

Natalia Nowack

Soziologische Ästhetik als Denkmodell zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Beitrag zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015 –
»Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog«

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0
© 2016 | Schott Music GmbH & Co. KG

gfm
GESELLSCHAFT FÜR
MUSIKFORSCHUNG

SCHOTT

Natalia Nowack

Soziologische Ästhetik als Denkmodell zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Der Begriff »soziologische Ästhetik« wurde am Ende des 19. Jahrhunderts für den Umgang mit der Kunsterfahrung der Moderne geprägt und bald darauf bei der Lösung anderer Aufgaben weiterverwendet. Die sich unter diesem Begriff entwickelnden geisteswissenschaftlichen Tendenzen markierten den Beginn einer besonderen Denkweise, die später als kultursoziologische bezeichnet wurde. Auf die Musikwissenschaft bezogen erklären diese Tendenzen die Verbreitung soziologischer Ansätze im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts sowie einige Trends der musiksoziologischen Frühphase.

1. Zur Begriffsgeschichte

Im westeuropäischen Raum bildete sich die Wortverknüpfung »soziologische Ästhetik« vor allem in Deutschland und Frankreich aus.¹ Folgt man den Referaten des »Ersten Kongresses für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft«, der im Jahr 1913 in Berlin stattfand, wird deutlich, dass für Ästhetiker und Kunsthistoriker des beginnenden 20. Jahrhunderts diese Wortverknüpfung vertraut war. Achtet man auf die Authentizität der Bezeichnung, so waren es vor allem zwei Wissenschaftler, die sich mit dem Begriff identifizierten: Georg Simmel und Charles Lalo, deren Forschungsgebiete nur eine geringe Schnittmenge aufwiesen. Hier kreuzten sich die Wege eines deutschen Soziologen und eines französischen Ästhetikers.²

In weiteren Fällen handelte es sich um einige »von außen« herangetragene Bezeichnungen, wovon eine der frühesten Jean-Marie Guyau betrifft und im Sinne einer Ästhetik der Soziabilität gebraucht wurde.³ Später sprach man von soziologischer Ästhetik Raymond Bayers und Theodor W. Adornos oder der Vertreter der *Cultural Studies*. Im englischsprachigen Raum wird unter der Bezeichnung der *Sociological Aesthetics* neben den Gesellschaftswissenschaftlern der Frankfurter Schule auch Niklas Luhmann subsumiert. Ebenso im Gebrauch ist die Rede von soziologischer und psychologischer Ästhetik im weiteren Sinne, als Überschreiten genuin ästhetischer Grenzen. In diesem Fall benennt man in der Regel die Konzeptionen einer späteren Periode, der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.⁴

Namensgebend hinsichtlich soziologischer Ästhetik wirkte Georg Simmel, indem er im Jahre 1896 einen gleichnamigen Aufsatz verfasste. In diesem Aufsatz machte er darauf aufmerksam, dass es für die geisteswissenschaftliche Sicht seiner Zeit üblich ist, das »Zufällige« einer ästhetischen Erscheinung als gesellschaftsabhängig aufzufassen:

»Das Wesen der ästhetischen Betrachtung und Darstellung liegt für uns darin, dass in dem Einzelnen der Typus, in dem Zufälligen das Gesetz, in dem Außerlichen und Flüchtigen das Wesen und die Bedeutung der Dinge hervortreten.«⁵

¹ Darauf folgte »strukturalistische Ästhetik« von Jan Mukařovský, die ebenfalls eine »soziologisch orientierte« Ästhetik war.

² Lalos Positionierung war ziemlich kompromisslos: Es gibt nur eine richtige Ästhetik, nämlich, die soziologische; Charles Lalo, »Programm einer soziologischen Ästhetik«, in: *Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Berlin 7.–9. Oktober 1913, Bericht, Stuttgart 1914, S. 116–123, hier: S. 116.

³ Heinrich Willenbücher, *Guyaus Soziologische Ästhetik*. [Teil 1:] *Einleitung und Darstellung der Prinzipien*, Mainz [um] 1900.

⁴ Vgl. Alphons Silbermann, *Empirische Kunstsoziologie*, Stuttgart 1986 (*Teubner-Studienskripte* 127).

⁵ Georg Simmel, »Sociologische Aesthetik«, in: *Die Zukunft*, hrsg. von M. Harden, 17–5 vom 31.10.1896, S. 204–216, hier: S. 205.

In diesem und vielen weiteren Aufsätzen⁶ arbeitete Simmel den ästhetischen Charakter der Gebrauchskunst als den eines gesellschaftlichen Phänomens aus und schuf damit einen Bereich, der als Wechselwirkung zwischen den Sphären des Ästhetischen und des Sozialen bezeichnet werden kann. Unter Nutzung des Begriffes der soziologischen Ästhetik bearbeitete Simmel eine konkrete Aufgabenstellung: Er beschrieb die ästhetische Erfahrung der Moderne mit den Mitteln einer gesellschaftlichen Analyse.

Ging es Simmel um die arbeitsteilige Verbindung zweier Disziplinen, meinte Charles Lalo seinerseits es eher wortwörtlich: Soziologische Ästhetik ist eine soziologisch ermittelnde Wissenschaft von den ästhetischen Werten. Genau wie Simmel, machte auch Lalo den Begriff der »soziologischen Ästhetik« zu einer Überschrift, nämlich der seines Vortrags bei der oben erwähnten Tagung.⁷ Dieser Vortrag, der sich auf Lalos Schriften der Vorjahre bezog,⁸ bildete die Grundlage für eine soziologische Ermittlung von ästhetisch relevanten Daten:

»Der ästhetische, d.h. prinzipiell künstlerische, Wert ist eine soziale Tatsache. [...] Es gibt keinen zwingenden Grund, einem rein individuellen Gedanken oder Genusse einen für ihn als etwas Einzelnes geltenden Wert zu versagen. Wir möchten hinzufügen, daß es keineswegs berechtigt ist, diesen Wert einen ästhetischen zu nennen, solange er streng individuell bleibt.«⁹

Das Vorbild für diesen Entwurf bildete Lalos Landsmann, der Germanist Charles-Ernest Lichtenberger,¹⁰ dessen »unpersönliche« oder »überindividuelle« Kritik eine statistisch ermittelte durchschnittliche Kritik war, bezogen auf eine ausgesuchte Population, in deren Namen sie auch einen Aussagewert beanspruchte:

»Dans cette œuvre, le critique s'efface, ou plus exactement il se met avec impartialité au même rang que tous les autres critiques; et la conclusion qu'il vise, ce n'est pas l'expression de son opinion personnelle, c'est la synthèse de toutes les opinions les plus diverses exprimées sur une certaine œuvre d'art par les juges les plus compétents.«¹¹

Das Potential dieses Konzepts ist Lalo zufolge sehr vielversprechend. Der arithmetische Mittelwert sei aussagekräftig sowohl für Ethik als auch für Ästhetik, wie auch für die allgemeine Kunstwissenschaft. Das »kumulierte« ästhetische Bewusstsein könne als eine Synthese aus der Menge der individuellen Urteile ermittelt werden, die in der Regel vorliegen. Das würde der Ästhetik die Genauigkeit der Naturwissenschaften verleihen. Es handelt sich also um eine empirisch ermittelnde, positivistisch orientierte Soziologie-Ästhetik, der Lalo in der oben zitierten Untersuchung eine ausführliche »Relativitätstheorie« der Wertung beisteuerte.

Der Zeitpunkt (um 1900) und die Orte (Deutschland und Frankreich), wo sich der Begriff der soziologischen Ästhetik konstituierte, erklären bereits einen Teil ihrer Besonderheiten. Die sogenannte »frühe klassische Periode« der allgemeinen Soziologie (Auguste Comte, Herbert Spencer, Albion Woodbury Small, Henry Thomas Buckle usw.) ist bereits vorüber. Zwei ihrer Merkmale: die Suche nach einem übergeordneten Faktor der gesellschaftlichen Entwicklung, der die Gesetzmäßigkeiten monokausal bestimmt, und

⁶ Die von Klaus Lichtblau zu einem Band versammelt wurden: Georg Simmel, *Soziologische Ästhetik* (Syndikat), hrsg. v. Klaus Lichtblau, Bodenheim 1998 (*Kulturwissenschaftliche Studien* 1).

⁷ Charles Lalo, »Programm einer soziologischen Ästhetik«.

⁸ Vor allem auf: Charles Lalo, *Introduction à l'esthétique; les méthodes de l'esthétique, beauté naturelle et beauté artistique, l'impressionnisme et le dogmatisme*, Paris 1912. Lalos soziologische Ästhetik wird in der Sekundärliteratur in der Regel mit den 1940er-Jahren datiert (z. B. in: Silbermann, *Empirische Kunstsoziologie*).

⁹ Lalo, »Programm einer soziologischen Ästhetik«, S. 119.

¹⁰ Charles-Ernest Lichtenberger, »Le »Faust« de Goethe, esquisse d'une méthode de critique impersonnelle«, in: *Revue germanique* 1 (1905), S. 1–36.

¹¹ Lalo, *Introduction à l'esthétique*, S. 309.

die Betrachtung der Gesellschaft als eines stabilen Systems, wodurch ihre statische Analyse berechtigt erscheint, werden zunehmend als unzureichend gesehen.

Das Denkmodell der soziologischen Ästhetik entwickelt sich im Bereich der sogenannten »zweiten Welle« der soziologischen Forschung (Max Weber, Simmel, Émile Durkheim, Vilfredo Pareto, Pitirim Sorokin, Pjotr Lawrow¹²). Speziell in Russland z. B. setzten sich am Ende des 19. Jahrhunderts Lawrow und seine Nachfolger – obwohl auf positivistischen Grundlagen weiterbauend – kritisch mit Comtes Lehre auseinander, so vor allem mit der Verabsolutierung der naturwissenschaftlichen Methoden. Ihr soziologisches Modell gründete nicht mehr auf einem die gegebene Gesellschaft repräsentierenden Typus, sondern auf einem – ihr zugrunde liegendem – Individuum, eine Tendenz, die sich im Einklang mit den zeitgleichen US-amerikanischen und westeuropäischen »psychologischen« Konzepten befand.¹³

2. Simmels »ästhetische Soziologie« neben Lalos »soziologischer Ästhetik«

Die Analyse wird zeigen, wie die verschiedenen Wege zum gleichen Ziel führten: zur Betrachtung im Schnittmengenfeld zwischen Soziologie und Ästhetik, dem eine gewisse Eigengesetzlichkeit zugesprochen wurde. So weichen sowohl die Gegenstands- und Aufgabenbestimmungen der soziologischen Ästhetik voneinander ab als auch die entsprechenden Kunstdefinitionen und die damit im Zusammenhang stehenden Bestimmungen des künstlerischen und des ästhetischen Wertes. Den gemeinsamen Mittelpunkt beider Konzepte bildete jedoch die Entdeckung des Alltags als eine Erkenntnisquelle mit breitem Spektrum der Anwendung.

Zu ihrem Gegenstand hatte Simmels soziologische Ästhetik alltägliche Erscheinungsformen der Kunst, die über die verallgemeinernde Zusammenfassung ihrer Merkmale einen spezifischen Charakter der ästhetischen Ebene bekommen.¹⁴ Die Unendlichkeit der Formen kann als eine Kombination von einer begrenzten Zahl der Grundereignisse verstanden werden, die sie wahrnehmbar machen:

»Die Betrachtung des menschlichen Thuns verdankt ihren immer erneuten Reiz der unerschöpflich mannichfaltigen Mischung von gleichartiger, steter Wiederkehr weniger Grundtöne und wechselnder Fülle ihrer individuellen Variierungen, deren keine ganz der anderen gleicht. Auf eine erstaunlich geringe Zahl ursprünglicher Motive lassen sich die Tendenzen, Entwicklungen, Gegensätze der Menschengeschichte zurückführen.«¹⁵

Lalo zufolge bilden die sozialen und die ästhetischen Institutionen, wie die der technischen Mittel der Kunst, der Kunstschulen, der Kritiker und der Künstlertypologien – unter Nutzung eines adäquaten Methodenrepertoires – den Gegenstand einer soziologischen Ästhetik.

»Die wichtigsten sozialen Institutionen mit spezifisch ästhetischem Charakter sind jene großen kollektiven Organismen, mit denen sich Kunstgeschichte und Kunstästhetik bisher schon beschäftigt haben, – freilich in Untersuchungen, denen es an Methode fehlt und die mit vagen, willkürlichen Benennungen arbeiten [...]«¹⁶

¹² Pjotr Lawrow (1823–1900) – einer der Begründer russischer Soziologie – bildete mit seinen Anhängern einen später so genannten »subjektiven Zweig« des Faches.

¹³ Vgl. Vladimir Kulygin, *Классическая социология* (Die klassische Soziologie), Moskau 2000, und Harold Sborowski, *История социологии* (Geschichte der Soziologie), Moskau 2004.

¹⁴ Vgl. Zitat im Textabschnitt 1.

¹⁵ Simmel, »Sociologische Aesthetik«, S. 204.

¹⁶ Lalo, »Programm einer soziologischen Ästhetik«, S. 117.

So stehen bei der Gegenstandsbestimmung der soziologischen Ästhetik Simmels »Erscheinungsformen« Lalos strukturellen Einheiten gegenüber. Noch unmittelbarer ist der Unterschied in der Sicht der fachspezifischen Aufgaben. Die ausschließliche Arbeit mit den typenbildenden Merkmalen, so wie sie vom soziologischen Standpunkt praktiziert wurde, ist Simmel zufolge der Beschaffenheit von Kunst nicht gerecht. »Wenn wir diese Möglichkeit ästhetischer Vertiefung zu Ende denken, so giebt es in den Schönheitwerthen der Dinge keine Unterschiede mehr«, urteilte Simmel über die konsequente Rückführung aller Ereignisse auf ihre stilbildenden Primärelemente und führte das Ergebnis dieser Rückführung vor:

»[...] damit [...] hat das Einzelne die Bedeutung verloren, die es gerade als Einzelnes und im Unterschiede gegen alles Andere besitzt.«¹⁷

Hervorgerufen durch die Bestrebung der Kunstsoziologie, die Eigenständigkeit des Ästhetischen zu relativieren, entwickelte sich Simmels soziologische Ästhetik aus einem »Interessenkonflikt«.¹⁸ Eine Art Gegenteilendenz ist in Lalos Konzept enthalten. Als positivistisch denkender Ästhetiker neigt er eher dazu, die metaphysische Ebene in seinem Fach zu reduzieren:

»Die Hauptaufgaben einer soziologischen Ästhetik sind [...] die Analyse der außerästhetischen, ästhetischen, statischen und dynamischen Bedingungen der Kunst und die Untersuchung der Institutionen und der kollektiven Sanktionen, die dem ästhetischen Bewußtsein eigentümlich sind, wie auch die Untersuchung der Rückwirkung der Kunst auf die Gesellschaft.«¹⁹

Aus den Zielsetzungen resultieren zwei verschiedene Kunsttheorien, die eine mit metaphysischen Bausteinen und die andere, die darauf verzichten möchte. Simmels Theorie der Kunst, die in ihren Konturen bereits dem hier zitierten Aufsatz zu entnehmen ist, baut auf einer Dichotomie der ästhetischen Kunsterfahrung, die – jeweils kongruent zum vorherrschenden gesellschaftlichen Ideal – aus einer »pantheistischen« und einer »atomistischen« Erfahrung besteht und die, wenn man will, eine anthropologische Bedingtheit aufweist:

»Hier stehen wir an den Quellen alles Menschlichen, die je nach den Gebieten, durch die sie fließen, die ungeheuren Gegensätze des politischen Sozialismus und Individualismus, der pantheistischen oder atomistischen Erkenntniß, der ästhetischen Ausgleichung oder Differenzirung aufblühen lassen.«²⁰

Die »atomistische« Kunsterfahrung ist Simmel zufolge der anderen Erfahrungsart wenigstens ebenbürtig, wenn nicht überlegen:

»Gerade daß der Einzelne nicht nur das Glied eines größeren Ganzen, sondern selbst ein Ganzes sei [...], – gerade Das ist ein ästhetisch reizvolles Bild.«²¹

Lalos Kunsterfahrung dagegen ist primär eine Erfahrung im Rahmen eines gegebenen oder eines gedachten Milieus. Ihm zufolge bekommt eine Tatsache ihren ästhetischen Normstatus im Prozess einer »sozialen Synthese«:

¹⁷ Simmel, »Sociologische Aesthetik«, S. 205.

¹⁸ Vgl. Klaus Lichtblau, *Georg Simmel*, Frankfurt a. M. u. a. 1997 (*Campus Einführungen* 1091). Dieser Sachverhalt ist auch im Lichte von Simmels Allgemeinsoziologie zu sehen, denn dort bilden die Individuen den Gegenstand der Betrachtung, während die Gesellschaft ein Konstrukt zweiter Ebene ist.

¹⁹ Lalo, »Programm einer soziologischen Ästhetik«, S. 120.

²⁰ Simmel, »Sociologische Aesthetik«, S. 206f.

²¹ Ebd., S. 211f.

»Der ästhetisch wertende Mensch denkt, wenigstens unbewusst, unter der Kategorie der Soziabilität, d. h. im Namen eines möglichen, wenn nicht wirklichen Publikums, und in der Ermangelung eines gegenwärtigen Publikums, im Namen einer beliebigen hypothetischen Nachwelt.«²²

Somit verringert Lalo das, was Simmel unter der »atomistischen« Erkenntnis versteht. Aber nicht nur der Erfahrungswert, sondern auch die Kunstbedingungen selbst sind die der – Simmels Klassifikation nach – »soziologischen Ebene«:

»Wenn man von den abstraktesten zu den konkretesten [Kunstbedingungen] emporsteigt, kann man sagen, dass die Schönheit eines musikalischen Satzes oder eines dekorativen Motivs zugleich mathematische, physikalische, physiologische, psychologische und endlich soziologische Bedingungen erfüllt.«²³

Die individuellen Bedingungen bilden bei dieser Hierarchie die Vorbedingungen, sie werden erst durch die Ergänzung um die sozialen Bedingungen konkret. Auch die Messbarkeit von Kunstbedingungen spielt eine Rolle: Die individuellen Bedingungen der Kunst sind kaum erfassbar, es sei denn, sie hätten durch die Bedingungen höherer Ebene eine Verallgemeinerung erhalten.

Die Bestimmung des künstlerischen Wertes ist letztlich auch im Lichte unterschiedlicher Zielsetzungen beider Wissenschaftler zu sehen. Während Simmels künstlerischer Wert über den Begriff der Distanz zwischen einem Menschen und dem Objekt definiert wurde,²⁴ so als eine mehr oder wenige metaphysische Charakteristik, vertrat Lalo, wie bereits gezeigt, eine »unpersönliche« statistische Definition des Wertes:

»Ainsi la «critique objective» d'une œuvre d'art sera une synthèse de tous les jugements esthétiques portés sur elle dans l'humanité. Elle n'en exclut aucun [...]«²⁵

Lalos Definition des Durchschnittswertes machte den letztendlich größten Unterschied zu Simmels Bestrebung aus, die Monokausalität zu vermeiden. Diesen unmittelbaren Widerspruch gibt es aber nur, wenn man Bestandteile beider Theorien zusammenfassend zu einem Programm fügt.²⁶

3. Frühe musiksoziologische Konzepte vor dem Hintergrund der soziologischen Ästhetik

Die Betrachtung von zwei Modellen der soziologischen Ästhetik wurde nicht nur um ihrer selbst willen vorgenommen. Als kulturwissenschaftliche Tendenz beleuchten diese die Prozesse der Vergesellschaftung der Kunst- und insbesondere der Musikwissenschaft. An dieser Stelle werden paradigmatisch einige Texte analysiert, die den Gegenstand einer Untersuchung an russischsprachigen Quellen mit musiksoziologischer Relevanz ausmachen.²⁷ Diese in Westeuropa bislang größtenteils unbekannt gebliebenen Quellen vervollständigen die Geschichte des frühen musiksoziologischen Denkens. Bei ihrer Betrachtung vor dem Hintergrund der soziologischen Ästhetik werden Zusammenhänge sichtbar, die über die fachspezifischen Fragestellungen hinausgehen. Zum einen verlieren russischsprachige Quellen dabei ihre Rigorosität und

²² Lalo, »Programm einer soziologischen Ästhetik«, S. 119.

²³ Ebd., S. 116.

²⁴ »Alle Kunst verändert die Blickweite, in die wir uns ursprünglich und natürlich zu der Wirklichkeit stellen. Sie bringt sie uns einerseits näher [...]. Daneben aber stiftet jede Kunst eine Entfernung von der Unmittelbarkeit der Dinge, sie lässt die Konkretheit der Reize zurücktreten [...]«; Simmel, »Sociologische Aesthetik«, S. 213ff.

²⁵ Lalo, *Introduction à l'esthétique*, S. 310.

²⁶ Die Rigorosität der Konzepte wurde in der Praxis in der Regel aufgehoben. Simmel ermittelte im Rahmen seiner Merkmalerfassung die Durchschnittswerte mit ästhetischer Relevanz. Ebenso behandelte Lalo verschiedene Konfigurationen zwischen Ästhetik und Wertung sehr differenziert und unter Beachtung individueller psychologisch ermittelbarer Bedingungen.

²⁷ Diese Untersuchung, »Studien zu den Anfängen der Musiksoziologie. Russisch-sowjetische Quellen, 1900–1930«, wird in Kürze mit einer Monografie abgeschlossen.

Sonderstellung, zum anderen agieren sie als Querverbindungen zwischen den wissenschaftlichen Ereignissen der Zeit.

Den Begriff der »soziologischen Ästhetik« findet man in russischsprachigen musikwissenschaftlichen Quellen – wie auch in den entsprechenden westeuropäischen Quellen – nicht. Dafür aber die Bestandteile der entsprechenden Theorie. Der gemeinsame Nenner für die Mehrzahl der Konzeptionen, wie auch für die Ausrichtung der für die Entwicklung der russischen Musikwissenschaft prägenden kunstwissenschaftlichen Forschungsinstitute in Leningrad und Moskau, ist der einer Kulturwissenschaft. Die Grundsteine der Kunstsoziologie und der später so genannten »Ästhetik des Alltags« werden auch dort gelegt.

Die Modelle der soziologischen Ästhetik erklären auf ihre Weise die wesentlichen Voraussetzungen der musiksoziologischen Sicht der 1920er-Jahre. Das ist zum Ersten die Absage an die Ausschließlichkeit einer künstlerischen Einzelleistung als Baustein der Kunstgeschichte (Simmel) und die der vereinzelt Kunst-erfahrung als Baustein der Kunstästhetik (Lalo). Der Faktor der Sammelleistung (des Milieus im weiteren Sinne) führt zum Zweiten zur Betrachtung der Sphäre ihrer Ausbreitung: des Alltags. So rückt der Alltag (bei Simmel als Quelle der Sozialisation und eine für Bildung ästhetischer Urteile, bei Lalo als Quelle für deren Erfassung) ins Mittelfeld der Untersuchungen. Diese zwei Aspekte sind sowohl für russischsprachige als auch für westeuropäische musikrelevante Ansätze der Zeit kennzeichnend (wie die von Max Weber, Jules Combarieu, Paul Bekker oder Camille Bellaigue). Es lassen sich zum Dritten mehrere »Relativitätstheorien« hinsichtlich der Wertung beobachten, die eher als russisches Phänomen zu bezeichnen sind. Diese Theorien können sowohl im Lichte von Simmels »Distanz«-Konzeption als auch in dem von Lalos Kritiktheorie gesehen werden.

Die gesellschaftswissenschaftliche Absage an die Genieästhetik verbindet die sonst voneinander differierenden musikwissenschaftlichen Ansätze der 1920er-Jahre und ist als ihr Wesensmerkmal anzusehen. Speziell innerhalb der russischsprachigen Musikwissenschaft ist bei Boleslaw Jaworski die Bestimmung der Menge der musikalischen Ereignisse – im Gegensatz zum Einzelereignis – zu finden,²⁸ der Anatoli Buzkoj eine evolutionstaugliche Erklärung beisteuerte.²⁹ Während Boris Assafjew die Bedeutung der Komponisten mit mittelmäßiger Begabung für die Festigung stilbildender Elemente einer Epoche hervorhob und dadurch eine Betrachtung der »durchschnittlichen kompositorischen Leistung der Zeit«³⁰ begründete, negierten Roman Gruber und Leonid Sabaneev die vorrangige Bedeutung von Genies für das Verständnis vom Zeitgeist primär aus ökonomischer Sicht.³¹ Alle hielten sie am Paradigmenwechsel fest:

»Eine Vorstellung von der Tonkunst, die sich innerhalb einer unerreichbaren und isolierten Sphäre nach ihren eigenen Gesetzen entwickelt, die durch den Willen der »Genies« geleitet werden, muss entschlossen verneint werden [...]«.³²

Die Gewichtsverschiebung von dem Einzelnen zugunsten der um ihn herum verbreiteten verallgemeinernden Merkmale in musiksoziologischen Konzepten trifft sich vor allem mit Lalos Ausrichtung auf die

²⁸ Boleslaw Jaworski, »Общественность и искусство, как оформление энергии Тяготения« (Gesellschaft und Kunst als Formgebung der Gravitationsenergie), vor 1921, Manuskript, Glinka Museum Moskau (RUS-Mcm/ 146/ 297), S. 1.

²⁹ Anatoli Buzkoj, *Непосредственные данные музыки. Опыт введения в музыку* (Die unmittelbaren Gegebenheiten der Musik. Versuch einer Einführung in die Musik), Charkow 1925, S. 33.

³⁰ Boris Assafjew, *Русская музыка. XIX и начало XX века* (Russische Musik. Das 19. und der Beginn des 20. Jahrhunderts), Moskau u. a. 1930, Reprint hrsg. von Elena Orlova, Leningrad ³1968, S. 58f.

³¹ Roman Gruber, »Из области изучения музыкальной культуры современности« (Auf dem Gebiet der Musikerforschung der Gegenwart), in: *Временник Разряда Истории и Теории Музыки* (Jahrbuch der Musikabteilung des Staatlichen Instituts für Kunstgeschichte), Leningrad 1928, S. 144–167, hier: S. 144.

³² Leonid Sabaneev, *Всеобщая история музыки* (Die allgemeine Musikgeschichte), Moskau 1925, S. 7; hier und weiter werden russischsprachige Texte in eigener Übertragung zitiert.

Objektivierung der Ästhetik. Jaworski z. B. nutzte für den gleichen Zweck – die Sammelbetrachtung – eine seiner extra dafür entworfenen Formulierungen, »das Schema eines gesellschaftlichen Prozesses« («схема общественного процесса»). Das Einzelwerk ist ihm zufolge nicht imstande, dieses Schema wiederzugeben, eine Menge der Kunstwerke aber durchaus.³³

Eine damit im Zusammenhang stehende grundsätzliche Hinwendung zum Alltag als Sozialisationshintergrund für Teilnehmer musikalischer Interaktion und Schauplatz für »kumulierte« Errungenschaften einer Zeitspanne und zum Begriff Kultur, die den Beginn des 20. Jahrhunderts markiert, ist ebenfalls den meisten russischsprachigen Konzeptionen eigen.

»Ich will [...] zeigen, dass es notwendig ist, hinter vereinzelten Musikereignissen des alltäglichen Musiklebens den komplizierten Prozess der Ausbreitung vom musikalischen Strom zu erfassen oder die Einheit des musikalischen Daseins innerhalb einer Reihe facettenreicher Tatsachen aufzudecken [...].«³⁴

Das Verständnis von einer Menge von Werken, die in ihrer Gesamtheit die typischen Merkmale der Zeit sichtbar machen, verdeutlicht die Nähe des vorliegenden Ansatzes zu Simmels Konzeption:

»Als eine Festsetzung, als Beispiel einer Fixierung des klingenden Stroms stellt jedes Musikwerk einer gegebenen Epoche eine individuelle Lösung des Formproblems dar. [...] Eine Folge von solchen Festsetzungen, die eine ähnliche Konstruktion aufweisen, bildet eine quasi sich herauskristallisierende Gruppe von Formen, die in ihrer schematischen Gestaltung einander identisch sind. [...] Diese Formen dienen als Vorbilder für Nachahmung. Sie verlieren ihre individuelle Färbung und es bleibt nur noch das abstrakte Schema übrig, das außerhalb des ihm zugrunde liegenden Materials gedacht werden muss.«³⁵

Die Betrachtung des Alltags dient als Quelle der verallgemeinernden Erkenntnis über die kulturelle Entwicklung. Prägte Jaworski für die Bezeichnung der musikalischen Umwelt einen weiteren Terminus, »Musikalische Naturgewalt« («музыкальная стихия»), und unterschied zwischen den genuin musikalischen und den außermusikalischen Ereignissen, verwendeten seine Kollegen für beide Ereignisarten in der Regel den Terminus »musikalische Umwelt«.

Auch methodisch-methodologische Projekte der Zeit standen im Zeichen der soziologischen Ästhetik. Grubers Entwurf einer Geschichte der Musikkritik aus dem Jahr 1926, ein außergewöhnliches Ereignis der frühen Musiksoziologie, ist in diesem Lichte zu sehen. Im Rahmen einer Kritikgeschichte richtet sich der Blick eines Kunstwissenschaftlers auf die Betrachtung einzelner Ereignisse vor dem Hintergrund einer kumulierten kritischen Meinung, so letzten Endes »auf die Bestimmung vom Charakter der Wechselwirkung zwischen den Elementen des künstlerischen Schaffens und denen des Verbrauchs und auf deren Hintergrund – die Sphäre des künstlerischen Alltags in ihrer Gesamtheit.«³⁶

Damit liegt hier eine der Vorformen der Ästhetik des Alltags vor, auf jeden Fall eine der Kulturwissenschaft.

³³ Jaworski, »Gesellschaft und Kunst als Formgebung der Gravitationsenergie«, S. 66.

³⁴ Boris Assafjew, »Теория музыкально-исторического процесса, как основа музыкально-исторического знания« (Die Theorie des musikhistorischen Prozesses als Grundlage für das musikhistorische Wissen), in: *Задачи и методы изучения искусства* (Ziele und Methoden der Kunstforschung), Sammelband, Petrograd 1924, S. 65–80, hier: S. 71.

³⁵ Ebd., S. 72. Oder: Roman Gruber, »Установка музыкально-художественных понятий в социально-экономической плоскости« (Bestimmung der musikalisch-künstlerischen Begriffe aus sozioökonomischer Sicht), in: *Временник Разряда Истории и Теории Музыки* (Jahrbuch der Musikabteilung des Staatlichen Instituts für Kunstgeschichte), Leningrad 1925, S. 28–51.

³⁶ Roman Gruber, »О музыкальной критике как предмете теоретического и исторического изучения« (Über die Musikkritik als Gegenstand der theoretischen und historischen Untersuchung), 1926, in: *Критика и музыкознание* (Kritik und Musikwissenschaft), Sammelband, Leningrad 1987, S. 233–252, hier: S. 234 [Hervorhebung von Gruber].

Ein besonderes Merkmal russischsprachiger Konzepte sind zahlreiche Wertungsansätze, die dem Prozess der Wertung soziale Mechanismen beimessen. Diese Wertungsansätze betreffen sowohl die Frage des Schönen und künstlerisch Wertvollen als auch die des Fortschrittlichen. Steht die Bestimmung des Künstlerischen oft im Zeichen der Rationalität, d. h. wird als eine Negativdefinition eingeführt, wird das Schöne und Wertvolle vor allem hinsichtlich der Verbraucher definiert.

»[...] man kann das ›Künstlerische‹ als Aufnahme eines gewissen Autonomiemoments bezeichnen, eines Moments des Andersseins in die gewohnte Sphäre von Kommunikationselementen (im konkreten Fall: Klängen), das das Gefühl des ›Eigenartigen‹ und des ›Ungewohnten‹ hervorruft.«³⁷

Somit ist das Künstlerische im Sinne Simmels bestimmt worden.³⁸ Bei der Schönheits- und Wertungsdiskussion geht es primär um eine Feststellung der grundsätzlichen Relativität der Urteile, die sowohl im Lichte von Simmels als auch von Lalos Erläuterungen gesehen werden kann:

»Eine detaillierte Wertung ist nur in dem Moment möglich, wenn man den Standpunkt einer bestimmten Gruppe annimmt. Vom Standpunkt der Gruppe der ›professionellen Musiker‹ z. B. bekommen wir einen Wertungsmodus, der darauf basiert, dass man bei einem gegebenen Niveau des klanglichen Bewusstseins eine möglichst harmonische Vollkommenheit der klingenden Gestalt erreicht. Wechselt man aber die Position, nimmt man eine andere Gruppe, wie die z. B. des Opernpublikums, erweist sich das Kriterium als irrelevant.«³⁹

Nur im Lichte der »soziologischen Ästhetik« wird die methodische Lösung des Wertungsproblems – eine direkte statistische Ermittlung repräsentativer Urteile und deren Abweichungen (Gruber,⁴⁰ Sabaneev⁴¹) – plausibel, die sowohl für bestimmte geografische Areale als auch für bestimmte Kunstereignisse, für bestimmte Hörergruppen und bestimmte Zeitspannen gemessen werden kann. Diese Lösung, die hinsichtlich der Musikurteile zu Beginn des 20. Jahrhunderts sehr utopisch wirkte, wird nachvollziehbar, wenn man sie vor den Hintergrund von Lalos Kritikanalysen rückt.

An einer besonderen Stelle innerhalb russischsprachiger Konzeptionen manifestiert sich Simmels Bestrebung, das Metaphysische in der Kunst zu erhalten. Die Betrachtung vom Schaffensprozess als einer Tätigkeit außerhalb der Gültigkeit ökonomischer Gesetze wurde bei den Musikwissenschaftlern, wie Gruber, Jaworski und Sabaneev unter Einbezug psychologischer, anthropologischer, seelischer und einfach individueller Bedingungen durchgeführt.⁴²

Die Kontur der Rezeptionsgeschichte hinsichtlich der kulturwissenschaftlichen Entwürfe verrät ebenfalls bestimmte Gesetzmäßigkeiten. Für das, was man bislang auf einem direkten Wege der Analyse musikwissenschaftlicher Quellen beobachten konnte, bestehen weitere Analogien, so z. B. der Rahmencharakter kultursoziologischer Forschung.⁴³

³⁷ Gruber, »Bestimmung der musikalisch-künstlerischen Begriffe«, S. 34.

³⁸ Vgl. Simmel, »Sociologische Aesthetik«, S. 211.

³⁹ Sabaneev, *Die allgemeine Musikgeschichte*, S. 16.

⁴⁰ Gruber, »Bestimmung der musikalisch-künstlerischen Begriffe«, S. 32.

⁴¹ Sabaneev, *Die allgemeine Musikgeschichte*, S. 16.

⁴² Vor allem die anthropologische Sicht auf den Schaffensprozess verbindet viele russischsprachige Konzeptionen: »Eine künstlerische Produktion ist ein Ereignis der organischen (biologischen) Ebene. Sie findet unwillkürlich bei Vorhandensein von bestimmten Bedingungen der künstlerischen Organisation statt [...]«; Gruber, »Bestimmung der musikalisch-künstlerischen Begriffe«, S. 37.

⁴³ Vgl. Stephan Moebius, *Kultur. Einführung in die Kultursoziologie*, Bielefeld 2008.

Schlussfolgerung

Vor dem Hintergrund der im Schnittmengenfeld zwischen Geistes- und Gesellschaftswissenschaften entwickelten Modelle der soziologischen Ästhetik treten die Verbreitung und die inhaltliche Beschaffenheit soziologisch relevanter Konzepte in der Musikwissenschaft des frühen 20. Jahrhunderts deutlich als internationale Tendenzen hervor. Auch eine »Gegenleistung« kann festgestellt werden: Die russischsprachigen Quellen bestätigen die Rezeption der soziologischen Ästhetik außerhalb der Länder, in denen sie sich primär konstituierte.