprägt ist. So beispielsweise, wenn er auf `allgemeine Ideen` oder `Bewegungen` zurückgreift, um den Inhalt des Musikalischen zu beschreiben. Sein Freund Zimmermann kritisiert, er relativiere und widerspreche dabei der von ihm postulierten Autonomie und Selbstständigkeit des Formalen (vgl. Glatt, 1969, S. 75, ff.). Doch der ablehnende Ton Hanslicks lässt den Schluss zu, dass die in `Vom Musikalisch-Schönen` entwickelten Ideen zunächst nicht dazu beigetragen haben, Ästhetik als Bindeglied zwischen Musik und Philosophie zu installieren. Auch im Kreis der zeitgenössischen Befürworter seiner Ideen wurden philosophische Aspekte eher abgelehnt.

Anders verhält es sich wahrscheinlich in Bezug auf neuere Rezeption des Textes. Eine Arbeit, die Bedeutung der Ästhetik für Musik und Philosophie des 20. Jahrhunderts zum Thema hat, würde wahrscheinlich zu einem anders Schluss kommen. Adorno übernimmt beispiels-

weise in gewisser Hinsicht die formalästhetische Position Hanslicks, deutet sie aber als Teil seiner kritischen Theorie um und nimmt dabei Einfluss auf Komposition nach 1950 (vgl. Zemlinski, 2009, S. 60ff.).

Wagner stellt eine Reihe von Bezügen zwischen Musik, Kunst und anderen Bereichen her. Doch lässt sich 'Die Kunst und die Revolution' als Teil einer Ästhetik interpretieren, die als institutionalisiertes Bindeglied zwischen Musik und einem sozialen System operiert? Da Wagner so zahlreiche Verbindungen anspricht, reicht der Rahmen der hier durchgeführten Inhaltsanalyse zur Beantwortung dieser Frage nicht aus, denn strukturelle Kopplung beschreibt eine institutionalisierte, relativ stabile Verbindung zwischen zwei bestimmten Systemen. Eine aufwendiger durchgeführte Analyse könnte die Wirkung ästhetischer Diskurse auf Politik, Religiosität, die Gesetzgebung oder Moralität einer Gesellschaft untersuchen und so vielleicht beantworten, welcher Art die Verbindungen sind, die sein Text zwischen Musik und anderen Bereichen herstellt. Da Wagner den Geist der Gemeinschaft im Theater verortet, wäre es auch interessant zu untersuchen, welche Rolle Kunst für die Selbstbeschreibung einer Gesellschaft spielt und ob Ästhetik dabei eine vermittelnde Rolle einnimmt.

Wie verhält sich Wagner zur Philosophie? Er greift einige Konzepte zeitgenössischer Denker auf, wie Nietzsche und Feuerbach, und nutzt sie für sein Verständnis von Kunst, Geschichte und Gesellschaft (vgl. Sauerland, 2009). Er geht er aber nicht explizit auf diese Philosophen ein und arbeitet die Verbindung mit seinen Anliegen auch nicht weiter aus. Es ist also nicht wahrscheinlich, dass sein Text eine wichtige Rolle für die Philosophie seiner Zeit spielt.

Für die Frage, ob Wagners Ästhetik Teil einer strukturellen Kopplung sein kann, kommen wir so zu einem ambivalenten Ergebnis. Auf der einen Seite stellt er einige Verbindungen zwischen Musik und Gesellschaft her. Er steht dabei in einer bürgerlichen Tradition. Seit Beethoven wird Komposition als Teil des öffentlichen Lebens betrachtet (vgl. Schleuning, 2000). Soziologische Systemtheorie wendet sich aber dagegen, Öffentlichkeit als geschlossene Struktur oder Institution zu begreifen. Für die Begründung der Ästhetik als strukturelle Kopplung, also als stabile Struktur zur Vermittlung zweier Systeme, ist der Text nicht eindeutig genug. Neben einem größer angelegten Forschungsdesign, das auch philosophische Texte miteinbezieht, könnten auch alternative theoretische Perspektiven dazu beitragen, die vermittelnde Rolle der Musikästhetik besser zu verstehen. So spricht Foucault oftmals bestimmten Diskursen oder Einrichtungen eine soziale „Scharnierfunktion“ zu, ohne dafür eine theoretisch explizites Konzept zu entwickeln (vgl. Foucault, 1987). Auch mit Habermas und dessen Ideen zu Öffentlichkeit und Bürgertum (vgl. Habermas, 1990) könnte das Problem wahrschein-

lich angemessener diskutiert werden. Ob solche diskursanalytischen Perspektiven einen angemessenen Zugang zur sozialen Verbindungsfunktion von Ästhetik darstellen, müsste dann an anderer Stelle geklärt werden.

6.4. Ästhetik als Programm

Können die Texte als Orientierungshilfen für musikalische Operationen verstanden werden? Auch bei der Beantwortung dieser Frage können wir an die Diskussion über soziale Differenzierung anschließen. Wir haben gesehen, dass Hanslick bestimmte Möglichkeiten Musik zu verstehen präferiert und andere ausschließt. Auf diese Weise können auch Erwartungshaltungen beim Umgang mit Musik hergestellt werden. Hörende, Kritiker_Innen und Produzierende können an der Ästhetik lernen, auf Formen zu fokussieren und Gefühle sowie Symbolleistungen zu ignorieren. Damit kann eine gemeinsame, für musikalische Kommunikation generalisierte semantische Grundlage geschaffen werden.

Auch 'Die Kunst und die Revolution' kann als Teil eines Programm für musikalisches Verstehen interpretiert werden. Im Gegensatz zu Hanslick unterstreicht Wagner das repräsentative Potential der Musik. Er stellt sich dabei aber nicht dem Problem, wie Musik überhaupt Bedeutung tragen kann. Er argumentiert historisch-philosophisch und bewertet die politische Situation. Doch beinhaltet sein Aufsatz einen Auftrag: Wer Musik hört, spielt oder dazu schreibt, soll sich bewusst machen, dass sie nicht einfach ihre eigenen Formen darstellt, sondern als Symbol verstanden werden muss. Wie die Bedeutung der Instrumentalmusik decodiert werden kann und welche Rolle dabei Affekte oder Formen spielen, wird hier nicht geklärt. Wagner weicht dem Problem aus: Das 'Gesamtkunstwerk' bietet immer die Möglichkeit, Texte zum Verständnis des Musikalischen heranzuziehen.

6.5. Zusammenfassung

Aus systemtheoretischer Sicht unterscheiden sich die beiden Texte drastisch. Hanslicks Ansatz kann als Reaktion auf Probleme verstanden werden, die durch neue musikalische Formen und durch einen regen, komplexen musikalischen Betrieb entstehen. Durch die Fokussierung auf Form schafft er eine operationsfähige Bezugsstelle. Um Musik zu verstehen, muss formalanalytisches Werkzeug genutzt werden. Durch Autonomie und Abschottung gegenüber anderen Referenzen wird diese Semantik verbindlich. Im systemtheoretischen, paradoxieaffinen Jargon Luhmanns bedeutet dies: Komplexität wird durch Herstellung von

Komplexität reduziert. Hanslick gleicht die Musik mit seiner Ästhetik dem modernen Verständnis von Literatur und der bildenden Kunst an: Zweck der Musik soll bloß die Musik sein.

Anders sieht es Wagner. Er fordert zwar, dass Kunst unabhängig und selbstbestimmt betrieben werden soll. Doch ihre Bedeutung liegt für ihn gerade in der Möglichkeit, gesellschaftliche Verhältnisse abzubilden und auf diese Einfluss zu nehmen. Die strikte Trennung verschiedener Semantiken kommt für ihn nicht in Frage. Sein Ideal besteht hingegen in der griechischen Tragödie, in der sich Musik durch Nachahmung der Welt auszeichnet (vgl. Glatt, 1969, S. 8 ff.). Während Hanslick für den Anschluss an musikalische Formen plädiert, macht sich Wagner implizit dafür stark, Musik mit Symbolik zu besetzen. Dabei plädiert er für die Integration von musikalischen Leistungen für die Gesellschaft in das musikästhetische Verständnis, die von Hanslick ins Außermusikalische gerückt werden.

6.5. Diskussion

6.5.1. Musik und Systembildung

Welche Einsichten können durch eine gemeinsame Interpretation der Texte gewonnen werden? Wie wir gesehen haben, können sie vor dem Hintergrund des sozialen Wandels verstanden werden, den sie kommentieren, produzieren, oder mit dessen Folgeproblematiken sie sich auseinandersetzen. Die Musik des 19. Jahrhunderts zeichnet sich durch rapiden Wandel ihrer Formen aus, sowie in der Intensivierung musikalischer Kommunikation in den europäischen Städten. Die Differenzen zwischen Hanslick und Wagner stellen unterschiedliche Strategien im Umgang mit der Autonomisierung und Komplexitätssteigerung der Musik dar.

Dass zentrale ästhetische Haltungen im deutschsprachigen Raum um 1850 ein solches Maß an Gegensätzlichkeit erreichen, spricht dafür, dass Musik in dieser Zeit neuen Anforderungen gegenübersteht, und einem Wandel unterliegt, dessen Ausgang sich erst in Laufe kommunikativer Praktiken darstellen wird. Der Umgang mit Musik wirft Fragen auf, wird neu justiert und debattiert. Was gehört zu Musik und wo sind ihre Grenzen? Was sind ihre Beziehungen zu anderen Bereichen? Kurz gesagt: Wie kann und soll Musik funktionieren?

Bei der Darstellung der Kunsttheorie Luhmanns haben wir darüber gesprochen, dass dieser keine Aussagen zur Musik als System trifft. Zwar verortet er diese in der Kunst, was an seinen exemplarischen Ausführungen deutlich wird. Unklar bleibt dabei aber, ob dies sämtliche

musikalischen Prozesse betrifft und wie Musik sozialstrukturell zu fassen ist. Ist sie vielleicht ein Subsystem der Kunst? Einiges spricht dafür, dass musikalische Kommunikation auch anders funktionieren kann, als es Luhmann für das moderne System Kunst beschreibt. Dieses zeichnet sich in ihrer Selbstbeschreibung durch die Forderung von Neuheit und die Ablehnung sozialer Zwecksetzung aus. Trifft dies auch auf Musik zu? Wie sind dann Tanzmusik oder militärischer Marsch sozial zu verorten? Was geschieht, wenn jemand im Konzert eine Beethoven-sonate zur Entspannung nutzt? Ist solches Hören nicht mehr Teil des Musikalischen? Um Musik systemtheoretisch einheitlich betrachten zu können, müssen anscheinend einige Kommunikationsvorgänge spezifisch eingeschlossen und andere ausgeschlossen werden.

Dies ist aber nicht bloß ein Problem der Sozialtheorie. Es betrifft auch ästhetische Generalisierungsversuche. Wir können dies bei Hanslick sehen. Sein Versuch, ein einheitliches Verständnis von Musik zu liefern, beruht auf einer Verdrängung aller Operationen, die nicht an die formalen Eigenschaften anschließen, sondern affektive oder symbolische Assoziationen nutzen. Wagner hingegen interessiert sich in seiner Ästhetik nicht dafür, ob die Bedeutung der Musik das Ergebnis einer Auseinandersetzung mit ihrer Form ist, oder ob Musik an dieser vorbei wirkt.

Systeme und deren Semantiken und Eigenschaften sind nicht einfach gegeben, sondern unterliegen verschiedenen Bildungs-, Wandlungs- und Stabilisierungsprozessen. Ein symbolisch generalisiertes Medium, wie beispielsweise die romantische Liebe im Sinne Luhmanns (vgl. Luhmann, 2008b), bildet systemähnliche Strukturen heraus, bleibt aber in ihren Grenzen, ihrer Funktion und Semantik stets instabil und mehrdeutig. Die Ergebnisse der Inhaltsanalyse sprechen dafür, dass auch Musik um 1850 Systembildungsprozessen unterworfen ist, die aber nicht abgeschlossen sind. Die Grenzen bleiben offen und instabil. Hanslick rückt Musik in den Bereich der modernen Künste. Wagner will von einer solchen selbstgenügsamen und nach außen abgeschlossenen Formverliebtheit nichts wissen. Diese wäre, mit Luhmann gedacht, aber die Voraussetzung für die Errichtung eines stabilen Systems der Musik.

6.5.2. Erben der Romantik

Wie lässt sich diese Ambivalenz historisch einordnen? Hanslick kann als Gegner des romantischen Denkens betrachtet werden. „*Hanslicks Affekt gegen den Affekt ist einer gegen die Romantik*“ (vgl. Eggebrecht, S. 1991, S. 611). Dem Erlösungsdanken von Tieck, Wackenroder und Hoffmann tritt er mit rationalistischem Formalismus entgegen. Er reduziert die Ro-

mantik auf die Gefühlsästhetik, übersieht aber wahrscheinlich, wie schon in Bezug auf den deutschen Idealismus, dass er viele Ideen ihrer Gedankenwelt adaptiert (vgl. Glatt, 1969). Dass Musik keine Imitation des Naturschönen ist, wurde bereits in der Romantik gedacht. Dort sind subjektiv bedingte Perspektive und Realitätsverdopplung Grundlagen des Kunst- und Musikverständnisses. Auch Autonomie ist bereits Bestandteil des romantischen Diskurses über Kunst. So schreibt Tieck: *„Ja diese Töne, die die Kunst auf wunderbare Weise entdeckt hat und sie auf den verschiedensten Wegen sucht, sind von einer durchaus verschiedenen Natur, sie ahmen nicht nach, sie verschönern nicht, sie sind eine abgeschlossene Welt für sich (Tieck, 2014, S. 241)“*. Ideengeschichtlich wurden Kontinuität und Brücken zwischen Hanslick und der frühen Romantik nachgewiesen. Systemtheoretisch lässt sich diese Einsicht aber noch ausbauen.

Luhmann interessiert sich in seinen Texten über Kunst besonders für die Romantik. Hier lässt sich, so seine These, zum ersten mal die Begegnung mit typisch modernen semantischen Problematiken beobachten. Diese sind das Ergebnis sozialer und semantischer Differenzierung, operativer Schließung und Selbstreferenz (vgl. Luhmann, 2008a). Die Literatur und Philosophie des frühen 19. Jahrhunderts reflektiert die Unmöglichkeit universaler Welt- und Selbstbeschreibung. Die Individuen müssen das Bewusstsein aushalten, für ihr eigenes Programm verantwortlich zu sein, sich dabei aber als Beobachter_innen niemals selbst beobachten zu können. Ironie, Kritik am niemals zu Ende gebrachten eigenen Werk, und das Leiden an Einsamkeit und Entfremdung sind Ausdruck der Erfahrung von Begrenztheit und Unhintergebarkeit der eigenen Perspektive. Gleichzeitig reagiert Romantik auf den Verlust der Universalität des Religiösen mit der Errichtung eigener Sinngebung. Neue Mythologien können eingesetzt werden, aber auch Rückgriffe auf geschichtliche Vergangenheit. An Luhmann anschließende Literaturwissenschaft arbeitet diesen bei Luhmann angelegten Ansatz weiter aus und nutzt ihn für eigene Forschung. *„Romantische Ideologie (...) ließe sich kennzeichnen als ein durch die unhintergehbare Historizität moderner Verhältnisse motivierter, universalisierender, auf Synthese und Reintegration moderner Fragmentierung ausgerichteter Diskurs...“* (vgl. Reinfandt, 2003, S. 31).

Während sich in neuerer Zeit eine systemtheoretisch ausgerichtete Literaturwissenschaft herausgebildet hat, ist Luhmanns Denkweise in die Musikforschung noch kaum wirksam geworden. Um das Musikverständnis der Romantik zu beschreiben, rekurriert Hans Eggebrecht auf ein Zwei-Welten-Modell (vgl. Eggebrecht, 1991, S. 592, ff.), gekennzeichnet durch die Ambivalenz zwischen Einheitssemantik und Diskontinuität. In der deutlichsten Form findet Eggebrecht das Zwei-Welten-Modell bei Wackenroder ausgeprägt, es kennzeichnet aber

auch das gesamte ästhetische Denken im deutschsprachigen Raum des 19. Jahrhunderts, mit Ausnahme der Hanslickschen Schule. Im Eggebrechts Modell steht Musik für eine sublimen, wundervollen Erfahrungswelt, in der sich die Hörer_Innen dem Zugriff der grausamen Welt des Alltags zu entziehen suchen. *„Die Negation der wirklichen Welt ist der Ausgangspunkt. Die Welt ist bestimmt vom „gemeinen Zweck und Nutzen“, getrieben vom „Rade des großen Räderwerks“; sie ist „gedrängtes Gewühl“, „ein rastloses Wirken der Menschen gegeneinander““* (vgl. Eggebrecht, 1991, S. 595). Musik ist ein transzendenter Rückzugsort, an dem Unendlichkeit und Erlösung gesucht werden. Dazu passen auch die Einsichten, die der Soziologe Andreas Reckwitz zur Geschichte des Subjektiven gewinnt. In der Romantik werden neue Techniken zur Nutzung von Musik entwickelt. Sie dient nicht nur zur Flucht, sondern auch der Entwicklung eigener affektiver Fähigkeiten und sie ist Mittel zur inneren Selbstschau. Dazu müssen sich die Hörenden in die Musik vertiefen und eine unmittelbare Verbindung zu ihr finden (vgl. Reckwitz, 2006).

In der frühen Romantik ist das Verhältnis der beiden Welten von Spannung geprägt. Auf der einen Seite wird die heilende transzendierende Unmittelbarkeit und Wirkung der Töne und die Flucht vor der modernen Wirklichkeit gesucht, die von Konflikt, Zweckrationalisierung, Einsamkeit und Leid bestimmt ist. Auf der anderen Seite wird die Musik als Sündenfall stilisiert (vgl. Eggebrecht, 1991, S. 597). Die romantischen Autor_Innen empfinden Scham für ihren naiven Eskapismus. Die Kunst ist ein trügerischer Aberglaube: *„Und dies wuchert im Gemüt des Künstlers als „entsetzlicher Zweifel“, „verzweiflungsvolle Angst“ und „bittere Scham““* (vgl. ebd.).

Eggebrecht geht der Aktualisierung dieses Denkens im gesamten 19. Jahrhundert nach. Die Ästhetik Wagners ist für ihn stark vom Erlösungsdanken der Romantik geprägt (vgl. ebd., S. 606 ff.). Dies lässt sich auch in *„Die Kunst und die Revolution“* zeigen. Wagner wendet das Motiv politisch. Kunst soll die Menschen aus der, von der Geldwirtschaft regierten, individualistischen Gesellschaft befreien. Die neue Welt nach der Revolution ist geprägt von Gemeinschaft und der Negation des Zweckdienlichen.

Eggebrecht sieht in der Ästhetik um 1850 den Niedergang des romantischen Denkens: *„Hanslicks Schrift umschreibt eine Wahrheit, jedoch nur eine halbe, die, indem sie die andere Hälfte polemisch verkleinert, ihre Hälfte in Frage stellt. In Wagner fand er nicht nur seinen Gegner, sondern auch sein Gegenbild. Hanslick und Wagner ergänzen sich nicht wie zwei Hälften zu einem Ganzen. Das 19. Jahrhundert ist nicht so. In dem Auseinanderfallen seines klassisch-romantischen Anhangs in den Romantizismus Wagners, der Romantisches benutzt,*

wie er es gebrauchen kann, und in den Klassizismus Hanslicks, der so tut, als habe es Romantik nie gegeben, entblößt es sich“ (vgl. ebd. S. 611).

Diese Einschätzung gibt uns Hinweise für eine systemtheoretische Sicht auf das Verhältnis Wagners und Hanslicks zur Romantik. In einem Punkt soll aber von Eggebrechts Einschätzung abgewichen werden. Wie wir oben im Anschluss an Dorothea Glatt beschrieben haben, ist `Vom Musikalisch-Schönen´ kein vollständiger Bruch, sondern eine Verwerfung, aber auch Selektion bestimmter romantischer Motive. Die Gegnerschaft Hanslicks und Wagners lässt sich deshalb als ein Auseinanderdriften des romantischen Musikdiskurses beschreiben. Versuchten die frühen Romantiker_Innen noch die widersprüchliche Spannung zwischen den Welten aufrecht zu erhalten, brechen diese nun auseinander. Hanslick fordert Negation des unmittelbaren, affektiv geprägten Hörens, die schon im Zweifel der Romantik angelegt ist, und besteht auf Autonomie. Wagner, hingegen, glaubt ohne Einschränkung an das Heilsversprechen der Musik.

Beethoven, der von den Romantiker_Innen als musikalischer Held angesehen wird, ist sowohl für Hanslick als auch für Wagner ein zentraler Bezugspunkt. Wagner ist begeistert von seiner sozialen Errungenschaft. Es sieht in als Erlöser: *„Das hatte die Beethovensche Symphonie schon im tiefsten Inneren erregt: die neue Religion, die welterlösende Verkündigung der erhabensten Unschuld war dort schon verstanden, wie bei uns. So feiern wir denn den großen Bahnbrecher in der Wildnis des entarteten Paradieses! Aber feiern wir ihn würdig, nicht minder würdig als die Siege deutscher Tapferkeit: denn dem Weltbeglückter gehört der Rang noch vor dem Welteroberer (vgl. Wagner, 1870, <http://www.raptusassociation.org/wag-beet1870g.html>)!“* Hanslick schätzt hingegen sein symphonisches Schaffen und sieht Brahms als dessen Nachfolger. Seine Versuche, öffentlich wirksam Text in seine neunte Sinfonie zu integrieren, hält er jedoch für eine grobe Verfehlung (vgl. Hanslick, 2017, S.62). Was in der Romantik noch zusammen gedacht wurde, ist einige Jahrzehnte später ein nicht mehr integrierbarer Gegensatz.

Mit der systemtheoretischen Analyse erhalten wir eine alternative Perspektive auf die ästhetischen Differenzen der Zeit um 1850. Es geht um mehr als eine philosophische Debatte oder einen Konflikt zwischen dem Wiener Klassizismus und dem sog. neudeutschen Kreis. Der Streit Wagner gegen Hanslick ist das Ergebnis der sozialen Bedingungen, unter denen Musik operiert. Das 19. Jahrhundert stellt neue Herausforderungen an die Musik, denen das widerspruchsvolle Denken der Romantik nicht mehr gerecht wird. Das formalistische Programm unterstützt eine musikalische Systembildung. In der Auseinandersetzung mit komplexem Ge-

schehen der Musik motiviert es zu einer Orientierung an den akustischen Formen. Doch die Funktionen und Leistungen, die damit aufgegeben werden sollen, sind immer noch Teil musikalisch-sozialer Praktiken. Wagner greift diese auf und konzentriert sich auf verschiedene Repräsentationsleistungen der Musik.

7. Musikästhetik als bürgerliche Strategie

In diesem Abschnitt werden die Ästhetiken mit einem konflikt- und praxistheoretisch geschulten Blick untersucht. Ein zentraler Aspekt der Theorie Bourdieus ist, dass (diskursive) Praktiken als Ergebnis sozial bedingter spezifischer Lagen sichtbar werden. Die Interpretation muss dabei also von Bedingungen ausgehen, unter denen Wagner und Hanslick am Spiel des Musikfeldes teilnehmen. Biografische Umstände und soziale Herkunft sind dabei relevant. Beide Schriften waren nach ihrer Veröffentlichung sehr erfolgreich und prägten die zeitgenössischen Sichtweisen auf Musik. Wir gehen deshalb davon aus, dass sie nicht bloß das Ergebnis individueller, partikularer Positionen sind, sondern ausgehend von einem besonderen Habitus verstanden werden müssen. Um diese Zusammenhänge anschaulich darstellen zu können, soll die Argumentation hier anders als im letzten Abschnitt gegliedert werden. Im ersten Block untersuchen wir 'Vom Musikalisch-Schönen' und im Anschluss den Wagnerischen Text. Schließlich werden die Ergebnisse wieder zusammengefasst und zu einer integralen Sicht eng geführt.

7.1. Hanslick als Vertreter moderner Rationalität

7.1.1. Gefühlsästhetik und Vernunft im 18. Jahrhundert

Um den Zusammenhang zwischen Hanslicks Ästhetik und seiner sozialen Position zu verstehen, lohnt es sich, einen Blick auf seine ästhetischen Vorgänger zu werfen. Schon seit Mitte des 18. Jahrhunderts ist der Gegensatz 'Gefühl oder Verstand' zentraler Bestandteil der Auseinandersetzung um das richtige Verständnis von Musik. Schon in den Anfängen dieser Debatte wird der Zusammenhang zwischen sozialer Position und ästhetischen Urteil deutlich (vgl. Jungmann, 2008, S. 36 ff.).

Johann Joachim Quantz war Kapellmeister am Hofe Friedrich II. Er absolvierte keine formelle musikalische Ausbildung, sondern erwarb entscheidendes Wissen und Fähigkeiten im Alltag

des Musikberufs. Als Stadtpfeifer in Pirna und Oboist in der Dresdner Musikkapelle machte er sich einen Namen und wird so für die Kapelle des Königs in Potsdam angeworben. Dort wird er zur zentralen Figur des musikalischen Geschehens am Hofe und verfasst Texte zu Musik. Friedrich der Große richtet seinen Geschmack weitgehend nach dessen Urteil aus. Für Quantz besteht der Zweck der Musik darin, die Zuhörer_Innen zu erfreuen und deren Gefühle und Leidenschaften zu erregen (vgl., ebd.). Die Kompositionen sollen an das Publikum und dessen musikalischen Bildungsstand und Gemüt angepasst werden. Diese Haltung ist Ergebnis seiner Anstellung am Hof. Dort kann er seine Position nur halten, wenn es ihm gelingt, den Adel mit seinem Spiel und seine Kompositionen zu erfreuen (vgl., ebd.).

Im Gegensatz dazu steht Johann Nikolaus Forkel. Schon früh zeigte er einen starken Bildungsdrang. Der Präfekt des Domchors in Schwerin bezahlte ihm das Jurastudium. 1770 wurde er Universitätsorganist und 1779 Universitätsmusikdirektor. Forkels Biografie weist in die Zukunft. Denn es gelang ihm als einem der ersten, seine berufliche und soziale Stellung auf Grundlage der Kombination wissenschaftlicher und musikalischer Kompetenzen zu erlangen und zu festigen. So ist seine Ästhetik auch von Vernunft und Rationalität geprägt. In zahlreichen Veröffentlichungen steht er dafür ein, dass Musik eine Kunst des Verstandes ist. Die musikalischen Gesetzmäßigkeiten sollen das Hören leiten und die Grundlagen für den 'gereinigten Geschmack' bilden. Es soll Aufgabe der Wissenschaft sein, die Regeln der Musik herauszuarbeiten und den Hörenden zu vermitteln. So gesehen ist seine berufliche Stellung unerlässlich für sein musikalisches Wirken (vgl. ebd., S. 40 ff.).

Von diesem Zeitpunkt an wird Vernunft zu einem elementaren Bestandteil des bildungsbürgerlichen Musikverständnisses. Auch Musikkritiker sind verantwortlich für die Erhebung der Musik zum Gegenstand wissenschaftlicher Forschung. Bekannt dafür ist Johann Adam Hiller. Er war Jurist und Kapellmeister. Vier Jahre lang gab er in Leipzig eine Musikzeitschrift heraus, die 'Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend'. Dort griff er Forkels Ideen auf und machte sie einem breiteren Publikum zugänglich. Deutlich wird in seinen Texten, dass Wissenschaftlichkeit die Basis für die Beurteilung von Musik ist. Durch die Kenntnis und Berücksichtigung musikalischer Gesetze ist Kritik keine 'Geschmackssache' mehr, sondern kann auf Grundlage sachlicher Bezugspunkte geführt werden. So entsteht eine Distanz zwischen laienhaftem und angemessenem Musikverständnis. Es obliegt den professionellen Kennern und Ausgebildeten, ihre wissenschaftlichen Kenntnisse einzusetzen und den Blick auf Musik für die allgemeine Bürgerschaft aufzubereiten (vgl. ebd., S. 41 ff.).

7.1.2. Hanslick und die moderne Musikwissenschaft

Quantz und Forkel sind jedoch keine extremen Vertreter der Vernunft- und Affektenlehre. Quantz räumt ein, dass Musik auch eine Wissenschaft sei, und unterscheidet den nur geschickten vom gelehrten Musiker. Forkel ist kein exklusiver Formalist. Das gefühlsmäßige Hören soll für ihn neben dem intellektuellen Vergnügen seinen Platz einnehmen und die angemessene Beachtung finden (vgl. ebd.). Es gibt eine Kontinuität zwischen Forkel, Hiller und Hanslick. Letzter ist aber im Ausschluss des gefühlsgeliteten Hörens bedeutend strenger.

Wir haben im dritten Abschnitt nach der sozial bedingten Interessenlage Hanslicks gefragt. Wie bei Forkel und Hiller spiegelt auch seine Ästhetik eine soziale Position wieder. Er steht in der Tradition des akademisch-bildungsbürgerlichen Verständnisses von Musik. Dies kann auf verschiedenen Ebenen beschrieben werden. Einmal auf der Grundlage seines biographischen und beruflichen Hintergrunds. Hanslick stammt aus einer gebildeten Familie. Bereits sein Vater war Professor für Musikästhetik in Prag. Der Sohn studierte Rechtswissenschaften, wie schon Forkel und Hiller, und war dann in Klagenfurt und Wien als Beamter tätig (vgl. ebd., S. 45). Mit Bourdieu gesprochen, zeichnet sich seine Stellung durch hohes kulturelles Kapital aus. Dieses besteht in seiner formellen Bildung, aber auch in seiner Affinität und Kompetenz für wissenschaftliche Reflexion. Mit dem Einfordern von objektivem und wissenschaftlichem Umgang mit Musik wird kommuniziert und impliziert, dass Musik nur mit Hilfe von Kompetenzen adäquat verstanden werden kann. Wem die musikalisch-theoretische Ausbildung fehlt, kann Musik nicht richtig komponieren und hören und sollte sich deshalb eines Urteils enthalten. Das Verhältnis der Laien zu den professionell musikalischen Geschulten ähnelt dem zu einem Magier oder einem Schamanen. Dieser besitzt ein für Außenstehende unsichtbares und unverständliches Wissen. Die einzige Möglichkeit der Uneingeweihten besteht darin, das Orakel zu befragen und auf dessen Weisung oder Ratschlag zu hoffen.

Hanslick fordert spezifisches und autonomes Verständnis von Musik. Mit Bourdieu betrachtet, geht es dabei aber nicht um die Organisation musikalischer Kommunikation, sondern um den Ausschluss Berufsfremder aus der Diskussion. Psychologen, Philosophen, Mediziner, Literaten und allgemein Kunstästhetiker sollen sich heraushalten. Das einzige, das sie zeigen können, wenn sie den Fehler begehen, gegen den Rat Hanslicks über Musik zu publizieren, ist ihre fehlende Kompetenz.

Hanslick kann als erster moderne Musikwissenschaftler bezeichnet werden. Das kann so gedeutet werden, er den Grundstein für eine rationalistische Auseinandersetzung mit Musik legt. Der Ausspruch kann aber auch so verstanden werden, dass Hanslick das Selbstver-

ständnis der Disziplin für lange Zeit prägte und außerdem maßgeblich daran beteiligt war, ihren Platz als wissenschaftlich-universitäre Disziplin zu festigen. So urteilt auch Irmgard Jungmann: *„Es ist sicher nicht von der Hand zu weisen, dass dieser gedankliche Ansatz mit der Tatsache in engem Zusammenhang steht, dass Hanslick ein akademisches Amt anstrebte. Galt es doch, dem neu zu begründenden Fach Musikwissenschaft an der Universität zur Geltung zu verhelfen, indem man eine Methodik entwickelt, die in Verhältnis zur den Naturwissenschaften als ebenso so wissenschaftlich gelten konnte“* (vgl. Jungmann, 2008, S. 46). Doch die in 'Vom Musikalisch-Schönen' entwickelte Ästhetik liest sich kaum als Ausarbeitung und Anleitung zu methodisch richtiger Musikanalyse. Vielmehr lässt Hanslick uns wissen, dass die Untersuchung von Musik ein sehr spezifisches und spezialisiertes Wissen erfordert. Dass dies nur durch die Installation musikwissenschaftlicher Einrichtungen geschehen kann, verstehen die Leser_Innen von selbst. So wird 1861 auch der erste musikwissenschaftliche Lehrstuhl geschaffen und mit ihm besetzt.

7.2. Die reine Ästhetik

Wie ist die Beziehung der Hanslickschen Ästhetik zu sozialen Macht- und Herrschaftsformationen? Seine Schrift entspricht einer ästhetischen Grundhaltung, der Bourdieu seit den 1960er Jahren nachgeht. Er untersucht einen Diskurs, der seit Ende des 18. Jahrhunderts das Verständnis von Kunst prägt und bis in die heutige Zeit Relevanz besitzt. Bei Immanuel Kant und dessen 'Kritik der Urteilskraft' sieht er dessen Aussagen zum ersten mal deutlich ausformuliert. Auf der einen Seite steht eine 'reine Ästhetik'. Diese zeichnet sich durch eine rational geleitete Rezeption von Kunst aus. Das Schöne ist zwecklos und kann mit nur Hilfe des Verstandes künstlerische Freude bieten. Dem gegenüber steht der 'barbarische Geschmack'. Dieser strebt nach affektiven und unmittelbaren Reizen. Kunst wird dabei für den eigenen körperlichen Genuss genutzt. Dieser Haltung entsprechen die bekanntesten ästhetischen Schriften des 19. Jahrhunderts, so von Hegel, Schopenhauer und Schiller (vgl. Bourdieu, 1999). Auch 'Vom Musikalisch-Schönen' führt diese Differenzierung vor. Formales Verständnis von Musik erfordert kognitiven Einsatz. Demgegenüber steht das falsche, gefühlsmäßige und nach Unterhaltung und körperlichem Reiz strebende Musikhören.

Die reine Ästhetik, so zeigt Bourdieu, ist Bestandteil des bildungsbürgerlichen Habitus. Der als von Luxus und Überfluss beschriebenen Lebensweise des Adels wurde im 18. Jahrhundert eine disziplin- und vernunftorientierte Denkweise gegenübergestellt. Im 19. Jahrhundert ist daraus aber vornehmlich ein Bestandteil der Distinktion gegenüber niederen Schichten geworden. Das Bürgertum erhebt implizit die nur ihr zugängliche ästhetische Bildung zur

Bedingung für richtiges Kunstverständnis und eignet sich die Sphäre der Kulturproduktion an. Das bürgerliche Wesen erscheint so als überlegen und rechtfertigt soziale Privilegien. Hanslick übernimmt und reproduziert diese Sichtweise. Er lässt keinen Zweifel daran, dass seine Bewertung an sozialem Stand orientiert ist. Explizit nennt er die Bevölkerungsgruppen, denen die nötigen Bedingungen für ein Verständnis von Musik fehlen. Dies sind vor allem Ungebildete, aber auch die von Natur emotional geleitete Frau, sowie Wilde und Italiener. Hier liegt auch ein Ansatzpunkt für feministische oder am Geschlecht orientierte Forschung, die untersucht, welche Praktiken und Ideologien zu einem Ausschluss von Frauen aus dem musikalischen Betrieb führten (vgl. Bick, 2013). Insgesamt ist 'Vom Musikalisch-Schönen', mit Bourdieu gedacht, ein nicht bewusster Bestandteil einer Praxis der Reproduktion und Stabilisierung bürgerlicher (und männlich-nationaler) Vormachtstellung in allen sozialen Bereichen.

7.2. Musikalische Symbolik und bürgerliches Heldentum Wagners

Richard Wagner ist eine populäre und gleichzeitig sehr umstrittenere Figur. Er gilt vielen als einer der maßgeblichen Modernisierer der Musik. Gleichzeitig tritt er in seinen späteren Schriften als Nationalist und glühender Antisemit auf und wirft damit die Frage nach Kontinuitäten von deutscher Kultur des 19. Jahrhunderts mit dem Nationalsozialismus auf. Dieser brisanten Stellung verdanken wir es wahrscheinlich, dass wir uns bei der Interpretation seines Textes auf wissenschaftliche Literatur stützen können, die Wagners Schaffen und Schreiben im Kontext ihres gesellschaftlichen Kontextes untersucht.

Ähnlich wie bei Hanslick betrachten wir zunächst die individuelle Position des Komponisten im musikalischen Feld und im sozialen Raum. Wagner kommt aus einer kleinbürgerlichen Familie. Er schreibt sich in der Universität Leipzig ein, bricht das Studium aber direkt wieder ab. Ihm fehlt also die Verbindung zum akademischen Feld und seinen beruflichen Möglichkeiten. Seine musikalische Laufbahn beginnt 1833 als Chordirigent in Würzburg. Seine Biographie ist geprägt von finanziellen Notlagen und unsteten Arbeitsverhältnissen. Dies ändert sich erst 1864, als sein glühender Verehrer, der König von Bayern Ludwig II., sich seiner finanziellen Förderung annimmt. Wagner ist existentiell auf den Zuspruch und die Gunst einflussreicher und finanziell kompetenter Förderer angewiesen. Dies wird vom Umstand verschärft, dass er als Opernkomponist besonders kostspielige Projekte entwirft (vgl. Jungmann 2008, S. 59 ff.). Er braucht die Gunst des Bürgertums für seine Projekte.

Der US-amerikanische Kulturwissenschaftler Nicholas Vazsonyi betrachtet Wagner als Wegbereiter des Starkults in der modernen Kulturindustrie. Seit dem 18. Jahrhundert bilden sich die Vorläufer der Massenmedien heraus. Kulturelle Berichterstattung wird über die Stadtgrenzen hinaus angeboten und rege vom Bürgertum verfolgt. Dies nutzt Wagner aus. Er setzt sich in Szene und es gelingt ihm, sich wirkungsmächtig als Helden zu stilisieren. Durch seine Herkunft, seine berufliche Laufbahn und seine finanzielle Situation ist ihm in der bürgerlichen Gesellschaft zunächst eher eine Außenseiterrolle vorbestimmt. Trotzdem kann er sich eine zentrale und bedeutende Stellung in diesem Milieu erarbeiten. Dazu setzt er verschiedene Mittel ein. Seine Opern liefern eindrucksvolle Klangeindrücke und werden mit grandiosem Aufwand vorgetragen. Er flankiert seine Kompositionen und Aufführen mit schriftlichen Veröffentlichungen (vgl. Vazsonyi, 2010).

Wie ist 'Die Kunst und die Revolution' vor diesem Hintergrund zu verstehen? Festzustellen, dass die Forderung nach öffentlicher Finanzierung nicht nur Teil einer Weltsicht ist, sondern auch der eigenen ökonomischen Situation dient, ist trivial. Wenn Wagner die Freiheit der Kunst fordert, dann entspricht er damit einer verbreiteten liberalen Haltung seiner Zeit. Gleichzeitig begründet er aber auch den Wunsch nach staatlicher Förderung des eigenen Berufsstandes. Interessant ist, dass er es nicht dem Zufall überlassen will, wie seine musikalischen Werke interpretiert werden. In den Opern und vor allem in den Aufsätzen werden die zentralen Topoi bürgerlichen Denkens seiner Zeit aufgegriffen. Es geht um den Gegensatz von Kultur und Natur, das Genie, Mystik, das Altertum, die Germanen und den deutschen Nationalismus, Gesellschaftskritik sowie den Erlösungsgedanken. Auch wenn der Stil kämpferisch und ablehnend daherkommt, kann er nicht davon ablenken, dass er um die Gunst der gebildeten Schichten ringt. So wird er schon von Zeitgenossen als Marktschreier verunglimpft. Dies vermag aber nicht seinen überragenden Erfolg zu schmälern, der spätestens seit der Förderung Ludwigs II. und der Errichtung der Bayreuther Festspiele offenkundig ist (vgl. Jungmann 2008, S. 95 ff.).

Dass er Ruhm und künstlerische Vermarktung in seinen Texten gleichzeitig vehement kritisiert und anstrebt, ist paradox und im selben Atemzug Figur einer typischen Rhetorik. Denn, wie oben erwähnt, zeigt Bourdieu, dass die Ablehnung direkter Vermarktung den Kunstschaffenden zwar kurzfristig Einnahmequellen versperrt. Gleichzeitig ist diese Praxis Grundlage für die Stilisierung der eigenen Werke als Teil der Hochkultur und eröffnet langfristig alternative Einkommensmöglichkeiten. In seinen frühen Texten versucht Wagner noch nicht, sich als erleuchtete Figur herauszustellen, die auserkoren ist, dem Volk und der Welt seine Erlösungsvisionen zu kommunizieren (vgl. Vazsonyi, 2010). Würden wir seine jüngeren Veröf-

fentlichungen in die Analyse mit einbeziehen, ließen sich sehr wahrscheinlich auch hier Parallelen zu Bourdieus Beschreibung des Genies in der bürgerlichen Kunst nachweisen.

Dass Wagner in `Die Kunst und die Revolution´ die bürgerliche Ideenwelt zu seinen Gunsten übernimmt und weiterverarbeitet, unterstützt die oben getroffene Annahme, dass in ihr musikalische Praktiken des 19. Jahrhunderts zum Ausdruck kommen. Interessant ist aber vor allem ein weiterer Aspekt: Musik als Symbol zu betrachten, ist bei Wagner implizit Teil einer Öffentlichkeits- und Vermarktungsstrategie. Die Bezüge, die in der Opern und mit Hilfe der Aufsätze hergestellt werden, sollen den Erfolg innerhalb des umkämpften Konzertbetriebs unterstützen. Wagner macht sich so angreifbar für die Kritiker, Hanslick und später Nietzsche, die ihm vorwerfen, er gleiche seine musikalischen Schwächen durch Literatur aus (vgl. Nietzsche, 1967). Trotzdem kann er damit das Fundament für seinen Erfolg legen.

7.3. Zusammenfassung: Soziale Symbolik und gelehrte Form

Es geht nicht darum, den Autoren eine Instrumentalisierung philosophischer Ideen vorzuhalten. Wir gehen stattdessen davon aus, dass ästhetische Haltungen notwendigerweise als Teil ihrer sozialen Bedingungen betrachtet werden müssen. Im Falle Hanslicks ist es wahrscheinlich, dass hinter seiner Argumentation keine bewusste Strategie steckt. Bei Wagner kann hingegen diskutiert werden, wie stark er die öffentliche Wirkung seiner Texte reflektierte. Dies wäre aber Thema einer biographischen Arbeit. Was können wir also mit Bourdieu über Wagners und Hanslicks Haltung zum Verständnis von Musik lernen?

Ein kurzer Blick auf die Geschichte der bürgerlichen Musikästhetik zeigt, dass verschiedene Motive häufig wiederkehren. So die Autonomie der Musik, der Erlösungsgedanke, Verstand gegen Gefühl und formales Verständnis, und Kritik an sinnlichem, laienhaftem Musikgenuss. Verschiedene Autoren betonen jeweils andere Elemente dieses Diskurses und setzen sie in unterschiedliche Verhältnisse. In der Romantik ist z.B. affektives Hören kein Widerspruch zur Autonomie der Musik. Für Hanslick ist dies aber nicht vereinbar. Unabhängigkeit der Musik ist sowohl für Wagner als auch für Hanslick ein wichtiges Thema. Beide konnotieren diese aber auf ihre eigene Weise. Für Wagner steht die Freiheit von ökonomischen Zwängen im Vordergrund. Hanslick geht es in erster Linie um semantische Unabhängigkeit. In der grundsätzlichen Ablehnung der Unterhaltungsfunktion von Musik stimmen sie überein.

Wir hatten gefragt, welche sozialen Herrschaftsverhältnisse in den Ästhetiken reproduziert werden. Auf den ersten Blick ist Hanslick nicht politisch und Wagner am Ende der 1840er

Jahre formuliert eine sozialistisch-liberal geprägte Weltsicht. Vor allem Hanslicks Ästhetik, und mit Einschränkungen auch die von Wagner, sind aber Vertreter der `reinen Ästhetik`. Sie lehnen Hören zu Unterhaltungszwecken ab und greifen damit einen Diskurs auf, der für die Legitimation und Privilegierung bürgerlichen Weltverständnisses steht.

Das zentrale Ergebnis der Gegenüberstellung von Hanslick und Wagner in diesem Abschnitt betrifft die Rekonstruktion des ästhetischer Grundproblems: Worin besteht musikalischer Gehalt? Diesem Problem kann man philosophisch, empirisch oder psychologisch begegnen, ebenso soziologisch. Wir haben in diesem Abschnitt gezeigt, was die sozialen Bedingungen für bestimmte Haltungen zu dieser Frage sein können. Die Engführung oder gar Überlagerung von Form und Gehalt, lässt sich hier als Teil eines akademisch gelehrten Habitus rekonstruieren. Die Annahme, Musik symbolisiere Welt, ist, mit Bourdieu gedacht, Bestandteil einer historisch wegbereitenden Vermarktungs- und Werbestrategie.

Der Zusammenhang zwischen ästhetischer und sozialer Position soll hier nicht generalisiert werden. Die historische Entwicklung und Differenzierung ästhetischer Haltungen verläuft nicht immer entlang sozialer Interessen. Es ist denkbar und wahrscheinlich, dass in anders gearteten sozialen Zusammenhängen sowohl formalistische als auch symbolische Ansätze auftreten. Wenn moderne Philosophie oder Musikwissenschaft davon ausgehen, dass Musik auf Ideen, Gegenstände der Emotionen verweist, muss die Situation wahrscheinlich anders betrachtet werden. Forschung zu neueren Musikverständnissen und -praktiken kann aber unsere Ergebnisse durchaus berücksichtigen, wenn sie danach fragt, welche Rolle soziale Herkunft und Stellung für zeitgenössische Ästhetik und Musiknutzung spielen. Ist universitäre Ausbildung heutzutage maßgeblich für eine von Form und theoretischer Reflexion geleitetem Musikverständnis? Die Diskussion, die, beispielsweise, in Musikzeitschriften oder Hochschulen über `Neue Musik` geführt wird, legt dies nahe. Gleichzeitig lässt sich auch in einigen kultur- und sozialwissenschaftlichen, intellektuell ausgerichteten Kreisen eine gegenläufige Tendenz beobachten. Die `Cultural Studies` und weitere aktuelle Forschungsrichtungen forschen nicht über klassische Musik oder Musikformen, sondern zu Praktiken und Nutzungsweisen von Popmusik (vgl. Schwichtenberg, 1993).

Bezüglich der Symbolleistung von Musik wurde bereits diskutiert, inwiefern Wagner mit seinem Musikverständnis und dessen Nutzung für Positionierung innerhalb des musikalischen Feldes einer Vorreiterrolle für Mechanismen heutiger Musikindustrie spielt (vgl. Vazsonyi, 2010). Dass Bezugnahme auf soziale oder politische Problematiken in der zeitgenössischen Populärmusik zur Vermarktung genutzt wird, ist offensichtlich. Doch es liegt nahe anzuneh-

men, dass auch klassische moderne Musik mit Symbolik spielt. Die Komponisten der `Zweiten Wiener Klassik` werden meistens im Zusammenhang mit ihrer kompositorischen und theoretischen Innovationen diskutiert. Doch in der Einordnung in den Expressionismus kommt zum Ausdruck, dass soziale Bedingungen, Entfremdung und der Schrecken vor der modernen, industrialisierten Welt in einigen ihrer Werke explizit problematisiert werden. Welche Rolle spielen dabei die Konkurrenzverhältnisse im Konzertwesen des frühen 20. Jahrhunderts? Auch lässt sich diskutieren, inwiefern gerade der radikale Formalismus der 1950er und 60er Jahre auch symbolisch konnotiert ist. Bedeutungslosigkeit kann auch als Bedingung moderner mechanistisch ausgerichteter Gesellschaft und Subjektivität gedeutet werden. Spielen nicht Komponisten wie Ligeti und Stockhausen gerade mit solchen widersprüchlichen Assoziationen?

8. System und Hierarchie

In diesem Kapitel werden die Ergebnisse beider Theorieperspektiven zunächst zusammengefasst und gegenübergestellt. Im Anschluss diskutieren wir die Vereinbarkeit der verschiedenen Erkenntnisse.

8.1. Theorieübergreifende Zusammenfassung

Systemtheoretisch sind wir von einer historischen Situation ausgegangen, in der Musik und ihr Betrieb von einem starken Wandel erfasst werden, in systemtheoretischer Formulierung von einem starken Zuwachs an Komplexität. Als Reaktion auf die komplexer werdende Situation teilen sich auch ästhetische Haltungen. Die Hegemonie einfordernde formalistische Tendenz in `Vom Musikalisch-Schönen` ist Teil von Organisationsprozessen der Musik. Formalästhetik unterstützt die Differenzierung einer spezifischen Semantik, die für musikalische Kommunikation eine Orientierung bietet.

Die ausgewählten Texte verweisen auf verschiedene soziale Bedeutungen von Musikästhetik. Diese ist Teil der Selbstbeschreibung von Musik. Sie ist ebenso Programm, liefert also eine Orientierung für musikalisches Verstehen. Außerdem ist sie Bestandteil der Selbstorganisation musikalischer Kommunikation. Dass Wagner mit seiner gegenläufigen Konzeptualisierung von Musik in seiner Zeit starken Einfluss ausübte, spricht dafür, dass formales und selbstreferentielles Verstehen von Musik um 1850 nur eine unter verschiedenen Arten ihres

Verständnisses ist. Der Musik gelingt es in dieser Zeit nicht, eine stabile Systembildung zu formulieren und abzuschließen. Sie spezialisiert sich nicht auf eine besondere soziale Funktion, sondern wird für verschiedene Leistungen eingesetzt.

Mit Bourdieu kann gezeigt werden, dass die ästhetischen Aussagen das Produkt der Rivalitäten um Positionen im musikalischen Feld sind, gleichzeitig aber auch Ausdruck der Herrschaftsansprüche des bildungsbürgerlichen Milieus. Durch seine formale Ästhetik nimmt Hanslick an einer diskursiven Praktik teil, die ein besonderes Wissen zur Bedingung für Musikverstehen macht. Damit wird die soziale Lage der Bevölkerungsgruppen begünstigt, die entsprechende Kompetenzen und die Möglichkeit zu ihrer Erlangung besitzt. So positioniert er sich einmal zu Gunsten universitätsnaher, im Bereich der Musik professionell Tätigen und stellt Weichen für die Herausbildung der modernen Musikwissenschaft. Zudem trägt er mit seiner `reinen Ästhetik` zur Distinktion des Bürgertums gegenüber den weniger privilegierten Schichten bei.

Aus einer Konkurrenzperspektive muss Wagners Text vor dem Hintergrund seiner beruflichen Situation als Komponist betrachtet werden. Aufgrund der Kostspieligkeit der Oper und seiner Distanz zu Wissenschaft und Beamtentum ist der Komponist in besonderem Maße auf Durchsetzung im Konzertleben angewiesen. Das Aufgreifen emotional wirksamer und im bürgerlichen Bewusstsein relevanter Motive soll deshalb als Öffentlichkeits- und Vermarktungsstrategie verstanden werden. Die Erfolge Wagners zeigen, dass seine Ästhetik einen guten Ausgangspunkt für das Verständnis bürgerlichen Denkens im 19. Jahrhundert darstellt. Außerdem kann gezeigt werden, dass eine ästhetische Position, die musikalische Symbolik betont, Teil einer Verbreitungsstrategie sein kann.

8.2. Vereinbarkeit der Ergebnisse

Wie ist zu bewerten, dass mit Luhmann und Bourdieu unterschiedliche soziale Ursachen für die Herausbildung der ästhetischen Haltungen genannt werden können? Diese Frage stellt sich nicht bloß in dieser Arbeit, sondern ist eine grundsätzliche Herausforderung an die Sozialwissenschaften (vgl. Kneer/Schroer, 2009). Wie ist mit der Tatsache umzugehen, dass verschiedene Ansätze unterschiedliche Ergebnisse zum selben Phänomen liefern? In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden in der Soziologie verschiedene Theoriekämpfe ausgefochten. Adorno lag mit Karl Popper im sog. Positivismusstreit. Mit seinem musiksoziologischen Widersacher Alphonse Silbermann diskutiere er die Frage, ob Soziologie Innermusikalisches untersuchen sollte. Öffentlich wahrgenommen wurde auch die `Luhmann-Habermas-

Kontroverse´ über die Frage, welchen Stellenwert das System und das Individuum in der Gesellschaftstheorie einnehmen soll. Der Umgang mit solchen Widersprüchen ist heute anders. Der Streit der Theorien hat seine frühere Schärfe verloren. Passend dazu geht die Soziologie heute über Theoriegrenzen hinweg von einer perspektivischen Relativierung von Wirklichkeit aus. Dies gilt auch für die hier genutzten Denksysteme.

Wir wollen deshalb die verschiedenen Ergebnisse nicht gegeneinander ausspielen, sondern sie gemeinsam denken. Es ist davon auszugehen, dass sozialstrukturelle Hierarchie auf der einen Seite, und Kommunikationsbedingungen und Semantik auf der anderen Seite innerhalb der Musik und mit Hilfe von Ästhetik wechselseitigen Einfluss ausüben.

Die Entwicklung der Musik zu einem zentralen Bestandteil bildungsbürgerlichen Kulturlebens und ihre Nutzung für gesellschaftliche Distinktion und Selbstverortung, die man gut mit Bourdieu beschreiben kann, produzierte einen enormen Komplexitätsschub. Im Rahmen der Ausweitung des öffentlichen Konzertlebens stieg der Anspruch an Spielfertigkeit und kompositorischer Leistung und führte zu einer Ausweitung und Vertiefung kritischer Wahrnehmung und abstrakter Konzepte. Kommunikation musste unter Beachtung ästhetischer Modifikationen neu konzipiert und organisiert werden.

Neue Semantiken schaffen wiederum andere Bedingungen und Strategien für eine Distinktion und für die Auseinandersetzung um gesellschaftliche Positionen. Rationale und objektiv ausgerichtete Behandlung von Musik ist auf Beobachtbarkeit und Verbindlichkeit musikwissenschaftlicher Debatten und auf angemessene und erwartbare Aufführungspraxis angewiesen. Formalistisches und theoriegeleitetes musikalisches Verständnis begünstigen so die Trennung von professioneller und `amateurhafter´ Musik und ihre Angliederung an die Universität. Aufführungs- und kompositionspraktisch ausgerichtete Musikhochschulen, sowie universitäre musikwissenschaftliche Institute schaffen wiederum neue Konfliktlinien und andere Bedingungen für Konkurrenz und Hierarchie im Feld der Musik. Im 18. und 19. Jahrhundert schaffte die Loslösung der Musik von der Religion und dem Fürstentum neue Herausforderungen für Komponist_Innen. Das Verhältnis der Musik zur Ökonomie wandelte sich. Bei Wagner können wir beobachten, dass damit neue Strategien möglich und nötig werden, um in der Musik zu bestehen.

Dies lässt vermuten, dass auch andere theoretische Perspektiven in Bezug auf unser Forschungsproblem die Erkenntnisse über soziale Bedingungen von Musikästhetik erweitern können. Während Wagner in seinen Schriften vor 1850 nur vage auf nationale Motive eingeht, spielen diese für ihn später eine wesentliche Rolle. Denkbar wäre also auch im An-

schluss an Jürgen Habermas eine Analyse, die nationale und öffentlichkeitswirksame Linien untersucht. Eine weitere Denkrichtung könnte Norbert Elias folgen. Ist die Rationalisierung des Musikhörens Bestandteil sozialhistorischer Zivilisationsprozesse, wie er sie in „Über den Prozess der Zivilisation“ beschreibt (vgl. Elias, 1967)? Es bieten sich also noch verschiedene Ansätze an, um die gesellschaftstheoretische Erforschung von Ästhetik in der Soziologie und in den Musikwissenschaften auszuweiten.

9. Ausblick

In der Einleitung haben wir beobachtet, dass die heutige Musik in ihren Formen und Praktiken von extremen Unterschieden gekennzeichnet ist. Es ist kaum möglich, diese Differenz zu erklären, ohne soziale und geschichtliche Ansätze mit einzubeziehen. Ziel der Arbeit war nicht die Erforschung aktueller Musik. Denn es soll nicht der Fehler begangen werden, historische Zusammenhänge auf die heutige Zeit ungeprüft zu übertragen. Es ging aber neben dem Interesse an den historischen Vorgängen auch darum, eine Diskussion zu führen, die dazu beitragen kann, Perspektiven auf neuere Entwicklungen zu gewinnen und Fragemöglichkeiten herauszuarbeiten.

Wir haben gesehen, dass verschiedene ästhetische Positionen im 19. Jahrhundert auf Herausforderungen an die Musik reagieren und sich auf Möglichkeiten der Beziehung zum Sozialen konzentrieren. Ist die starke institutionelle und ästhetische Trennung des aktuellen Musikbetriebs das Ergebnis einer Verteilung der Musik auf verschiedene soziale Leistungs- und Funktionsbereiche? Zeitungsberichte über Musik sprechen oftmals von einer Krise ‚gelehrter Musik‘ und vermuten als Grund dafür einen Wandel der Sozialstruktur. Interessant wäre es im Anschluss zu untersuchen, unter welchen Bedingungen bestimmte Musikstile entstanden sind, die noch heute aufgeführt produziert und aufgeführt werden. Welche Funktion oder soziale Repräsentation konnten sie dabei erfüllen? Starke Flexibilisierung und Vervielfachung von individuellen Lebensentwürfen, die sich spätestens seit den 1980er Jahren nachverfolgen lassen, stellen auch die klassische Musik vor neue Herausforderungen. Denn mit dem bildungsbürgerlichen Milieu und dessen relativ homogenem Kulturverständnis, das klassische Musik zur sozialen Identifikation und Selbstverortung nutzt, verliert sie einen wichtigen Teil ihrer sozialen Grundlagen.

Zu einem optimistischeren Bild für die Zukunft der Bildungsmusik kommt man hingegen, wenn man mit einer systemtheoretischen Sicht davon ausgeht, dass auf Formen ausgerich-

tete Ästhetik eine Bedingung dafür ist, dass Musik sich unter aktuellen Bedingungen selbst organisieren und beschreiben kann. Sie hat eine Komplexität und Vielseitigkeit erreicht, die sich nicht rückgängig machen lässt. Stärker als in den vergangenen Jahrhunderten sind als Folge davon Bereiche in der Musik isoliert, die sich auf die Reflexion und den Umgang mit Formen konzentrieren. Der Systemtheoretiker Peter Fuchs bemerkt, dass es schwierig ist, die Funktion `Neuer Musik` für die Gesellschaft zu verorten (vgl. Fuchs, 2013). Doch möglicherweise liegt ihre entscheidende soziale Rolle in ihrem Verhältnis zu Musik selbst. In ihrer Selbstbeschreibung und Organisation ist diese darauf angewiesen, auf ihre eigenen Strukturen eingehen zu können. Sie produziert fortwährend Aussagen über Form, die in akademisch-nahen Debatten oder zeitgenössischer klassischer Komposition kulminieren und behandelt werden. Es wäre interessant, der Frage nachzugehen, ob der fortwährende Erfolg der Populärmusik darauf gründet, dass sie die Berücksichtigung von Formproblemen weitgehend ignorieren und an zeitgenössische klassische Musik oder freie Improvisation delegieren kann.

Popmusik scheint aus dieser Perspektive nicht die Fortsetzung der bäuerlichen Musik unter industriellen Bedingungen zu sein. Hat sie nicht vor allem von der bürgerlichen klassischen Musik gelernt und bietet den Hörer_Innen, ähnlich wie Wagner, Bezüge zu politischen, sozialen und persönlichen Fragen an? Auch in den Strategien der Vermarktung scheint eine Verbindung zum 19. Jahrhundert zu bestehen. Man denke an die Konstruktion und Vermittlung von Genies oder Stars, den Umgang mit öffentlichen Medien und die Verbindung mit dem Bildlichen im Musikvideo.

Erwartungen und Ästhetik in den heute bestimmenden musikalischen Bereichen liegen weit auseinander. Doch das bedeutet nicht, dass Popmusik keine formale Fragen stellen kann, oder dass moderne akademische Musik nicht symbolisch verstanden werden kann. Es scheint eher so zu sein, dass Ausgeschlossenes potentiell zur Verfügung bereit gehalten wird. Immer wieder behandeln Diskurse über Popmusik dessen Umgang mit Form. Popmusikmagazine können klangliche oder rhythmische Gestalt loben. Sie können auch kritisieren, dem dritten Album der Künstlerin mangle es an Innovativität, denn es gleiche dem Zweiten. In der Auseinandersetzung mit klassischer zeitgenössischer Musik taucht wiederholt die Frage nach sozialer Bedeutung oder Bedeutungslosigkeit und politischem Engagement auf. Die Formalist_Innen können Wagner nicht endgültig abschütteln.

Und taucht das in der romantischen Ästhetik angelegte Streben nach Universalität und Verbindung körperlicher, formaler, emotionaler, transzendentaler und sozialer Elemente nicht ge-

rade in den Sternstunden moderner Musik wieder auf? In Stücken wie Alban Bergs *Wozzeck* oder Schönbergs *Glücklicher Hand* erfahren wir von Isolation und Wahnsinn, von sozialer Herrschaft. Wir können die Zerrissenheit der Figuren in Klängen erleben und körperlich nachempfinden. Da liegt es nahe, ähnliche Konnotation auch in anderen Stücken der Zweiten Wiener Klassik gerade in den Formen zu suchen, die als Einleitung des endgültigen Bruchs moderner Komposition mit Funktionsharmonik rezipiert werden.

Der späte John Coltrane ist an einer Bewegung beteiligt, der man die Befreiung der Jazzimprovisation von der Liedform und den Harmonien zuschreibt. Doch allein darauf lassen sich seine Wirkung und der Erfolg seiner Musik bis heute nicht zurückführen. In seinen Improvisationen, die sich gegen musikalische Struktur aufzulehnen scheinen, hören wir den Drang eines Menschen nach ungebundener Expressivität, die Wut auf rassistische Verhältnisse und die Suche nach Transzendenz.

Quellen der Qualitativen Inhaltsanalyse

Hanslick, Eduard: Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst, Berlin, 2017

Wagner, Richard: Die Kunst und die Revolution, in: Werner Keil (Hrsg.): Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie, Paderborn, 2007, S. 203-225

Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor, W.: Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt, Göttingen, 1991a

Adorno, Theodor, W.: Philosophie der neuen Musik, Frankfurt a. M., 1991b

Berger, Christian: Musik nach Kant, in: Michael Beiche/Albrecht Riethmüller (Hrsg.): Musik – Zu Begriff und Konzepten: Berliner Symposion zum Andenken an Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart, 2006, S. 31-41

Berger, Peter L./Luckmann, Thomas: Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie, Frankfurt a. M., 1987

Bick, Martina: Eduard Hanslick, in: Musik und Geschlecht im Internet, Hamburg, 2013

Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt a. M., 1987

Bourdieu, Pierre/Passeron, Jean-Claude: Die Illusion der Chancengleichheit. Untersuchungen zur Soziologie des Bildungswesens am Beispiel Frankreichs, Stuttgart, 1988

Bourdieu, Pierre: Homo Academicus, Frankfurt a. M., 1992

Bourdieu, Pierre/Wacquant, Loic J.D.: Reflexive Anthropologie, Frankfurt a. M. 1996

Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, Frankfurt a. M., 1999

Braun, Norman: Rational Choice Theorie, in: Kneer, Georg/Schroer, Markus (Hrsg.): Handbuch soziologische Theorien, Wiesbaden, 2009, S. 395-418

- Bruns, Hermann: Neoklassische Umweltökonomie auf Irrwegen. Eine exemplarische Untersuchung der neoklassischen Methode und ihrer geistesgeschichtlichen Hintergründe, Weimar, 1995
- Deleuze, Gilles/Guattari, Felix: Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2, Paris, 1980
- Durkheim, Emile: Über soziale Arbeitsteilung. Studie über die Organisation höherer Gesellschaften, Frankfurt a. M., 1992
- Eggebrecht, Hans Heinrich: Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, München, 1991
- Einstein, Alfred: Die Romantik in der Musik, Stuttgart, 1992
- Elias, Norbert: Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, Band 1 und 2, Frankfurt a. M., 1976
- Flick, Uwe: Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung, Hamburg, 2002
- Foucault, Michel: Sexualität und Wahrheit, Band 1. Der Wille zum Wissen, Frankfurt a. M., 1987
- Fuchs, Peter: Vom Zeitzauber der Musik. Eine Diskussionsanregung, in: Dirk Baecker et al. (Hrsg.): Theorie als Passion, Frankfurt a. M., 1987, S. 214-237
- Fuchs, Peter: Neue Musik – theoretisch, in: Klangzeitort, Berlin, SoSe 2013
- Fubini, Enrico: Geschichte der Musikästhetik, Stuttgart/Weimar, 1997
- Glatt, Dorothea: Zur geschichtlichen Bedeutung der Musikästhetik Eduard Hanslicks, in: Kolneder, Walter (Hrsg.): Schriften zur Musik, Band 15, München, 1972
- Goodman, Nelson: Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols, Cambridge, 1976
- Hillebrandt, Frank: Praxistheorie, in: Kneer, Georg/Schroer, Markus (Hrsg.): Handbuch soziologische Theorien, Wiesbaden, 2009, S. 369-394
- Inhetveen, Katharina: Musiksoziologie in der Bundesrepublik Deutschland. Eine kritische Bestandsaufnahme, Berlin, 1997
- Jungmann, Irmgard: Sozialgeschichte der klassischen Musik. Bildungsbürgerliche Musikan-schauung im 19. und 20. Jahrhundert, Stuttgart, 2008
- Kneer, Georg: Differenzierung bei Luhmann und Bourdieu, in: Nassehi, Armin/Nollman, Gerd (Hrsg.): Bourdieu und Luhmann. Ein Theorievergleich, Frankfurt a. M., 2004, S. 25-56

- Kneer, Georg/Schroer, Markus: Soziologie als multiparadigmatische Wissenschaft. Eine Einleitung, in: dies. (Hrsg.): Handbuch soziologische Theorien, Wiesbaden, 2009, S. 7-18
- Knoblauch, Hubert: Wissenssoziologie. Wissensgesellschaft und die Transformation der Wissenskommunikation, in: Aus Politik und Zeitgeschichte (APUZ 18-20/2013), S. 9-15
- Knoblich, Tobias: Kunst- und Kulturförderung im föderativen System, in: Aus Politik und Zeitgeschichte. Kunst- und Kulturpolitik (B49/2004), S. 5-13
- Koller, Markus: Die Grenzen der Kunst. Luhmanns gelehrte Poesie, Wiesbaden, 2007
- Luhmann, Niklas: Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie, Frankfurt a.M., 1987
- Luhmann, Niklas: Die Form der Schrift, in: Jäger, Ludwig/Switalla, Bernd (Hrsg.): Germanistik in der Mediengesellschaft, München, 1994
- Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt a. M., 1995
- Luhmann, Niklas: Die Gesellschaft der Gesellschaft, Band 1 und 2, Frankfurt a. M., 1997
- Luhman, Niklas: Eine Rediskription der Romantik, in: Schiften zu Kunst und Literatur, Frankfurt a. M., 2008a
- Luhmann, Niklas: Liebe. Eine Übung, Frankfurt a. M., 2008b
- Machiavelli, Niccolò: Der Fürst, Stuttgart, 2016
- Marx, Karl: Das Kapita. Kritik der politischen Ökonomie, Band 1, Frankfurt, a. M., 1972
- Marx, Karl/Engels, Friedrich: Die deutsche Ideologie, Berlin, 2009
- Mayring, Philipp: Einführung in die qualitative Inhaltsanalyse. Eine Anleitung zum qualitativen Denken, München, 1990
- Nassehi, Armin: Der soziologische Diskurs der Moderne, Frankfurt a.M, 2009
- Nassehi, Armin: Soziologie. Zehn einführende Vorlesungen, Wiesbaden, 2008
- Nassehi, Armin: Sozialer Sinn, in: Nassehi, Armin/Nollman, Gerd (Hrsg.): Bourdieu und Luhmann. Ein Theorievergleich, Frankfurt a. M, 2004, S. 155-190
- Nietzsche, Friedrich: Der Fall Wagner. Ein Musikantenproblem, in: Kritische Gesamtausgabe, Berlin/New York, 1967
- Nietzsche, Friedrich: Zur Genealogie der Moral, Stuttgart, 1988

- Paddison, Max: Die vermittelte Unmittelbarkeit der Musik. Zum Vermittlungsbegriff in der Adornoschen Musikästhetik, in: Musikalischer Sinn, Frankfurt a. M., 2007, S. 175-236
- Ramsenthaler, Christina: Was ist „Qualitative Inhaltsanalyse?“, in: Schnell, Martin/Schulz, Christian/Kolbe, Harald/ Dunger, Christine (Hrsg.): Der Patient am Lebensende. Eine qualitative Inhaltsanalyse, Wiesbaden, 2013, S. 23-42
- Reckwitz, Andreas: Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne, Weilerwist, 2006
- Reinfandt, Christoph: Romantische Kommunikation. Zur Kontinuität der Romantik in der Kultur der Moderne, Heidelberg, 2003
- Sauerland, Karol: Wagner, Feuerbach und Nietzsche, in: Muzykalia VIII, Deutsches Heft 2
- Schwichtenberg, Cathy: The Madonna Connection. Representational Politics, Subcultural Identities and Cultural Theory, San Francisco, 1993
- Schleuning, Peter: Der Bürger erhebt sich. Geschichte der deutschen Musik im 18. Jahrhundert, Stuttgart, 2000
- Schönberg, Arnold: Style and Idea, New York, 1950
- Serrà, Joan/Corral, Álvaro/Boguñá, Marián/ Haro, Martín/ Arcos, Josep: Measuring the Evolution of Contemporary Western Popular Music, in: Scientific Reports, volume 2, 2012
- Štedronská, Markéta: August Wilhelm Ambros im musikästhetischen Diskurs um 1850, München, 2015
- Tieck, Ludwig/Wackenroder, Wilhelm Heinrich: Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst, Digitale Edition, Vechta 2014
- Thülen, Bodil von: Arnold Schönberg. Eine Kunstanschauung der Moderne, Würzburg, 1996
- Vazsonyi, Nicholas: Richard Wagner: Self-Promotion and the Making of a Brand, Cambridge, New York, 2010
- Wagner, Richard: Beethoven, <http://www.raptusassociation.org/wagbeet1870g.htm>, am 3.9.2018, 2017
- Wessel, Peter: Rezeptionshistorische und analytische Studien zum Problem der Originalität und Modernität bei Alexander Zemlinsky, Wien/Köln/Weimar/Böhlau, 2009

Ziemann, Andreas: Systemtheorie, in: Kneer, Georg/Schroer, Markus (Hrsg.): Handbuch soziologische Theorien, Wiesbaden, 2009, S. 469 – 490

Danksagung

Besonderer Dank gilt Herrn Prof. Michael Dartsch. Mit der Betreuung dieser Arbeit, hat er es mir möglich gemacht hat, mich mit musikhistorischen und aktuellen Themen auseinanderzusetzen, die mich im Laufe des Musikstudiums begleiteten. Er unterstützte bei der Entwicklung des Themas und half dabei, das Problem angemessen zu formulieren. Zudem konnte er immer wieder entscheidende Hinweise zu Literatur, Forschung sowie zu historischen Bedingungen geben.

Danken möchte ich Frau Prof. Cosima Linke. Ihr Seminar zu Brahms war für mich eine wichtige Einführung in die Musik, Denkweisen und Vorgänge um Eduard Hanslick.

Zudem danke ich meinem Hauptfachlehrer Martin Schulte für die die Begleitung und Unterstützung in Belangen des Gitarristischen. Denn ausgehend von der Spielpraxis ist die Neugierde für dessen Hintergründe und und Bedingungen gewachsen.

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbst verfasst und Zitate unter Angabe der Quellen kenntlich gemacht habe.

Anhang

Kategorien aus der Qualitativen Inhaltsanalyse

(dazu in Kapitel 5)

Vom Musikalisch-Schönen

wissenschaftliche Disziplinen

Inhaltslosigkeit

 Physiologie

Philosophie

 Hegel

 Irrtum des Individualitätslosigkeit

 Irrtum des Gehaltslosigkeit

 Unbestimmtheit der Empfindungen

 äußere/innere Empfindungen

 unsittliche/negative charakterliche Wirkung

 bildungsferne betroffen

 Gefühl statt Qualität

 fehlende Distanz zum unmittelbaren Ausdruck

 primitive Völker

 natürlicher Rhythmus der Südsee-Insulaner

 Antike

 Empfänglichkeit für musikalische Stimmung

 Abhängigkeit von Tanz, Poesie und Mimik

 keine absolute Bedeutung als Tonkunst

 Unabhängigkeit von Klang und Rhythmus

 nur bei fühlenden Hörer_Innen

 bloß psychisch

Musik als Heilmittel

 besänftigende Wirkung

 Ausgang von der psychologischen Wirkung

Ausgang vom Körper
Unzulänglichkeit psychologischer/physiologischer Erklärungen
Nervenprozesse nicht aufschlussreich
unüberwindbare Hürde für Forschung
Helmholtz
physische Wirkung

andere Kunstgattungen

natürlicher Stoff
fehlt in der Musik
Analogie der architektonischen Formen
Natur der Musik
gefährdet das Schöne
Nervenwirkung
qualitativer Machtüberschuss
unmittelbare intensive/körperliche Wirkung
Bettina
pathologisch
Der musikalischen Ästhetik fremd
Goethe
Dichtung
Analogie, Roman-Thema
Differenz von Inhalt und Form
kann nicht Bedeutung eines Werks sein
Prometheus
bildende Kunst
Analogie der Formen
Ornamentik
Inhalt
Verschiedenheit der Sinne
Gefühl in der Musik besonders wandelbar
Musik als schwieriger Gegenstand
Gefühl als sekundäre Wirkung
Unmittelbarkeit
falsche Abgrenzung

Eigentümlichkeit des Materials

falsche Gleichsetzung

Dichtung

formelle Argumentation

Inhalt

keine Personen

Bewegung statt Leidenschaft

Stoff (Bedeutung)

Noten als Inhalt

Tonreihen/-formen

Verwechslung: Inhalt/Gegenstand/Stoff

vermeintliche Inhaltslosigkeit

Dogma statt objektiver Kritik

gebildete Hörerschaft

Form und Inhalt

Begrifflichkeit in langen Stücken

Trennung führt zu Widerspruch

Verschmelzung

Gehalt als Nebenprodukt

Begleitung der Bewegungen des Menschengesistes

Gehalt als Nebenprodukt

Thema

wird geg. Durchführung vernachlässigt

diktiert den Geist

ohne Thema kein Inhalt (freies Präludieren)

Tonfolgen als bloße Form

geistige Gehalt

Trennung der Produktion und Reproduktion

freie Phantasie

emotionale Wirkung

Instrumentalspiel

emotionale Tätigkeit

Ästhetik unabhängig von Kunstgeschichte

Hegel

Objektbezug akzidentiell

Assoziation der Komponierenden nicht relevant

keine Intention

physiologische Wirkung

 nicht erforschbar

Inhalt der Musik

 geistfähiges Material

 Töne als nicht übersetzbare Ursprache

 tönend bewegte Formen

 naturgesetzliche Verbindungen

 gebildete Ohr

 weitere Analogien

 Kaleidoskop

 Arabeske

 Begleitung der Bewegungen des Menscheingeistes

musikalische Ideen

 blinder Fleck

 Sinnlichkeit

 Hören

das (musikalisch) Schöne

 Inhalt negieren um Gehalt zu retten

 göttlicher Funke

 Gegenstandslosigkeit gefährdet nicht die Individualität

 unabhängig vom Maßvollen

 unabhängig vom Naturschönen

 erhabene Gleichgültigkeit

 geistige Anschauung

 als Produkt

 Hören als Kunst

 Zeitlichkeit der Musik erfordert geistige Arbeit

 Bequemlichkeit des italienischen Volkes

 künstlerischer Genuss

 blitzschnelle Auffassung

 Verbindung mit künstlerischer/musikalischer Anschauung

das Elementarische der Musik

 reine Anschauung

 Ausgangspunkt von Kompositionsprozess

unabhängig von emotionaler Wirkung
unabhängig von der Nervenreaktion
 wechselseitiger Widerstreit
unabhängig vom individuellen Stil
 Stil als Ergebnis objektiver Komposition
 einheitliche Durchführung des Grundgedankens
Ästhetik
 keine Umstände die außerhalb des Kunstwerks selbst liegen
Objektivität
unabhängig von Charakterzügen des Komponisten
Komposition
 kann nicht von Ausdruck des Gefühls geleitet werden
 Entäußerung des Affekts
 inneres Singen
 Formen von Tonverhältnissen
unabhängig von Sprache
 Beethovens Neunte
 symbolische Kritik
unabhängig vom Mathematischen
Historizität
unabhängig von der Symmetrie
unabhängig vom Architektonischen
Grundlage für historische und/stilistische Differenzierung
keine musikalisches Sollen ableitbar
negative Vernünftigkeit
geistiger Inhalt
 Melodie
 Produkt der Formen
musikalische Form
 Form ist der Inhalt
 Irrtum Form als Gefühl
 wurzelt in musikalischer Bestimmung
 Abnutzung
 Qualität als Produkt der Form
 musikalische Parameter
 Harmonie

Rhythmik
keine Chance zur Übersetzung
Klangfarben
falsche Assoziationen formaler Parameter
Wirkung als Produkt der Form
philosophische Begründung der Musik
allgemeine ästhetische Kategorien
Musiktheorie
ontologische Ursache der Zusammenhänge
Selbstbezüglichkeit der Form
nicht von dieser Welt
spezifisch Musikalisches
selbstständiges Entfalten
keine Konkurrenz zum Gefühl
Unabhängigkeit
Gefühl
ästhetischer Genuss
Organ der Phantasie
Nachdenken der Phantasie
Zwecklosigkeit
Musik als Mittel raubt Schönheit
Ethik
Polizei/Medizin/Pädagogik
Ausdruck von Gegenständen
Mehrdeutigkeit der Musik
Instrumentalmusik
Vokalmusik
Analogien Gesang zur Sprache
Tanz
Oper
Kampf
Rezitativ
dramatische Genauigkeit vs. musikalische Vollendung
Musik belebt Worte
Unabhängigkeit der Musik vom Text
Gesangstext ist zweitrangig

Symbolik

ästhetische Neutralisierung

Charaktere

Seelenzustände

Musik als Ausdruck von Ideen

rein musikalische Ideen -> absolute Idee

Gefühl

unbewusstes/unmittelbares Fühlen

Heinse

Erleiden/Rausch

schwache Persönlichkeit

verhindert die geistige Anschauung

pathologisch

bewusstes Fühlen

keine Grundlage für Qualität des Werks

kein Grundlage für wissenschaftliche Bestimmung der Musik

Beweis: Frauen können nicht komponieren

relevant in der musikalischen Praxis

Wirkung bei Hörer und Komponist

gehobene Stimmung des Komponisten

kein ästhetisches Prinzip

Irrtum der "unbestimmten Gefühle"

Annäherung an Gefühle

Gefühl des Gegenstandes

falsche historische/stilistische Differenzierung

alte Musik

Zerstörung der formalen Wahrnehmung

keine Darstellung von Begriffen

Bewegung

Bewegung des Gefühls

begriffliche Bedingtheit

Bedingtheit

pathologische bedingt

individuell bedingt

historische bedingt

kognitiv bedingt

Autoren

Herbart

negative Argumentation

politische/soziale Verhältnisse nicht Inhalt der Musik

Gefühl nicht der Inhalt/Gegenstand der Musik

Gefühl nicht der Zweck der Musik

Art der Erzeugung

heilsames Mysterium

Anschauung

Gefühl vs. Verstand

Empfindung

Affekt

Gefühlsästhetik

Hemmnis für wissenschaftliche Reflexion

doppelte Rolle

kein Ableitung musikalischer Gesetze

Evidenz des Gefühls

Einmischung in Wissenschaft

Ausgang vom Objekt

Natur/-wissenschaftliche Objektivität

ehrwürdiges Verhältnis zur Natur

fehlende Naturschönheit

keine natürliche Vorlage für das musikalisch Schöne

Sänger als Subjekt

naive Kunst als Vorstufe

künstliche Musik

Naturgeräusche der Natur liefert keine Bedeutung

Impuls für Komposition

Nachahmung fehlt die künstlerische Bedeutung

Hand

künstliches Tonsystem

fortwährende Evolution

Vierteltöne

isolierter Rhythmus existiert in der Natur

Natur kennt keine Melodie und Harmonie

unbewusste Herausbildung der musikalischen Materials aus Natur

Mathematik als Mittel
musikalische Technik muss gewonnen werden
harmonisches Material als geistige Schöpfung
Mittelalter
richtiges in Beziehung setzen von Musik und Natur
doppelte Beziehung
schöner Inhalt
körperliches/stoffliches Material

Notwendigkeit
Verstand
positiver Hauptsatz
Darstellung
negativer Hauptsatz

Positionen

Kampf um die Bühne
Programmmusik
Praktik widerspricht der Position
unwissenschaftlicher Diskurs
Gluckisten
Vorherrschaft der Musik in der Oper
Autonomie der Musik
höhere ästhetische Anforderungen als in der Dichtung
Zukunftsmusik
Wagner
Wagnerianer
Bedeutung der Musik
unschöne Sprachmusik
Textmusik
Polemik
unendliche Melodie
selbstständige Bedeutung der Musik
unendliche Melodie
wissenschaftliche Fehlpositionen
Musikethiker
menschliche Kabinettstücke

Einfluss der Musik auf Tiere

Gegner

ästhetische Schwärmer

Die Kunst und die Revolution

Europäische Kunstgeschichte

Kunst vs. Handwerk

erfreuende Tätigkeit des Künstlers/Arbeit des Handwerkers

Moderne

moderne Gesellschaft vs. griechische Gesellschaft

moderner Mensch ist Sklave

Geld als Machtmedium

Griechen lehnen Reichtum und Prunk ab

Griechen kennen kein Handwerk

griechische Gesellschaft/Geist integriert

Gleichheit in der griechischen Gesellschaft

moderne Kunst gegensätzlich zur griechischen

falsche, trennende, unnatürliche Renaissance antiker Kunst

Zersplitterung der modernen Kunst

kein Ausdruck des öffentlichen Bewusstseins

Integrierte Kunst dient der Integration des Staates/der Gesellschaft

bloß noch künstlerisches Handwerk

Professionalisierung und Spezialisierung des Kunstbetriebs

Kunst handelt nicht von Menschen

nur Elite besucht das Theater/keine soziale Integration

polizeiliche Restriktion

Verneinung öffentlicher Kunst

Theater

Beruhigung der erhitzten öffentlichen Gemüter

Einkommensquelle für Proletariat

Theater ist Spiegelbild moderne Kultur dar

zerstückelte Kunst

Teilung von Oper und Theater

Oper bloß chaotische Darstellung von Effekten
fehlende Mittel im Schauspiel

seelenlose, naturwidrige Ordnung
allgemeine Dekadenz der Kunst
Kunst als Unterhaltung, Entspannung
verliert ihre öffentliche Funktion
bornierte Zuhörer
Abhängigkeit der Kunst
schlechtes Gewissen
Gesellschaft produziert Kunstwerk
Streben nach Ruhm
gegenseitiges Belügen
Gelderwerb
Religion
Industrie
Adel

Neuzeit

heuchlerischer Adel
Ende der christlichen Herrschaft
Wiedergeburt der Künste
Kirche adaptiert heidnische Kultur-> Heuchelei
Wiederentdeckung der sinnlichen Schönheit

Christentum

zur Machterhaltung der Reichen
schafft ideologische Bedingungen für Industrie und Sklaverei
Kunst des Mittelalters war immer Opposition zur römischen Kirche
Kunst zwischen Gewissen und Lebenstrieb
Minne
Kampf gegen Kirche
Heuchelei
Unterdrückung der Natur
Gegensätze zu den Griechen
keine Kunst auf der Grundlage des abstrakten Geistes möglich
Verteufelung menschlicher Tätigkeit
keine Freude an der sinnlichen Welt
Kunst als höchste Tätigkeit

bringt kein lebendige Kraft und keine Kunst hervor

Paulus gründet das feige Christentum

Jesus

Glaube

jämmerliche Existenz wird mit Gott gerechtfertigt

Selbstverachtung statt Selbstbewusstsein

Römer

wuchernde Kaufleute

Germanische Nationen

Kunst als Selbstzweck

Ekel vor freier Tätigkeit

Sklaventum

Verlust der Menschenwürde

Mordlust

Bestien statt Götter im Amphitheater

Griechische Kunst

Hermes

Kunst aus Freude

Verfall des athenischen Staates

Verfall der Tragödie

kein Ausdruck höchster, freier Allgemeinheit

dient Begriffen und Einbildungen

Kunst wirft vereinzelte Strahlen

Stocken vor der Philosophie

Stocken vor dem ernsten Sinnen der Philosophie

Griechischer Geist

schöner, freier Mensch

Ausdruck in Apollon

Kunst als Ausdruck des Apollon

Das griechische Volk

ständiger Kampf

gegen Tyrannen

Abwehr von Tyrannen

Dichter als hoher Priester

Ausdruck des gesamten griechischen Daseins

Die griechische Blume der Kunst

Drama, das höchst erdenkliche Kunstwerk

Ausgang der europäischen Kunstgeschichte

Kunst als soziales Produkt

Revolution

Vereinigung von Apollon und Jesus

Sozialisten

Funktion der Kunst

Ausdruck des gemeinschaftlichen Geistes

Ausdruck der integrierten Gemeinschaft

freier Kunstbetrieb als Modell für neue Gesellschaft

Gesamtkunstwerk

Befreiung des Theaters/Kunst von der finanziellen Abhängigkeit

Abkehr vom industriellen Theater

Kunst ist Aufgabe der Gesellschaft

freier Eintritt

rein künstlerische Verwaltung

Politik und Kommunen sollen Kunst befreien

Proletariat soll Kunst befreien

Staatsmänner sollen Kunst befreien

Sicherung der neuen Funktion

Gegner der Revolution

Kritik an der Utopie

wie Leidende im Narrenhaus

Christentum als eigentliche Utopie

Verachtung der Natur

Stärke → Liebe → Schönheit → Kunst

falsche Liebe der Schwachen

Erkämpfung griechischer Zustände

befreiter Tätigkeitstrieb als künstlerischer Trieb

freier, schöpferischer Mensch

künstlerische Erziehung

Befreiung und Unterordnung der Maschine

Fetisch-Maschine

neues Christentum, Abkehr von der Sorge

Aberglauben des Verkennens der Natur zur gegensätzlichen Lage

Vereinigung von Kunst und Revolution

Unabhängigkeit vom Gelde

neue Funktion der Tragödie

Kunst zeigt den Ausweg aus dem Handwerkertum

Sozialismus

liegt edler Naturdrang zugrunde

doktrinärer Sozialismus der Leidenden

Gefahr der Verallgemeinerung des Handwerkertums

Natur als Ausgang der Revolution

innere Notwendigkeit

Spannkraft durch Unterdrückung

(christliche) Kultur ist Feind der Natur

lernt aus den Fehlern der Griechen

Gleichheit aller Menschen

soll neue Kunst schaffen

Internationalität

Geist der freien Menschen

Klage über Folgen

Erschütterung der Existenzgrundlage der Künstler

Recht zur Klage

kein Recht auf Anklage der Revolution

Liebe der Kunst um ihrer selbst willen?

quälende Angst