Die Taubheit des Diskurses

Zur Gehörlosigkeit der Soziologie im Feld der Musikanalyse

Marcus S. Kleiner

1. Einleitung

Die deutsche bzw. deutschsprachige Fachsoziologie thematisiert Musik im Feld einer ihrer *Bindestrichgebiete*, der Musik-Soziologie. Die Musik-Soziologie führt ein Nischendasein und ist in ihrer Bedeutung v. a. von der Kultur-, Kunst- und Mediensoziologie abhängig. Für Adorno (1997e: 10) kann eine soziologische Musikanalyse so nicht gelingen: »Was an soziologischen Begriffen an die Musik herantragen wird, ohne in musikalischen Begründungszusammenhängen sich ausweisen, bleibt unverbindlich« (vgl. Blaukopf 1996: 1).

Gegenwärtig stammt der Großteil soziologischer Arbeiten zur Musik aus dem Umfeld der Kultur- und Mediensoziologie. Äußerst selten geht es hierbei um die Analyse der *Musik als Musik* (vgl. Inhetveen 1997: 79 ff., 2010: 331 ff.). Die Musik-Soziologie stellt eine *Binde-Bindestrich-Soziologie* bzw. eine *Spezielle-Spezielle-Soziologie* dar. In der deutschen Musikwissenschaft wird ihr, als Teilgebiet der Systematischen Musikwissenschaft, ebenfalls kein großes Interesse entgegengebracht, wenngleich bedeutend mehr als in der Soziologie.[1]

Der Gegenstand meines Beitrags ist eine auf dem Vorausgehenden aufbauende Vertiefung der Auseinandersetzung mit der Theorietradition (Abschnitt 2) und den Leitthemen (Abschnitt 3) der deutschen bzw. deutschsprachigen Musiksoziologie. Weiterhin diskutiere ich die musiksoziologische Vernachlässigung der Analyse des konstitutiven Zusammenhangs von Medien (Musik) und Sinnen. Diese Vernachlässigung markiere ich mit dem Begriff der *Gehörlosigkeit* (Abschnitt 4). Hierbei geht

1 | Vgl. u. a. die Arbeiten von Blaukopf (1950, 1996, 2010); H. Engel (1960); Kneif (1971, 1975); Kabursicky (1975); Rummenhöller (1978); G. Engel (1980, 1990); Kaden (1984, 1993); Wicke (1986); Kaden/Mackensen (2006); de la Motte-Haber/Neuhoff (2007).

es nicht um die Rekonstruktion einzelner soziologischer Musikdiskurse, ebenso wenig werden Fallanalysen präsentiert. Ziel ist es, die Musiksoziologie zur Erforschung *Auditiver Medienkulturen* nutzbar zu machen und darauf aufbauend, erste Vorschläge für ein *transdisziplinäres* Forschungsdesign zur Analyse *Auditiver Medienkulturen* im Bereich der Musik und im Spannungsfeld einer Musiksoziologie und einer musikwissenschaftlich kenntnisreichen Medien(kultur)wissenschaft[2] vorzustellen (Abschnitt 5).

2. Theorietradition

Diese *Marginalisierung* der Musiksoziologie (vgl. Inhetveen 1997) verwundert mit Blick auf die soziologische Theorietradition: im Kontext der Konstitution der Soziologie als Kulturwissenschaft entstanden ebenso wichtige Arbeiten zu Musiksoziologie wie im Feld der empirischen Kultur- und Medienanalyse. Hier seien etwa die folgenden Studien genannt, die in Überblicksarbeiten zur Musiksoziologie[3] als Bezugsrahmen der Musiksoziologie angeführt werden: *Psychologische und ethnologische Studien über Musik* (1882) von Georg Simmel; Max Webers Fragment *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik* (1924); Paul Lazarsfelds *Hörerbefragung der RAVAG* (1932/1996); Alfred Schützs *Gemeinsam Musizieren. Die Studie einer sozialen Beziehung* (1951/1972) und Alphons Silbermanns *Wovon lebt die Musik? Prinzipien der Musiksoziologie* (1957). Diese Arbeiten besitzen innerhalb der Fachsoziologie allerdings nur eine sehr geringe Rezeptionsgeschichte.

Mit Blick auf die Studien von Simmel, Weber und Lazarsfeld kann deren Auseinandersetzung mit Musik durchaus als frühe Akzentuierung der Medienanalyse im Feld soziologischer Forschung verstanden werden. Erinnert sei an dieser Stelle etwa auch an die frühen Studien zur medialen Konstitution von Öffentlichkeit und Öffentlicher Meinung sowie die daraus resultierenden Diskussionen zu Pressefreiheit und Zensur bei Marx 1842/1843 (vgl. Marx/Engels 1969) und Schäffle 1875–1878 (vgl. Schäffle 2001). Die Soziologie hat sich erst sehr spät und bis heute nicht grund-

2 | Das Grundverständnis einer Kulturwissenschaft der Medien beschreibt Karpenstein-Eßbach (2004: 8): »Die kulturwissenschaftliche Perspektive ist bezogen auf die vielfältigen Implikationen und Folgen, die für eine Kultur mit ihren Medien einhergehen. Sie sieht die Welt- und Selbstverhältnisse des Menschen, kulturelle Praktiken, ästhetische Symbolisierungsleistungen und geistige Tätigkeiten eingelagert in mediale Bedingungen, die an deren Formierung beteiligt sind. Medien sind in diesem Verhältnis sehr viel mehr als Instrumente für Kommunikationen: sie sind Ermöglichungen und Bestimmungsfaktoren kultureller Praxen.«

3 | Vgl. ergänzend zu den zuvor aufgeführten Autoren die materialreichen und instruktiven Überblicke von Haselauer (1980); Inhetveen (1997); Asanger (2009); vgl. zu bibliographischen Zwecken Elste (1975).

sätzlich auf ihre mediensoziologischen und medientheoretischen Wurzeln eingelassen (vgl. hierzu Kleiner 2006, 2010). Überspitzt formuliert könnte man hier von der *Geburt der Soziologie aus dem Geiste der Medien* sprechen und der jahrzehntelangen *Medien-Blindheit der Soziologie*.[4]

Die umfangreichsten und (inter-)national stark diskutierten Studien zur Musiksoziologie hat Theodor W. Adorno vorgelegt. Seine *Philosophie der Neuen Musik* (1949/1997c) und die *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen* (1962/1997d) können als Kulminationspunkte seiner musiksoziologischen/-philosophischen Arbeiten betrachtet werden. Gleichwohl ist es gerade seine musikphilosophische sowie ästhetische Fundierung der Auseinandersetzung mit Musik bzw. der Analyse des Verhältnisses von Musik und Gesellschaft, die eine *musiksoziologische Diskursgeschichte der Distanzierung* von Adornos Musikstudien nach sich zog. Diesen und vergleichbaren Studien ist es nicht gelungen, wie Pfau (1997: 452; vgl. Inhetveen 1997) resümiert, »über die Setzung einiger grundlegender Positionen und zumal Optionen hinaus zu konsolidierten Theoriebildungen oder gar theoriegeleiteter Forschungsperspektive zu gelangen«. Die Einschätzung gilt auch für die im anglo-amerikanischen Forschungsraum beachteten Arbeiten von Paul Honigsheim (u. a. 1959, 1973). Zudem für die systemtheoretisch orientierte Musiksoziologie in den Studien von Frank Rotter (1985), Torsten Casimir (1991) und Peter Fuchs (1992). Mit Blick auf Adorno ist Pfaus Position allerdings zu relativieren – v. a. mit Blick auf die erkenntnistheoretische (vgl. Adorno 1997a) und ästhetische (vgl. Adorno 1997b) Fundierung seiner Musikstudien.

Zudem betont Pfau (1997: 455), dass »[w]ichtige empirische Arbeiten zur Musiksoziologie [...] aus dem außeruniversitären Raum, sei es aufgrund kommerzieller, sei es aufgrund verbands- bzw. kulturpolitischer Nachfrage« kommen, wie z. B. von der GEMA (Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte) als Auftraggeber musiksoziologischer Studien. Nicht zuletzt fand die Weiterentwicklung der Musiksoziologie seit Adornos Studien nicht mehr primär in der Fachsoziologie selbst statt. Die Rede von der Musiksoziologie ist vor diesem Hintergrund erklärungsbedürftig. Dieser Aspekt wird in den einschlägigen Studien zur Musiksoziologie ausgeblendet.

Ein Blick in Standardwerke zur Einführung in die Soziologie, zur Geschichte der Soziologie, zur Soziologischen Theorie, zu den Praxisfeldern der Soziologie und in Wörterbücher sowie Lexika der Soziologie veranschaulicht diese These.[5] Ausnahmen stellen etwa die Artikel zur Musiksoziologie von Rotter (1989) im *Wörterbuch der Soziologie* (Endru-

4 | Vgl. zur Mediensoziologie u. a. Neumann-Braun/Müller-Doohm (2000); Jäckel (2005); Ziemann (2006). Auch in diesen Arbeiten spielt Musik so gut wie keine Rolle.

5 | Vgl. u. a. AG Soziologie (1993); Korte/Schäfers (1997); Kaesler (2000, 2002); Kaesler/Vogt (2000); Korte/Schäfer (2002); Esser (2002); Korte (2004, 2006); Münch (2004); Abels (2007, 2009); Joas (2007); Kruse (2008).

weit/Trommsdorff 1989), von Pfau (1997) im *Soziologie-Lexikon* (Reinhold 1997), und von Inhetveen (2010) im *Handbuch Spezielle Soziologie* (Kneer/Schroer 2010) dar.[6]

Vor diesem Hintergrund muss die These von Inhetveen (2010: 326) relativiert werden, »dass die Musiksoziologie eine zwar kleine, aber traditionsreiche und vielfältige Teildisziplin der Soziologie ist.«[7] Wäre sie dies in Deutschland sowie im deutschsprachigen Forschungsraum tatsächlich, würde ihr ein entsprechender Platz in den Einführungs-, Grundlagen-, Fachgeschichts- und Überblicksarbeiten zugewiesen. Dies ist aber nicht der Fall. Vielmehr besteht der Diskurs der Musiksoziologie in Deutschland und deutschsprachigem Forschungsraum aus disparaten Einzelleistungen. Ein übergeordneter Forschungszusammenhang oder Schulbildungen lassen sich nicht identifizieren. Insofern sollte nicht von Musiksoziologie, sondern von soziologischen Diskursen zur Musik gesprochen werden, in denen sich das Feld der Musiksoziologie jeweils neu konstituiert. Auch in der Auseinandersetzung mit den zuvor aufgeführten soziologischen Klassikern Simmel, Weber, Lazarsfeld, Silbermann und Schütz – abgesehen allerdings von Adorno – spielen deren Musikanalysen, wenn überhaupt, nur eine äußerst marginale Rolle. Kultur, Kunst, Medien und Musik sind Themengebiete, die in der deutschen bzw. deutschsprachigen Fachsoziologie insgesamt eine untergeordnete Rolle spielen und deren einschlägige Diskussionen in anderen Disziplinen stattfinden.

Darüber hinaus existiert in der Musiksoziologie bis zur Gegenwart, wie Pfau (1997: 457) betont, kaum Kenntnis von zentralen Forschungsfeldern im Kontext der Musikanalyse, wie etwa der »Psychosomatik des Hörens, der Verarbeitung von Musik im limbischen System und Neokortex sowie der musikalischen Stressforschung«. Auch die *eigensinnige* Medialität und Technizität von Musik als Medium und von Medienmusik spielt im Kontext der Musiksoziologie kaum eine Rolle, ebenso wenig eine Auseinandersetzung mit den Veränderungen der Musik im Spannungsfeld einer Ästhetik des Digitalen.[8]

Andererseits verorten sich gegenwärtig Musikanalysen, die – mit Blick auf die Qualifikationsarbeiten – von Fachsoziologen stammen, zumeist in der Medienwissenschaft bzw. werden dort verstärkt rezipiert (vgl. u. a. Schrage 2001a/b, 2007; Kleiner 2009, 2010a/b; Kleiner/Szepanski 2003; Kleiner/Jacke 2009; Kleiner/Anastasiadis 2011). Diese Arbeiten fokussie-

6 | Die Artikel zur Musiksoziologie im »Wörterbuch der Soziologie« (Hillmann 2007: 600) und im »Lexikon zur Soziologie« (Hüppe 2007: 455) sind sehr allgemein und summarisch ausgerichtet. Insofern vermitteln sie eher den Eindruck der Belanglosigkeit dieser Bindestrich- bzw. Speziellen Soziologie.

7 | 13 Jahre zuvor vertritt sie in ihrer Dissertation zur Musiksoziologie in Deutschland eine konträre Position (vgl. Inhetveen 1997: 30 f.).

8 | Auch aus dem durchaus einflussreichen Feld der Techniksoziologie gibt es hierzu keine Beiträge. Vgl. zur Techniksoziologie u. a. Degele (2002); Rammert (2007); Passoth (2008); Weyer (2008).

ren Themen, die in der Musiksoziologie nicht systematisch beachtet wurden und für die der fachsoziologische Diskurs keinen adäquaten Raum anzubieten scheint: Sound, Schall, Geräusch, Rauschen, Auditive Medienkulturen, elektronisch/digitale Musik und Popmusik. Gerade mit Blick auf die Vernachlässigung einer differenzierten Erforschung der Präsenz von Musik – v. a. von Populärer Musik sowie Popmusik[9] – im Alltag, wird deutlich, wie Inhetveen (1997: 221) betont, dass »das bürgerlich-abendländische Musikideal die Forschungsinhalte und -methoden maßgeblich [bestimmt], was eine abwertende und sehr lückenhafte Auseinandersetzung mit der Popularmusik mit sich bringt«. Verbunden hiermit ist die Auffassung von Musik als *Kunst* sowie von Musikstücken als *Kunstwerken*.

Eine Alternative zu der sich bis heute durchhaltenden Opposition zwischen (abendländischer) Kunstmusik[10] als interkulturell sowie medienhistorisch eindimensionalem Leitbezugsrahmen der musiksoziologischen Forschungen und allen davon abweichenden Musikformen, hat Blaukopf (vgl. u. a. 1996) mit seinem Vorschlag gemacht, dass sich die Musiksoziologie auf die gesamte *musikalische Praxis* einer Gesellschaft bzw. auf alle *musikalischen Praxen* von Gesellschaften sowie auf deren Wandlungsprozesse fokussieren sollte.[11] Musiksoziologie ist für Blaukopf (1955: 342) entsprechend eine »Sammlung aller für die musikalische Praxis relevanten gesellschaftlichen Tatbestände, Ordnung dieser Tatbestände nach ihrer Bedeutung für die musikalische Praxis und Erfassung der für die Veränderung der Praxis entscheidenden Tatbestände.«[12] Blaukopf (vgl. u. a. 1996, 2010) hebt darauf aufbauend, wie Smudits (2010: 333) betont, die »grundsätzliche Unterschiedlichkeit von Umgangsmusik (oral tradiert, keine Professionalisierung, ›Volksmusik‹), Darbietungsmusik (notierte Musik, Professionalisierung), und Übertragungsmusik (medial

9 | Eine heuristische Eingrenzung der Begriffe Populär, Pop, Popkultur und Populäre Kultur kann ich an dieser Stelle nicht leisten. Ich verweise exemplarisch auf die folgenden Arbeiten: Hügel (2003; 2007); Blaseio/Pompe/Ruchatz (2005); Kleiner (2008); Jacke (2009) und v. a. auf die aus meiner Perspektive bedeutendste (deutsche) Studie zur Begriffsbestimmung und zur Unterscheidung der unterschiedlichen Konzepte von Populär, Pop, Popkultur und Populärer Kultur, die Hecken (2009) vorgelegt hat (vgl. auch Hecken 2007).

10 | Blaukopf (1996: 5) weist zudem darauf hin, dass den musikalischen Kunstwerken die musikalische Praxis vorausgeht.

11 | In diesen Kontext gehört als zentrale Aufgabe der Musiksoziologie die von Blaukopf (1996: 246 ff.) geforderte interkulturell-vergleichende »Soziographie des Musiklebens«.

12 | Aufbauend auf dieser Definition von Blaukopf und sie präzisierend, weil die Musiksoziologie sich nicht mit der musikalischen Praxis an sich beschäftigt, sondern nur mit ihr unter jeweils spezifischen Bedingungen, schlägt Haselauer (1980: 159) folgende Definition vor: »Musiksoziologie ist die Lehre von den (jeweiligen historisch und regional gegebenen) Bedingungen der musikalischen Praxis als soziales Beziehungsgefüge [Hervorhebung im Original – MSK].«

gespeichert oder vermittelte Musik) [hervor] – in jüngster Zeit könnte dem tentativ der Begriff ›Verwendungsmusik‹ (digital kodierte Musik, ›Prosumer‹) hinzugefügt werden.«

3. Grundzüge der Musiksoziologie

Eine Definition von Musik erfolgt in *der* Soziologie primär über ihre soziale Funktion.[13] Es geht entsprechend nicht um die Beantwortung der Frage, was Musik ist, sondern in welchen vielfältigen Funktionszusammenhängen Musik und Gesellschaft stehen – etwa kulturell, medial, technisch, rechtlich, ökonomisch, politisch, geschlechtsspezifisch. Als erster Bezugsrahmen dienen die unterschiedlichen Erscheinungsweisen musikbezogenen sozialen Handelns, inklusive des Erlebens und Verhaltens, von Akteuren sowie Akteursgruppen in den Strukturbereichen Produktion (wie z. B. Musikberufe oder Musikökonomie), Distribution (etwa Medien und Institutionen der Musikvermittlung, Public Relations, Kritik, Wissenschaft) und Rezeption (u. a. Konzerte, Hörertypologien, Szenen, Geschmacksbildung, Wertungen von Musikstilen, Körper). Die konkreten Analyseformen von Musik fungieren als zweiter Bezugsrahmen. Inhetveen (1997: 79-107) unterscheidet hierbei vier Grundformen: »Musikalische Stiltypologien« (wie Klassik, Schlager, Pop); »Generelle Eigenschaften von Musik« (etwa Funktion von Musik, Musik als Zeitkunst, Merkmale bestimmter Gattungen); »Musikalische Faktur und Technik« (u. a. Werkanalyse, stilistisch-kompositorische und materielle Technik); »Beiträge ohne Thematisierung von Musik« (z. B. Auseinandersetzung mit dem sozialen Kontext von Musik, ohne sich auf musikalische Inhalte und Techniken zu beziehen).

Erweiternd kann die heuristische Musikdefinition von Rotter (1985: 9) verwendet werden, der Musik als »Erzeugung oder Zusammenfügen von Schallereignissen – Töne, Klänge, Geräusche – [versteht], die als solche in ihrer Abgegrenztheit von der sonst akustisch wahrnehmbaren Umwelt aus irgendeinem Grund als wertbehaftet gilt. [...] [D]ie Erzeugung der Schallereignisse ist soziales Handeln, das einen auf das Verhalten anderer gerichteten Sinn aufweist.«

In der Musikwissenschaft gibt es drei grundlegende Definitionsebenen, um den Musikbegriff zu bestimmen: Erstens durch seine Nichtbe-

13 | In der Soziologie kennzeichnet der Begriff ›Funktion‹ eine reziproke Beziehung zwischen Elementen und hebt hervor, dass bestimmte Elemente einen Beitrag für die Gesellschaft leisten – zu deren Erhaltung und struktureller Kontinuität bzw. zu ihrem Wandel. Übertragen auf die Musiksoziologie bedeutet dies, wie Haselauer (1980: 200) hervorhebt: »[D]ie Funktion von Musik [meint] ihr tatsächliches Funktionieren [...], also die musikalische Praxis. [...] Funktion der Musik heißt daher einfach: was soll sie, was tut sie, wofür benützen Menschen sie, wofür setzen sie sie ein, auf welche Weise ist sie wem oder welcher Seite dienlich?«

stimmung, weil eine »innere Einheit des Musikbegriffs« (Dahlhaus 1985: 13) letztlich nicht auszumachen ist. Viele der einschlägigen Handbücher und Lexika der Musikwissenschaft heben diesen Aspekt in ihren Artikeln zum Stichwort Musik hervor, wie z. B. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Riethmüller/Hüschen 1997: 1195 f.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Nettl 2001: 425 f.), *Riemann Musik Lexikon* (Eggebrecht 1967), *Sachwörterbuch der Musik* (Thiel 1984: 405-407), *Musik Lexikon* (Moser 1955: 822 ff.) – dies gilt ebenfalls für den Artikel Musik im Wörterbuch *Ästhetische Grundbegriffe* der beiden Musikwissenschaftler Christian Kaden und Volker Kalisch (2002: 256, 258).[14] Zweitens durch die Fokussierung des *musikalischen Gehalts* der Musik (vgl. u. a. Brockhaus Musik 1982: 509 f.) und drittens durch die Akzentuierung des *Geistesgehalts* der Musik (vgl. u. a. dtv-Atlas zur Musik 1986, Bd. 1.: 11; Moser 1955: 822; Riemann Musik Lexikon 1967, Sachteil L-Z: 601).[15] In allen drei Definitionsebenen fungiert die Bestimmung der Musik durch die Interdependenz von Sinnen (Wahrnehmung) und Sinn (Bedeutung) bzw. der *Sinne des Sinns* und des *Sinns der Sinne* als Leitbezugsrahmen.[16]

Im Spannungsfeld der Soziologie der Musik als *Bindestrich-Soziologie* bzw. *Spezielle Soziologie* in der Fachsoziologie (mit Akzent auf dem sozia-

14 | Michael Rappe danke ich herzlich für seine instruktiven Hinweise zum und unseren intensiven Austausch über das Verständnis von Musik in den Musikwissenschaften.

15 | Im populärwissenschaftlichen Kontext von Wikipedia findet sich eine technisch fokussierte, relativ detailliierte und bemüht wertfreie Bestimmung von Musik als Musik, die zahlreiche Aspekte aus dem Kontext musikwissenschaftlicher Definitionsversuche vereint: »Musik (μουσικὴ [τέχνη]: mousikē technē: ›musische Kunst‹) ist eine organisierte Form von Schallereignissen. Zu ihrer Erzeugung wird akustisches Material – Töne und Geräusche innerhalb des für den Menschen hörbaren Bereichs –, das einerseits physikalischen Eigengesetzlichkeiten, wie zum Beispiel der Obertonreihe oder Zahlenverhältnissen unterliegt, andererseits durch die Art seiner Erzeugung mit der menschlichen Stimme, mit Musikinstrumenten, elektrischen Tongeneratoren, oder anderen Schallquellen gewisse Charakteristika aufweist, vom Menschen geordnet. Aus dem Vorrat eines Tonsystems werden Skalen gebildet; deren Töne können in unterschiedlicher Lautstärke und Klangfarbe erscheinen und Melodien bilden. Aus der zeitlichen Folge der Töne und Geräusche von verschieden langer Dauer entstehen Rhythmen. Aus dem Zusammenklang mehrerer Töne von jeweils anderer Tonhöhe erwächst Mehrstimmigkeit, aus den Beziehungen der Töne untereinander entsteht Harmonik.« (Wikipedia: »Musik«).

16 | Vgl. hierzu Plessners (1980) Entwurf einer Philosophischen Anthropologie (»Ästhesiologie des Geistes«), als Kritik an den klassischen Positionen von Kant (1990: 58, B 29) und Hegel (1986: 173), die den Menschen als »Subjekt-Objekt der Natur und als Subjekt-Objekt der Kultur« aus »einer Grundposition« heraus versteht (vgl. hierzu Karpenstein-Eßbach 2004: 24 ff.; vgl. Hörisch 2001 zum Zusammenhang von Sinn und Sinnen).

len Kontext von Musik) und der Musiksoziologie als *Hilfswissenschaft* innerhalb der Systematischen Musikwissenschaft (mit Fokus auf der Musik als ästhetischem Medium[17]) ergeben sich grundlegende Unterschiede in der Forschungsausrichtung, aus der eine für den interdisziplinären Dialog problematische Diskursgrenze zwischen beiden Disziplinen entsteht – letztlich existiert bis heute kein gemeinsames Forschungsfeld mit dem Titel Musiksoziologie. Diese Diskurs- und Disziplingrenze wurde bisher auch nicht grundsätzlich überwunden, trotz aller Bekenntnisse zum Willen und zur Notwendigkeit von Interdisziplinarität aus der Soziologie und der Musikwissenschaft.

Zumindest vier Fragen seien an dieser Stelle genannt (vgl. zu den Fragen zwei und drei De la Motte-Haber 2007):

1. Ist für die Musiksoziologie der Zugang über Musik als einem akustisch-klingenden Medium sachadäquater oder vielmehr der hinsichtlich des sozialen Gebrauchs der Musik?
2. In welchem Verhältnis stehen die soziale Wirkung der Musik und die Wirkung der Musik selbst?
3. Soll sich die Musiksoziologie auf das Gesellschaftliche in der Musik oder auf die Bedingungen von Musik in der Gesellschaft und ihre speziellen Gebrauchsweisen konzentrieren?
4. »Sollen musikalische Inhalte Gegenstand der Musiksoziologie sein, oder soll sie sich auf die Untersuchung des sozialen Kontextes von Musik beschränken« (Inhetveen 2010: 331)?

Die Setzung dieser binären Oppositionen selbst, die sich mit Blick auf die spannungsreichen Interdependenzen von Gesellschaft und Musik (Soziologie) sowie Musik und Gesellschaft (Musikwissenschaft) ergibt, wird von Bühl (2004: 91; vgl. Smudits 2006; Parzer 2007) grundsätzlich kritisiert:

> Die meisten Versuche einer Verhältnisbestimmung von ›Musik‹ und ›Gesellschaft‹ sind falsch gestellt, insofern sie erstens von einer (nicht gegebenen) Einheit der Musik wie der Gesellschaft und zweitens von der Möglichkeit einer einfachen und pauschalen Kausal- oder Funktionszurechnung ausgehen: entweder ist die Gesellschaft das (Kollektiv-)Subjekt, das ein Objekt ›Musik‹ hervorbringt, oder umgekehrt ist ›die Musik‹ (oder allgemeiner noch: ›die Kunst‹) das Subjekt (oder eine ›Schöpfung‹), die den inneren Gehalt (oder historischen Stellenwert) einer Gesellschaft definiert. Jeweils positiv oder negativ gewendet, gibt es dann vier

17 | In Umkehrung des Vorschlags von Smudits (2010: 330), der für »die Unterscheidung zwischen Musiksoziologie (sociology of music, eher soziologisch) und Soziologie der Musik (music-sociology, eher musikwissenschaftlich)« plädiert, bevorzuge ich, aufbauend auf der Argumentation meines Beitrags, die Unterscheidung zwischen Soziologie der Musik (eher soziologisch) und Musiksoziologie (eher musikwissenschaftlich). Einen soziologisch instruktiven Überblick und Einstieg zur Soziologie der Musik vermittelt Haselauer (1980).

Positionen: die Musik als ›Abbild‹ oder als ›Gegenbild‹ bzw. als geheime ›Steuergröße‹ der Gesellschaft oder als ›Flucht‹ vor der Gesellschaft.

Soziologie und Musikwissenschaft besitzen beide keine als einheitlich bestimmbaren Gegenstände, die kausal aufeinander bezogen werden können. ›Gesellschaft‹ ist ein ebenso abstrakter, offener und zugleich überdeterminierter Begriff wie ›Musik‹. Im Feld der Soziologie der Musik und der Musiksoziologie, so könnte man Bühl weiterdenken, kommt es vielmehr auf die materialreiche Analyse der hochgradig differenzierten Handlungsweisen und Praxisformen von Musik(en) in der bzw. den Gesellschaft(en) an – verbunden mit einer inter- bzw. transkulturellen Kompetenz. Diese Perspektive könnte eine rudimentäre Basis für einen interdisziplinären Dialog von Soziologie und Musikwissenschaft darstellen und als Ausgangspunkt fungieren, um über die spezifischen Kompetenzen, die Soziologie und Musikwissenschaft jeweils in die interdisziplinäre Arbeit einbringen könnten, nachzudenken.

Die unterschiedlichen Ausrichtungen der Soziologie der Musik lassen sich, ohne dabei die Originalität und den Eigensinn einzelner Studien zu reduzieren, auf die Auseinandersetzung sowie Weiterentwicklung der Grundthemen der sechs in der Einleitung hervorgehobenen Klassiker der Soziologie der Musik zurückführen[18]: »Keiner der Klassiker betreibt eine Separierung der Musiksoziologie als Bindestrich-Soziologie« (Inhetveen 2010: 330).

Georg Simmel entwickelt seine Gedanken zur Soziologie der Musik im Spannungsfeld von Kultursoziologie, Philosophischer Anthropologie und Ethnologie[19] bzw. Interkultureller Soziologie. Die Leitthemen seiner Ausführungen sind die Entwicklung der Musik; das Verhältnis von Musik und Sprache sowie von Musik und Emotionen; die soziokulturellen Bedeutungen und die interkulturellen Unterschiede dieser Bedeutungen von Musik; der Kunstcharakter von Musik; die Regelorientierung der Musik und Musik als sozialisationsbedingtes Ausdrucksverhalten. Gerahmt werden seine Überlegungen durch eine heuristisch-anthropologische Fundierung der Musik-Sinne bzw. des Musizierens (Gehör, Stimme).

Max Weber liefert aus der Position der Verstehenden Soziologie einen Beitrag zur Soziologie der Musik – kulturvergleichend und musikethnologisch fundiert. Weber untersucht mit Blick auf die abendländische Musik

18 | Vgl. für ausführliche und vergleichende Analysen sowie zur Weiterentwicklung der Soziologie der Musik sowie Musiksoziologie, zwei Themen, die nicht Gegenstand dieses Beitrags sind, u. a. Haselauer (1980); Blaukopf (1996); Inhetveen (1997); Bontinck (2010). Als weitere, frühe soziologische Referenzpunkte für die Soziologie der Musik nennt Blaukopf (1996) z. B. Auguste Comte (1969) und Herbert Spencer (1893, 1966), als nicht-soziologische Begründer der Musiksoziologie u. a. Helmholtz (1913), Ellis (1922), Combrieu (1907).

19 | Vgl. zur Musikethnologie und Anthropologie in den Musikwissenschaften u. a. Kaden/Mackensen (2006: 117-220).

»die Entwicklungsbedingungen der spezifischen Formen abendländischer Rationalisierung« (Inhetveen 2010: 326) – fokussiert auf Notenschriften, Mehrstimmigkeit, Technologien der Musikinstrumente, Tonsysteme[20], Harmonielehren, die Sozialisierung des Gehörs beim Publikum und den Einfluss sozialer Gruppe auf die Musikentwicklung.

Paul Lazarsfeld stellt mit den Methoden der Empirischen Sozialforschung[21] in seinen Hörerstudien den Beginn der modernen empirischen Rundfunkforschung (Rezeptionsforschung) dar. Es ging in der RAVAG-Studie um die Erforschung des Radios als Massenkommunikationsmedium mit Blick auf die Meinungen sowie Wünsche der Hörer von Radio Wien. Die Leitfragen hierbei waren: Für welche Zielgruppe sendet Radio Wien? Welche Programminhalte sollen zu welchen Zeitpunkten und in welchem Zeitumfang gesendet werden? Der Einfluss des Programms auf das Hörerverhalten wurde differenziert nach Alter, Ort, Geschlecht und sozialer Schichtung (Bildung/Beruf) erforscht. Befragt wurden insgesamt 110.312 Hörer.[22]

Theodor W. Adorno entwickelt eine Kritische Theorie der Musik, in deren Kontext er Musik – allerdings nur diejenige, die sich in Form autonomer Kunstwerke manifestiert – als ein zentrales Element seiner Gesellschaftsanalyse und -kritik auffasst.[23] Im Zentrum seiner Studien zur Soziologie der Musik steht das (authentische) Werk bzw. die musikalische Faktur. Musikalische Werke der *ernsten* Musik bzw. der autonomen Kunstmusik, etwa die Künstler der *Zweiten* bzw. *Neuen Wiener Schule* (u. a. Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern), zeichnen sich durch ihre Autonomie und Inkommensurabilität im Vergleich zur Unterhaltungsmusik bzw. *leichten* Musik aus – sie fungieren als Einspruch gegen gesell-

20 | Vgl. zur Weiterentwicklung einer Soziologie der Tonsysteme, wie sie Weber skizzierte, Blaukopf (1950).

21 | Vgl. zur Methodologie musiksoziologischer Forschung in den Musikwissenschaften u. a. Kaden/Mackensen (2006: 223-348).

22 | Haselauer (1980: 73) relativiert die Bedeutung empirischer Sozialforschung für die soziologische Analyse von Musik und das Musikverstehen: »Eine Methodologie, die aus dem Problemkreis ›Musiksoziologie‹ erwächst (und nicht in diesen hineingetragen wird), muss die irrationalen Momente dieses Kommunikationsvorganges ebenso berücksichtigen wie die Sinne, die vorsprachliche, zwischensprachliche oder übersprachliche Ausdrucksfähigkeit und Ausdruckswilligkeit des Menschen ebenso wie die Emotionen, die außermusikalischen Wirkkräfte ebenso wie den Schöpfungswillen und das schöpferische Äußerungsrecht jedes einzelnen Menschen.«

23 | Pfau (1997: 453 ff.) bewertet die Zuordnung von Adorno zur Soziologie der Musik als nicht gerechtfertigt: »Adornos Musiksoziologie ist strenggenommen keine ›Soziologie‹. Nicht der System- bzw. Handlungszusammenhang musikalischer Kommunikation (Produktion, Interpretation, ›Werk‹, Rezeption) steht im Zentrum des Interesses. Nicht die Genese bzw. Selbstorganisation des Sozialsystems Musik in seinen einzelnen Ausdifferenzierungen wird zum Thema.«

schaftliche, kulturelle und künstlerische Hegemonie (vgl. Adorno 1997d: 260 f.). Seine stark normative Soziologie der Musik konzentriert sich wesentlich auf die »objektiv strukturiert[e] Beschaffenheit der Musik« und die »gesellschaftlich[e] Dechiffrierung musikalischer Phänomene selbst« (Adorno 1997d: 15, 204), die letztlich nur an den großen Werken der autonomen Kunstmusik nachvollzogen werden kann. Hierzu bedarf es des Expertentums, also großer musikalischer Sachkenntnis und darauf aufbauend differenzierter ästhetischer Urteilskraft. Bemerkenswert ist die Fülle an unterschiedlichen Themen, die Adorno in seinen Musikstudien bearbeitete, wie z. B. Hörertypologien, Typologie musikalischen Verhaltens, das Musikleben, Oper, Kammermusik oder den Zusammenhang von Massenmedien und Musik.

Alfred Schütz analysiert aus der Perspektive der Phänomenologischen Soziologie Musik als Interaktion, d. h. intersubjektives Handeln, am Beispiel des gemeinschaftlichen Musizierens als eigensinniger Kommunikationssituation. Seine handlungstheoretische Fundierung der Soziologie der Musik liefert hierbei v. a. konstitutive Beiträge zu einer musikalisch basierten Gruppensoziologie, zu einer Sozialisationstheorie der Musik sowie zur akustischen Vergemeinschaftung (vgl. Becker 1951; vgl. Inhetveen 2010: 329 f.).

Alphons Silbermann steht in der Kölner Tradition der empirisch-wertfreien Sozialforschung und widmet sich in seinen Musikstudien wesentlich der Rezeptionsforschung und den Massenmedien. Seinen soziologischen Ansatz zur Musik entwickelt er in deutlicher Distanz zu Adorno. Leitthema seiner Musikstudien ist das Musikerlebnis, »in dem sich die Interaktion zwischen musikalischen Produzenten und Konsumenten manifestiert. Dagegen ist die Musik selbst, in ihrer Unbestimmtheit und Ungreifbarkeit, der soziologischen Analyse weitgehend entzogen« (Inhetveen 2010: 328). Fraglich bleibt hierbei, wie die Interaktion zwischen Produzent und Rezipient unter Ausblendung des Kommunikats Musik überhaupt sachadäquat erforscht werden kann (vgl. Pfau 1997: 455).

Besonders anschlussfähig für einen interdisziplinären Dialog zwischen der Soziologie der Musik und der Musiksoziologie sind insbesondere die Studien von Simmel und Weber – aus der Musikwissenschaft etwa die Arbeiten von Kurt Blaukopf (1989a/b, 1996: 270-297) und Alfred Smudits (2002) zur *Mediamorphose der Musik*, d. h. die globalen Veränderungen der Musik und des Musiklebens durch die Dominanz elektronischer Medien.[24]

24 | In der deutschen Fachsoziologie gibt es gegenwärtig (seit 2004) einen Versuch zur Institutionalisierung und Revitalisierung der Musiksoziologie in der Deutschen Gesellschaft für Soziologie (DGS) mit stark interdisziplinärer Orientierung. Auf der AG-Homepage werden Musik-, Kultur- und Naturwissenschaften als interdisziplinäre Dialogpartner hervorgehoben, nicht aber die Medienwissenschaft. Vgl. Kurt/Saalmann: »AG Musiksoziologie«.

4. Zur Gehörlosigkeit der Musiksoziologie

Grundlegend für meine Auseinandersetzung mit der Soziologie der Musik und der Musiksoziologie ist der Zusammenhang von Musik und Medien, wie ihn Großmann (2002: 267) herausstellt und der vom Gros der soziologischen und Teilen der musikwissenschaftlichen Forschung allerdings ignoriert wird:

> Musik ist [...] als kulturelle Ausformung eines Modus der Wahrnehmung wie Hören, Sehen etc. zunächst selbst ein Medium ästhetischer Kommunikation. Klingende Strukturen erhalten dabei im Verlauf musikalischen Handelns ästhetische Bedeutung (Großmann 1991). [...] Wird Musik nun selbst Gegenstand eines anderen Mediums, sind strenggenommen die Folgen für das gesamte Bedingungsfeld zu berücksichtigen. Da dieses Medium auch die Handlungsvariabeln und damit den zentralen Prozess der Bedeutungsgenerierung strukturiert, folgt daraus weiter, dass es eine unabhängige ›Musik‹ jenseits des jeweiligen Mediums nicht geben kann. Die gängige Trennung zwischen einer zu vermittelnden Musik und einem Medium als Mittler ist aus medientheoretischer Sicht eine grobe und missverständliche Vereinfachung. Formulierungen wie ›Aufzeichnung und Übermittlung von Musik‹, die im Kontext der technischen Medien gebraucht werden, beschreiben von daher lediglich technische Funktionen vor einem auf die physikalische Akustik verkürzten Medienbegriff: Die Ebene der Musik als kulturellem Medium bleibt ausgeklammert.

Die von mir behauptete *Gehörlosigkeit* im Feld der Soziologie der Musik hat eine Vielzahl von Gründen: Musik wird, bis auf wenige Ausnahmen, nicht als Musik analysiert. Es findet keine grundsätzliche Einbettung der Musikanalysen in die Auseinandersetzung mit der für alle Medien konstitutiven Interdependenz von Sinnen und Sinn sowie der Technisierung von Sinnen und Sinn statt (vgl. Karpenstein-Eßbach 2004).[25] Die Thematisierung der Stimme[26] im Kontext von Musik und (digitalen) Medientechnologien bleibt aus. Eine intensivere Auseinandersetzung mit dem Zusammenhang von Musik und Körper fehlt. Eine Analyse der eigensinnigen Medialität und Technizität von Musik existiert kaum. Die vergleichende Diskussion mit den Untersuchungsfeldern Sound[27], Schall, Geräusch

25 | Hierbei geht es um die Differenzierung von leiblich gebundener und medialtechnischer Sinnestätigkeit. »Mit der Technisierung der Sinne entsteht ein neuer Modus des Sinns und eine Modifikation der Sinnestätigkeit« (Karpenstein-Eßbach 2004: 68).

26 | Die Stimme als performatives Phänomen ist »nicht einfach Körper oder Geist, Sinnliches oder Sinn, Affekt oder Intellekt, Sprache oder Bild [ist], sondern sie verkörpert stets beides« (Kolesch/Krämer 2006b: 12).

27 | Eine soziologisch tragfähige Definition von Sound schlägt Schrage (2007: 139) vor: »Er [der Sound – MSK] unterscheidet sich von klassischen musiktheoretischen Begriffen dadurch, dass akustische Phänomene hinsichtlich ihrer per-

und Rauschen (vgl. u. a. Hegarty 2007) sowie einem differenzierenden Bezug dieser zu der in der Soziologie der Musik untersuchten Beziehung zwischen dem Ton bzw. den Tönen, als Grundelement(e) der Musik, und Klang bzw. Klängen, wird nicht geführt. Ebenso wenig wie z. B. ein *close reading* von musikalischer Heterophonie und Polyphonie; von Lautstärke und Hörempfindlichkeit; dem massenmedialen Hören und »Wechselverhältnis von Audiotechnologien und Hörweisen« sowie den »technischen und sozialen Infrastrukturen [...] [des] auditive Erfahrungsraums« und die Diskussion der Frage, ob die Veränderung der Hörweisen durch Medientechnologie und Massenmedien als primär musikalisches Phänomen zu betrachten sind (Schrage 2007: 137, 135, 138). Das Auditiv-Akustische und seine medientechnologische Erschließung stellt insgesamt den blinden Fleck der Soziologie der Musik dar.[28]

Wirkte es vor zehn Jahren noch fast diskursrevolutionär, die Marginalisierung des Hörsinns in kultur- und medienwissenschaftlichen Diskussionszusammenhängen hervorzuheben, ist die Medialisierung und Technisierung des Hörens zu einem integralen Bestandteil medienkulturwissenschaftlicher Forschung geworden, aber auch die Entdeckung der Stimme als eigensinnigem Forschungsfeld:[29] »Der akustische Sinn ist auf den Ausdruck bezogen, den wir in Tönen und Lauten mit ihrem Rhythmus, Volumen und Klang vernehmen oder selbst erzeugen. Töne sind deutbare Sinngehalte. Die Hervorhebung des Hörens als Verselb-

formativen Qualitäten bewertet werden: Nicht Ausdruck, sondern Eindruck steht im Vordergrund. Sound setzt die soziale Verbreitetheit und die technologische Reproduzierbarkeit von akustischen Phänomenen als Schallereignisse an ein Massenpublikum voraus – die auditiven Infrastrukturen stellen gleichsam den soziotechnischen Resonanzraum von ›Sound‹ dar [Hervorhebung im Original – MSK].« Vgl. zum Thema Sound u. a. Kleiner/Szepanzki (2003); Phleps/van Appen (2003); Segeberg/Schätzlein (2005); Schulze (2008); Meyer (2008); Spehr (2009).

28 | Vgl. zum Auditiv-Akustischen u. a. die Beiträge in Cox/Warner (2004); vgl. auch Schafer (2010). Binas-Preisendörfer (2008: 192) beschreibt die herausragende Bedeutung des Auditiv-Akustischen wie folgt: »Das Akustische, das Hörbare grundiert jene sinnlichen Eindrücke beziehungsweise ist Teil dieser Eindrücke, Wahrnehmungsmuster und Gestaltformen, die wir gemeinhin als Musik bezeichnen. Ohne die aisthetischen Wirkkräfte des Akustischen – keine Musik. [...] Wie abhängig voneinander die Sinne des Akustischen, Visuellen und Taktilen – das Multisensorische – bei Musik auch sind und wie diskursiv unterschiedlich aufgeladen der Begriff von Musik in der Geschichte und den Regionen der Welt auch immer sei, ohne Schalldruck, Ohrmuschel, Gehörgang, Trommelfell, Gehörknöchelchen, Haarzellen, Hörnerv und die entsprechenden Verschaltungen im Gehirn – keine Musik; Gleiches gilt für Klang respektive Sound.«

29 | Vgl. u. a. Göttert (1998); Institut für Neue Musik und Musikerziehung (2003); Epping-Jäger/Linz (2003); Felderer (2004); Kolesch/Krämer (2006a); Dolar (2007); Kolesch/Pinto/Schrödl (2008); Kittler/Macho (2008).

ständigung des reinen klanglichen Ausdrucks findet sich in der Musik und in der Inszenierung der menschlichen Stimme« (Karpenstein-Eßbach 2004: 52).

Die Beschränkung auf die Tradition abendländischer Kunstmusik und die sehr reduzierte Auseinandersetzung mit Populärer Musik und Popmusik, trägt ebenso zur Gehörlosigkeit der Soziologie der Musik bei wie die mangelnde Interdisziplinarität Der verstärkte Blick auf die internationale Szene fehlt[30] der deutschsprachigen Soziologie der Musik ebenso wie die intensivere Auseinandersetzung mit Musik im Kontext von Globalisierung und Interkulturalität (vgl. Inhetveen 2010: 336 f.).

Die Musiksoziologie teilt mit der Soziologie der Musik einen Teil dieser Gehörlosigkeit – hinsichtlich der Forschungsfelder Sinne/Sinn, Sound/Geräusch/Schall/Rauschen, (Digitale) Musik/(Digitale) Technik[31], Populäre Musik/Popmusik[32] –, zeichnet sich zugleich aber durch eine beachtliche soziologische Kompetenz im Hinblick auf die Forschungsfelder Sozialgeschichte der Musik, Musikalische Sozialisation, Musikalische Lebenswelten, Musikpädagogik und Musiktherapie aus. Umgekehrt weist die Soziologie der Musik nur wenig musiksoziologische bzw. musikalische Kompetenz auf.

Grundlegend für die Konstitution einer interdisziplinär tragfähigen Musik-Soziologie als *Synthese* aus soziologischen und musikwissenschaftlichen Ansätzen, ohne die musik-soziologische Forschung weder in der Fachsoziologie, noch in der Musikwissenschaft von (inter- bzw. trans-) disziplinärer Bedeutung sein wird, ist die Fundierung der Musikanalyse

---

30 | Vgl. u. a. Shepherd (1991); Martin (1995, 2006); DeNora (2000, 2003).

31 | Ausnahmen in den letzten beiden Feldern stellen etwa Forschungsarbeiten aus dem Umfeld des Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt Universität Berlin dar, die sich in der Schriftenreihe »PopScriptum« zu den Themen »Musik und Maschine (07)«, »Instrumentalisierungen – Medien und ihre Musik (09)« und »Das Sonische – Sounds zwischen Akustik und Ästhetik (10)« finden. Eine frühe musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Bedeutung der Materialität und Technizität von Musik, als entscheidendem Einflussfaktor für die Komposition von Musik, findet sich, wie Blaukopf (1996: 102 f.) hervor bei Jules Combarieu (La musique, ses lois, son évolution, 1907).

32 | In der deutschen bzw. deutschsprachigen Musikwissenschaft spielt die Forschung zu Populärer Musik und Popmusik eine sehr marginale Rolle, wenn gleich die damit befassten Wissenschaftler und Institutionen umfangreich sowie differenziert publizieren. Zudem gibt es auch kaum entsprechende Professuren für Populäre Musik/Popmusik in der deutschen bzw. deutschsprachigen Musikwissenschaft – diese werden aus den Kernfeldern der Musikwissenschaft zudem sehr kritisch betrachtet. Vgl. hierzu die Pionierarbeit von Peter Wicke (Humboldt-Universität Berlin) und seines Forschungszentrum Populäre Musik sowie die Aktivitäten des Arbeitskreis Studium Populäre Musik e.V. und ihre Publikationsreihe Beiträge zur Popularmusikforschung; vgl. zur »Popmusicology« aktuell auch Bielefeldt/Dahmen/Grossmann (2008).

im Spannungsfeld von Sinnen und Sinn.[33] Für eine sich kulturwissenschaftlich verstehende Medienwissenschaft stellt die Auseinandersetzung mit der Interdependenz von Sinnen und Sinn die Grundvoraussetzungen jeder Medienreflexion und -analyse dar, verbunden mit der daran anschließenden Erörterung von Techniken, Wirklichkeiten und Künsten (vgl. Karpenstein-Eßbach 2004). Genau dieser Ansatz stellt die Möglichkeit dar, die Gehörlosigkeit der Soziologie der Musik und in Teilen der Musiksoziologie zu überwinden und einen Dialog zwischen Soziologie, Musikwissenschaft und Medienwissenschaft im Feld der Erforschung von Musik und Auditiven Medienkulturen zu beginnen.

5. Fazit

Musik kann nicht exklusiver Gegenstand einer Fachdisziplin sein – das gleiche gilt für die Erforschung Auditiver Medienkulturen. Auch die Musikwissenschaft ist im Hinblick auf ihren Hauptgegenstand ›Musik‹ nicht *Herr im eigenen Haus*.[34] Mit diesem Verweis soll auf die Tatsache hingewiesen werden, dass disziplinäre Grenzziehungen nicht natürlich sind, sondern sich historisch herausgebildet haben und trotz institutioneller Verfestigung verschoben werden können.

Musikanalyse, als Teilbereich der Erforschung Auditiver Medienkulturen, sollte daher *transdisziplinär* (vgl. Mittelstraß 2003; vgl. auch Mittelstraß 1998) werden, d. h. die Grenzen ihrer disziplinären Wissensproduktionen, wie auch die Grenzen zwischen wissenschaftlichem Wissen und Praxiswissen überschreiten. Es bietet sich, gerade hinsichtlich der Konstitution eines transdisziplinären Forschungsdesigns an, die einzelnen Untersuchung der unterschiedlichen Phänomene des Auditiv-Akustischen unter dem Leitbegriff Auditive Medienkulturen zu vereinigen. Dieser Leitbegriff adressiert einen komplexen Forschungsgegenstand, der nicht mehr exklusiv disziplinär zugeordnet werden kann.

Hiermit erhält Musikforschung einen Prozesscharakter, ihre Erkenntnisse wachsen in einem interaktiven, kommunikativen und rekursiven Forschungsprozess, der eine disziplinenunabhängige Systematisierung von Wissen sowie Verallgemeinerbarkeit und Theoriebildung, die auf kontextbezogenem Wissen basiert, ermöglichen soll. Die Komplexität der jeweiligen konkreten musikalischen Untersuchungsgegenstände können somit durch eine disziplinenexterne Problemstellung vorgegeben und müssen nicht dem Erkenntnisanspruch einer Disziplin allein unter-

33 | Auch im Kontext der Popmusikforschung spielt dieser Zusammenhang eine zentrale Rolle (vgl. u. a. Frith 1981: 35; Storey 1998: 123 f.; Wicke 204: 116 ff.).

34 | Diese Formulierung spielt auf Freuds (1988: 11) berühmten Satz, dass das »Ich nicht Herr im eigenen Haus« sei, an. Freud deutet hiermit an, dass das Ich eine in sich bewegliche, nicht-substanzielle, sondern haltlose Summe von Identifikationen, eine imaginäre Funktion ist.

geordnet bzw. angepasst werden – mit Blick auf diesen Beitrag also der Soziologie, der Musikwissenschaft oder der Medienwissenschaft. Problemverständnis, Problemdefinition und Problemlösung werden hierbei disziplinunabhängig entwickelt. Der Autonomieverlust der jeweils beteiligten Disziplinen ist hierfür die Grundvoraussetzung.

Diese Bereitschaft hat es bisher in der Fachsoziologie und der Musikwissenschaft nur selten gegeben, ebenso wie konkrete interdisziplinäre Dialoge und gemeinsame Forschungsprojekte. Die Medienwissenschaft als *Patchwork*-Wissenschaft mit eigenständigen Kompetenzbereichen demonstriert seit ihrem Bestehen als Fachwissenschaft in Deutschland sowie im deutschsprachigen Forschungsraum die Produktivität des disziplinären Autonomieverlustes bzw. ihre inter- und transdisziplinäre Kompetenz. Die marginale Relevanz der Soziologie der Musik in der Soziologie und der Musiksoziologie in der Musikwissenschaft, an der sich auch in den nächsten Jahren voraussichtlich nur wenig ändern wird, weil beide Bereiche nicht als zukunftsweisende Kernpunkte der beiden Disziplinen betrachtet werden, verdeutlicht, dass eine andere Forschungspragmatik notwendig ist, um die beachtlichen Leistungen der Soziologie der Musik und der Musiksoziologie auch weiterhin zum *Gehör zu bringen* und im Kontext einer transdisziplinären Erforschung Auditiver Medienkulturen nutzbar zu machen.

Den Kompetenzbereich, den die Soziologie der Musik hierzu einbringen kann, ist die multiperspektivische Erforschung der sozialen und kulturellen Horizonte von Musik, aus dem im transdisziplinären Forschungskontext ein neuer Schwerpunkt im gesamten Feld Auditiver Medienkulturen hervorgehen muss, also auch die Diskussion der Frage, inwiefern die Forschungsergebnisse des Teilbereichs Musik repräsentativ für den Gesamtzusammenhang sind. Dazu gehört wesentlich die Arbeit an einer eigensinnigen Analyse der Ästhetik des Sozialen und Kulturellen, denn Auditive Medienkulturen sind v. a. ästhetische Medienkulturen. Diese Frage muss die Musikwissenschaft mit Blick auf die Ästhetik der Musik und die Medienwissenschaft hinsichtlich der Ästhetik des Medialen und der Technik beantworten. Die Musikwissenschaft muss darüber hinaus zu diesem Forschungsfeld die umfassende Analyse von *Musik als Musik* beisteuern, die Medienwissenschaft die zur Medialität und Technizität von Musik. Zu einer transdisziplinären Grundlegung der Musikanalyse müssten weiterhin gegenstandsrelevante Forschungen aus den Neurowissenschaften, der Psychologie, der Physik, Mathematik, Elektrotechnik und Informatik integriert werden.

Die Medienwissenschaft hat sich bisher am Umfangreichsten mit dem Forschungszusammenhang Auditive Medienkulturen beschäftigt. Dazu beigetragen hat, das sie sich nicht exklusiv mit der Musik auseinander setzt, sondern Musikanalyse in das übergeordnete Feld Auditiver Medienkulturen einordnet.

Literatur

Abels, Heinz: Einführung in die Soziologie, Bd. 2: Die Individuen in ihrer Gesellschaft, Wiesbaden 2009.

Abels, Heinz: Einführung in die Soziologie, Bd. 1: Der Blick auf die Gesellschaft, Wiesbaden 2007.

Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften, Bd. 6: Negative Dialektik/Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie, Frankfurt a. M. 1997a.

Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften, Bd. 7: Ästhetische Theorie, Frankfurt a. M. 1997b.

Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften, Bd. 12: Philosophie der neuen Musik, Frankfurt a. M. 1997c.

Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften, Bd. 14: Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt/Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen, Frankfurt a. M. 1997d.

Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften, Bd. 16: Musikalische Schriften I-III. Klangfiguren/Quasi una fantasia/Musikalische Schriften, Frankfurt a. M. 1997e.

AG Soziologie: Denkweisen und Grundbegriffe der Soziologie. Eine Einführung, Frankfurt a. M./New York 1993.

Appen von, Ralf: Der Wert der Musik: Zur Ästhetik des Populären, Bielefeld 2007.

Asanger, Carmen Maria: »Exemplarische Darstellung der theoretischen Fundamente der Musiksoziologie anhand einer Theory Map zu den Klassikern der Soziologie, deren Vordenker und Erben (2009)«, http://www.sbg.ac.at/zfl/wikibook/asanger_musiksoziologie.pdf, 17.02.2011.

ASPM: »Publikationen des ASPM«, http://aspm.ni.lo-net2.de/info/publikationen.html, 17.10.2012.

Becker, Howard S.: »The Professional Dance Musician and his Audience«, in: American Journal of Sociology, Nr. 57, 1951, S. 136-144.

Binas-Preisendörfer, Susanne: »Rau, süßlich, transparent oder dumpf – Sound als eine ästhetische Kategorie populärer Musikformen. Annäherung an einen populären Begriff«, in: Maase, Kaspar (Hrsg.): Die Schönheit des Populären. Ästhetische Erfahrung der Gegenwart, Frankfurt a. M. 2008, S. 192-209.

Bielefeldt, Christian/Dahmen, Udo/Grossmann, Rolf (Hrsg.): Popmusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft, Bielefeld 2008.

Blaseio, Gereon/Pompe, Hedwig/Ruchatz, Jens (Hrsg.): Popularisierung und Popularität, Köln 2005.

Blaukopf, Kurt: Was ist Musiksoziologie? Ausgewählte Texte, Frankfurt a. M. u. a. 2010.

Blaukopf, Kurt: Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie, Darmstadt 1996.

Blaukopf, Kurt: Beethovens Erben in der Mediamorphose. Kultur- und Medienpolitik für die elektronische Ära, Heiden 1989a.
Blaukopf, Kurt: »Musik in der Mediamorphose«, in: Media Perspektiven, Nr. 9, 1989b, S. 552-558.
Blaukopf, Kurt: »Musik«, in: Bernsdorf, Wilhelm/Bülow, Friedrich (Hrsg.): Wörterbuch der Soziologie, Stuttgart 1955, S. 342.
Blaukopf, Kurt: Musiksoziologie. Eine Einführung in die Grundbegriffe mit besonderer Berücksichtigung der Tonsysteme, St. Gallen 1950.
Bontinck, Irmgard: »Klassiker der Musiksoziologie«, in: De La Motte-Haber, Helga/Neuhoff, Hans (Hrsg.): Musiksoziologie. Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Laaber 2007, S. 60-73.
Casimir, Torsten: Musikkommunikation und ihre Wirkungen. Eine systemtheoretische Kritik, Wiesbaden 1991.
Combarieu, Jules: La musique, ses lois, son évolution, Paris 1907.
Comte, Auguste: Sociologie, Paris 1969.
Dahlhaus, Carl: »Gibt es ›die‹ Musik?«, in: Dahlhaus, Carl/Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.): Was ist Musik?, Wilhelmshaven u. a. 1985, S. 9-17.
Cox, Christoph/Warner, Daniel (Hrsg.): Audio Culture: Readings in Modern Music, New York 2004.
Degele, Nina: Einführung in die Techniksoziologie, Stuttgart 2002.
De La Motte-Haber, Helga: »Musikwissenschaft und Musiksoziologie: Wandlungen des Forschungsinteresses«, in: De La Motte-Haber, Helga/Neuhoff, Hans (Hrsg.): Musiksoziologie. Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Laaber 2007, S. 19-32.
De La Motte-Haber, Helga/Neuhoff, Hans (Hrsg.): Musiksoziologie. Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Laaber 2007.
DeNora, Tia: After Adorno. Rethinking Music Sociology, Cambridge/New York 2003.
DeNora, Tia: Music in Everday Life, Cambridge/New York 2000.
Dolar, Mladen: His Master‹s Voice: Eine Theorie der Stimme, Frankfurt a. M. 2007.
Eggebrecht, Hans Heinrich: »Musik«, in: Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.): Riemann Musiklexikon, Sachteil, Mainz 1967, S. 601-604.
Ellis, Alexander John: Über die Tonleitern verschiedener Völker, München 1922.
Elste, Martin: Verzeichnis der deutschsprachigen Musiksoziologie 1848–1973, 2. Bde., Hamburg 1975.
Engel, Gerhard: Zur Logik der Musiksoziologie. Ein Beitrag zur Philosophie der Musikwissenschaft, Tübingen 1990.
Engel, Hans: Musik und Gesellschaft. Bausteine einer Musiksoziologie, Berlin 1960.
Epping-Jäger, Cornelia/Linz, Erika (Hrsg.): Medien/Stimmen, Köln 2003.
Esser, Hartmut: Soziologie. Spezielle Grundlagen, 6. Bde., Frankfurt a. M./New York 2002.

Felderer, Brigitte (Hrsg.): Phonorama. Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium, Berlin 2004.
Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin: »PopScriptum«, http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/index.htm, 19.02.2011.
Freud, Sigmund: »Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse«, in: Ders.: Gesammelte Werke, Bd. 12: Werke aus den Jahren 1917–1920, Frankfurt a. M. 1988, S. 3-12.
Frisius, Rudolf: »Musik und Technik: Veränderung des Hörens – Veränderungen des Musiklebens«, in: De La Motte-Haber/Frisius, Rudolf (Hrsg.): Musik und Technik. Fünf Kongressbeiträge und vier Seminarberichte, Darmstadt 1996, S. 22-48.
Frith, Simon: Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock'n'roll, New York 1981.
Fuchs, Peter: »Die soziale Funktion der Musik«, in: Lipp, Wolfgang (Hrsg.): Gesellschaft und Musik. Wege zur Musiksoziologie, Berlin 1992, S. 67-86.
Fuchs-Heinritz u. a. (Hrsg.): Lexikon zur Soziologie, Wiesbaden 2007.
Göttert, Karl-Heinz: Geschichte der Stimme, München 1998.
Großmann, Rolf (2002), »Musik und Medien«, in: Schanze, Helmut (Hrsg.), Metzler Lexikon Medientheorie, Medienwissenschaft, Stuttgart/Weimar, S. 267-270.
Großmann, Rolf: »Abbild, Simulation und Aktion. Paradigmen der Medienmusik«, in: Flessner, Bernd (Hrsg.): Die Welt im Bild. Wirklichkeit im Zeitalter der Virtualität, Freiburg 1997, S. 239-258.
Großmann, Rolf: Musik als Kommunikation. Zur Theorie musikalischer Kommunikationshandlungen, Braunschweig 1991.
Haselauer, Elizabeth: Handbuch der Musiksoziologie, Wien u. a. 1980.
Hecken, Thomas: Pop. Geschichte eines Konzepts 1955–2009, Bielefeld 2009.
Hecken, Thomas: Theorien der Populärkultur. Dreißig Positionen von Schiller bis zu den Cultural Studies, Bielefeld 2007.
Hegarty, Paul: Noise/Music: A History, New York 2007.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Werke in 20 Bänden, Bd. 13: Vorlesungen über die Ästhetik I, Frankfurt a. M. 1986.
Helle, Horst Jürgen: Einführung in die Soziologie, München/Wien 1997.
Helmholtz, Hermann von: Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik, Braunschweig 1913.
Hillmann, Karl-Heinz: Wörterbuch der Soziologie, Stuttgart 2007.
Honigsheim, Paul: Music and Society: Later Writings of Paul Honigsheim, New York 1973.
Honigsheim, Paul: Musiksoziologie, Stuttgart 1959.
Hörisch, Jochen: Der Sinn und die Sinne. Eine Geschichte der Medien, Frankfurt a. M. 2001.
Hügel, Hans-Otto: Lob des Mainstreams. Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und Populärer Kultur, Köln 2007.

Hügel, Hans-Otto (Hrsg.): Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen, Stuttgart/Weimar 2003.
Hüppe, Eberhard: »Musiksoziologie«, in: Fuchs-Heinritz, Werner u. a. (Hrsg.): Lexikon zur Soziologie, Opladen 2007, S. 455.
Inhetveen, Katharina: »Musiksoziologie«, in: Kneer, Georg/Schroer, Markus (Hrsg.): Handbuch Spezielle Soziologien, Wiesbaden 2010, 325-340.
Inhetveen, Katharina: Musiksoziologie in der Bundesrepublik Deutschland. Eine kritische Bestandsaufnahme, Opladen 1997.
Institut für Neue Musik und Musikerziehung in Darmstadt (Hrsg.): Stimme. Stimme – (Kon)Texte. Stimme – Sprache – Klang. Stimme der Kulturen. Stimme und Medien. Stimme in (Inter)Aktion, Mainz 2003.
Jacke, Christoph: Einführung in Populäre Musik und Medien, Münster 2009.
Jäckel, Michael (Hrsg.): Mediensoziologie: Grundfragen und Forschungsfelder, Wiesbaden 2005.
Joas, Hans (Hrsg.): Lehrbuch der Soziologie, Frankfurt a. M. 2007.
Kaden, Christian: Musiksoziologie, Berlin 1984.
Kaden, Christian: Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozess, Kassel u. a. 1993.
Kaden, Christian/Mackensen, Karsten (Hrsg.): Soziale Horizonte von Musik. Ein kommentiertes Lesebuch zur Musiksoziologie, Kassel u. a. 2006.
Kaesler, Dirk (Hrsg.): Klassiker der Soziologie, Bd. 2: Von Talcott Parsons bis Pierre Bourdieu, München 2002.
Kaesler, Dirk (Hrsg.): Klassiker der Soziologie, Bd. 1: Von Auguste Comte bis Norbert Elias, München 2000.
Kaesler, Dirk/Vogt, Ludgera (Hrsg.): Hauptwerke der Soziologie, Stuttgart 2000.
Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft, Hamburg 1990.
Karbusicky, Vladimir: Empirische Musiksoziologie. Erscheinungsformen, Theorie und Philosophie des Bezugs »Musikgesellschaft«, Wiesbaden 1975.
Karpenstein-Eßbach, Christa: Einführung in die Kulturwissenschaft der Medien, Paderborn 2004.
Kittler, Friedrich/Macho, Thomas (Hrsg.): Zwischen Rauschen und Offenbarung: Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme, Berlin 2008.
Kleiner, Marcus S.: Medien-Heterotopien. Diskursräume einer gesellschaftskritischen Medientheorie, Bielefeld 2006.
Kleiner, Marcus S. (Hrsg.): Grundlagentexte zur sozialwissenschaftlichen Medienkritik, Wiesbaden 2010a.
Kleiner, Marcus S.: »Help the Aged. Popmusik und Alter(n)«, in: Göttlich, Udo/Gebhardt, Winfried/Albrecht, Clemens (Hrsg.): Populäre Kultur als repräsentative Kultur. Die Herausforderung der Cultural Studies, Köln, S. 309-328 2010b.
Kleiner, Marcus S.: »Life is but a memory – Popmusik als Medium biogra-

phischer Selbstverständigung«, in: Kimminich, Eva (Hrsg.): Utopien, Jugendkulturen und Lebenswirklichkeiten. Ästhetische Praxis als politisches Handeln, Frankfurt a. M. 2009, S. 95-115.

Kleiner, Marcus S.: »Pop fight Pop. Leben und Theorie im Widerstreit«, in: Matejovski, Dirk/Kleiner, Marcus S./Stahl, Enno (Hrsg.): Pop in R(h)einkultur. Oberflächenästhetik und Alltagskultur in der Region, Essen 2008, S. 11-42.

Kleiner, Marcus S./Anastasiadis, Mario: »Politik der Härte. Bausteine einer Popkulturgeschichte des politischen Heavy Metal«, in: Nohr, Rolf/Schwaab, Herbert (Hrsg.): Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt, Münster 2011, S. 393-410.

Kleiner, Marcus S./Jacke, Christoph: »Auf der Suche nach Musik! Zur Bedeutung von populärer Musik bei MTV Germany und VIVA«, in: Jost, Christofer u. a. (Hrsg.): Die Bedeutung Populärer Musik in audiovisuellen Formaten, Baden-Baden 2009, S. 145-173.

Kleiner, Marcus S./Szepanski, Achim (Hrsg.): Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik, Frankfurt a. M. 2003.

Kneif, Tibor: Musiksoziologie, Köln 1971.

Kneif, Tibor (Hrsg.): Texte zur Musiksoziologie, Köln 1975.

Kolesch, Doris/Krämer, Sybille (Hrsg.): Stimme: Annäherung an ein Phänomen, Frankfurt a. M. 2006a.

Kolesch, Doris/Krämer, Sybille: »Stimmen im Konzert der Disziplinen«, in: Dies. (Hrsg.): Stimme: Annäherung an ein Phänomen, Frankfurt a. M. 2006b, S. 7-15.

Kolesch, Doris/Pinto, Vito/Schrödl, Jenny (Hrsg.): Stimm-Welten: Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven, Bielefeld 2008.

Korte, Hermann: Einführungskurs Soziologie, Bd. 2.: Einführung in die Geschichte der Soziologie, Wiesbaden 2006.

Korte, Hermann: Soziologie, Konstanz 2004.

Korte, Hermann/Schäfers, Bernd (Hrsg.): Einführung in die Hauptbegriffe der Soziologie, Opladen 2002.

Korte, Hermann/Schäfers, Bernd (Hrsg.): Einführung in die Praxisfelder der Soziologie, Stuttgart 1997.

Kruse, Volker: Geschichte der Soziologie, Stuttgart 2008.

Kurt, Roland/Saalmann, Gernot: »AG Musiksoziologie in der Sektion Kultursoziologie der DGS«, http://www.uni-konstanz.de/FuF/SozWiss/ag-musik/index.php, 15.02.2011.

Lazarsfeld, Paul: »Die Hörerbefragung der RAVAG von 1932«, in: Mark, Desmond (Hrsg.): Paul Lazarsfeld Wiener RAVAG-Studien 1932: der Beginn der modernen Rundfunkforschung, Berlin u. a. 1996, S. 27-66.

Lütge, Christoph/Meyer, Torsten L. (Hrsg.): Musik – Technik – Philosophie: Fragen und Positionen, Freiburg 2005.

Martin, Peter J.: Music and the sociological gaze. Art worlds and cultural production, Manchester/New York 2006.

Martin, Peter J.: Sounds and society. Themes in the sociology of music, Manchester/New York 1995.

Marx, Karl/Engels, Friedrich: Pressefreiheit und Zensur, Frankfurt a. M. 1969.

Mittelstraß, Jürgen: Transdisziplinarität – wissenschaftliche Zukunft und institutionelle Wirklichkeit, Konstanz 2003.

Mittelstraß, Jürgen: »Interdisziplinarität oder Transdisziplinarität?«, in: Ders.: Die Häuser des Wissens. Wissenschaftstheoretische Studien, Frankfurt a. M. 1998, S. 29-48.

Meyer, Petra M. (Hrsg.): Acoustic Turn, München 2008.

Morel, Julius u. a.: Soziologische Theorie. Abriss der Ansätze ihrer Hauptvertreter, München 2007.

Moser, Hans Joachim: Musik Lexikon, 2. Bde., Hamburg 1955.

Münch, Richard: Soziologische Theorie, 3. Bde., Frankfurt a. M./New York 2004.

Nettl, Bruno: »Music«, in: Sadie, Stanley/Tyrrell, John (Hrsg.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London 2001, S. 425-437.

Neuhoff, Hans: Musiksoziologie Heute. Eine Ortsbestimmung in: De la Motte-Haber, Helga/Neuhoff, Hans (Hrsg.): Musiksoziologie. Handbuch der systematischen Musikwissenschaft, Band 4: Lappersdorf 2007, S. 81-107.

Neumann-Braun, Klaus/Müller-Doohm, Stefan (Hrsg.): Medien- und Kommunikationssoziologie. Eine Einführung in zentrale Begriffe und Theorien, Weinheim 2000.

Parzer, Michael: »Zur Musik der Gesellschaft. Zur Interdisziplinarität musiksoziologischer Forschung, Bericht der 3. Jahrestagung der Arbeitsgruppe Musiksoziologie/Sektion Kultursoziologie der DGS. Universität für Musik und darstellende Kunst. Wien, 2007«, http://www.uni-koblenz.de/~instso/kuso-dgs/berichte/jahrestagung_musik_der_gesellschaft_wien_2007_pdf.pdf, zuletzt abgerufen am 14.02.2011.

Passoth, Jan-Hendrik: Sozialwissenschaftliche Techniktheorien und die Transformation der Moderne, Wiesbaden 2007.

Pfau, Dieter: »Musiksoziologie«, in: Reinhold, Gerd (Hrsg.): Soziologie-Lexikon, München/Wien 1997, S. 452-458.

Phleps, Thomas/van Appen, Ralf (Hrsg.): Pop Sounds. Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik. Basics – Stories – Tracks, Bielefeld 2003.

Plessner, Helmuth: Gesammelte Schriften, Bd. III: Die Einheit der Sinne. Grundlinien einer Ästhesiologie des Geistes, Frankfurt a. M. 1980.

Rammert, Werner: Technik – Handeln – Wissen: Zu einer pragmatischen Technik- und Sozialtheorie, Wiesbaden 2007.

Riethmüller, Albrecht/Hüschen, Heinrich: »Musiké – musica – Musik«, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Sachteil 6: Meis-Mus, Kassel u. a. 1997, S. 1195-1212.

Rotter, Frank: »Musiksoziologie«, in: Endruweit, Günter/Trommsdorff, Gisela (Hrsg.): Wörterbuch der Soziologie, Bd. 2.: Ich – Rückkopplung, Stuttgart 1989, S. 457-462.

Rotter, Frank: Musik als Kommunikationsmedium. Soziologische Medientheorien und Musiksoziologie, Berlin 1985.

Rummenhöller, Peter: Einführung in die Musiksoziologie, Wilhelmshaven 1978.

Schafer, Murray R.: Die Ordnung der Klänge: Eine Kulturgeschichte des Hörens, Mainz 2010.

Schäffle, Albert: »Öffentlichkeit und öffentliche Meinung«, in: Horst Pöttker (Hrsg.): Öffentlichkeit als gesellschaftlicher Auftrag. Klassiker der Sozialwissenschaft über Journalismus und Medien, Konstanz 2001, S. 111-132.

Schätzlein, Frank: »Sound und Sounddesign in Medien und Forschung«, in: Segeberg, Harro/Schätzlein, Frank (Hrsg.): Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien, Marburg 2005, S. 24-40.

Schrage, Dominik: »Der Sound und sein soziotechnischer Resonanzraum. Zur Archäologie massenkulturellen Hörens«, in: Hieber, Lutz/Schrage, Dominik (Hrsg.): Technische Reproduzierbarkeit. Zur Kultursoziologie massenmedialer Vervielfältigung, Bielefeld 2007, S. 135-162.

Schrage, Dominik: Psychotechnik und Radiophonie. Subjektkonstruktionen in artifiziellen Wirklichkeiten 1918–1932, München 2001a.

Schrage, Dominik: »Utopie, Physiologie und Technologie des Fernsprechens. Zur Genealogie einer technischen Sozialbeziehung«, in: Lösch, Andreas u. a. (Hrsg.): Technologien als Diskurse. Konstruktionen von Wissen, Medien und Körpern, Heidelberg 2001b, S. 41-58.

Schulze, Holger (Hrsg.): Sound Studies. Traditionen – Methoden – Desiderate. Eine Einführung, Bielefeld 2008.

Schütz, Alfred: »Gemeinsam Musizieren. Die Studie einer sozialen Beziehung«, in: Ders.: Gesammelte Aufsätze, Bd. 2: Studien zur soziologischen Theorie, Den Haag 1972, S. 129-150.

Segeberg, Harro/Schätzlein, Frank (Hrsg.): Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien, Marburg 2005.

Shepherd, John: Music as Social Text, Cambridge 1991.

Silbermann, Alphons: Wovon lebt die Musik? Die Prinzipien der Musiksoziologie, Regensburg 1957.

Simmel, Georg: »Psychologische und ethnologische Studien über Musik«, in: Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft, Nr. 8, 1882, S. 261-305.

Smudits, Alfred: »Musiksoziologie«, in: De la Motte-Haber, Helga u. a. (Hrsg.): Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft, Laaber 2010, S. 330-334.

Smudits, Alfred: »Zur Produktion von Kultur – österreichische und US-amerikanische Ansätze«, in: Zembylas, Tasos/Tschmuck, Peter

(Hrsg.): Kulturbetriebsforschung. Ansätze und Perspektiven der Kulturbetriebslehre. Wiesbaden 2006, S. 63-76.
Smudits, Alfred: Mediamorphosen des Kulturschaffens. Kunst und Kommunikationstechnologien im Wandel, Wien 2002.
Spencer, Herbert: Essays on Education and Kindred Subjects, London 1966.
Spencer, Herbert: First Principles, London 1893.
Spehr, Georg (Hrsg.): Funktionale Klänge: Hörbare Daten, klingende Geräte und gestaltete Hörererfahrungen, Bielfeld 2009.
Storey, John: Cultural Studies and The Study of Popular Culture, Athens, Georgia 1998.
Thiel, Eberhard: Sachwörterbuch der Musik, Stuttgart 1984.
Weber, Max: Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik, München 1921.
Weyer, Johannes: Techniksoziologie: Genese, Gestaltung und Steuerung sozio-technischer Systeme, Weinheim 2008.
Wicke, Peter: »Soundtracks. Popmusik und Pop-Diskurs«, in: Grasskamp, Walter/Krützen, Michaela/Schmitt, Stephan (Hrsg.): Was ist Pop? Zehn Versuche. Frankfurt a. M. 2004, S. 115-139.
Wikipedia: »Musik«, http://de.wikipedia.org/wiki/Musik, 16.02.2011.
Ziemann, Andreas: Soziologie der Medien, Bielefeld 2006.