

Benjamin Knopp-Kramer, Robin Knötzsch, Lucas Leybold,
Pascal Schiemann und Natalia Nowack

ERFASSUNG VON »ZUFALLSGESTEUERTE[N] AUSPRÄGUNG[EN]«

Leo Wilzin – Musikstatistik

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 i
© 2019 | Schott Music GmbH & Co. KG

Erfassung von »zufallsgesteuerte[n] Ausprägung[en]«. Leo Wilzin – *Musikstatistik**

Im Jahr 1937 veröffentlichte der 23-jährige Staatswissenschaftler Leo Wilzin in Wien seine am statistischen Seminar von Wilhelm Winkler konzipierte und verteidigte Dissertation.¹ Als seine Aufgabe bezeichnete Wilzin darin die Erarbeitung des Methodenrepertoires zur Erfassung sämtlicher musikrelevanter Ereignisse. Im Fokus befanden sich die mathematischen Methoden der musikbezogenen Analyse, unterteilt in Analyse musikalischer Bausteine und die der musikalischen Interaktion, sowie die Erfassung der beteiligten institutionellen Einheiten. Erstere ging dabei nichts geringerem nach, als der Frage nach dem Wesen und der Beschaffenheit der musikalischen Materie – eine primär dem Interessenbereich der Musiktheorie vorbehaltene Frage.

Der Rückgriff des Verfassers auf natur- und gesellschaftswissenschaftliches Instrumentarium im Sinne einer angewandten Mathematik sorgte jedoch für langjährige Missverständnisse. Die wenigen Versuche, sich dem außergewöhnlichen Entwurf analytisch zu nähern, setzten ihn bislang in eine mehr oder weniger fremde Umgebung ein – in die der Musiksoziologen.² Theodor W. Adorno wies Wilzins Arbeit sofort nach ihrem Erscheinen explizit musiksoziologische Methodenbewältigung zu, die er zudem sehr kritisch bewertete.³ Nach einer fünfzigjährigen Nichtbeachtung in musikwissenschaftlichen Kreisen machte Kurt Blaukopf auf Wilzins Beitrag aufmerksam. Blaukopf bezeichnete Wilzins Konzept korrekt als »Musikstatistik« und stufte es als Pionierleistung ein, hob jedoch – geleitet durch sein eigenes Forschungsinteresse – primär die musiksoziologisch relevanten Erkenntnisse hervor.⁴

Die Tatsache, dass das sozial-soziologische Paradigma im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts zum festen Bestandteil der Geisteswissenschaften wurde, erschwerte die Rezeption des mathematisch-statistischen Entwurfs auch direkt. Der Zeitdiskurs ließ Wilzins Abhandlung als eine unter vielen anderen erscheinen.⁵ Vieles spricht aber für die Annahme, dass es dem Autor vielmehr um eine natur- oder besser

* Der vorliegende Aufsatz entstand im Sommersemester 2019 im Rahmen des Kolloquiums »Forschungsprojekte« (Modul »Aktuelle Forschung in der Systematischen Musikwissenschaft«) an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg.

¹ Leo Wilzin, *Musikstatistik. Logik und Methodik gesellschaftsstatistischer Musikforschung* (= Schriften des Instituts für Statistik insbes. der Minderheitsvölker a. d. Universität Wien), Wien 1937. Wilzin (Vilcius) promovierte zum Dr. rer. pol. am 6.2.1937 (Thomas Olechowski / Tamara Ehs / Kamila Staudigl-Ciechowicz, Hg., *Die Wiener Rechts- und Staatswissenschaftliche Fakultät, 1918–1938* [= Schriften des Archivs der Universität Wien, 20], Wien 2014, S. 624.)

² Zugegeben, die frühe Musiksoziologie, die unter dem Zeichen der Neuentdeckung der interdisziplinären Verbindungen stand, beanspruchte für sich die Rolle einer Superdisziplin. Aus Sicht der ersten Generation von Musikwissenschaftlern und Musikkritikern, die soziologisch agierten, war Wilzin einer der Fachkollegen.

³ Adorno beklagte Wilzins »statistischen Positivismus« und bezeichnete viele seiner Vorschläge wie bspw. die arbeitszeitabhängige Umrechnung schöpferischer Leistung als naiv und abenteuerlich. (Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 19, T. 6, Frankfurt /M. 1984, S. 369–370, hier: S. 369). Anzumerken ist nur, dass das vielzitierte Urteil vom »Zahlenfetischismus« in Bezug auf Carl E. Seashores *Psychology of Music* (Adorno, *Gesammelte Schriften*, S. 376) ein- und derselben Zeit und einer ähnlichen Argumentationskette angehörte.

⁴ Vgl.: Blaukopf, »Leo Wilzin (1914–1981). Der Begründer der Musikstatistik in Österreich«, in: *Newsletter № 12 des Archivs für die Geschichte der Soziologie in Österreich*, Graz 11.1995, S. 3–6.

⁵ So entstanden um diese Zeit im deutschsprachigen Raum zahlreiche Publikationen zu den Themen »Musikökonomie«, »Musikpolitik« und »Musikstatistik«: Karl Blessinger, *Die musikalischen Probleme der Gegenwart und ihre Lösung*, Stuttgart 1919; Hermann Matzke, *Musikökonomie und Musikpolitik, Grundzüge einer Musikwirtschaftslehre*, Breslau 1927; Hermann Kretzschmar, *Musikalische Zeitfragen. Zehn Vorträge*, Leipzig 1903; Siegmund Schott, *Die Operaufführungen der deutschen Bühnen und des Gr. Hof- und Nationaltheaters in Mannheim* (= Beiträge zur Statistik der Stadt Mannheim), 1913. Ein österreichischer Ministerialbeamte Josef Gurtner veröffentlichte zeitnahe gleich zwei Abhandlungen, die als »angewandte Statistik« bezeichnet werden können. Während erstere

»exaktwissenschaftliche«⁶ Erfassung des Objekts »Musik« ging und nicht nur um die Analyse der Interaktion »im musikalischen Zusammenhang« des sozial-soziologischen Profils. Vor dem Hintergrund des allgemeinen Interesses der Musikwissenschaft an ihrer Fachgeschichte,⁷ soll Wilzins Text auf seine wegweisende Rolle geprüft werden. Es wird gezeigt, dass Wilzins Entwurf die Wege vorzeichnete, die man in den letzten zwanzig Jahren in der Regel unter dem Begriff der Musikinformatik⁸ subsumiert. Erwähnt wurde dieser Entwurf in musikinformatischen Quellen der Folgezeit nicht.⁹

Aus Sicht der Autoren des vorliegenden Aufsatzes tritt die fächerübergreifende Bedeutung des Entwurfs vor allem im Lichte gesellschaftswissenschaftlicher Positionierung der Musikhistoriker um 1900 hervor. Daher werden zu Beginn einige Fakten zur Frühphase der musiksoziologischen Selbstfindung angeführt. Daraufhin wird versucht, Wilzins Beitrag aufzuspalten, in einen nach heutigem Verständnis soziologisch-statistischen Teil und einen wissenschaftstheoretischen, dessen realer Nutzen im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts noch nicht abzusehen war. Betrachtet man Wilzins *Musikstatistik* als einen der ökonomisch-politischen Entwürfe, so ist sie interessant, übersteigt aber nicht den Rahmen des Zeitdiskurses. Das Gegenteil tritt ein, sofern man annimmt, dass Wilzin Methoden statistischer Erfassung zwecks Analyse musikalischer Bausteine einsetzte, etwa im Sinne einer mathematischen Musiktheorie. So kann die Bedeutung des Ansatzes für die Geschichte der Musiksoziologie, der Wissenschaftstheorie und der Musikinformatik separat bestimmt werden. Die Relevanz für die heutigen Konzeptionen wird dadurch sichtbar.

Frühe gesellschaftswissenschaftliche Ansätze als Ausgangsüberlegung

Unabhängig davon, ob man heute die Ansätze von Autoren wie Camille Bellaigue, Jules Combarieu, Paul Bekker oder Roman Gruber¹⁰ für eigenständige Musiksoziologie hält oder eher für ihre Vorstufen, setzten sich die Verfasser zu Beginn des 20. Jahrhunderts stark für die Methoden ein, die den anderen Fachgebieten entliehen werden konnten:

»[...] es ist aus unserer Sicht notwendig, ohne dass man die Besonderheiten missachtet, die mit der Herstellung und dem Konsum von einer komplizierten und zerbrechlichen »Ware« wie der musikalisch-künstlerischen Gegebenheit verbunden sind, zu versuchen, sie in das Gewebe sozioökonomischer Beziehungen einzuflechten. Erst dann wird es evtl. gelingen zu beweisen, dass sich die Sphäre der musikalischen (oder künstlerischen) Wechselbeziehungen – *un-g-e-a-c-h-t-e-t* dieser Besonderheiten und unter deren Berücksichtigung – in sozioökonomischer Weise deuten lassen wird.«¹¹

Der methodische Pluralismus in den Geisteswissenschaften im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, der vor allem in der Kunstsoziologie, -psychologie und der experimentellen Ästhetik zu beobachten ist, war eine der Voraussetzungen für die Profilierung der Forschungsbereiche. Die »exaktwissenschaftliche«

keine Berührung mit Musik aufweist, beinhaltet die zweite, *Die katholische Kirchenmusik Österreichs im Lichte der Zahlen*, Baden bei Wien 1936, eine »klassische« Beschäftigten-, Aufführungs- und Arbeitsmittelstatistik.

⁶ Vgl.: Wilhelm Fucks /Josef Lauter, *Exaktwissenschaftliche Musikanalyse* (= Forschungsberichte des Landes Nordrhein-Westfalen), Wiesbaden 1965.

⁷ Bspw.: Wolfgang Auhagen /Wolfgang Hirschmann /Tomi Mäkelä, Hg., *Musikwissenschaft, 1900–1930. Zur Institutionalisierung und Legitimierung einer jungen akademischen Disziplin* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, 98), Hildesheim u.a. 2017.

⁸ Vgl.: Jan Beran /Guerino Mazzola, »Musical composition and performance – statistical decomposition and interpretation«, in: *Student*, Vol. 4 (2001) № 1, pp.13–42; Guerino Mazzola, *Elemente der Musikinformatik*, Basel 2006; Thomas Noll, »Informationen zur Mathematischen Musiktheorie«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 2003/05, 1–2/2/2–3, S. 229–237.

⁹ Außer der in der FN № 8 erwähnten bspw. in: Jan Beran, *Statistics in Musicology*, Boca Ration et al. 2004.

¹⁰ Camille Bellaigue, »La musique au point de vue sociologique«, in: *La Revue des Deux Mondes*, 1.5.1896, S. 69–104; Jules Combarieu, *La Musique, ses lois, son évolution*, Paris 1907.

¹¹ Roman Gruber, »Bestimmung der musikalisch-künstlerischen Begriffe aus sozioökonomischer Sicht«, in: *Jahrbuch der Musikabteilung des Staatlichen Instituts für Kunstgeschichte in Leningrad* 1925, S. 28–5, hier: S. 30 (Hervorh. v. Gruber /Übertragung aus dem Russischen v. Nowack).

Methode, deren Objektivität durch die Bildung der Mittelwerte aus größeren Mengen an Daten gesichert wird, wird zum Alleinstellungsmerkmal für mehrere Teildisziplinen, darunter auch die Musiksoziologie.¹²

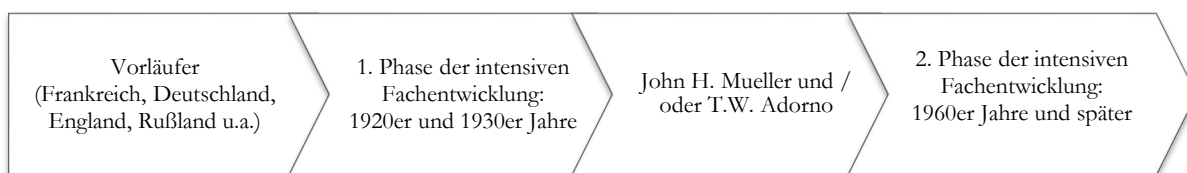


Abb. 1: Zeitstrahl Musiksoziologie

Die Abbildung 1, die auf den Ergebnissen eigener Forschung basiert,¹³ verläuft zu den etablierten Überblicksdarstellungen nicht ganz konform. Die Ereignisse auf der linken Hälfte des Zeitstrahls wurden bislang wenig untersucht. Dabei lassen sich für das erste Drittel des 20. Jahrhunderts ernstzunehmende rezeptionstheoretische (Combarieu, Bekker) und ökonomische (Hermann Matzke, Gruber) Ansätze belegen, die durch eine ausgeprägte methodisch-didaktische Fundierung gekennzeichnet sind. Bezogen auf diese Zeitspanne kann man durchaus von der ersten Blütezeit der Musiksoziologie sprechen.¹⁴ Es ist daher nachvollziehbar, wenn Wilzin seine Untersuchung in eine enge Beziehung zu ebendieser Entwicklung setzt:

»Die Begriffe, die in der Musikstatistik zur Anwendung kommen, sind fast durchweg der Musiksoziologie entnommen, einem ziemlich jungen Wissenschaftszweig [...]«.¹⁵

Die methodisch-methodologische Selbstreflexion des »ziemlich jungen Wissenschaftszweig[es]« lässt sich an den definitorischen Bemühungen der Autoren gut beobachten. Einige von ihnen hoben vor allem die gemeinschaftsbildende Rolle der Tonkunst hervor:

»Die Musik ist [...] die einzige Kunst, die mit fast allen Handlungen unseres sozialen Lebens in Verbindung gebracht werden kann. Sie folgt uns von der Geburt bis zum Tode, sie singt an der Wiege und sie singt auch noch am Grabe. [...] Die Wäscherin, die Spinnerin haben ihre Lieder, sowie der Winzer beim Einsammeln der Trauben; sie alle, diese Lieder, sind köstliche Beiträge zum Kapitel der sozialen Musik [...]«.¹⁶

Die anderen betrachteten den musikalischen Entwicklungsprozess in seiner gesellschaftlichen Bedingtheit, d.h. als eine Art sozio-demographische Auswahl. Eine der wichtigsten Voraussetzungen für diese Sichtweise bildete die von Max Weber polemisch formulierte Beobachtung, dass

¹² Vgl.: Kurt Blaukopf, *Musik im Wandel der Gesellschaft, Grundzüge der Musiksoziologie*, München und Zürich 1982; Christian Kaden, Artikel »Musiksoziologie« in *MGG II*, Sachteil, Bd. 6, 1997, Sp. 1618–1670; Volker Kalisch, Hg., *Musiksoziologie* (= Kompendien Musik, 8), Laaber 2016.

¹³ Natalia Nowack, *Anfänge der Musiksoziologie. Russisch-sowjetische Quellen, 1900–1930*, Frankfurt /M. 2017.

¹⁴ Vgl.: Nowack, *Anfänge der Musiksoziologie*. Ein beachtlicher Teil der Ansätze aus dieser Zeit entstammt dem Territorium der ehem. Sowjetunion, verständlich werden sie jedoch nur in wechselseitiger Wirkung mit den westeuropäischen Texten. Laut etablierten Überblicksdarstellungen (Kaden, Shepherd, DeNora) blieb Musiksoziologie bis in die 1950er Jahre hinein eher risiko- und ergebnisarm. Erst im Kompendium-Band *Musiksoziologie* (Kalisch) spricht man von einer ersten großen Gruppe musiksoziologischer Werke aus den 1920er Jahren. Im Schatten anderer Konzepte blieben – außer der russischsprachigen – ebenso die Ansätze des Österreicher Paul Lazarsfeld und des US-Amerikaners John H. Müller. Erst in den 1990er Jahren wurde die Analyse ihrer Texte der Öffentlichkeit zugänglich. So bildet die Rezeptionsgeschichte von Wilzins *Statistik* keine Ausnahme.

¹⁵ Wilzin, *Musikstatistik*, S. 27 (Hervorh. v. Wilzin).

¹⁶ Bellaigue, »La musique au point de vue sociologique«, zit. nach Ausgabe v. 1901, S. 543.

»[...] die harmonische Musik aus der fast überall volkstümlich entwickelten Polyphonie nur in Europa und in einem bestimmten Zeitraum entwickelt wurde, während überall sonst die Rationalisierung der Musik einen andern und zwar meist den gerade entgegengesetzten Weg einschlug [...]«.¹⁷

Ein Teil der Autoren kümmerte sich bereits unmittelbar um die zahlenmäßige Erfassung des Systems »musikalische Interaktion«, wie der Petersburger Musikhistoriker Gruber, Verfasser des Artikels über die »Ware« »der musikalisch-künstlerischen Gegebenheit«, oder sein Breslauer Kollege Matzke. Diese Autoren bildeten quasi den potentiellen Hintergrund für Wilzins Projekt. Sowohl die gemeinschaftsbildende Rolle der Tonkunst als auch die gegenseitigen Anpassungsprozesse zwischen Musiker und Hörer fanden ihren Anklang in Wilzins *Musikstatistik*. Am meisten jedoch knüpfte Wilzin, ohne die Texte seiner Kollegen nachweislich zu kennen, an die Beachtung von Besonderheiten der Teilelemente des Systems »musikalische Interaktion« an:

»Es scheint [...] fürs erste, daß das statistische Denken, das auf allen Gebieten immer weiter vordringt, vor der Kunst haltmachen müsse. Nun weist aber allein die Tatsache, daß es Begriffe wie »Kunst«, »Kunstwerk«, »Kunstleben« usw. gibt, darauf hin, daß die unter diesen Begriffen subsumierten Objekte, Vorgänge und Relationen gewisse Gemeinsamkeiten aufweisen, so daß eine Abstraktion von den Besonderheiten des Einzelfalles und damit eine Massenbildung im Sinne der Statistik möglich erscheint.«¹⁸

Die »äußerliche« Ähnlichkeit zu den genuin soziologischen Themen ist im vorliegenden Text gegeben. Im Folgenden soll gezeigt werden, dass es darüber hinaus auch bedeutende Unterschiede zur soziologischen Betrachtungsweise gab.

Der »soziale [...] Gedanke [...]«

Über den Autor selbst ist nicht sehr viel überliefert worden. Sein Vater stammte aus Lettland,¹⁹ die Mutter aus Russland. Sie beide vereinigte das Schicksal, dass sie ihre jeweilige Heimat aus politischen Gründen verlassen mussten. Die soziale Engagiertheit hat Leo wohl von seinen Eltern »geerbt«.

Die geringe Rezeption des Konzepts erklärt sich aus den wenigen biografischen Fakten. Kurze Zeit nach der Niederschrift der *Musikstatistik* gerieten mehrere Generationen von Wilzins in die Maschinerie des sowjetischen Diktaturregimes. Unser Autor und sein Vater kamen in Sibirische Arbeitslager, in denen der Vater auch starb. Leo überlebte, wurde nach zwei Jahren aus dem Lager entlassen und in den 1950er Jahren rehabilitiert. An eine wissenschaftliche Karriere war jedoch aufgrund damaliger Lebensbedingungen nicht mehr zu denken.²⁰

In Wien geboren und aufgewachsen, war Wilzin (1914–1981) kein Musikwissenschaftler, obwohl er anscheinend eine gute musikalische Bildung genoss. Als »Staatswissenschaftler« (bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts offizielle Bezeichnung für Nationalökonom) verband er in seinem Promotionsthema seine musikbezogenen Interessen mit den Schwerpunkten des Instituts, an dem er studierte. Neben der universitären Ausbildung absolvierte er in Wien auch die Diplomatenakademie. Seine Biographie fing an wie eine Bilderbuchlaufbahn: Aus einer Kombination von Beruf und Hobby wurde ein Promotionsvorhaben, das das Potential besaß, zum Fundament einer neuen Teildisziplin zu werden.

¹⁷ Max Weber, »Der Sinn der »Wertfreiheit« der soziologischen und ökonomischen Wissenschaften«, in: Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen 1922, S. 451–502, hier: S. 483.

¹⁸ Wilzin, *Musikstatistik*, S. 9.

¹⁹ Das erklärt unter anderem die Zugehörigkeit des jungen Forschers zum Wiener Statistischen Institut, das im Nachsatz die Bezeichnung »insbes. der Minderheitsvölker« trug. Die der Gründung des Instituts beigegebene Intention war wohl, den Minderheitsvölkern statistisch ihre Identität zu ermöglichen (Tamara Ehs, »Nationalökonomie & Volkswirtschaftspolitik«, in: Thomas Olechowski / Tamara Ehs / Kamila Staudigl-Ciechowicz, Hg., *Die Wiener Rechts- und Staatswissenschaftliche Fakultät*, S. 547–640, hier: S. 622 ff.)

²⁰ Die Angaben entstammen v. a. der biografischen Skizze, die Blaukopf in engem Kontakt mit der Tochter Wilzins niederschrieb. (Vgl.: Blaukopf, »Leo Wilzin (1914–1981). Der Begründer der Musikstatistik«, S. 4).

Kurt Blaukopf berichtet von einem besonderen Zeitgeist, dem man zugleich zwei Autoren mit den Schwerpunkten in der gesellschaftlich orientierten Erfassung und Deutung musikalischer Ereignisse verdankt – ihn selbst und Wilzin:

»In den dreißiger Jahren gab es in Wien eine informelle Vereinigung, »Neues Studio« genannt, die sich mit der Aufführung zeitgenössischer Kompositionen befasste und dem Verhältnis zwischen sozialer und musikalischer Entwicklung nachzuspüren bestrebt war. Die Einstudierung und Darbietung von neuesten Musikwerken (Paul Hindemith, Hanns Eisler, Kurt Weil u.a.) war auch durch einen sozialen Gedanken motiviert: das Bestreben, zeitgenössische Kreationen den Menschen näherzubringen und die offenbar bestehende Kluft zwischen Komponisten und Publikum zu überwinden.«²¹

Der von Blaukopf so beschriebene »soziale Gedanke« beeinflusste wohl auch die schwerwiegende Entscheidung des jungen Doktors, mit seiner Familie nach Lettland zu gehen. In Lettland schien seine gute Ausbildung Früchte zu tragen, denn er bekam zunächst verschiedene Ministerialposten anvertraut. Der bald ausgebrochene Krieg und die Innenpolitik der Sowjetunion, an die Lettland im Jahr 1940 angeschlossen wurde, haben aber sowohl weitere politische als auch wissenschaftliche Tätigkeit Wilzins unmöglich gemacht.

Zum Konzept

Neben den, in den letzten Zeilen geschilderten, für die Rezeption kontraproduktiven Umständen, gibt es in Bezug auf den hier behandelten Entwurf auch einen günstigen Sachverhalt. Wilzins publizierte Dissertation im Umfang von 119 Seiten, Kleinformat ist in vielen universitären Bibliotheken in Originaldruck verfügbar (bspw. Universitätsbibliothek der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Universitätsbibliothek der MLU Halle-Wittenberg oder Bibliotheca Albertina der Universität Leipzig). So kann sich der Wissenschaftler von heute ein eigenes Bild von der Untersuchung machen.

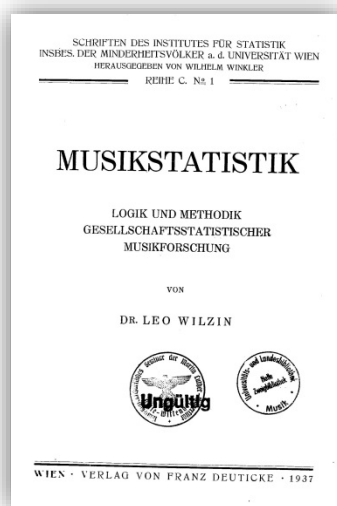


Abb. 2: Wilzins *Musikstatistik*, das Titelblatt, Exemplar aus dem Bestand der Universitätsbibliothek der MLU Halle-Wittenberg

Eine ausgesprochene Besonderheit des Ansatzes eröffnet sich jedoch nur dem aufmerksamen Leser. Erst im letzten Drittel des Buches wird explizit formuliert, dass für den Autor

²¹ Blaukopf, »Leo Wilzin«, S. 3. Nach Blaukopfs Zeugnis ist Wilzin – ungeachtet seines Alters – als geistiger Mentor des Kreises zu sehen.

»die Künstlerpersönlichkeit die ›Wesensform‹ ist und die Werke – ihre zufallsgestreuete Ausprägung in der Wirklichkeit [darstellen]. Erst aus der Masse aller Werke läßt sich – mittels Durchschnittsbildung – ein annähernd genaues Bild der schaffenden Persönlichkeit ableiten.«²²

Dieses Besondere in der Abhandlung erkannte Wilzins Lehrer und Betreuer Wilhelm Winkler bereits zum Zeitpunkt der Niederschrift des Projekts. So argumentierte Winkler in der zeitnahen Rezension fast mit den Worten des Bandes:

»Den Angriffspunkt für die statistische Erfassung der musikalischen Erzeugung findet er [Wilzin] in den musikalischen Formen, aus denen ein Rückschluß auf den musikalischen Ausdruckswillen möglich sei. Der Verf[asser] schlägt die statistische Erfassung der verwendeten Kompositionsformen, Taktarten, Tonarten und Instrumentierungen vor.«²³

Damit kann Winklers Rezension als die einmalige, korrekte Benennung des Forschungsschwerpunktes von Wilzins Untersuchung gelten. Die Formen erfassen, um den Willen des Komponisten zu ergründen. Das Prinzip, das im Laufe des vorliegenden Aufsatzes als die fundamentale Leistung für das Feld der Musikinformatik noch eingehend beschrieben wird, war jedoch nicht wirklich neu. Bereits im Jahr 1923 machte der Musikforscher, ausübende Musiker und Mathematiker Wolfgang Graeser eine bemerkenswerte Analyse zu Bachs *Kunst der Fuge*, bei der er die strukturbildenden Elemente (Töne, Linien und Harmonien),²⁴ in zahlenmäßiger Form dargestellt, erörterte. Dabei waren für ihn in der Aufeinanderfolge von einzelnen strukturellen Komponenten die Aspekte der »Symmetrie« und des »Gleichgewichts« wichtig. Hier sei ein Beispiel aus Graesers »gezeichneter« Formanalyse erlaubt.

Länge: 78 Takte.						
Themaform: 1.						
1)	b	a	d	c		
	(4)	(4)	(4)		6	
23)	b	a	d	c		
	2	-1	4		4	
48)	[b]	a	d	c		
	(1)	3	4		1	

Abb. 3: Bach, Contrapunctus I aus der *Kunst der Fuge*, Bsp. aus Graeser, »Bachs ›Kunst der Fuge‹«, Anhang, S. 83²⁵

²² Wilzin, *Musikstatistik*, S. 78 f. (Hervorh. v. Wilzin).

²³ Wilhelm Winkler, »Musikstatistik«, in: *Jahrbücher für Nationalökonomie und Statistik*, Stuttgart 1937, Bd. 146, H. 1, S. 357–360, hier: S. 357.

²⁴ Wolfgang Graeser, »Bachs ›Kunst der Fuge‹«, in: *Bach-Jahrbuch-21*, 1924, S. 1–104, hier: S. 13.

²⁵ Im Laufe der Untersuchung, deren einfachstes Beispiel man auf der Abbildung 3 sieht, wurden die thematischen Einsätze (in Sopran, Alt usw.) mit den Buchstaben a bis d bezeichnet, ihre Inversionen als $\frac{1}{a}$ bzw. $\frac{1}{b}$ sowie die versetzten Formen als a' oder a". Die Abweichungen verschlüsselte der Autor in Form von a¹ oder a³. Der Abstand zwischen den einzelnen Ansätzen wurde zwischen den thematischen Elementen notiert und nahm bei den Überschneidungen der Ansätze die negativen Werte ein. In Klammern verzeichnete Graeser den »unvollständigen« Einsatz, im obigen Beispiel den Alteinsatz ([b]).

Dem Autor ging es um die Erfassung von Elementarstrukturen, begründet in diesem Fall durch die Sicht auf die Wertung polyphoner Kompositionen anhand ihrer formalen Eigenschaften:

»Für das Wesentliche an dem formalen Bau eines kontrapunktischen Stückes halte ich [...] das Studium der Struktur der einzelnen Durchführungen und ihrer Verteilung auf den Gesamtbau. Sie bilden das eigentliche formale Skelett, die Balken und Träger des Gebäudes, ihnen kommt die eigentlich aktive Stellung zu.«²⁶

Die Idee einer mathematisch gestützten Visualisierung,²⁷ in diesem Fall bezogen auf das kontrapunktische Können, lag, wie man sieht, in dieser Zeit in der Luft. Es fehlte nur noch eine methodische Verallgemeinerung.

Nun bildete die Erfassung musikalischer Bausteine für Wilzin einen der drei objektbezogenen Schwerpunkte, bei denen sich der Einsatz statistischer Mittel gewinnbringend verwirklichen ließ, wenn auch den wegweisenden. Wilzins Leistung – »Umschau zu halten nach praktisch-statistisch erfaßbaren Tatbeständen«²⁸ – ist also als eine systematische Darstellung diverser statistischer Methoden zu verstehen, mit dem Ziel, den »Zugriff auf Informationen« im Sinne Mazzolas zu ermöglichen.²⁹

Unter Beachtung heterogener Forschungsobjekte ergibt sich eine komplizierte Struktur des Textes, der in seiner Vielseitigkeit bislang unzureichend gewürdigt wurde.

Abschnitt des Textes	Was sollte erfasst werden	Einige Besonderheiten	Übertragung in moderne Begriffe
Einleitung		Musikstatistik als Gesellschaftsstatistik	
Statistik des musikalischen Schaffens	Werke, musikalische Formen; Dauer der Werke; Taktarten, Tonarten, benutzte Instrumente	Einführung einer rechnerischen Einheit – »Standardopus«	Musik-informatik (Mazzola), Musikstatistik (Beran), mathematische Musiktheorie, aber auch: Schaffenspsychologie und Musikökonomie
Statistik der musikalischen Wiedergabe und der Nutzung	Musikkonsum, in Abhängigkeit von Formen seines Daseins: Hausmusik /Kirchenmusik oder Musik als Ware; Angebot und Nachfrage	Unterscheidung in direkte Reproduktion und eine Art Warenwirtschaft; Einführung einer rechnerischen Einheit: »Aufführungsleistung«	Spielplanstatistik, Opernstatistik und Erfassung des Publikums, aber auch: Musiksoziologie und -ökonomie
Statistik der musikalischen Bildung	Schüler, Lehrer; Medien (Radio)	Gemessen werden soll nicht nur die Erfahrung, sondern auch die Musikalität	Statistik der Bildungsinstitute; Erfassung der Schüler, Untersuchungen zur Musikalität

²⁶ Graeser, »Bachs »Kunst der Fuge«, S. 39. Unter den »Durchführungen« wird das thematische Material bezeichnet.

²⁷ Diese Idee findet heute ihren Einzug in die Lehrbücher: Mariana Montiel /Francisco Gómez, Ed., *Theoretical and Practical Pedagogy of Mathematical Music Theory. Music for Mathematics and Mathematics for Music, From School to Postgraduate Levels*, New Jersey et al. 2019.

²⁸ Wilzin, *Musikstatistik*, S. 114.

²⁹ Mazzola spricht von einer »Operationalisierung von (Musik-)Wissen« (Mazzola, S. 4), die im Einklang mit der jeweils aktuellen Technologie vollzogen wird und deren Stand widerspiegelt.

Betrachten wir aber vorerst die genuin soziologisch-statistischen Bereiche der Abhandlung. Diese beinhalten die Besonderheiten der musikalischen Produktion, Reproduktion und des Verbrauchs, unterstützt durch demoskopische sowie Spielplananalysen und den breit gefassten Bereich der musikalischen Erziehung und Bildung. Sie belegen immerhin über 60% des Gesamtvolumens des Textes.

Die Voraussetzungen einer ökonomisch wirksamen musikalischen Interaktion bleiben sowohl unter im engeren Sinne musiksoziologischen Schriften der Zeit als auch bei Wilzin dieselben:

»Die Tonkunst ist nichts einheitliches, ganzes, genauso wie auch ihr Verbraucher nicht irgendein hypothetisches ›Volk im Ganzen‹ [...] ist. Wie auch jedes andere Produkt, hat jedes (einzeln genommene) Musikwerk seinen eigenen Absatzbereich, der durch seine Eigenschaften bestimmt wird. Dieser Absatzbereich stellt einen Kreis von Personen dar, die ein bestimmtes Werk, wie man zu sagen pflegt, »mögen«. Das Vorhandensein solcher Verbraucherkreise bestimmt den Typus von Werken, die unter Berücksichtigung dieser Verbraucherkreise entstehen [...]«.³⁰

Die hier erklärten Zusammenhänge, die in der heutigen Fachterminologie die Bezeichnung »Sozialisationsmechanismen« tragen, wurden in Wien durchaus ähnlich beschrieben – die Abnehmer der Musikproduktion würden in ihrer Entscheidung vom gesellschaftlich anerzogenen und sich ebenso gesellschaftlich manifestierenden Geschmack geleitet:

»Die musikalische Produktion unterliegt [...] einer gewissen Regelmäßigkeit – nennen wir sie: Geschmack. In diese Regelmäßigkeit wird der werdende Komponist sowohl hineingeboren, da er ein seiner Zeit entsprechendes Hörempfinden bereits als Erbanlage mitbringt, als auch hineinerzogen, da eine höhere Kultur zahlreiche Verfeinerungen des Reproduktionsapparates (der Musikinstrumente) mit sich bringt [...]«.³¹

Das Dilemma, wer auf wen einwirkt, eingeführt in die Kunstwissenschaft durch die einseitige Festlegung Hippolyte Taines – die Gesellschaft bestimmt die Kunst – bildete seither den festen Gegenstand soziologischer Analysen. Dieses Dilemma wird bei Wilzin, ähnlich wie bei vielen seiner Zeitgenossen, »dialektisch« gehandhabt. Die Beziehung zwischen Musiker und Gesellschaft sei eine wechselseitige:

»Das Schaffen des Komponisten ist [...] als Resultante zweier Kräfte aufzufassen: die eine stellt die Umwelt mit ihren Kunstanschauungen und ihrem Verlangen nach Bestätigung des Bisherigen dar, die zweite ist die Phantasie und der Neuerungswille des Komponisten selbst und die Bestrebungen der wenigen Gleichgesinnten.«³²

An dieser Stelle sei ein längeres Paul Bekker-Zitat erlaubt, in dem bereits zwanzig Jahre zuvor ein Zusammenhang zwischen dem Willen des Künstlers und den Erwartungen seiner Umgebung geschildert wurde, der schon damals als Voraussetzung einer gesellschaftswissenschaftlichen Betrachtungsweise galt:

»Die Gesellschaft gibt durch ihre Verfassung den Grundriß und durch ihre allgemeine Wahrnehmungsfähigkeit die Voraussetzungen für die Gestaltung der Materie. Der Musiker gestaltet mittels dieser soziologischen Bedingungen die Materie gemäß seiner Wahl. Beide schöpfen und schaffen, und es wäre keineswegs richtig, dem Musiker etwa grundsätzlich die Bedeutung des Anregers und Führers zuzusprechen, die Gesellschaft auf die Rolle des Empfangenden und Ausführenden beschränken zu wollen.«³³

Wenn auch die betrachtete Voraussetzung bei Bekker eine ähnliche war, so zeichnet sich das hieraus abgeleitete Vorgehen Wilzins durch den Einsatz typisch volkswirtschaftlicher Hierarchien aus. Für die

³⁰ Leonid Sabaneev, *Die allgemeine Musikgeschichte*, Moskau 1925, S. 11.

³¹ Wilzin, *Musikstatistik*, S. 30.

³² Wilzin, *Musikstatistik*, S. 31.

³³ Paul Bekker, *Das deutsche Musikleben – Versuch einer soziologischen Musikbetrachtung*, Berlin 1916, S. 25.

methodische Erfassung von Belang ist die Bildung ökonomisch relevanter Klassen. Die Trennung musikalischer Ereignisse in die Kategorien »Hausmusik« und »Konzert«, durchgeführt anhand des Merkmals »Geldtransfer« (ein Musiker im Konzert wird für seine Leistung bezahlt), klingt plausibel. Ebenso plausibel klingt die daraus folgende Unterscheidung zwischen dem Publikum (finanzielle Komponente) und der Zuhörerschaft (Vernachlässigung einer finanziellen Komponente).³⁴

Vor dem Hintergrund anderer Abhandlungen verfährt Wilzin ausgeprägt rigoros, wenn er die Herstellung von Musikinstrumenten und Notendruck (sie stellen höchstens eine technische Voraussetzung des Schaffensprozesses dar) aus der Musikproduktion auf der einen Seite und den Kauf von Instrumenten bzw. Noten aus dem Konsum auf der anderen Seite ausklammert.³⁵ Durch den Verzicht auf typische Etappen einer industriellen Interaktion unterscheidet sich Wilzins Zeichnung musikalischer Produktionsverhältnisse von den Regeln einer herkömmlichen Produktion umso mehr.

Was ist Musikstatistik?

Geht man von der Begriffsbestimmung zur Erfassung der Ereignisse über, verlässt man die Sphäre der Soziologie zugunsten der der Statistik im engeren Sinne. Das Interessante des vorliegenden Entwurfs ist aber, dass in ihm der Begriff »Statistik« nur selten im engeren Sinne eingesetzt wurde. An der Stelle ist die Brücke zu den neueren Konzepten zu schlagen, in denen man vergleichbare Definitionen statistischer Zuständigkeit findet:

»Collection of quantitative data is no longer a serious problem, and a number of mathematical and statistical methods have been developed that are suitable for analyzing such data. Statistics is likely to play an essential role in future developments of musicology, mainly for the following reasons: a) statistics is concerned with finding structure in data; b) statistical methods and structures are mathematical, and can often be carried over to various types of data – statistics is therefore an ideal interdisciplinary science that can link different scientific disciplines; and c) musical data are massive and complex – and therefore basically useless, unless suitable tools are applied to extract essential features.«³⁶

Auf diese Weise erscheint Statistik noch im Jahr 2004 als gemeinsamer Nenner für verschiedene, an der Erforschung musikalischer Ereignisse beteiligte, Disziplinen. Gehörte der Verfasser der letzten Zeilen bereits der Generation an, der auch der Begriff der Informatik zur Verfügung stand, lagen in der Zeit vor ca. 1990 noch nicht so viele präzise Bezeichnungen vor. Wahrscheinlich ist die von Wilhelm Fucks und Josef Lauter in den 1960er Jahren vorgeschlagene »exaktwissenschaftliche Methode« eine der günstigsten Bezeichnungen für die Statistik im weiteren Sinne:

»Das spezielle Ziel dieser Untersuchungen ist die exaktwissenschaftliche Erfassung der Formalstruktur von Werken der Musik. [...] Im einzelnen wird angestrebt, Gesetzmäßigkeiten in einzelnen Werken oder in einer Anzahl von Werken einer Epoche oder aber gesetzmäßige Entwicklungen gewisser Parameter in Abhängigkeit von der Zeit aufzufinden. Dabei wird abgesehen vom eigentlich musikalischen Sinngehalt der Musik, der ohnehin nur schwer begrifflich fassbar ist.«³⁷

Die inhaltliche Verwandtschaft zwischen der Untersuchung von Fucks /Lauter und Wilzins *Musikstatistik* wird später verdeutlicht. Zuerst soll auf die erkenntnistheoretische Bedeutung hingewiesen werden. Obwohl die Autoren des obigen Zitats als musikalische Elemente nur Verteilungen von Tonhöhen, Tondauern und Intervallen analysierten, ist auch ihre Schrift, wie die von Wilzin, primär als wissenschaftstheoretisches Programm aufzufassen. Realisiert wurden diese Programme wesentlich später. Bestimmte »Gesetzmäßigkeiten in einzelnen Werken oder in einer Anzahl von Werken« wurden dann

³⁴ Wilzin, *Musikstatistik*, S. 29.

³⁵ Wilzin, *Musikstatistik*, S. 28.

³⁶ Beran, *Statistics in Musicology*, Preface, S. vii.

³⁷ Fucks /Lauter, *Exaktwissenschaftliche Musikanalyse*, S. 7.

bspw. dahingehend geprüft, ob die theoretischen Regeln nicht etwa dadurch Bestand hielten, dass sie in gewissen Abständen nicht beachtet wurden.³⁸

Wie spannt man den Bogen von den risikofreudigen Überlegungen der 1930er Jahre zu den standardisierten Untersuchungen des 21. Jahrhunderts? Eines seiner Enden befindet sich bei den Entwürfen von Berechnungsmodellen, die Adorno in seiner anfangs erwähnten Rezension verspottete.³⁹ Diese Modelle gehören zu den international nicht realisierten Chancen in der Fachentwicklung. Vorschläge russischer Musikhistoriker, eine Ermittlung des Aufwands in Bezug auf die künstlerische Produktion vorzunehmen (um 1925), wurden für utopisch befunden. Durch die Kosten-und-Leistungsrechnung einer kompositorischen Tätigkeit, realisiert im Vergleich zu einer nicht-künstlerischen Tätigkeit, bekommt man die Daten zum symbolischen Wert der Kunstobjekte:

»Dafür sind notwendig: 1) eine Ermittlung des genauen quantitativen Äquivalents der im Schöpfungsprozess aufgebrauchten Nervenenergie und 2) eine Bestimmung des genauen quantitativen Verhältnisses zwischen einem Schaffensapparat [einer künstlerischen Veranlagung; Nowack] und einer normalen, durchschnittlichen Entwicklung seiner Komponenten.«⁴⁰

Vom heutigen Standpunkt aus betrachtet, wirkt eine ähnlich gedachte Verallgemeinerung Wilzins – niedergeschrieben nur ein Dezennium später – bereits anders, womöglich dadurch, dass Wilzin sie rein statistisch und nicht wie sein russischer Kollege teils biologisch herleitete. Dem Ökonomen schwebte nichts Geringeres vor, als dass man durch Erfassung des jeweiligen Œuvres Daten zur Kennzeichnung einer schöpferischen Gesamtleistung eines Künstlers errechnete:

»Wir wollen [...] zu zeigen versuchen, daß es möglich ist, kulturelles Wirken, speziell künstlerisches, musikalisches Wirken statistisch zu erfassen, so daß [...] der fachlich geschulte Statistiker im Verein mit dem statistisch vorgebildeten Musikwissenschaftler aus den zahlenmäßigen Teilfeststellungen ein Gesamtbild aufbauen kann.«⁴¹

Um dieses Ziel – eine statistische Interpretation der künstlerischen Leistung – zu verwirklichen, wollte Wilzin unterschiedliche »technische« Parameter, primär in Bezug auf die Musikproduktion, miteinander vergleichbar machen, darunter Taktarten (»Die Taktierung lässt besonders gut auf die Größe des Neuerungswillens schließen«), Tonarten (»Feststellung der dichtesten Werte für einzelne Komponisten, Komponistengruppen und Epochen«) und Instrumentierung (»Feststellung der bevorzugten Instrumente und Instrumentenkombinationen«).⁴² Mit solchen Vorschlägen befindet sich Wilzin in geistiger Gesellschaft von Forschern, die seit den 1990er Jahren computergestützte Werkanalyse betreiben.⁴³ Die modernen Aufgabenbereiche der Werkanalyse – das andere Ende des Bogens – klingen wie folgt:

»classification of performance styles, identification and modeling of metric, melodic, and harmonic structures, quantification of similarities and differences between compositions and performance styles, automatic identification of musical events and structures from auditor signals, etc.«⁴⁴

³⁸ Bspw.: Andreas Moraitis, »Konvention, Intention und Konstruktion. Die Stimmführungsparallelen in den Choralsätzen Johann Sebastian Bachs und Georg Philipp Telemanns«, in: *ZGMTH* 8/3 (2011), S. 427-464.

³⁹ Adorno, *Gesammelte Schriften*, 19/6, S. 369. Immerhin ist Adorno auf die Modelle aufmerksam geworden.

⁴⁰ Gruber, »Bestimmung der musikalisch-künstlerischen Begriffe«, S. 39. Mehr dazu in: Nowack, *Anfänge der Musiksoziologie*, S. 264 ff.

⁴¹ Wilzin, *Musikstatistik*, S. 23.

⁴² Wilzin, *Musikstatistik*, S. 33 f.

⁴³ Moreno Andreatta et al., »The geometrical groove, Rhythmic canons between theory, implementation and musical experiment«, in: *Les Actes des 8èmes Journées d'Informatique Musicale*, Bourges 06.2001, pp. 93-97; Anja Fleischer et al., »Zur Konzeption der Software RUBATO für musikalische Analyse und Performances«, in: *Musiktheorie*, H. 4 (2000), pp. 314-325; Guerino Mazzola, *Geometrie der Töne*, Basel 1990.

⁴⁴ Beran, *Statistics in Musicology*, S. 6 f.

Betrachtet man sowohl Wilzins Anforderungen an »seine« Statistik als auch die zuvor erwähnte »exakt-wissenschaftliche Methode«, wird eine ausgesprochene Kongruenz deutlich, mit Ausnahme der Identifizierung musikalischer Ereignisse anhand eines vorliegenden Tonbeispiels. Wilzins Ausarbeitung war definitiv »der erste Versuch einer theoretischen Darstellung der im Bereiche der Musik sich ergebenden Möglichkeiten statistischer Erfassung und Darstellung.«⁴⁵ Dass diese Möglichkeiten nicht zum methodischen Standard des frühen 20. Jahrhunderts gehörten, ist verständlich. Noch im Jahr 2012 sprach Helmut Loos bei einer RISM-Konferenz von einer in der Musikwissenschaft »verbreiteten Aversion gegen quantitative Methoden«.⁴⁶

Bleiben wir bei dem Entwurf zur Erfassung struktureller Elemente. Diese könnten, so Wilzin, auf verschiedene Arten gruppiert werden, eine These, die dem dreißig Jahre späteren Projekt von Fucks und Lauter direkt entnommen zu sein scheint. Denkbar sind, so der Autor,

»Registrierung der verwendeten Formen nach Art und Zahl für jeden der zu betrachtenden Komponisten [...]. Durchschnittsbildung von zeitlich und gedanklich zusammengehörigen Komponistengruppen[...]. Vergleich verschiedener Gruppen und Epochen miteinander auf Grund der relativen Häufigkeit der verwendeten Formen.«⁴⁷

Die zahlenmäßige Erfassung musikalischer Bausteine diene – wie in vielen anderen naturwissenschaftlichen Projekten des frühen 20. Jahrhunderts – der Objektivierung und der Reliabilität der Erkenntnisse. Die herkömmliche Musikwissenschaft leide an der »Undurchführbarkeit genauer Vergleiche«.⁴⁸ Die Bestrebung, musikwissenschaftliche Erkenntnisse durch Gütekriterien der experimentellen Maßnahmen aufzuwerten, ist als Wilzins Pionierleistung zu sehen. Unter Berücksichtigung ebendieser Kriterien misst man im 21. Jahrhundert die Variabilität und Autokorrelation der Intervalle oder Rhythmen, erstellt dabei Realtime-Grafiken und vergleicht die Mittelwerte.⁴⁹

Als Volkswirt bildete Wilzin nach dem Vorbild eines »Durchschnittserwachsenen« ein Konstrukt namens »Standardopus«, zu dessen Bestimmung er die Messung an »einem Streichquartett von mittlerem Umfang« unterbreitete⁵⁰. Die »gedanklich zusammengehörigen Komponistengruppen« werden heute ebenso gern ermittelt wie im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. Siebzig Jahre nach Wilzins Entwurf clustert man Komponisten nach Annahmen des stochastischen Modells – einer Kette mit unbeobachteten Items – um stilistische Gemeinsamkeiten festzustellen bzw. um im Wortlaut des Originals den »Vergleich der Kunstwerke als Schaffensausdruck der Künstlerpersönlichkeiten und damit ein[-en] Vergleich der Künstlerpersönlichkeiten«⁵¹ zu gewährleisten.⁵²

Die separate Bestimmung persönlicher Beiträge von Komponisten war eines der Ziele des Konzepts, wie man bereits aus den zitierten Abschnitten ersehen kann. Eine epochenbezogene Erfassung führe Maßzahlen zur Kennzeichnung einzelner Epochen herbei, vor deren Hintergrund die künstlerische

⁴⁵ Winkler, »Musikstatistik«, S. 357.

⁴⁶ Helmut Loos, »Massendatenauswertung in der historischen Musikwissenschaft. Möglichkeiten und Chancen«, in: *Musikdokumentation in Bibliothek, Wissenschaft und Praxis* (=Mainz RISM-Konferenz 4.–6. Juni 2012, S. 1 f.)

⁴⁷ Wilzin, *Musikstatistik*, S. 33. Vgl. das Zitat mit der FN 37.

⁴⁸ Wilzin, *Musikstatistik*, Inhaltsverzeichnis, S. 5.

⁴⁹ So erlaubt es heute die *Zirkuläre* (gerichtete) Statistik, repetierte rhythmische Strukturen, Ereignisse im Quintenzirkel oder die Vorgänge im Umfang einer Oktave (eines gleichstufigen Systems) darzustellen bzw. zu analysieren. Man stellt zirkuläre Repräsentationen sukzessive vorkommender Intervalle her, anhand derer im Rahmen der Varianzanalyse einzelne Werke miteinander verglichen werden (Beran, *Statistics in Musicology*, S. 194 ff.)

⁵⁰ Wilzin, *Musikstatistik*, S. 43.

⁵¹ Wilzin, *Musikstatistik*, S. 34.

⁵² Ausgehend von den Methoden, die im Zusammenhang mit der Spracherkennung entwickelt wurden, in erster Linie unter Nutzung des »verborgenen Markow-Modells« (Beran, *Statistics in Musicology*, S. 175 ff.).

Leistung einzelner deutlich hervortrete. Und ob nicht die Statistik imstande sei, auf der Grundlage der Formbetrachtung (wie bei Hans Mersmann) die (objektive) Orientierung in der Menge der musikalischen Ereignisse zu ermöglichen?⁵³ Zum Letzteren gibt es erstaunliche Parallelen. Denn die heutige Diskriminanz-Analyse erlaubt es, ein unbekanntes Musikfragment mehr oder weniger genau geografisch zu orten und zu datieren⁵⁴.

Obwohl der Autor auf diese Bezeichnung verzichtete, kann Wilzins Musikstatistik als ein Analogon der Systematischen Musikwissenschaft verstanden werden:

»Die Musikgeschichte untersucht nun rein »idiographisch« [...] bei jedem einzelnen Komponisten [...] wie weit er Neues schuf und wie weit er von der herrschenden Ästhetik beeinflusst war. [...] Ein Nachteil macht sich aber bemerkbar und das ist die Schwierigkeit, die einzelnen Komponisten anders als mit Hilfe ganz vager Begriffe miteinander zu vergleichen. Nun taucht die Frage auf, ob nicht die Statistik hier einsetzen kann, indem sie die Werke des Komponisten als einigermaßen homogene Masse betrachtet, die die zufalls-gesteuerte Ausprägung der Künstlerpersönlichkeit [...] in der Wirklichkeit darstellt, aus dem Vergleich der Massen rückschließend zu einem Vergleich der Wesensformen [...] kommen kann.«⁵⁵

Die Statistik im engeren Sinne geht schließlich ebenso in die übergreifende Konzeption mit ein, ohne aber darin eine dominante Rolle zu spielen, so bspw. die »klassische« Spielstätten-Statistik. Wilzin greift in diesem Zusammenhang auf die methodischen Grundlagen der Messung einzelner Bühnen an der Gesamtheit (deutscher) Bühnen und die Handhabung der »Standfestigkeit« der Werke im Theaterrepertoire des bedeutenden Statistikers Siegmund Schott zurück.⁵⁶ Der Begriff »Standfestigkeit« diene der Ermittlung von Schwankungen in der Aufführungshäufigkeit der Werke und solle, nach Wilzin, zum Standardrepertoire eines Musikstatistikers werden.

Methodische Grenzüberschreitungen

Sowohl Musikpsychologie als auch -ökonomie, sowohl indirekte Datengewinnung als auch Besucher-demoskopie – verschiedene Teildisziplinen und Methoden wurden nebeneinander auf dem engsten Platz berücksichtigt. Die Bestimmung des Wesens der kompositorischen Tätigkeit ist als sehr ehrgeiziges Ziel innerhalb des Entwurfs zu sehen. Was unterscheidet den kreativen Impuls eines Komponisten von dem eines Dichters oder Malers?

»Wir glauben zuversichtlich, daß es möglich sein wird, den Komponisten zu finden, jene Wesensform, die erreicht würde, wenn die einzelnen Komponisten eben nicht dem Zufall preisgegebene Menschen wären [...]«⁵⁷

Somit betritt Wilzin den Forschungsbereich der Psychologie des Schaffens, ein zu Beginn des 20. Jahrhunderts beliebtes Terrain, erschlossen vor allem im Rahmen der Selbstbeobachtung. Und hier passiert Merkwürdiges. Im Gegensatz zu vielen seiner Kollegen ist Wilzin kein Komponist. Die Selbstbeobachtung scheidet für ihn als Quelle der Erkenntnis aus. Die (damals noch neue) Methode eines psychologischen Experiments scheint ihm unbekannt zu sein. Dem Reiz, den Komponisten in Bezug auf die Beschaffenheit seiner Tätigkeit zu befragen (»lassen wir jede mystische Deutung beiseite«⁵⁸), kann Wilzin

⁵³ Wilzin, *Musikstatistik*, S. 32. Sehr aktuell klingt dabei die Grenzziehung zwischen Erfassung und Wertung, die in einem ähnlichen Wortlaut zwanzig Jahre später bei Fucks und Lauter zu finden ist: Statistische Bestandsaufnahme »dient der Feststellung der produzierten *Quantitäten*; keineswegs soll jedoch daraus irgend ein Werturteil abgeleitet werden [...]« (Wilzin, *Musikstatistik*, S. 38 (Hervorh. v. Wilzin), vgl. dazu: Fucks /Lauter, S. 7).

⁵⁴ Beran, *Statistics in Musicology*, S. 221.

⁵⁵ Wilzin, *Musikstatistik*, S. 32. Adlers Bestimmung musikwissenschaftlicher Ziele und Methoden »schimmert« in dem Satz durch.

⁵⁶ Wilzin, *Musikstatistik*, S. 82 f.

⁵⁷ Wilzin, *Musikstatistik*, S. 38.

⁵⁸ Wilzin, *Musikstatistik*, S. 34.

aber nicht widerstehen. Auch wenn er zahlreiche logistische Schwierigkeiten vorausahnte, lag die Lösung offenbar darin, zumindest den Weg zu ebnen. Im Fokus seiner Beschäftigung mit der Frage des Kompositionsprozesses befanden sich drei zentrale Aspekte empirischer Sozialforschung: Bestimmung der Stichprobe, Erstellung statistisch sinnvoller Fragebögen und psychologische Motivation der Befragten (so in etwa wie in Umfragen von Friedrich von Hausegger)⁵⁹.

In Bezug auf Lösung von Aufgaben, die heute durchaus differenten Teildisziplinen zuzuordnen sind, nehmen sich die Konzepte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht viel. Der Kompatibilität verschiedener Blickwinkel begegnet man bei vielen Autoren, zuweilen auch in einem Satz. So bspw. einem Nebeneinander von Rezeptionstheorie und einer ökonomischen Betrachtungsweise: »Die Lebensfähigkeit eines Werkes« ist als »die Dauer, auf die das Werk überhaupt Emotionen und Sympathien hervorrufen, d. h. einen Verbraucherkreis bilden kann«,⁶⁰ zu definieren, so der Tenor russischsprachiger Entwürfe. Für Wilzins Projekt ist eher das Endergebnis gesellschaftlicher Auswahl von Belang. Die kulturelle Landschaft kann nur durch die Werke geprägt werden, deren Dasein in der Gesellschaft gesichert ist. Statistisch sinnvoll ist also die »Festlegung auf die gesellschaftliche Musik, also jene Musik, von der anzunehmen ist, daß sie eine gesellschaftliche Funktion hat und nicht ein papierenes Scheindasein führt«.⁶¹

Doch kehren wir noch einmal zu den soziologischen Voraussetzungen statistischer Betrachtung zurück. Die Rechtfertigung eines gesellschaftswissenschaftlichen Zugangs in Bezug auf die Tonkunst findet sich innerhalb des (musikwissenschaftlichen) Zeitdiskurses:

»Aus der Tatsache, daß die Musik wie jede andere Ware auf den Markt gebracht wird, wo ihr Preis durch das Verhältnis von Angebot und Nachfrage bestimmt wird, ergibt sich, daß die Musik eindeutig auch eine ökonomische Seite hat.«⁶²

Der verbreiteten Sicht ebenso verpflichtet ist die Unterscheidung in Werke, die das Produkt einer Nachfragebefriedigung darstellen, und solche, die gegen die aktuelle Nachfrage antreten bzw. diese formen wollen. Erstere hätten in der Regel eine besonders geringe »Lebenserwartung«, wobei sie jedoch in der kurzen Zeit eine durchaus große Abnehmerschicht erreichen können. Diese Beobachtung teilt Wilzin mit mehreren Autoren der Zeit:

»Im Gegensatz zur Nationalökonomie, wo die Konsumtion die durch die Produktion geschaffenen Werke vernichtet [...], ist dies hinsichtlich der Musikökonomik wegen ihres ideellen Fundaments nur etwa mit Bezug auf die »niedere« Produktion [...] der Fall.«⁶³

So urteilten Wilzin, Gruber, Bekker und viele andere.⁶⁴

⁵⁹ Wilzin, *Musikstatistik*, S. 34 ff. Hausegger hat um 1900 als einer der ersten versucht, mittels privat verschickter Fragebögen die Komponenten des künstlerischen Schaffens aufzuspüren.

⁶⁰ Sabaneev, *Die allgemeine Musikgeschichte*, S. 18.

⁶¹ Wilzin, *Musikstatistik*, S. 43 (Hervorh. v. Wilzin).

⁶² Wilzin, *Musikstatistik*, S. 51. Vgl.: Gruber, »Bestimmung der musikalisch-künstlerischen Begriffe«, oder Matzke, *Musikökonomik und Musikpolitik*.

⁶³ Matzke, *Musikökonomik und Musikpolitik*, S. 27.

⁶⁴ Vgl.: Wilzin, *Musikstatistik*, S. 31; Roman Gruber, »Über die Möglichkeiten und Grenzen der Anwendung ökonomischer Kategorien in der Musikwissenschaft«, in: *Jahrbuch der Musikabteilung des Staatlichen Instituts für Kunstgeschichte in Leningrad* 1928, S. 40–62, hier: S. 55, vgl. auch: Boris Assafjew, *Russische Musik. Das 19. und der Beginn des 20. Jahrhunderts*, Moskau und Leningrad 1930; Interessant ist Grubers Hypothese hinsichtlich der qualitativen Veränderungen, die durch die Steigerung des Anteils der Umgangsmusik hervorgerufen wird. Er sagte eine Verringerung des Anteils von Formen der »Darbietungsmusik«, speziell der sinfonischen Musik, in der gesamten Musiklandschaft voraus. Durch die neuen Anforderungen des musikalischen Alltags würden neue Formen ins Leben gerufen. Sie nehmen den Platz der bisherigen Formen ein und werden diese somit verdrängen (Gruber, »Bestimmung der musikalisch-künstlerischen Begriffe«, S. 46).

Aufschlussreich ist Wilzins kritische Stellungnahme zu einigen zeitgenössischen Praktiken, durch die er in einer Rolle als Zeitzeuge hervortritt. Den Beginn statistischer Musikerfassung machten die Spielplananalysen aus, wie die von Schott und Heinrich Kneuer. Das war noch keine komplette Institutionenstatistik, wohl aber eine ihrer wesentlichen Voraussetzungen. Auf die Stärken und Schwächen seiner Vorgänger ging Wilzin in seiner Arbeit ausführlich ein. So verdeutlicht der Autor an Beispielen, dass ohne genaue Kenntnis des Alltags kein Vergleich von Aufführungszahlen möglich ist:

»Es ist ja ein öffentliches Geheimnis, daß ungefähr die ersten 75 Vorstellungen durch Ausgabe von Freikarten gefüllt werden müssen, dann erst beginnt das Publikum ein gewisses Interesse daran zu nehmen und, durch die hohe Aufführungszahl geblendet und neugierig gemacht, das Stück zu besuchen. Bis der Theaterunternehmer seine Spesen hereingebracht hat, muß die Operette noch ungefähr 100 mal aufgeführt werden [...]«⁶⁵.

Wilzin kannte sich in der Branche gut aus. Seine Ansätze zur indirekten Datengewinnung sind als originell und gewinnbringend innerhalb soziologischer Entwürfe zu werten. Indirekte Datengewinnung könne bei Ermittlung von Besucherzahlen oder bei Schätzungen zur Hausmusik erforderlich werden. Publikumszusammensetzung sei bspw. zu messen durch die Platzbelegung im Konzertsaal bzw. Theater. Die soziale Gliederung des Publikums kann nach Wilzin als die Abweichung von der Gliederung eines ausverkauften Veranstaltungsraumes interpretiert werden (Erfassung von gekauften Eintrittskarten in Relation zu den Preiskategorien des Hauses).⁶⁶ Gut nachvollziehbar ist auch die mittelbare Berechnung des häuslichen Musizierens anhand der Daten zum Absatz von Musikinstrumenten und Noten.

Wilzins Entwurf beinhaltet noch mehr. Bis an die Prognosen eines »Kulturbarometers« heran reicht die Nutzung soziologisch-statistischer Mittel in der Musikwissenschaft⁶⁷:

»Wir kämen dann zu einer »Musikkonjunkturkurve«, die die Schwankungen des Ausmaßes der marktwirtschaftlichen Musikpflege darstellen würde.«⁶⁸

Der ambitionierte Autor äußerte darüber hinaus die Hypothese, dass diese Kurve einen Teil des allgemeinen Konjunkturablaufs darstellen würde und dadurch im Sinne eines gesamtwirtschaftlichen Indikators interpretierbar wäre.⁶⁹

Profilierung

Sind die im letzten Textabschnitt erwähnten Details von Belang für das Verständnis der Tiefe des Gesamtentwurfs, so bleibt aus Sicht der Autoren des vorliegenden Aufsatzes das Hauptaugenmerk des Entwurfs bei der Formanalyse.⁷⁰ Dem Verfasser war das offensichtlich bewusst:

»Soweit man bisher versuchte, mit statistischen Mitteln in das Reich der Kunst einzudringen, war immer der reproduzierende Betrieb der eigentliche Gegenstand der Untersuchung [...]. Hier soll erstmalig der Versuch unternommen werden, vom Kunstwerk [...] auszugehen, es in seinen Erscheinungsformen und soziologischen Auswirkungen zu verfolgen [...]«⁷¹

Hierin kann auch der Grund dafür liegen, dass sich Wilzin auf verschiedene Arten von parallelen Konzepten abzugrenzen bemühte, zum Teil auch zu »seinen Ungunsten«. Nicht alles, was im statistischen

⁶⁵ Wilzin, *Musikstatistik*, S. 76. So ist nicht jede empirische Beweisführung valide.

⁶⁶ Wilzin, *Musikstatistik*, S. 87 ff. Wilzin schlägt einen Koeffizienten vor, der die Werte zwischen »-1« und »+1« annehmen kann, wobei »+1« den Verkauf von ausschließlich teuersten Karten bedeuten würde.

⁶⁷ Wilzin, *Musikstatistik*, S. 109.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Boleslaw Jaworski, Sabaneev.

⁷⁰ Wilzin, *Musikstatistik*, S. 32 ff.

⁷¹ Wilzin, *Musikstatistik*, S. 12 f. (Hervorh. v. Wilzin).

Zusammenhang gesagt wird, gehört auch zum Bereich der Soziologie, und umgekehrt. So definiert der Autor an einer Stelle deutlich:

»[...]der Einzelne, der sich zu seinem Privatvergnügen ans Klavier setzt und seine Lieblingsstücke durchspielt, kann für uns nicht Gegenstand der Betrachtung sein, da hier der Musik jede soziale Funktion fehlt [...]«⁷²

und wird von Adorno heftig kritisiert.⁷³ Die zitierte Formulierung widerspricht formal betrachtet sowohl Wilzins eigenen Beschreibungen der Wechselwirkung zwischen Komponist und Gesellschaft⁷⁴ als auch den meisten der soziologisch orientierten Ansätze der Zeit. Man kann nur darüber spekulieren, was den Autor, der sonst auf die Wortwahl sehr bedacht war, dazu veranlasst haben könnte, zu solch einem Beispiel zu greifen. Höchstwahrscheinlich war das gerade die Grenzziehung zwischen Statistik als Disziplin, die mit den Mengen an Objekten respektive Ereignissen zu tun haben muss, um zu ihren Aussagen zu gelangen, im Gegensatz zu den Nachbardisziplinen, deren Untersuchungsgegenstände auch die einmalig auftretenden Ereignisse sein können. »Statistik ist die Theorie *der Massenerscheinungen*«,⁷⁵ hieß es doch zu Beginn der Untersuchung. Bringt man beide Formulierungen zusammen, stuft der Autor seinen Entwurf als »statistisch und nicht soziologisch« ein.

Auch im folgenden Abschnitt wurden Formulierungen offenbar von dem Abgrenzungsgedanken geleitet. Ihre Beweggründe habe die Disziplin *Musikstatistik* mit vielen anderen Disziplinen wie Musikpsychologie, -soziologie oder -ästhetik gemeinsam, so Wilzin, und weiter:

»Kunststatistik ist für uns: die Anwendung statistischer Methoden bei der wissenschaftlichen – nicht intuitiven – Kunsterfassung. Nicht um ein Einfangen seelischer Emotionen angesichts des Kunstwerks in Zahlenkolonnen handelt es sich, sondern um neue Wege für den Kunstwissenschaftler, den Forscher, der, ohne Rücksicht auf seine persönlichen Empfindungen, mit den Mitteln der Logik das soziale Phänomen der Kunst zu erfassen strebt.«⁷⁶

Man kann versuchen, abzuwägen, inwieweit das »Einfangen seelischer Emotionen [...] in Zahlenkolonnen« der Präzisierung der fachlichen Zuständigkeit diene. Das erste Argument dafür: Die akustischen Probleme, die für ihn bereits länger mit mathematischer Erfassung einhergingen, hat der Autor zu Beginn seiner Darstellung explizit ausgeklammert.⁷⁷ Das zweite Argument: Gegen Musikpsychologie im weiteren Sinne hatte Wilzin nichts einzuwenden, sieht er doch die Bestimmung des Wesens des kompositorischen Schaffens als eine seiner Aufgaben. In diesem Zusammenhang verzeichnet er wortwörtlich:

»Die Kenntnisse des Statistikers und des Musikwissenschaftlers allein genügen nicht; sie müssen sich mit denen des Kunstpsychologen verbinden. Ein Vergleich [...] der Künstlerpersönlichkeiten ist nur dann möglich, wenn über Bedingungen und Einflüsse, denen das Schaffen unterliegt, Klarheit besteht.«⁷⁸

Eine der denkbaren Erklärungen bleibt die Prioritätensetzung in der Fachbestimmung. Nicht die Zahlenkolonnen als Selbstzweck, sondern das Begreifen des Wesens der Tonkunst im Rahmen der mathematischen Auswertung ist die Aufgabe von Wilzins *Musikstatistik*. In dieser Bestimmung bleibt er nicht allein. So publizierte Beran seine umfangreiche Arbeit unter einer ähnlichen Überschrift »Statistics in Musicology« (zugegebener Weise nicht *Statistics of Music*). Das Ziel war wortwörtlich, Musikanalyse zu

⁷² Wilzin, *Musikstatistik*, S. 28. Somit vernachlässigt der Autor bspw. die sog. Soziologie der Tonsysteme, d.h. den genuin soziologischen, nicht statistischen Ansatz.

⁷³ Adorno, *Gesammelte Schriften*, 19/6, S. 370.

⁷⁴ S. dazu das Zitat über das Schaffen als »Resultante zweier Kräfte«, mit der FN 33.

⁷⁵ Wilzin, *Musikstatistik*, S. 9.

⁷⁶ Wilzin, *Musikstatistik*, S. 9 (Hervorh. v. Wilzin).

⁷⁷ Wilzin, *Musikstatistik*, S. 12.

⁷⁸ Wilzin, *Musikstatistik*, S. 34, und einige Seiten später, auf S. 38, noch einmal.

betreiben – »to analyze musical structures«.79 Nicht umsonst arbeitete Beran des Öfteren mit Mazzola zusammen.80 Für beide gehört der Rückgriff auf das computertechnisch bereitgestellte Wissen zu den methodischen »Industrie-Standards« sowohl in der Musikproduktion als auch in der Musikanalyse.81

Musikstatistik und Politik

Bei einer Abhandlung aus den 1930er Jahren fragt man sich zwingend nach einem möglichen ideologisch-politischen Hintergrund. Wider Erwarten, verhält sich Wilzins Untersuchung zur Ideologie ganz neutral. Wie auch Kretzschmar und Blessinger will Wilzin die Politik beraten, eine Positionierung, die für einen Nationalökonom als typisch zu bezeichnen ist. Die entsprechenden Sätze klingen aber bei Letzterem eher formal. Dazu vergleiche man folgende Formulierungen:

»Der ungeheure Einfluss, den die Musik auf den Charakter des Volks ausübt, rechtfertigt, ja er nötigt dazu, daß der Staat ihre Pflege nicht bloß beachtet, sondern daß er die Kontrolle und Verantwortung übernimmt.«82

so Kretzschmar.

Der Wiener Ministerialbeamte Gurtner unterzog in den frühen 1930er Jahren seine umfassenden Analysen der Kirchenmusik Österreichs ebenso wie Kretzschmar den kultur-politischen Prüfzwecken. So setzte er sich zum Ziel,

»eine genaue Übersicht über die derzeitige Pflege der musica sacra im Bereiche sämtlicher Diözesen [...] Österreichs zu gewinnen, um beurteilen zu können [...], welche Maßnahmen wegen Beseitigung allfälliger Mängel ins Auge zu fassen wären.«83

Und auch für Wilzin sollte

»die Musikstatistik letzten Endes dazu dienen, auf Grund der Erkenntnis der tatsächlichen Vorgänge und wirksamen Kräfte, die Möglichkeiten einer Förderung der allgemeinen Musikkultur aufzuzeigen.«84

eine Formulierung, die vor dem Hintergrund anderer Appelle sehr zurückhaltend wirkt. Im Vorwort seines Buches verspricht Wilzin »speziell der Kunstpolitik wertvolles Material zu liefern«,85 eine Aufgabe, die sich im Einklang mit dem Profil des Instituts befand, an dem er promovierte86. Dieses Versprechen bleibt jedoch, im Gegensatz zu den Zielvorgaben fachlicher Art, im weiteren Text nicht eingelöst. Nur im Bereich der Bildungsstatistik werden einige kulturpolitische Forderungen formuliert, die sich auf allgemeine Erziehungsmaßnahmen beschränken.

Dabei zeichnet sich Wilzins Ansatz durch eine gewisse sozialkritische Einstellung aus. Brisant klingt bspw. seine Beobachtung, dass die Rundfunkmusik nicht die Nachfrage der Bevölkerung repräsentiert,

79 Beran, *Statistics in Musicology*, S. 6.

80 Bspw.: Jan Beran, Guerino Mazzola, »Analyzing musical structure and performance - a statistical approach«, in: *Statistical Science*, Vol. 14 (1999) № 1, pp. 47–79.

81 Mazzola, *Elemente der Musikinformatik*, S. 49 ff.

82 Kretzschmar, *Musikalische Zeitfragen*, S. 96. Die russischsprachigen Autoren des frühen 20. Jahrhunderts bemühten sich dagegen, die kultur-politische Regelung zu verringern (Vgl.: Nowack, *Anfänge der Musiksoziologie*, S. 275 f.).

83 Gurtner, *Die katholische Kirchenmusik Österreichs im Lichte der Zahlen*, Vorwort ohne SZ.

84 Wilzin, *Musikstatistik*, S. 110.

85 Wilzin, *Musikstatistik*, S. 11.

86 Vgl.: Friedrich Stadler, Hg., *Vertriebene Vernunft I-II, Emigration und Exil österreichischer Wissenschaft 1930–1940* (= Emigration – Exil – Kontinuität. Schriften zur zeitgeschichtlichen Kultur- und Wissenschaftsforschung, Bd. 2, T. 2), Wien 1987, Neuaufsl.: Münster 2004.

sondern ein Produkt staatlicher Auslese ist.⁸⁷ Diese theoretisch formulierte Aussage⁸⁸ korrespondiert mit den Schlussfolgerungen zweier bedeutendster Empiriker des frühen 20. Jahrhunderts, Paul Lazarsfelds und John H. Muellers:

»Viele Künstler glauben zu Unrecht, daß die Anerkennung eines Kunstwerks von seinen immanenten ästhetischen Qualitäten abhängig ist. Wir nehmen dagegen an, daß Wertschätzung eine von nichtästhetischen Faktoren determinierte Gewohnheit ist.«⁸⁹

Mit den Letztgenannten teilt Wilzin die bedauerliche Charakteristik seiner wissenschaftlichen Laufbahn – die unterbrochene Rezeptionsgeschichte.

Zusammenfassend

Über Leo Wilzin wurde bislang wenig gesprochen. Dabei liegt mit seiner Dissertation eine methodenübergreifende Sicht auf die musikalischen Zusammenhänge vor, deren Bedeutung mit dem Aufkommen computergestützter Datenverarbeitung besonders deutlich wird.

Das Konzept ist sicherlich von den zahlreichen zu Beginn des 20. Jahrhunderts niedergeschriebenen Texten mit gesellschafts- und naturwissenschaftlichem Methodenrepertoire beeinflusst worden. Die soziologischen Fragestellungen (Prozessualität und Strukturiertheit musikalischer Produktion) sind in ihm mit im engeren Sinne statistischen (Institutionen-, Bildungs- und Aufführungsstatistik), psychologischen (in erster Linie Schaffenspsychologie) und musiktheoretischen (musikalische Formanalyse) Bereichen eng verbunden. In all diesen Bereichen gab Wilzin gewinnbringende Ratschläge.

Grundsätzlich neu ist die Systematisierung von Aufgaben, deren Lösung mithilfe mathematischer Erfassung stattfindet. Eine wegbereitende Rolle ist dem Ansatz in Bezug auf die Entwicklung des Teilbereichs zuzuschreiben, der heute unter der Bezeichnung computergestützte Musikanalyse praktiziert wird und entweder zur Musiktheorie oder zur Musikinformatik zählt. In ersterem Fall erstreckt sich Wilzins symbolische »Vorreiterrolle« ebenso auf die Teildisziplin der Historischen Musikwissenschaft.⁹⁰ Für die erkenntniswissenschaftliche Ebene von Belang erscheint das Programm der systematischen Erfassung der (musikeigenen) »Wesensformen«, die bspw. hinsichtlich unterschiedlicher Genre-Begriffe oder stilistischer Muster realisiert werden kann. Gegen die vom Autor vorgeschlagene Bestimmung seines Programms als die »nicht-idiographische« Analyse des künstlerisch Besonderen vor dem Hintergrund einer homogenen Masse ist nichts einzuwenden.

⁸⁷ »Der Verschleiß von Rundfunkmusik ist Staatsmonopol [...] und der Staat bestimmt einseitig Preis und Qualität.« (Wilzin, *Musikstatistik*, S. 101).

⁸⁸ Wilzin bedauerte explizit, dass für seine Untersuchung keine empirischen Daten zur Verfügung standen: »Besonders unangenehm empfanden wir das bisherige völlige Fehlen von Zahlenangaben auf fast allen von uns in Betracht gezogenen Teilgebieten [...]« (Wilzin, *Musikstatistik*, S. 114).

⁸⁹ John H. Mueller, *Fragen des musikalischen Geschmacks: eine musiksoziologische Studie*, Köln und Opladen 1963, S. 29, FN.

⁹⁰ Hepokoski und Darcy etwa wenden statistische Methoden zur Analyse eines normativen Hintergrundschemas des Sonatensatzes im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert an und Daniel Hensel vergleicht Motetten von Palestrina und di Lasso in Bezug auf Prinzipien der Konsonanz- oder Dissonanzbehandlung (James Hepokoski /Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformation in the Late-eighteenth-century Sonata*, New York 2006; Daniel Hensel, *Modus, Klang- und Zeitgestaltung in Lassos- und Palestrinas-Motetten* [= Beiträge zur Musikinformatik], Wiesbaden 2017).

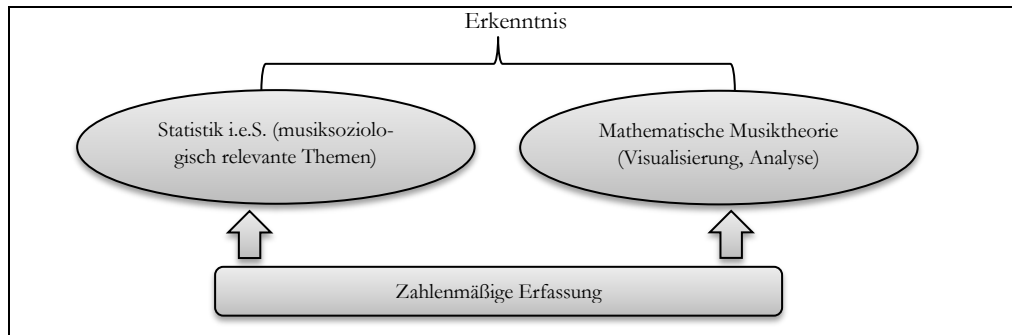


Abb. 5: Fächerübergreifende Bedeutung

Die soziologische Sicht bildet definitiv einen wichtigen Bestandteil des Theorieentwurfs, in erster Linie seine Voraussetzung. Aspekte der gesellschaftlichen Bedingtheit des Kompositionsprozesses, des Verhältnisses zwischen dem Schaffungswillen des Künstlers und der Wahrnehmungsbereitschaft der Umwelt sowie der geringen Lebensdauer von Werken, die gezielt zur Nachfragebefriedigung komponiert wurden, ergänzt um die Klassifizierungsvorschläge in Bezug auf die Teilelemente der musikalischen Interaktion, sind als Zeitgeist zu sehen.

Quellen

Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 19, T. 6, Frankfurt /M. 1984.

Andreatta, Moreno /Noll, Thomas /Agon, Carlos /Assayag, Gérard: »The geometrical groove, Rhythmic canons between theory, implementation and musical experiment«, in: *Les Actes des 8èmes Journées d'Informatique Musicale*, Bourges 06.2001, pp. 93–97.

Assafjew, Boris: *Russische Musik. Das 19. und der Beginn des 20. Jahrhunderts*, Moskau und Leningrad 1930, zit. nach: Neuauflage, hg. v. E. Orlowa, Leningrad 1968 (russ.).

Auhagen, Wolfgang /Hirschmann, Wolfgang /Mäkelä, Tomi, Hg.: *Musikwissenschaft, 1900–1930. Zur Institutionalisierung und Legitimierung einer jungen akademischen Disziplin* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, 98), Hildesheim et al. 2017.

Bekker, Paul: *Das deutsche Musikleben – Versuch einer soziologischen Musikbetrachtung*, Berlin 1916.

Bellaigue, Camille: »La musique au point de vue sociologique«, in: *La Revue des Deux Mondes*, 1.5.1896, S. 69–104, dt.: »Die Musik vom soziologischen Standpunkt«, in: *Allgemeine Musik-Zeitung* 28 (1901), S. 506–507, 523–525, 543–545, 559–561, 579–581, 595–597, 611–613, 627–629, 651–653.

Beran, Jan: *Statistics in Musicology* (= Interdisciplinary Statistics Series), Boca Ration et al. 2004.

Beran, Jan /Mazzola, Guerino: »Musical composition and performance – statistical decomposition and interpretation«, in: *Student* 4 (2001) № 1, pp.13–42.

Beran, Jan /Mazzola, Guerino: »Analyzing musical structure and performance - a statistical approach«, in: *Statistical Science* 14 (1999) № 1, pp. 47–79.

- Blaukopf, Kurt: »Leo Wilzin (1914–1981). Der Begründer der Musikstatistik in Österreich«, in: *Newsletter № 12 des Archivs für die Geschichte der Soziologie in Österreich*, Graz 11.1995, S. 3–6.
- Blaukopf, Kurt: »Zeitzeuge«, in: Stadler, Friedrich, Hg.: *Vertriebene Vernunft I-II, Emigration und Exil österreichischer Wissenschaft 1930–1940* (= Emigration – Exil – Kontinuität. Schriften zur zeitgeschichtlichen Kultur- und Wissenschaftsforschung), Bd. 2, T. 2, Wien 1987, Neuaufl.: Münster 2004, S. 603–605.
- Blaukopf, Kurt: *Musik im Wandel der Gesellschaft, Grundzüge der Musiksoziologie*, München und Zürich 1982.
- Blessinger, Karl: *Die musikalischen Probleme der Gegenwart und ihre Lösung*, Stuttgart 1919.
- Combarieu, Jules: *La Musique, ses lois, son évolution*, Paris 1907.
- de la Motte-Haber, Helga /Neuhoff, Hans, Hg.: *Musiksoziologie* (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, 4), Laaber 2007.
- DeNora, Tia: *After Adorno. Rethinking Music Sociology*, Cambridge 2003.
- Fleischer, Anja /Mazzola, Guerino /Noll, Thomas: »Zur Konzeption der Software RUBATO für musikalische Analyse und Performance«, in: *Musiktheorie*, H. 4 (2000), pp. 314–325.
- Fucks, Wilhelm /Lauter, Josef: *Exaktwissenschaftliche Musikanalyse* (= Forschungsberichte des Landes Nordrhein-Westfalen), Wiesbaden 1965
- Graeser, Wolfgang: »Bachs »Kunst der Fuge«, in: *Bach-Jahrbuch* 21(1924), S. 1–104.
- Gruber, Roman: »Über die Möglichkeiten und Grenzen der Anwendung ökonomischer Kategorien in der Musikwissenschaft«, in: *Jahrbuch der Musikabteilung des Staatlichen Instituts für Kunstgeschichte in Leningrad* 1928, S. 40–62 (russ.).
- Gruber, Roman: »Bestimmung der musikalisch-künstlerischen Begriffe aus sozioökonomischer Sicht«, in: *Jahrbuch der Musikabteilung des Staatlichen Instituts für Kunstgeschichte in Leningrad* 1925, S. 28–51(russ.).
- Gurtner, Josef: *Die katholische Kirchenmusik Österreichs im Lichte der Zahlen*, Hg. von der österreichischen Leo-Gesellschaft, Baden 1936 (1937).
- Gurtner, Josef: *Der Säkularklerus und die religiösen Orden (Kongregationen) in zahlenmäßiger Darstellung*, Wien 1934.
- Hensel, Daniel: *Modus, Klang- und Zeitgestaltung in Lassos- und Palestrinas-Motetten* (= Beiträge zur Musikinformatik), Wiesbaden 2017.
- Hepokoski, James /Darcy, Warren: *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformation in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, New York 2006.
- Kaden, Christian: Artikel »Musiksoziologie« in: *MGG II*, Sachteil 6, 1997, Sp. 1618–1670.
- Kalisch, Volker, Hg.: *Musiksoziologie* (= Kompendien Musik, 8), Laaber 2016.
- Kneuer, Heinrich: »Die Pflege deutschen Kulturgutes im Opernspielplan der bayerischen Staatstheater«, in: *Allgemeines statistisches Archiv* 23 (1934), S. 580–586.
- Kretschmar, Hermann: *Musikalische Zeitfragen. Zehn Vorträge*, Leipzig 1903.
- Loos, Helmut: »Massendatenauswertung in der historischen Musikwissenschaft. Möglichkeiten und Chancen«, in: *Musikdokumentation in Bibliothek, Wissenschaft und Praxis* (= Mainz RISM-Konferenz

- 2012) http://www.rism.info/fileadmin/content/community-content/events/RISM_Conference_2012/Loos_DE.pdf, 27.05.2019.
- Matzke, Hermann: *Musikökonomik und Musikpolitik, Grundzüge einer Musikwirtschaftslehre*, Breslau 1927.
- Mazzola, Guerino B.: *Elemente der Musikinformatik*, Basel 2006.
- Mazzola, Guerino B.: *The Topos of Music, Geometric Logic of Concepts, Theory and Performance*, Basel 2002.
- Mazzola, Guerino B.: *Geometrie der Töne*, Basel 1990.
- Montiel, Mariana /Gómez, Francisco, Ed.: *Theoretical and Practical Pedagogy of Mathematical Music Theory. Music for Mathematics and Mathematics for Music. From School to Postgraduate Levels*, New Jersey et al. 2019.
- Moraitis, Andreas: »Konvention, Intention und Konstruktion. Die Stimmführungsparallelen in den Choralen Johann Sebastian Bachs und Georg Philipp Telemanns«, in: *ZGMTH* 8/3 (2011), S. 427–464.
- Mueller, John H.: *Fragen des musikalischen Geschmacks: eine musiksoziologische Studie*, dt.: (= Kunst und Kommunikation. Schriften zur Kunstsoziologie und Massenkommunikation, 8), Köln und Opladen 1963.
- Noll, Thomas: »Informationen zur Mathematischen Musiktheorie«, in: *ZGMTH* 2003/05, 1–2/2/2–3, S. 229–237.
- Nowack, Natalia: *Anfänge der Musiksoziologie. Russisch-sonjetische Quellen, 1900–1930*, Frankfurt am Main 2017.
- Olechowski, Thomas /Ehs, Tamara /Staudigl-Ciechowicz, Kamila, Hg.: *Die Wiener Rechts- und Staatswissenschaftliche Fakultät, 1918–1938* [= Schriften des Archivs der Universität Wien, 20], Wien 2014.
- Sabaneev, Leonid: *Die allgemeine Musikgeschichte*, Moskau 1925 (russ.).
- Schreiber, Ottmar: *Orchester und Orchesterpraxis in Deutschland zwischen 1780 und 1850* (= Neue Deutsche Forschungen, 6), Berlin 1938.
- Shepherd, John: Article »Sociology of music«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 2001, Bd. 23, S. 603–614.
- Schott, Siegmund: »Theater und Orchester«, in: *Statistisches Jahrbuch deutscher Städte*, 25. Jg., Jena 1930.
- Schott, Siegmund: *Die Operaufführungen der deutschen Bühnen und des Gr. Hof- und Nationaltheaters in Mannheim* (= Beiträge zur Statistik der Stadt Mannheim), 1913.
- Stadler, Friedrich, Hg.: *Vertriebene Vernunft I-II, Emigration und Exil österreichischer Wissenschaft 1930–1940* (= Emigration – Exil – Kontinuität. Schriften zur zeitgeschichtlichen Kultur- und Wissenschaftsforschung, Bd. 2, T. 2), Wien 1987, Neuaufl.: Münster 2004.
- Weber, Max: »Der Sinn der »Wertfreiheit« der soziologischen und ökonomischen Wissenschaften«, in: Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen 1922, S. 451–502.
- Wilzin, Leo: »Und der Tag ist zu Ende ... Musiksoziologische Überlegungen aus dem Exil. Ein Brief von Leo Wilzin an Kurt Blaukopf«, in: *Newsletter № 12 des Archivs für die Geschichte der Soziologie in Österreich*, Graz 11.1995, S. 6–10.
- Wilzin, Leo: *Musikstatistik. Logik und Methodik gesellschaftsstatistischer Musikforschung* (= Schriften des Instituts für Statistik insbes. der Minderheitsvölker a. d. Universität Wien, hg. v. Wilhelm Winkler, C-1), Wien 1937.

Winkler, Wilhelm: »Musikstatistik«, in: *Jahrbücher für Nationalökonomie und Statistik*, Stuttgart 1937, Bd. 146, H. 1, S. 357–360.

Abbildungen

Abb. 1: Zeitstrahl Musiksoziologie.

Abb. 2: Wilzins *Musikstatistik*, das Titelblatt, Exemplar aus dem Bestand der Universitätsbibliothek der MLU Halle-Wittenberg.

Abb. 3: J.S. Bach, Contrapunctus I, Bsp. aus: Graeser, »J.S.Bachs »Kunst der Fuge«, Anhang, S. 83.

Abb. 4: Struktur der Abhandlung.

Abb. 5: Fächerübergreifende Bedeutung.