

I 131258

IMS

Christian Steuerwald
(Hrsg.)

2017

Klassiker der Soziologie der Künste

Prominente und bedeutende Ansätze



 Springer VS

Kurt Blaukopf (1914 – 1999)

Musikalische Praxis im gesellschaftlichen Wandel
Kurt Blaukopf und die Wiener Schule der Musik-
soziologie

Michael Parzer

1 Biografie

Kurt Blaukopf wurde am 15. Februar 1914 in der (heute ukrainischen) Stadt Czernowitz in der Bukowina geboren. Bald darauf übersiedelte er mit seiner Familie nach Wien. Nach Volks- und Mittelschule begann er auf Wunsch seiner Eltern mit dem Studium der Rechts- und Staatswissenschaften, sein eigentliches Interesse galt jedoch der soziologischen Betrachtung von Musik. Angewiesen auf autodidaktische Aneignung, nutzte er seine freie Zeit zur intensiven Auseinandersetzung mit sowohl soziologischer als auch musikwissenschaftlicher Fachliteratur (Blaukopf 1998: 15f.).

Blaukopfs frühe Faszination für Max Webers 1921 erschienene Schrift *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, deren Lektüre beträchtliche musiktheoretische Kenntnisse erfordert, lässt sich nicht von seinen eigenen musikalischen Erfahrungen und Fähigkeiten trennen. Die Allgegenwärtigkeit von Musik in seinem Elternhaus – die Mutter spielte Klavier, der Vater Violine, der Bruder Cello – machte Blaukopf bereits im frühen Alter mit dem Kanon europäisch-abendländischer Musik vertraut. Hinzu kam die intensive Ausübung eigener musikalischer Aktivitäten: Er lernte Klavier u.a. bei Walter Bricht, Komposition bei Stefan Wolpe sowie Dirigieren bei Hermann Scherchen. Darüber hinaus grün-

dete er mit Freunden die informelle Vereinigung ›Neues Studio‹ die sich der Auf-
führung von Werken zeitgenössischer Musik widmete (ebd.: 12).

Der in den 1930er-Jahren aufkeimende Austrofaschismus sowie die Macht-
ergreifung Adolf Hitlers in Deutschland 1933 brachten zunehmende Unsicherheit
für die jüdische Familie Blaukopf mit sich. 1938 floh Kurt Blaukopf nach Paris.
Zwei Jahre später gelang ihm die Flucht nach Palästina. Neben seinem Studium
am Konservatorium für Musik in Jerusalem engagierte er sich im Rahmen der ›Ös-
terreichischen Gesellschaft in Palästina‹, einer Sektion des ›Free Austrian Move-
ment‹, für die Wiedererrichtung eines demokratischen Österreichs.

Nach seiner Rückkehr nach Wien im Juli 1947 bestritt Blaukopf seinen Lebens-
unterhalt zunächst als Musik- und Kulturjournalist. In regelmäßigen Beiträgen für
eine Reihe von Tages- und Wochenzeitungen sowie für verschiedene österrei-
sche Radiosendungen thematisierte er das damalige Musikleben in der Stadt Wien
sowie unterschiedliche Aspekte der musikalischen Praxis. Als Mitbegründer und
Herausgeber der Schallplattenzeitschrift *phono* (1954–1965) sowie als Redakti-
onsmitglied der Zeitschrift *HiFi-Stereophonie* verschaffte er sich profundes Wis-
sen über technische und ästhetische Aspekte der Phonografie, das den Grundstein
für sein Interesse an neuen Kommunikationstechnologien und deren Einfluss auf
die Musik legte.

Neben diesen journalistischen Tätigkeiten ging Blaukopf weiterhin seinen wis-
senschaftlichen Ambitionen nach. 1950 wurde seine bereits 1938 als Manuskript
vorliegende Monografie *Musiksoziologie* veröffentlicht. Der Versuch, mit dieser
Arbeit sein vor dem Exil begonnenes Studium abzuschließen, scheiterte allerdings
aufgrund der Schwierigkeit, dieses Werk einer bestimmten Fachdisziplin zuzu-
ordnen (ebd.: 83). Ungeachtet dieser Zurückweisung erschienen in der Folge meh-
rere Aufsätze, in denen Blaukopf seine Vorstellung von den Aufgaben und Zie-
len der Musiksoziologie darlegte. Einer dieser Texte – eine Abhandlung über die
raumakustischen Probleme der Musiksoziologie (Blaukopf 1960a) – weckte das
Interesse von Theodor W. Adorno, der Kurt Blaukopf im Februar 1962 zu einem
Gastvortrag nach Frankfurt einlud. Die Begegnung mit Adorno, der ein umfang-
reicher Briefwechsel folgte (vgl. Blaukopf 1998: 61–67), erwies sich von großer
Bedeutung für Blaukopfs weiteren wissenschaftlichen Werdegang (ebd.: 67).

Noch im selben Jahr konnte Kurt Blaukopf an der Wiener Musikakademie (heu-
te: Universität für Musik und darstellende Kunst Wien) Fuß fassen, zunächst mit
einem Lehrauftrag für Musiksoziologie, ab 1965 am neu gegründeten Institut für
musikpädagogische Forschung¹. 1972 wurde er Hochschulprofessor für Musikso-

1 1970 fand eine Umbenennung in Institut für ›Musiksoziologie und musikpädagogische
Forschung‹ statt; seit 1988 trägt es den Namen ›Institut für Musiksoziologie‹.

ziologie, 1977 Vorstand der neu errichteten Lehrkanzel für Musiksoziologie. Die-
se (späte) institutionelle Absicherung ermöglichte ihm eine Intensivierung seiner
wissenschaftlichen Tätigkeiten, die neben der theoretischen Weiterentwicklung
der Musiksoziologie nun auch verstärkt auf praxisorientierte Forschung abzielte.

Eine besondere Herausforderung sah Kurt Blaukopf in der zunehmenden Be-
deutung von neuen Kommunikationstechnologien für das Kulturschaffen. Als Di-
rektor des 1969 gegründeten Instituts für Musik, Tanz und Theater in den audio-
visuellen Medien (IMDT), ab 1976 Mediavult – Internationales Forschungsinstitut
für Medien, Kommunikation und Kulturelle Entwicklung) widmete er sich ins-
besondere jenen kulturellen Transformationsprozessen, für die er zwei Jahrzehnte
später den Begriff ›Mediamorphose‹ prägte (Blaukopf 1989a). Nicht zuletzt die
aus diesen Forschungen resultierende Expertise in kulturpolitischen Angelegen-
heiten verschaffte ihm Anfang der 1970er-Jahre die Position als österreichisches
Mitglied im Exekutivrat der UNESCO.

Die Jahre nach Blaukopfs Emeritierung (1984) waren geprägt von intensiver
Forschungstätigkeit als Leiter des Instituts Mediavult. Insbesondere seine Arbeiten
an der Schnittstelle von Kunst, Medien und Politik verliehen ihm eine gewichtige
Stimme als Kommentator der österreichischen und europäischen Kulturpolitik.
Für sein umfangreiches journalistisches Schaffen erhielt Blaukopf 1988 den Öster-
reichischen Staatspreis für Kulturpublizistik.

Anfang der 1990er-Jahre kehrte Kurt Blaukopf zu einem Thema zurück, für das
er schon in seinen Studienjahren großes Interesse hegte: den historischen Wurzeln
der empiristischen Kunst- und Musikforschung in Österreich. Eine Kooperation
mit dem von Friedrich Stadler geleiteten Institut Wiener Kreis erwies sich dabei
für Blaukopf als Gelegenheit, sich auf die eng mit dem Logischen Empirismus ver-
knüpften Spuren der eigenen Disziplin zu begeben. Blaukopfs Interesse galt dabei
auch den musiksoziologisch relevanten, allerdings bis dahin kaum beachteten Aus-
führungen des Wissenschaftsphilosophen Karl Popper. Die zwei Jahre währende
Korrespondenz zwischen Popper und Blaukopf dokumentiert nicht nur Poppers
musikalische Expertise, sondern auch Blaukopfs Plädoyer für ein empiristisches
Wissenschaftsverständnis.²

Mit der Verleihung des Ehrendoktorates im Jahr 1994 wurde Blaukopf – mit
großer Verspätung – jene akademische Anerkennung zuteil, die ihm zu Beginn
seiner wissenschaftlichen Karriere verwehrt blieb.

Kurt Blaukopf starb am 14. Juni 1999 in Wien.

2 Der Briefwechsel zwischen Blaukopf und Popper wurde veröffentlicht in Seiler/Stad-
ler (2000).

2 Werk

Kurt Blaukopf's Schaffen umfasst über 400 Artikel in wissenschaftlichen Fachzeitschriften und Sammelbänden, rund 20 wissenschaftliche Monografien sowie zahlreiche Sammelbände und Schriftenreihen.³ Diese hohe Anzahl an Publikationen – die (kultur)journalistischen Arbeiten sind hier nicht mitgerechnet – korrespondiert mit einer umfangreichen thematischen Bandbreite, die von musiksoziologischen über musikpädagogische und kommunikationswissenschaftliche bis hin zu epistemologischen Fragestellungen reicht. Zu Blaukopf's bedeutendsten Arbeiten zählen neben seinen theoretischen Überlegungen zu Gegenstand, Aufgaben und Methoden der Musiksoziologie die soziologische Analyse der Tonsysteme, seine Auseinandersetzung mit populärer Musik, die Untersuchung des Zusammenhangs von technologischer Entwicklung und Musik und dessen Konsequenzen für die Kultur- und Medienpolitik sowie die Dokumentation der historischen Entwicklung empiristischer Kunst- und Musikforschung in Österreich.⁴

Im Folgenden sollen vor dem Hintergrund dieser thematischen Schwerpunkte die zentralen Charakteristika des Blaukopf'schen musik- und kunstsoziologischen Denkens herausgearbeitet werden. Dazu zählen 1. ein spezifischer Blick auf das Verhältnis von Musik und Gesellschaft, 2. die Ersetzung des Begriffs ›Kunstwerk‹ durch den Terminus ›musikalische Praxis‹, 3. das in Anlehnung an Max Weber formulierte Bekenntnis zur Werturteilsfreiheit der (musik)soziologischen Forschung, 4. die Sensibilität für die Kontingenz musikalischer Praxis, woraus sich eine besondere Berücksichtigung des Wandels von Musik ergibt, sowie 5. die Hervorhebung von Interdisziplinarität als Voraussetzung für musiksoziologische Forschung.

3 Das 2006 gegründete Kurt-Blaukopf-Archiv am Institut für Musiksoziologie der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien weist einen Gesamtbestand von insgesamt mehr als 1500 Schriftstücken aus, dazu zählen 66 Bücher und Sammelbände, ca. 150 Sammelbandbeiträge, ca. 850 Beiträge für Zeitschriften und Zeitungen, ca. 300 Schallplattenrezensionen und ca. 300 unveröffentlichte Schriften. Dazu kommen ein umfangreiches Konvolut an Korrespondenzen sowie eine Sammlung von Tondokumenten und audiovisuellen Materialien (Link zur Datenbank: <http://www.mdw.ac.at/ims/?PageId=2081>).

4 Hinzu kommen zahlreiche journalistische Beiträge zum aktuellen Musikleben sowie die viel beachteten Arbeiten über Gustav Mahler und die Wiener Philharmoniker, auf die im Rahmen dieser Überblicksdarstellung nur am Rande eingegangen werden kann (vgl. Parzer 2010).

2.1 Die Soziologie der Tonsysteme oder Musik und Gesellschaft revisited

Blaukopf's erste musiksoziologische Schriften entstanden bereits in den frühen 1930er-Jahren, einer Zeit, in der den soziologischen Dimensionen von Musik sowohl in der Soziologie als auch in der Musikwissenschaft lediglich marginale Bedeutung beigemessen wurde. Diese Forschungslücke machte Blaukopf zum Ausgangspunkt eines zwischen 1933 und 1938 verfassten Manuskripts, das zwölf Jahre später unter dem Titel *Musiksoziologie. Eine Einführung in die Grundbegriffe mit besonderer Berücksichtigung der Soziologie der Tonsysteme* (Blaukopf 1950) erschien und als erste Monografie gilt, die den Titel *Musiksoziologie* trägt (Honigshaim 1989: 16). Mit Blick auf die damalige Musikforschung kritisiert Blaukopf darin die seines Erachtens unzulängliche Analyse des Verhältnisses von Musik und Gesellschaft, die sich zumeist in einem reinen Nebeneinanderstellen von Musikgeschichte und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen erschöpfe. Dies begünstige lediglich eine Deutung im Sinne einer idealistischen Ästhetik, trage jedoch nicht zur soziologischen Erklärung bei (Blaukopf 1950: 9). Blaukopf fordert eine tiefergehende Untersuchung, die in der Lage ist zu klären, wie die sozialen, politischen und ökonomischen Bedingungen die Musik »nicht nur äußerlich beeinflussen und färben, sondern ihrem innersten Wesen nach bestimmen« (ebd.: 14).

Als theoretischen Rahmen für dieses Vorhaben nimmt Blaukopf Anleihen bei der marxistischen Gesellschaftstheorie. Mit Antonio Labriola und Georgi Plechanow argumentiert Blaukopf gegen die Vorstellung eines direkten Einflusses der Ökonomie auf die Musik und damit gegen eine verkürzte Marx-Interpretation. Der Einfluss der Ökonomie wirke vielmehr durch eine Reihe unterschiedlicher vor allem politischer und ideologischer Faktoren, die es aus soziologischer Sicht zu analysieren gelte (ebd.: 11). Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen richtet Blaukopf das Hauptaugenmerk auf »die durch die Gesellschaft und deren Struktur determinierte ›gesellschaftliche Rolle‹ der Musik« (ebd.: 15): »Die Rolle, die die Musik in einem bestimmten gesellschaftlichen System spielt [...] eröffnet ihrer inneren technischen und ästhetischen Entwicklung ganz bestimmte Möglichkeiten und setzt dieser Entwicklung auch wieder ganz bestimmte Grenzen« (ebd.: 16). Was mit dieser »inneren technischen und ästhetischen Entwicklung« gemeint ist, veranschaulicht Blaukopf am Beispiel seiner soziologischen Analyse der Entstehung und Entwicklung des europäisch-abendländischen Tonsystems. Die zentrale Fragestellung lautet, welche gesellschaftlichen Bedingungen den historischen Übergang von einem Tonsystem zum anderen begünstigt haben, oder anders formuliert, wie gesellschaftliche Veränderungen auf das »innerste Wesen« der Musik, in diesem Fall die Gestaltung des Tonmaterials, wirken.

Für dieses Unterfangen stützt sich Blaukopf maßgeblich auf zwei Autoren: Zum einen auf Joseph Yasser, der mit seinem Werk *A Theory of Evolving Tonality* wichtige Impulse für das Verständnis von unterschiedlichen Tonsystemen geliefert hat; zum anderen auf Max Weber, dessen unvollendet gebliebene und 1921 erstmals veröffentlichte Schrift *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik* (Weber 1972) Blaukopfs Forschungsinteressen maßgeblich geleitet haben.⁵ Webers Ausgangspunkt ist das Grundproblem der rationalen Ordnung von Tönen. Dazu zählt vor allem die Tatsache, dass eine Reihung von Intervallen in reiner Stimmung nie ein geschlossenes System ergeben kann: »Wenn man nun aber von einem Anfangston aus in ›Zirkeln‹ auf- oder absteigt, zuerst in Oktaven, dann in Quinten, Quartan oder irgendwelchen anderen überteilig bestimmten Relationen, so können Potenzen dieser Brüche niemals auf einen und denselben Ton zusammentreffen, soweit man die Prozedur auch fortsetzen möge« (Weber 1972: 5). Entgegen der bis ins 20. Jahrhundert weit verbreiteten Ansicht, wonach das abendländische Tonsystem als ›logisch richtiges‹ und damit ›kulturell überlegenes‹ gilt, weist Weber darauf hin, dass es kein ›natürliches‹ System der Töne geben kann, welches praktisch verwendbar wäre, sondern dass jedes Tonsystem das Resultat bestimmter, mehr oder weniger willkürlich gesetzter Konventionen sei. Denn um die mathematisch-akustische Grundwidersprüchlichkeit zu überwinden, sind Kompromisse notwendig, die die praktische Handhabung eines Tonsystems überhaupt erst ermöglichen. Ausgehend von Webers Überlegungen warnt Blaukopf vor der eurozentristischen Perspektive, die mit dieser Verknennung des kontingenten Charakters von Tonsystemen einhergeht. Der »Fetischismus, der alle Musik vergangener Epochen nach den Konventionen unserer ›gleichschwebenden 12-stufigen Temperatur‹ beurteilt«, verhindere »eine historische Würdigung der Musik anderer Zeiten und anderer Völker« (Blaukopf 1950: 13). Vor allem aber verunmögliche diese Verabsolutierung des abendländischen Tonsystems das »Verständnis des Transformationsprozesses, in dem sich unsere Musik nun schon seit Dezentennien befindet« (ebd.: 13).

Blaukopf will diesem Transformationsprozess Rechnung tragen, indem er die historische Entwicklung des abendländischen Tonsystems vor dem Hintergrund der jeweiligen gesellschaftlichen Stellung der Musik in den Blick nimmt. Als entscheidende Weichenstellung, die zur (letztendlich globalen) Durchsetzung ›unser‹ heutigen Tonsystems geführt hat, identifiziert Blaukopf eine grundlegende gesellschaftliche Änderung der sozialen Funktion von Musik im Übergang vom Mittelalter zur Renaissance. Während die Musik über Jahrhunderte im Dienst der Kirche stand und eine primär dienende Funktion hatte, setzt sich ab dem 16. Jahr-

5 Vgl. Beitrag von Dirk Kaesler zu Max Weber in diesem Band.

hundert zunehmend eine eng mit der autonomen Genusskunst des Bürgertums verbundene ästhetische Selbstständigkeit der Musik durch (ebd.: 70ff.). Damit einher geht das Bedürfnis nach Modulation, also dem Übergang von einer Tonart zur anderen – was allerdings im Rahmen einer reinen Stimmung (die den akustischen Gesetzmäßigkeiten entspricht) nur bedingt möglich ist. Nicht zufällig, so Blaukopf, gab es erste Experimente mit temperierten Stimmungen im 17. Jahrhundert. Sie fanden ihr (vorläufiges) Ende in der heute gebräuchlichen gleichstufig temperierten Stimmung, in der jeder Halbtonschritt gleich groß ist, die aber gegen die mathematisch-akustische Grundlage verstößt.

Als weitere wichtige Einflussfaktoren für die Entwicklung des Tonsystems nennt Blaukopf (im Einklang mit Max Weber) die Erfindung der Notenschrift sowie den Instrumentenbau. Besondere Bedeutung misst Blaukopf in diesem Zusammenhang dem Klavier mit seinen fixierten Tonstufen bei⁶ (Blaukopf 1970a); aber auch die technischen Medien wie Film, Fernsehen, Rundfunk und Tonträger hätten mit ihrer Prägung von Hörgewohnheiten maßgeblich zur Etablierung und Verfestigung dieses Systems beigetragen (ebd.: 164).

Auf den ersten Blick könnte die Entwicklung von einfachen hin zu komplexen Tonsystemen als musikalischer Fortschritt interpretiert werden. Genau davor warnt Blaukopf, indem er darauf hinweist, dass die Entstehung des abendländischen Tonsystems nicht nur neue Opportunitäten schafft, sondern auch Verluste mit sich bringt. Zwar eröffne die gleichschwebend temperierte Stimmung neue Möglichkeiten der Modulation, zugleich aber resultiere daraus eine Starrheit, die zu einer Einschränkung musikalischer Ausdrucksmöglichkeiten führt (Blaukopf 1950: 118f.). Blaukopfs Auseinandersetzung mit dem Fortschritts-Begriff ist eng verbunden mit Alois Riegls Konzept des ›Kunstwollens‹ sowie dessen Adaptierung durch Max Weber. Von zentraler Bedeutung dabei ist die Unterscheidung zwischen dem Fortschritt der künstlerischen Entwicklung (Kunstwerk als Resultat eines bestimmten und zweckbewussten Kunstwollens einer Gesellschaft, einer

6 »Schon der bloße Anblick der Klaviatur mit ihren weißen und schwarzen Tasten sollte nachdenklich stimmen. Wie kam es dazu, daß im Bereich unserer Kultur aus dem Kontinuum der Töne gerade diese ausgewählt wurden und – als Klavier vorfabriziert – unser musikalisches Bewußtsein prägen konnten? Was veranlaßt uns, eine Ordnung der Töne zu akzeptieren, die zwischen einen Ton und dessen ›Wiederkehr‹ als Oktave genau elf Töne legt, deren Abstände voneinander logarithmisch gleich sind und die eben dadurch den ›natürlichen‹ physikalischen Konsonanzverhältnissen widersprechen, wie jeder Geiger weiß, der die Klänge seines freieren Instrumentes beim Zusammenspiel mit dem Klavier in das Prokrustesbett der gleichschwebenden Temperatur zwingen muß?« (Blaukopf 1970a: 159).

Schicht oder einer Gruppe) und dem Fortschritt der technischen Mittel (Blaukopf 1993).

Für Blaukopf zählte die soziologische Analyse der Tonsysteme zu den wichtigsten Aufgaben der Musiksoziologie – nicht zuletzt weil sich für ihn an diesem Beispiel die Annahme eines Zusammenhangs zwischen Gesellschaft und ›innerem Wesen‹ der Musik gut untermauern lässt: »Denn an diesem Teilgebiet kann demonstriert werden, daß die gesellschaftliche Praxis sozusagen bis ins Allerheiligste der Musik eindringt, daß sie das Material der Musik mitbildet und beeinflusst, daß sie am Bau des Tonsystems mitwirkt, die technische Handhabung des Tonsystems determiniert, die Begriffe von musikalischer Konsonanz und Dissonanz formiert usw.« (Blaukopf 1952: 239).

Was in Blaukopfs Frühschriften aus heutiger Sicht überrascht, ist seine Beschreibung der Musiksoziologie als Sonderwissenschaft mit Ablaufdatum. Als »vorübergehende Wissenschaft« (Blaukopf 1950: 13) sollte die Musiksoziologie nur solange existieren, bis die Musikwissenschaft ihre Aufgabe einer soziologisch basierten Musikgeschichte endlich erfülle (ebd.: 8) – eine Ansicht, die Blaukopf vor dem Hintergrund der fortgeschrittenen Entwicklung eigenständiger musiksoziologischer Theorien und Methoden in der 1972 erschienenen Neuauflage seiner *Musiksoziologie* revidierte (siehe auch Blaukopf 1982: 15).⁷

2.2 ›Musikalische Praxis‹ als Gegenstand der Musiksoziologie

Nach dem Erscheinen der *Musiksoziologie* entstand eine Reihe von Aufsätzen, in denen Blaukopf eine Konkretisierung sowie Weiterentwicklung seiner theoretischen Überlegungen vornimmt (Blaukopf 1952; 1955; 1960a; 1960b; 2000). Blaukopf positioniert sich darin zunehmend in der zwischen Alphons Silbermann und Theodor W. Adorno ausgetragenen Debatte zur Gegenstandsbestimmung der Musiksoziologie (Silbermann 1957; 1962; 1967; Adorno 1959; 1967). Zur Verhandlung stand dabei die Frage nach dem eigentlichen Forschungsgegenstand der Musiksoziologie und nach im Entstehen begriffenen Disziplinen. Silbermann⁸ plädierte vor dem Hintergrund eines positivistischen Wissenschaftsverständnisses dafür, mu-

⁷ Obwohl Blaukopf in weiterer Folge die Entwicklung der Musiksoziologie als eigenständige Disziplin maßgeblich vorantrieb, warnte er stets vor der Gefahr, dass sich dadurch insbesondere die Musikwissenschaft ihrer soziologischen Aufgaben entledigt sehen könnte (Blaukopf 1996a: 2).

⁸ Vgl. den Beitrag von Michael Huber zu Alphons Silbermann in diesem Band.

sikalische Inhalte dezidiert aus der musiksoziologischen Analyse auszuschließen und stattdessen das »Musikerlebnis« (Silbermann 1957: 99), verstanden als die Interaktion zwischen musikalischen ProduzentInnen und KonsumentInnen, in den Blick zu nehmen. Dagegen galt Adorno⁹ das musikalische Werk selbst als Ausgangspunkt und vorrangiger Untersuchungsgegenstand. Der musikalische Inhalt sei auf seinen gesellschaftlichen Gehalt zu befragen; die ›soziologische Dechiffrierung‹ von Musik die bevorzugte musiksoziologische Methode. Neben dem Erfordernis tiefgehender musikanalytischer Fähigkeiten bedarf eine solche Herangehensweise der Anwendung einer gesellschaftstheoretischen Perspektive, die der Musik die potenzielle Funktion als Herrschaftsmittel und Ideologie zuschreibt. Ziel von Adornos Musiksoziologie war es schließlich, den (fatalen) Zustand der kapitalistischen Gegenwartsgesellschaft in der Beschaffenheit musikalischer Artefakte abzulesen. Während es Silbermann eben nicht darum ging, »die Natur und Essenz der Musik selbst zu erklären« (Silbermann 1958: 113), stellte Adorno genau diese in den Mittelpunkt seiner Untersuchung. Gegenüber standen sich damit zwei grundlegend unterschiedliche Bestimmungen des Gegenstands der Musiksoziologie: Während Silbermann mit seiner empirischen Musiksoziologie eine Analyse der ›Musik in der Gesellschaft‹ anstrebte, zielte Adornos kritisch-dialektischer Zugang auf die Betrachtung von ›Gesellschaft in der Musik‹ ab (vgl. auch Dahlhaus 1978: 693).

Blaukopf schlägt sich in diesem Richtungsstreit tendenziell auf die Seite von Theodor W. Adorno, vor allem in Hinblick auf dessen Kritik an der leichtfertigen Anwendung soziologischer Begriffe »ohne in musikalischen Begründungszusammenhängen sich auszuweisen« (Adorno 1959: 11). Mit Blick auf die Ausführungen von Alphons Silbermann kritisiert Blaukopf jene Variante musiksoziologischer Forschung, die aufgrund einer Beschränkung ihrer Fragestellung auf außermusikalische Faktoren Gefahr läuft, den eigentlichen Gegenstand der Forschung, nämlich die Musik, aus den Augen (und Ohren) zu verlieren. »Das bloße Sammeln soziologischer Tatbestände kann für die Musiksoziologie nicht ausreichen, solange der Einfluß dieser Tatbestände auf die musikalische Praxis und auf die Veränderung dieser Praxis unbeachtet bleibt« (Blaukopf 1960a: 163). Einer solchen Soziologie »um die Musik herum« (Blaukopf 1960b: 6) stellt Blaukopf eine Herangehensweise entgegen, die der Vermittlung zwischen soziologischen und musikalischen Tatbeständen besonderen Stellenwert beimisst und damit die identifizierten gesellschaftlichen Faktoren hinsichtlich ihrer Relevanz für die Musik untersucht. Dazu müsse zunächst die Vorstellung von Musik als »etwas in sich Fertiges, Geschlossenes, Autonomes« (Blaukopf 1960a: 163) aufgegeben und der prinzipiellen

⁹ Vgl. den Beitrag von Walther Müller-Jentsch zu Theodor W. Adorno in diesem Band.

Veränderbarkeit der Musik Rechnung getragen werden. Darüber hinaus bedürfe es einer Herangehensweise, die die Musik selbst einer Untersuchung unterzieht, also sehr wohl auch die »Natur und Essenz der Musik« (Blaukopf 1960b: 5) in den Blick nimmt.

Die Forderung, Musik stärker in den Vordergrund der Forschung zu rücken, darf allerdings nicht als Plädoyer für traditionelle Werkanalyse verstanden werden, und ebenso wenig als das, was Adorno »gesellschaftliche Dechiffrierung musikalischer Phänomene« (Adorno 1968, 230) genannt hat. Vielmehr geht es Blaukopf darum, sich von einem eingeeengten Verständnis von Musik zu lösen, wonach Musik ausschließlich als Kunstwerk betrachtet wird. Denn der Terminus »Kunstwerk« ist für Blaukopf lediglich die Bezeichnung für ein historisch spät entstandenes sowie ein geografisch äußerst begrenztes Phänomen. Die Fixiertheit auf den Kunstwerksbegriff verstelle den Blick auf die Tatsache, dass es auch Musikkulturen gegeben hat und nach wie vor gibt, die ohne diesen Begriff auskommen; oder wie Blaukopf mit der Verwendung des Plurals von Musik formuliert: »daß es vielerlei Musiken gegeben hat und gibt, Musiken, die sich nicht nur durch das verwendete Tonmaterial, durch Struktur und Form voneinander unterscheiden, sondern auch durch die Rolle, die sie im gesellschaftlichen Leben spielen« (Blaukopf 1982: 11).

Statt Musik als Kunstwerk zu betrachten, plädiert Blaukopf für eine Musiksoziologie, die Musik als soziale Tätigkeit begreift und »die gesamte musikalische Praxis zum Gegenstand der Untersuchung macht« (Blaukopf 2000: 148).¹⁰ Den Begriff »musikalische Praxis« verwendet Blaukopf in Anlehnung an den Techniker und Mathematiker Richard von Mises, der in seinem 1939 erschienenen *Kleinen Lehrbuch des Positivismus* in der Untersuchung der »Kunstübung« die zentrale Aufgabe der Kunstforschung sah, wobei unter diesem Begriff »jegliches gesellschaftliche Handeln, das mit den Künsten zu tun hat« (Blaukopf 1997: 22) zu verstehen ist. Um den möglicherweise missverständlichen Terminus »Musikübung« zu vermeiden, plädiert Blaukopf für den Begriff »musikalische Praxis«, nämlich als Bezeichnung für »alle Arten des Umgangs mit Musik« (Blaukopf 2000: 145). Dieser Begriff bezieht sich nicht nur auf das Kunstwerk, das aus dieser Perspektive lediglich eine Form musikalischen Handelns darstellt; er beschränkt sich auch nicht auf das praktisch Erklingende, sondern umfasst »alle Handlungen und Unterlassungen im musikalischen Bereich« (Blaukopf 1982: 21), also sämtliche

¹⁰ Blaukopf verwendet den Begriff »musikalische Praxis« bereits Mitte der 1950er-Jahre (Blaukopf 1955); die ersten systematischen Ausführungen finden sich in einem 1969 entstandenen Manuskript, das allerdings erst posthum veröffentlicht wurde (Blaukopf 2000).

Verhaltensweisen, Verhaltensmuster und Verhaltenserwartungen im Kontext von Produktion, Distribution und Rezeption von Musik.

Ausgehend von diesem weit gefassten Begriff der musikalischen Praxis sah Blaukopf die Aufgabe der Musiksoziologie in der »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« (Blaukopf 1955: 342).

Diese Definition verdeutlicht Blaukopfs Auffassung von Gegenstand, Aufgaben und Zielen der Musiksoziologie. Damit geht er weit über Adornos Vorstellung von Musik hinaus und vermeidet zudem eine Beschränkung auf europäisch-abendländische Musik, die letztendlich nur einen Typus musikalischer Praxis darstellt. Darüber hinaus will Blaukopf – und damit wendet er sich gegen Silbermann – seine Musiksoziologie nicht darauf beschränken, soziologische und musikalische Phänomene nebeneinanderzustellen, sondern den Blick auf die Relevanz von soziologischen Faktoren hinsichtlich der musikalischen Praxis und ihrem Wandel richten. Zugleich wird am Beispiel des Begriffs der musikalischen Praxis Blaukopfs Nähe zu Max Webers Soziologie deutlich, die sich im Laufe der Jahre noch verstärken sollte. So findet sich in Blaukopfs später erschienenen Schriften parallel zum Begriff »musikalische Praxis« auch der Terminus »musikalisches Handeln«. Inspiriert durch Max Webers berühmte Formulierung schreibt Blaukopf: »Die Aufgabe der Musiksoziologie erblicken wir [...] darin, musikalisches Handeln als soziales Handeln deutlich zu verstehen und dadurch in seinem Ablauf ursächlich zu erklären« (Blaukopf 1982: 18).

Diese zunehmende Orientierung an Webers Methodologie geht schließlich mit einer Distanzierung von Adorno einher, was besonders deutlich in Blaukopfs Umgang mit populärer Musik sowie seinem ab Mitte der 1970er-Jahre verstärkt artikulierten Bekenntnis zur Werturteilsfreiheit musiksoziologischer Forschung zum Ausdruck kommt.

2.3 Jenseits von Euphorie und Kulturpessimismus: Musiksoziologie und populäre Musik

Bis in die 1970er-Jahre war die musiksoziologische Auseinandersetzung mit Phänomenen der populären Kultur maßgeblich durch Theodor W. Adornos kulturpessimistische Analysen von Massenkultur und Kulturindustrie geprägt (Adorno 1941; Horkheimer/Adorno 1969). So verwundert es nicht, dass auch Blaukopf zunächst tendenziell kritische Töne anschlägt, wenn er über die Manipulationsgefahren der Unterhaltungsmusik schreibt (Blaukopf 1956). Allerdings weicht diese

Problematisierung populärer Musik ab den 1960er-Jahren einer zunehmend neutralen Betrachtungsweise. Einen ersten Hinweis darauf liefert eine Analyse von deutschen Schlagern, die Blaukopf gemeinsam mit dem norwegischen Komponisten Gunnar Sønsteved durchgeföhrt hat (Sønsteved/Blaukopf 1968). Zwar finden sich in dieser Schrift sowohl terminologische als auch inhaltliche Anknüpfungen an die Kritische Theorie (z.B. wird in Anlehnung an Walter Benjamin der Begriff der 'negativen Aura' geprägt; und auch Adornos Ausführungen zum Schlagern als Projektionsfläche für Identifikationen werden übernommen), im Grunde unterscheidet sich diese Untersuchung allerdings maßgeblich von Adornos Herangehensweise. Zum einen vermeiden Blaukopf und Sønsteved in ihren Materialanalysen jeglichen herablassenden Duktus und bemühen sich um eine möglichst wertfreie Betrachtung der untersuchten Musik. Zum anderen distanziert sich diese Studie (implizit) von einer kulturpessimistischen Betrachtungsweise, was freilich auch mit der Aufgabe des für die Frankfurter Schule kennzeichnenden gesellschaftskritischen Anspruches einhergeht.

Seine zunehmend unvoreingenommene Sichtweise auf populäre Musik führt Blaukopf zu einem neuen umfangreichen Forschungsvorhaben. Seine Untersuchungen der *Neuen musikalischen Verhaltensweisen der Jugend* widmen sich dem Einfluss der neuen technischen Medien auf die musikalische Aktivität von Jugendlichen (Blaukopf 1968; Blaukopf 1974; Blaukopf/Mark 1976). Entgegen pessimistischer Annahmen, wonach das Vordringen technisch vermittelter Musik zum 'Tod der lebendigen Musik' führe, belegen Blaukopfs Untersuchungen eine Zunahme musikalischer Selbsttätigkeit, die in den 1960er-Jahren vor allem in Form von jugendlichen Musiziergruppen zu Tage trat. In diesem Zusammenhang leistete Kurt Blaukopf Pionierarbeit in der Erforschung von jugendlichen Amateurbands, zu deren Charakteristika er deren elektroakustisches Instrumentarium, die besondere Rolle von Sound sowie deren subkulturelle Identität zählte.

Geprägt wurde Blaukopfs neues Forschungsinteresse durch das institutionelle Umfeld am Institut für musikpädagogische Forschung. Das rasante Aufkommen von Beat- und Rockbands stellte ein bislang unerforshtes Phänomen dar, dem vor allem viele Musikpädagoginnen und -pädagogen ratlos und verunsichert gegenüberstanden. Insbesondere die zunehmende Kluft zwischen Lehrinhalten und der »klanglichen Erfahrung der jungen Generation« (Blaukopf 1968, 59) galt Blaukopf als wichtiger Ausgangspunkt seiner Forschung: »Die Analyse dessen, was »Lautsprechermusik« ausmacht, ist heute von höchster pädagogischer Relevanz [...]. Das erklärt sich aus dem Tempo, in welchem die technisch vermittelte Musik gesellschaftliches Gewicht erlangt hat. Hieraus resultiert eine Spannung zwischen den Vorstellungen des Pädagogen, der vor dem Erscheinen der technischen Mittler auf

dem Markt ausgebildet wurde, und einer Jugend, die dem Einfluß dieser Mittler ausgesetzt ist« (Blaukopf 1968: 241).

Auffallend ist Blaukopfs weitgehend vorurteilsfreie Herangehensweise, durch die er sich von zahlreichen kulturpessimistischen Zeitgenossen unterscheidet. Blaukopf plädiert für die Untersuchung der »akustischen Erfahrung« der Jugendlichen »ohne jede vorgängige ästhetische Wertung« (Blaukopf 1968: 24) und beruft sich dabei auf Max Webers berühmte wissenschaftstheoretische Schriften (Weber 1973a; 1973b). Weber zufolge sei das Problem nicht das ästhetische Urteil an sich; ganz im Gegenteil: die ästhetische Urteilsfähigkeit sei sogar notwendig um in der kunstsoziologischen Forschung zu Erkenntnissen zu gelangen: »Wer kunstgeschichtliche, noch so rein empirische Leistungen vollbringen will, bedarf dazu der Fähigkeit, künstlerisches Produzieren zu »verstehen«, und diese ist ohne ästhetische Urteilsfähigkeit, also ohne die Fähigkeit der Bewertung, selbstverständlich nicht denkbar (Weber 1973b: 524). Allerdings dürfe, so Blaukopf, die ästhetische Bewertung nicht in die wissenschaftliche Beweisführung eingehen; persönliches Geschmacksurteil und soziologische Analyse seien strikt zu trennen (Blaukopf 1982: 169). In einem unveröffentlichten Vortragsmanuskript formuliert Blaukopf pointiert, dass der »Soziologe« den von ihm beschriebenen Entwicklungen keineswegs »mit Haut und Haar« (Blaukopf 1977b: 18) verfallen müsse: »Die liebevolle Sorgfalt, die er an die Analyse von Rock und Beat, von konkreter Musik und aleatorischen [sic] Experiment, von serieller und postserieller Musik wendet, sollte nicht mit Liebe zu dieser Musik verwechselt werden. Geschmacksurteil und Vorlieben des Soziologen müssen ausser Betracht bleiben. Er mag sogar seine Gedanken und Befürchtungen über solche Entwicklung haben. Doch davon sollte er – solange er als Soziologe tätig ist – besser schweigen« (Blaukopf 1977b: 18).

Es ist zu bezweifeln, dass Blaukopf großen Gefallen an den Hervorbringungen der von ihm untersuchten Rockbands gefunden hat. Dennoch war dies für ihn weder ein Grund, diese Musik aus der musiksoziologischen Analyse auszuschließen noch dem zu dieser Zeit weit verbreiteten kulturpessimistischen Lamento über den Verfall der Kultur zu folgen. Zunehmend wenig Beachtung schenkte Blaukopf darüber hinaus Adornos Urteilen über die negativen Effekte der Kulturindustrie. Für Blaukopf war hier nicht primär »Anti-Aufklärung« und »Massenbetrug« am Werk (Horkheimer/Adorno 1969), vielmehr sah er in der kulturindustriellen Produktion ein für die Transformation von Musik höchst relevantes Phänomen, das dringend einer – neutralen – Untersuchung unterzogen werden sollte.

2.4 Musik im Wandel der Gesellschaft am Beispiel der Mediamorphose

Blaukops Faszination für die tiefgehenden und weitreichenden Folgen neuartiger Kommunikationstechnologien blieb nicht auf die Analyse musikalischer Praktiken der Populärkultur beschränkt, sondern entwickelte sich insbesondere in den ausgehenden 1980er-Jahren zu einem weitgefassten Forschungsschwerpunkt. Als »Mediamorphose der Musik« (Blaukopf 1989a; 1989b) bezeichnet Blaukopf jene vielfältigen Transformationen musikalischer Praxis, die als Resultat der Nutzung von neuen Kommunikationstechnologien und Medien – Rundfunk, Schallplatte, Film, Kabel- und Satellitensystem, Compact Disc und vieles mehr – gefasst werden können. Diese Veränderungen betreffen nicht nur den Prozess musikalischen Schaffens, sondern auch die Verbreitung, Wahrnehmung und Rezeption von Musik, die Berufsbilder der in diesem Bereich Tätigen, die Musikförderung sowie das Urheber- und Medienrecht (Blaukopf 1989b: 553).

Besondere Aufmerksamkeit widmete Blaukopf der Schallplatte (Blaukopf 1970b; 1977a). Seine Kompetenz und Vertrautheit mit diesem Medium durch die langjährige Mitarbeit an den Schallplattenzeitschriften *phono* und *HiFi-Stereo-phomie* erwiesen sich für die wissenschaftliche Beschäftigung mit der gesellschaftlichen Bedeutung neuer Tonträger als vorteilhaft. Auffallend ist Blaukops positive Einschätzung der Schallplatte – nicht nur in kulturpolitischer (Blaukopf 1977a: 12), sondern auch in ästhetischer Hinsicht: »Wer mit Musikschallplatten Freundschaft geschlossen hat, weiß längst, daß sich die Leistung der Schallplatte nicht im ›Ersatz der ›lebendigen Musik‹ erschöpft, sondern weit mehr erstrebt und erreichen kann« (Blaukopf 1970b: 11). Den überzeugendsten Nachweis für dieses Potenzial sah Blaukopf in den Aufnahmen der Musik von Gustav Mahler, die ein besonderes Raumempfinden verlange und erst im Zeitalter der technischen Mittel voll zur Geltung komme: »Die besten Stereoaufnahmen der jüngsten Zeit vermitteln endlich das Klangbild, welches den Intentionen Mahlers näherkommt als fast jede Konzertaufführung. [...] Der in Mahlers Handschrift kundgetane Wille kann erfüllt werden, denn die Technik elektroakustischer Speicherung und Wiedergabe schafft ohne Schwierigkeit jene manipulierten Klangräume, die Mahler braucht, jene artifizielle Deutlichkeit, die im Konzertsaal immer bloß zum Teil und unter größten Opfern erzielbar ist« (Blaukopf 1969: 304f.).¹¹

¹¹ Blaukops Mahler-Biografie, die auch jenseits der Musiksoziologie große Beachtung fand, gilt als richtungsweisend für die Arbeit der 1955 gegründeten Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft; seine weiteren Forschungen zu Mahler, die Kurt Blau-

Als relevant erwies sich Blaukops Mediamorphosenforschung nicht nur für Kulturschaffende (Blaukopf/Smudits 1987), sondern auch für politische Entscheidungsträger. Seine zahlreichen Untersuchungen verdeutlichten ein zum Teil beachtliches Auseinanderklaffen der durch die technische Entwicklung evozierten Möglichkeiten kulturellen Schaffens einerseits und den kultur-, medien- und erziehungspolitischen Rahmenbedingungen andererseits. In Anlehnung an William F. Ogburns Theorie der kulturellen Phasenverschiebung (>cultural lag<) interessiert sich Blaukopf für jene Prozesse der verzögerten Anpassung von Elementen der Kultur an sich rasch verändernde Gegebenheiten vor allem technischer Art (Blaukopf 1982: 282f.). Sichtbar werde dieses »Nachhinken« u.a. in der traditionellen, an Live-Darbietungen orientierten Musikförderung, an musikalischen Ausbildungsstätten, die nur zögerlich den Herausforderungen der Mediamorphose gerecht werden, sowie an der verzögerten Anpassung des Urheberrechts (Blaukopf 1989b: 553f.). Insbesondere mit letzterem stieß Blaukopf eine Debatte an, die angesichts der gegenwärtigen Diskussion über den Wert geistigen Eigentums im Zeitalter des Internets bis heute nichts an Aktualität eingebüßt hat.

Vor dem Hintergrund einer zunehmenden Spannung zwischen kulturellen Ansprüchen und profitorientierter Ökonomie in der Mediamorphose fordert Blaukopf eine Marktkorrektur im Bereich der Kultur. In Anlehnung an die Termini »soziale Marktwirtschaft« und »ökologische Marktwirtschaft« plädiert Blaukopf für eine »kulturelle Marktwirtschaft, die sich zwar am Prinzip von Angebot und Nachfrage orientiert, gleichzeitig aber Tendenzen einer Bedrohung der Vielfalt unterschiedlicher Musiken entgegensteuert (Blaukopf 1989a; 1989b).

Blaukops Arbeiten zur Mediamorphose verdeutlichen ein zentrales Charakteristikum der Blaukopf'schen Musiksoziologie: die Fokussierung auf den Wandel musikalischer Praxis. »Die Musiksoziologie erklärt nicht das So-Sein der musikalischen Praxis, sondern ihr Anders-Werden«, schreibt Blaukopf in seinem 1982 erstmals erschienenen und mittlerweile zum Klassiker avancierten Buch *Musik im Wandel der Gesellschaft* (Blaukopf 1982: 21). Bereits seine Soziologie der Tonsysteme war auf die Analyse der Veränderung musikalischer Praxis ausgerichtet, und auch Blaukops Arbeiten zu jugendlichen Amateurbands als neues soziales Phänomen zielten auf die Untersuchung des Wandels musikalischer Ausdrucksweisen. »In der Regel [...] wird die Musiksoziologie nicht Aufschluß geben können, wie eine bestimmte musikalische Praxis in all ihren Teilen soziologisch zu begründen sei. Sie wird jedoch gesellschaftliche Tatbestände dingfest machen können, die

kopf gemeinsam mit seiner Frau Herta Blaukopf durchführte, waren von großer Bedeutung für die internationale Mahler-Rezeption (u.a. Blaukopf/Blaukopf 1994).

die Veränderung einer bestimmten musikalischen Praxis ermöglichen oder gar verursachen« (ebd.: 21). Genau dies ist auch die Zielsetzung der Mediamorphosenforschung, deren Gegenstand die grundlegenden durch neue Kommunikationstechnologien in Gang gesetzten Transformationsprozesse sind.

Blaukopf ging es darum, die Kontingenzen musikalischer Praxis sichtbar zu machen. Er wollte aufzeigen, dass es verschiedene Formen von Musik gegeben hat, gibt und auch geben wird; dass unser musikalisches Material, so natürlich und selbstverständlich es uns auch erscheinen mag, nichts Natürliches ist, sondern letztendlich auf der Willkür gesellschaftlicher Konventionen beruht; und dass die soziale Funktion von Musik stets Veränderungen unterworfen ist. In methodologischer Hinsicht erfordert die Fokussierung dieser Kontingenzen musikalischer Praxis eine interkulturell und historisch vergleichende Herangehensweise, in Blaukopfs Worten die Verknüpfung der »Beobachtung der Musik verschiedener kultureller Zonen der Gegenwart mit der Analyse historischer Phasen der europäischen-abendländischen Musikentwicklung« (Blaukopf 1977b: 4).

In dem bereits erwähnten Buch *Musik im Wandel der Gesellschaft* liefert Blaukopf anschauliche Beispiele musikalischen Wandels (u.a. Entwicklung der europäisch-abendländischen Musik; Mutation des Musiklebens; Mediamorphose), darüber hinaus zeichnet er die Entwicklung musiksoziologischen Denkens nach. Dabei untersucht er unterschiedliche Ansätze und Autoren der Soziologie (Comte, Durkheim, Marx, Weber, Simmel, Veblen etc.) ebenso wie der Musikwissenschaft, Akustik und Ethnologie hinsichtlich ihrer Beiträge zur Musiksoziologie. Diese Suche nach den Wurzeln der eigenen Disziplin sollte einige Jahre später eine bedeutsame Vertiefung erfahren.

2.5 Auf den Spuren empiristischer Kulturforschung: Interdisziplinäre Wurzeln musiksoziologischen Denkens in Österreich

In den letzten Jahren seiner wissenschaftlichen Tätigkeit galt Blaukopfs Interesse der österreichischen Tradition empiristischer Kulturforschung. Darunter versteht er eine Vielfalt unterschiedlicher Ansätze frühen kunst- und musiksoziologischen Denkens, die sich durch eine empiristisch-positivistische Grundhaltung charakterisieren lassen und den Übergang »von spekulativ-philosophischer Ästhetik zu wissenschaftlicher Kunstforschung« (Blaukopf 1995: 184) dokumentieren. Zentraler Referenzpunkt für Blaukopfs Untersuchung, die im Rahmen des vom Institut Wiener Kreis initiierten Projekts »Wissenschaftliche Weltauffassung und Kunst«

durchgeführt wurde, ist der Logische Empirismus des Wiener Kreises.¹² Blaukopf geht der Frage nach, welchen Anteil dieser Strang philosophischen Denkens an der Entstehung und Entwicklung kunst- und musiksoziologischen Denkens in Österreich hatte.

In seinem Buch *Pioniere empiristischer Musikforschung* (Blaukopf 1995) sowie zahlreichen weiteren Schriften (exemplarisch Blaukopf 1996b; 1996c) veranschaulicht Blaukopf, dass die Wurzeln dieser spezifisch österreichischen Wissenschaftstradition bis in die Ära des Spätjosephinismus des späten 18. Jahrhunderts zurückverfolgt werden können und weit über das geographische Gebiet des heutigen Österreichs hinausreichen. Besondere Beachtung finden Bernard Bolzano (1781–1848), Franz Niemetschek (1766–1849), Robert Zimmermann (1824–1898), Eduard Hanslick (1825–1904), Alois Riegl (1858–1905), Ernst Mach (1838–1916), Richard Wallaschek (1860–1917) und Guido Adler (1855–1941), deren kunst- und kulturwissenschaftliche Ideen und Ansätze als »Vor-Schule der österreichischen Musiksoziologie« bezeichnet werden (Blaukopf 1995: 185).

Darüber hinaus galt Blaukopfs Interesse Otto Neurath und dessen Idee der Einheitswissenschaft (Blaukopf 1997) sowie Karl Popper (Blaukopf 1992). Mit dem letztgenannten führte Blaukopf in den Jahren 1992–1994 eine Korrespondenz, die Aufschlüsse über Blaukopfs empiristisches Wissenschaftsverständnis gibt. So schreibt Blaukopf an Popper über seine Beschäftigung mit der empiristischen Tradition der Musikforschung: »Es lag (und liegt) mir daran, die Bedeutung der Erkenntnisse von Karl Popper auch auf meinem Forschungsgebiet ins Licht zu rücken, um den Schatten entgegenzuwirken, die der spekulative Soziologismus wirft« (Seiler/Stadler 2000: 254).¹³

¹² »Wiener Kreis« ist die Bezeichnung für jenen akademischen Zirkel der 1920er und 1930er Jahre, dessen vorrangiges Ziel eine grundsätzliche Neugestaltung der Philosophie vor dem Hintergrund einer positivistischen Grundhaltung war. Mitglieder waren eine Reihe österreichischer Physiker, Mathematiker und Philosophen, die sich in Ablehnung an Ernst Machs Empiokritizismus mit der Rolle der Empirie im Erkenntnisprozess der Wissenschaften auseinandersetzten – und schließlich den Begriff »Logischer Empirismus« prägten. Zu den zentralen Grundpositionen des Wiener Kreises zählen eine antimetaphysische Grundhaltung, die Kritik am spekulativen Moment der Philosophie sowie eine prinzipielle Orientierung an den Naturwissenschaften (Neurath/Carnap/Hahn 1979).

¹³ Blaukopfs Interesse für den Logischen Empirismus reicht zurück bis in seine Studienjahre. So entstanden bereits in den 1930er-Jahre erste Aufsätze zur Geschichte der empiristischen Musikforschung (vgl. Blaukopf 1998). Zu Blaukopfs Nahverhältnis zum Wiener Kreis vgl. Seiler/Stadler (2000). Nicht unerwähnt sollte die Bemerkung bleiben, dass Blaukopf wohl zu den wenigen Wissenschaftlern gehört, die mit Theodor W. Adorno und Karl Popper – und damit mit den beiden Kontrahenten der ersten Run-

Als zentrales Charakteristikum dieser von Blaukopf beschriebenen – insgesamt durchaus sehr unterschiedlichen – Ansätze kunst- und musiksoziologischen Denkens identifiziert Blaukopf die Tendenz zur Überschreitung der Grenzen von Fachdisziplinen (Blaukopf 1995: 15). Diese Bereitschaft zur interdisziplinären Zusammenarbeit ist letztlich auch ein Kennzeichen von Blaukopfs eigenen Arbeiten. Bereits 1960 betonte er, dass Musiksoziologie keine »isolierte Sonderdisziplin« (Blaukopf 1960b: 4) ohne Beziehung zu anderen Disziplinen sein könne. Für viele seiner Untersuchungen bediente sich Blaukopf unterschiedlichster Ansätze aus Fächern wie Psychologie, Physiologie, Psychoakustik, Biologie, Anthropologie, Ethnologie sowie Kommunikations- und Medienwissenschaft.

Disziplinenübergreifendes Forschen galt Blaukopf als Mittel zur Lösung von Einzelproblemen. Kritik übt er in diesem Zusammenhang am Drang zur Systematisierung: »Dieser Drang erklärt sich aus dem Bemühen, Gesetze zu entdecken, die für ›die Musik‹ schlechthin gelten könnten. Ist die geschichtliche Vielfalt von Musiken einmal erkannt, dann begreift sich leicht, daß die Zahl der formulierten Lehrsätze sehr begrenzt ist und daß die Theorien, die die Musiksoziologie anzubieten vermag, meist als ›Theorien mittlerer Reichweite‹ zu verstehen sind, deren Gültigkeit sich nur auf jeweils bestimmte Musikkulturen erstreckt« (Blaukopf 1982: 11).

3 Wirkung

Kurt Blaukopfs musiksoziologische Ansätze fanden zunächst vor allem im deutschsprachigen Raum Beachtung. Ab den 1970er-Jahren setzte schließlich eine rege und internationale Rezeption und Verbreitung von Blaukopfs Werken ein. 1972 erschien Blaukopfs *Musiksoziologie* in italienischer, 1983 in spanischer Sprache. Von besonderer Relevanz für die Wahrnehmung Blaukopfs außerhalb Europas erwies sich die 1992 erschienene US-amerikanische Übersetzung (und Überarbeitung) von *Musik im Wandel der Gesellschaft*. Die größte internationale Verbreitung fand seine Monografie über Gustav Mahler, die bislang in insgesamt neun Sprachen vorliegt. Blaukopfs Wirkung geht nicht zuletzt aufgrund der thematischen Vielfalt seines Schaffens weit über die (musik-)soziologischen Grenzen hinaus – zu denken ist zum Beispiel an die umfangreiche Rezeption im Bereich der Musikpädagogik (Bailer 2012) –, dennoch soll im Folgenden eine Beschränkung

de des Anfang der 1960er-Jahre ausgetragenen Positivismusstreits – Korrespondenz führte.

auf Blaukopfs Bedeutung im kunst- und musiksoziologischen Diskurs vorgenommen werden.

Nicht zu unterschätzen ist Blaukopfs Beitrag zur Etablierung und Institutionalisierung der musiksoziologischen Forschung – insbesondere in Österreich. Wenn gleich Blaukopf zu Beginn seiner wissenschaftlichen Laufbahn der Musiksoziologie lediglich den Status einer ›Übergangswissenschaft‹ attestierte, zeigte sich bald, dass die theoretischen, empirischen und institutionellen Bemühungen letztlich darauf hinaus liefen, die Musiksoziologie als eigenständige Disziplin in der (österreichischen) Wissenschaftslandschaft zu verankern (vgl. Staubmann 1988) und eine spezifische »Wiener Schule der Musiksoziologie« (Bontinck 2007: 70) zu begründen.

Blaukopf hat nicht nur maßgeblich dazu beigetragen, die Musiksoziologie im universitären Lehrbetrieb ›salonfähig‹ zu machen, darüber hinaus gelang es ihm, mit dem Institut für Musiksoziologie sowie dem Institut Mediacult zwei bedeutende Einrichtungen musiksoziologischer Forschung zu etablieren. Beide wurden grundlegend und nachhaltig durch Blaukopfs Schaffen geprägt. Dies zeigt sich auch in den zahlreichen Anwendungen und Weiterführungen am Institut für Musiksoziologie, zunächst unter der Leitung von Irmgard Bontinck (1986–2007), die Blaukopfs Grundlagen einer »Wiener Schule der Musiksoziologie« (Bontinck 1996; 2000) maßgeblich weiterentwickelte. Seit 2007 wird das Institut von Alfred Smudits geführt. Sein Interesse gilt vor allem der Erweiterung von Blaukopfs Mediamorphosenforschung. Er verwendet den Begriff ›Mediamorphose‹ als Bezeichnung für jene Transformationsprozesse des Kulturschaffens, die auf den Einfluss neuer Kommunikationstechnologien zurückzuführen sind (Smudits 2002; 2007) und öffnet damit Blaukopfs ursprünglich auf Musik zugeschnittenes Konzept für das Kunst- und Kulturschaffen generell.

In Hinblick auf Blaukopfs über die Landesgrenzen hinausgehende Wirkungsgeschichte ist seine Bedeutung als Pionier der Max-Weber-Rezeption in der Musikforschung hervorzuheben. So gilt Blaukopf als einer der ersten, der sich mit Webers Schrift *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik* fundiert auseinandergesetzt hat – und das lange bevor dieses Werk im kunstsoziologischen Diskurs gebührende Beachtung gefunden hat.¹⁴ Blaukopfs Interesse für Weber beschränkte sich allerdings nicht auf dieses Werk. So konnte er aufzeigen, dass ge-

¹⁴ Abgesehen von einem 1963 erschienenen Aufsatz von Alphons Silbermann (Silbermann 1963) setzte eine ausführliche Rezeption erst ab den 1990er-Jahren ein (Braun 1992; Weber 2004). Alphons Silbermann schreibt 1963: »Es darf gesagt werden, daß Blaukopf der einzige ist, der aus rein musiksoziologischer Sicht explizite die Hinweise Webers wieder aufnahm und damit einen Anschluß herstellte, der allerdings inzwischen wieder verlorengegangen zu sein scheint« (Silbermann 1963: 449).

rade Webers wissenschaftstheoretische Schriften aufgrund zahlreicher vor allem exemplarisch vorgebrachter Bezüge zu Kunst und Musik von großer kunstsoziologischer Relevanz sind. Insbesondere mit seiner in Anlehnung an Weber weitergeführten Kritik an der Naturalisierung des abendländischen Tonmaterials, seiner kritischen Auseinandersetzung mit den als selbstverständlich geltenden Begriffen und Konzepten der Kunstwissenschaften sowie seiner unvoreingenommenen Betrachtung von populärer Musik und neuen Medien legte Blaukopf unter dem Einfluss von Max Weber eine wichtige Basis für gegenwärtige musiksoziologische Forschung.

Im musik- und kunstsoziologischen Diskurs besondere Beachtung fand und findet nach wie vor das 1982 erstmals (und 1996 in überarbeiteter Zweitauflage) erschienene Buch *Musik im Wandel der Gesellschaft*, dessen Rezeption¹⁵ Blaukopf zu einem international bekannten Vertreter der Musiksoziologie machte: Exemplarisch sei der Musiksoziologe Hans Neuhoff zitiert, der dieses Werk für den »bis heute [...] umfassendsten Versuch einer grundständig soziologischen Betrachtung musikalischen und musikbezogenen Handelns in Geschichte und Gegenwart« (Neuhoff 1998: 122) hält.

Im gleichen Jahr wie *Musik im Wandel der Gesellschaft* erschien in den USA Howard Beckers Buch *Art Worlds* (Becker 1982),¹⁶ das – ungeachtet einer völlig anderen wissenschaftstheoretischen Grundlage – zahlreiche Parallelen zu Blaukopfs Ansatz aufweist. Blaukopfs Betonung der Kontingenz musikalischer Praxis sowie die soziologische Problematisierung von als selbstverständlich geltenden Begriffen wie »Kunstwerk« oder »Komponist« kommt Beckers Idee von »Kunst als kollektivem Handeln« sowie der hervorgehobenen Bedeutung von sozialen Konventionen sehr nahe. Blaukopf dürfte Beckers Werke zum Zeitpunkt seiner Arbeit an *Musik im Wandel der Gesellschaft* noch nicht gekannt haben. Einige Jahre später verweist er explizit auf Becker, »der darauf aufmerksam gemacht hat, daß die Werke der Musik und der darstellenden Künste auch als Anweisungen zu sozialem Handeln zu verstehen sind, denn viele Kunstwerke existieren in der Gestalt von Vorschriften darüber, was man tun muß, um eben diese Kunstwerke bei bestimmter Gelegenheit wirklich werden zu lassen« (Blaukopf 1996a: XIV).

Weitere Ähnlichkeiten finden sich zwischen Blaukopfs Arbeiten und dem u.a. von Becker inspirierten »Production-of-Culture-Ansatz«,¹⁷ der Ende der 1970er-

¹⁵ Unter den mehr als 60 Rezensionen finden sich Stellungnahmen u.a. von Alphons Silbermann, Christian Kaden, Vladimir Karbusicky, Tibor Kneif, Carl Dahlhaus und Hans Neuhoff.

¹⁶ Vgl. den Beitrag von Oliver Berli über Howard S. Becker in diesem Band.

¹⁷ Vgl. den Beitrag von Gunnar Otto über Richard R. Peterson in diesem Band.

Jahre in den USA entstanden ist und als deren bedeutendster Vertreter Richard R. Peterson gilt (vgl. dazu auch Gebesmaier 2000: 28f.; Smudits 2006). Zum einen teilen Peterson und Blaukopf eine Reihe von epistemologischen Prämissen, dazu zählen eine empiristische Grundhaltung, die Orientierung am Postulat der Werturteilsfreiheit der Wissenschaft, ein grundlegendes Bekenntnis zur interdisziplinären Zusammenarbeit sowie das Interesse am Wandel musikalischer sowie kultureller Phänomene. Zum anderen weisen auch ihre empirischen Forschungsprogramme Ähnlichkeiten auf: Blaukopfs Plädoyer für die Untersuchung des Einflusses »außermusikalischer« Faktoren auf das »innerste Wesen« der Musik entspricht Petersons Auffassung, wonach »the social arrangements used in making symbolic elements of culture affect the nature and content of the elements of culture produced« (Peterson 1994: 163). Und das von Blaukopf mit seiner Mediamorphosenforschung verfolgte Ziel, »den realen Verflechtungen aller Faktoren gerecht zu werden, die das Musikleben gegenwärtig steuern, und zugleich, die spezifischen Elemente dieser gegenwärtigen Mutation der Musik herauszuarbeiten« (Blaukopf 1996a: 270), ähnelt dem »Sechs-Faktoren-Modell«, das Peterson zur systematischen Erforschung der strukturellen Rahmenbedingungen kultureller Produktion und des Kulturschaffens entwickelte (Peterson 1990). Während Blaukopfs Interesse vor allem dem Einfluss neuer Kommunikationstechnologien auf den Wandel musikalischer Praxis gilt, plädiert Peterson für eine systematische Untersuchung einer ganzen Reihe von unterschiedlichen Faktoren, zu denen neben den Kommunikationstechnologien auch die rechtlichen Rahmenbedingungen, die Industriestruktur, die Organisationsstruktur, Marketing- und Nachfragekonzepte sowie die institutionalisierten Berufsrollen zählen (Peterson 1990; 1994).

Mit der Production-of-Culture-Perspektive teilt Blaukopf allerdings auch den Vorwurf einer Vernachlässigung gesellschaftlicher Machtverhältnisse. So lässt sich kritisch einwenden, dass Fragen an der Schnittstelle von Musik, Hegemonie und Macht auch bei Blaukopf nur am Rande in den Blick genommen werden. Zwar beschäftigt sich Blaukopf mit dem sozialen Status von Kulturschaffenden (Smudits/Blaukopf 1987), der »Westernisation« von Musik (Blaukopf 1989c) sowie der zunehmenden Ökonomisierung von Kunst (Blaukopf 1989b) – allerdings gehen diese Arbeiten über eine empirische Bestandsaufnahme der jeweiligen Probleme nur selten hinaus. Eine theoretische Erörterung jener Macht- und Herrschaftsstrukturen, die mit und durch Musik wirksam werden (können), sucht man vergeblich.

In Grenzen hält sich auch Blaukopfs Rezeption von Ansätzen, die solche Aspekte von Machtverhältnissen explizit zum Gegenstand machen. Gesellschaftskritische Strömungen wie die Kritische Theorie, Poststrukturalismus, Feminismus, Cultural Studies oder Pierre Bourdieus Soziologie finden in Kurt Blaukopfs

Werk so gut wie keine Erwähnung. Zwar kommt in Blaukopfs Frühschriften eine Wertschätzung für Theodor W. Adornos Musiksoziologie zum Ausdruck, deren gesellschaftskritische Fundierung bleibt in Blaukopfs Schaffen allerdings weitgehend unbeachtet. Ähnliches gilt für Blaukopfs Auseinandersetzung mit den Cultural Studies: Obwohl für drei Anfang der 1970er-Jahre vom Institut für Musik, Tanz und Theater in den audiovisuellen Medien organisierte Veranstaltungen¹⁸ mit Paul Willis in den Hauptvertreter der Jugendkulturforschung am Birminghamer Center for Contemporary Cultural Studies als Referent geladen war, scheint Blaukopf keine Ambitionen an einer vertiefenden Auseinandersetzung mit dessen Werk gehabt zu haben. Am meisten aber verwundert Blaukopfs Nichtbeachtung von Pierre Bourdieus Schriften, vor allem des kunst- und musiksoziologisch höchst relevanten Werks *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*¹⁹, das trotz der Ende der 1980er-Jahre einsetzenden Bourdieu-Rezeption in der deutschen Soziologie (exemplarisch Müller 1986) nicht einmal eine Erwähnung in der 1996 erschienenen überarbeiteten Ausgabe von *Musik im Wandel der Gesellschaft* findet.

Geschuldet ist Blaukopfs reservierte Haltung gegenüber diesen gesellschaftskritischen Herangehensweisen nicht zuletzt seiner Verwurzelung im Denken des Logischen Empirismus des Wiener Kreises, dessen empiristische und positivistische Grundhaltung mit Ansätzen jenseits eines klaren Bekenntnisses nur Werturteilsfreiheit nur schwer vereinbar ist. Zugleich hat ihm ebendiese ermöglicht, mit unvoreingenommenem Blick eine Vielzahl an Themen und Forschungsgegenständen für die Musiksoziologie zu erschließen. Gerade die Ent-Ideologisierung von eng mit dem kunstwissenschaftlichen Diskurs verwobenen Begriffen wie »Kunst« und »Künstler« bildet die Basis für eine wertneutrale und nüchterne Herangehensweise an unterschiedliche Phänomene in einem Wissenschaftsfeld, in dem der Gegenstand der Forschung mehr als in anderen Bereichen mit persönlichen Geschmacksvorlieben und entsprechenden Werturteilen verbunden ist. Das kritische Potenzial von Blaukopfs Schaffen findet sich demnach in der Problematisierung des Selbstverständlichen, das Blaukopf – in Anlehnung an Max Weber – als Grundlage der musik- und kunstsoziologischen Forschung sieht.

¹⁸ Im September 1972 fand ein Symposium mit dem Titel »Neue musikalischen Verhaltensweisen der jungen Generation in der industriellen Gesellschaft« statt; im Mai und September 1974 wurden zwei Arbeitstagungen mit dem Titel »The Cultural Behaviour of the Youth« in Wien und Budapest abgehalten. In den beiden daraus resultierenden Tagungsbänden ist Paul Willis mit je einem Aufsatz vertreten (Bontinck 1974; Blaukopf/Mark 1974).

¹⁹ Vgl. den Beitrag von Ulf Wuggenig über Pierre Bourdieu in diesem Band.

Mit seiner Wiener Schule der Musiksoziologie hat Kurt Blaukopf eine ganze Reihe bedeutsamer Grundpfeiler musiksoziologischen Denkens errichtet – sowohl in inhaltlicher als auch in institutioneller Hinsicht. Er zählt damit neben Max Weber, Theodor W. Adorno und Alphons Silbermann zu den Mitbegründern der deutschsprachigen Musiksoziologie, die dieser Disziplin ganz maßgeblich ihre heutigen Konturen verliehen haben.

Literatur

- Adorno, Theodor W. 1941: On popular music. In: Zeitschrift für Sozialforschung, 9.
- Adorno, Theodor W. 1959: Ideen zur Musiksoziologie. In: ders.: Klangfiguren – Musikalische Schriften I. Berlin u. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. 1967: Thesen über Kunstsoziologie. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, 19.
- Adorno, Theodor W. 1968: Einleitung in die Musiksoziologie. Frankfurt: Suhrkamp.
- Bailer, Noraldine 2012: »Die Bestandaufnahme als wichtigste Funktion der Musiksoziologie für die Musikpädagogik«. Kurt Blaukopfs Wirken im Kontext der Musikpädagogik. In: Bailer, Noraldine und Christian Glanz (Hg.): Musikbildung – Allgemeinbildung. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Becker, Howard S. 1982: Art Worlds. Berkeley et al.: University of California Press.
- Blaukopf, Kurt 1950: Musiksoziologie. Eine Einführung in die Grundbegriffe mit besonderer Berücksichtigung der Soziologie der Tonsysteme. Wien: Willy Verkauf.
- Blaukopf, Kurt 1955: Musik. In: Bernsdorf, Wilhelm u. Friedrich Bülow (Hg.): Wörterbuch der Soziologie. Stuttgart: Ferdinand Enke.
- Blaukopf, Kurt 1952: Musiksoziologie – Bindung und Freiheit bei der Wahl von Tonsystemen. In: Brinkmann, Carl (Hg.): Soziologie und Leben. Die soziologische Dimension der Fachwissenschaften. Tübingen: Rainer Wunderlich.
- Blaukopf, Kurt 1956: Künstlerische Ambitionen und Techniken in der leichten Musik. In: Gravesaner Blätter, 1.
- Blaukopf, Kurt 1960a: Raumakustische Probleme der Musiksoziologie. In: Gravesaner Blätter, 5.
- Blaukopf, Kurt 1960b: Was ist Musiksoziologie? Über Kinderkrankheiten einer jungen Wissenschaft. In: Phono, 7.
- Blaukopf, Kurt 1968: Probleme der klanglichen Erfahrung der jungen Generation. In: Musik und Unterricht, 59.
- Blaukopf, Kurt 1969: Gustav Mahler oder der Zeitgenosse der Zukunft. Wien, München u. Zürich: Fritz Molden.
- Blaukopf, Kurt 1970a: Tonsysteme und ihre gesellschaftliche Geltung in Max Webers Musiksoziologie. In: The International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, 1.
- Blaukopf, Kurt 1970b: Technik, Wirtschaft und Ästhetik der Schallplatte. In: o.A.: Technik, Wirtschaft und Ästhetik der Schallplatte. Symposium auf der »hifi '68 Düsseldorf«. Karlsruhe: Braun.
- Blaukopf, Kurt 1974: Neue musikalische Verhaltensweisen der Jugend. Mainz: Schott

- Blaukopf, Kurt 1977a: Massenmedium Schallplatte. Die Stellung des Tonträgers in der Kultursoziologie und Kulturstatistik. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel.
- Blaukopf, Kurt 1977b: Patterns of musical behaviour. On the contribution of sociology towards historical and cross-cultural research in the field of music. Manuskript eines an der Universität Bloomington gehaltenen Vortrags.
- Blaukopf, Kurt 1982: Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie. München: Piper.
- Blaukopf, Kurt 1989a: Beethovens Erben in der Mediamorphose. Kultur- und Medienpolitik für die elektronische Ära. Heiden: Niggli.
- Blaukopf, Kurt 1989b: Musik in der Mediamorphose. Plädoyer für eine kulturelle Marktwirtschaft. In: Media Perspektiven, 9.
- Blaukopf, Kurt 1989c: Westernisation, Modernisation and the Mediamorphosis of Music. In: International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, 20.
- Blaukopf, Kurt 1992: Musik und Musiksoziologie im Werk Karl Poppers. In: Lipp, Wolfgang (Hg.): Gesellschaft und Musik. Wege zur Musiksoziologie. Berlin: Duncker & Humblot.
- Blaukopf, Kurt 1993: Der Begriff des Fortschritts in der Musiksoziologie. In: Heister, Hanns-Werner (Hg.): Zwischen Aufklärung & Kulturindustrie. Hamburg: von Bockel.
- Blaukopf, Kurt 1995: Pioniere empiristischer Musikforschung. Österreich und Böhmen als Wiege der modernen Kunstsoziologie. Wien: Hölder-Pichler-Tempsky.
- Blaukopf, Kurt 1996a: Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie, 2., erw. Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Blaukopf, Kurt 1996b: Die Ästhetik Bernard Bolzanos. Begriffskritik, Objektivismus, »echte« Spekulation und Ansätze zum Empirismus. Sankt Augustin: Academia.
- Blaukopf, Kurt (Hg.) 1996c: Philosophie, Literatur und Musik im Orchester der Wissenschaften. Wien: Hölder-Pichler-Tempsky.
- Blaukopf, Kurt 1997: Kunstsoziologie im Orchester der Wissenschaften. In: Smudits, Alfred u. Helmut Staubmann (Hg.): Kunst Geschichte Soziologie. Beiträge zur soziologischen Kunstbetrachtung aus Österreich. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Blaukopf, Kurt 1998: Unterwegs zur Musiksoziologie. Auf der Suche nach Heimat und Standort. Graz-Wien: Nausner & Nausner.
- Blaukopf, Kurt 2000: Musikpraxis als Gegenstand der Soziologie. In: Benedikt, Michael, Reinhold Knoll u. Kurt Lüthi (Hg.): Über Gesellschaft hinaus. Kultursoziologische Beiträge in Gedanken an Robert Heinrich Reichhardt. Klausen-Leopoldsdorf: Leben – Kunst – Wissenschaft.
- Blaukopf, Kurt 2010: Was ist Musiksoziologie? Ausgewählte Texte. Hg. von Michael Parzer. Frankfurt am Main et al.: Peter Lang.
- Blaukopf, Kurt 2012: Kurt Blaukopf on Music Sociology – an Anthology. Hg. von Tasos Zembylas. Frankfurt am Main et al.: Peter Lang.
- Blaukopf, Kurt u. Desmond Mark (Hg.) 1976: The Cultural Behaviour of Youth. Wien: Universal Edition.
- Blaukopf, Kurt u. Alfred Smudits 1987: Auswirkungen neuer Technologien auf das Kulturschaffen und den Status des Kulturschaffenden. In: Sozialwissenschaftliche Rundschau, 27.
- Blaukopf, Kurt u. Herta Blaukopf 1994: Gustav Mahler – Leben und Werk in Zeugnissen der Zeit. Stuttgart: Hatje.

- Bontinck, Irmgard (Hg.) 1974: New Patterns of Musical Behaviour of the Young Generation in Industrial Societies. Wien: Universal Edition.
- Bontinck, Irmgard (Hg.) 1996: Wege zu einer Wiener Schule der Musiksoziologie. Konvergenz der Disziplinen und empiristische Tradition. Wien u. Mülheim a.d. Ruhr: Guthmann-Peterson.
- Bontinck, Irmgard 2000: Kurt Blaukopf und die Wiener Schule der Musiksoziologie. In: Seiler, Martin u. Friedrich Stadler (Hg.): Kunst, Kunsttheorie und Kunstforschung im wissenschaftlichen Diskurs. In memoriam Kurt Blaukopf (1914–1999). Wien: Öbv & Hpt.
- Bontinck, Irmgard 2007: Klassiker der Musiksoziologie. In: Motte-Haber, Helga de la u. Hans Neuhoﬀ (Hg.): Musiksoziologie. Laaber: Laaber.
- Braun, Christoph 1992: Max Webers »Musiksoziologie«. Laaber: Laaber.
- Dahlhaus, Carl 1978: Das Dilemma der Musiksoziologie. In: Musik und Bildung, 10/11. Institut für Musiksoziologie (Hg.) 1999: Fast eine Biografie. Kurt Blaukopf in seinen Schriften. Strasshof: Vier Viertel.
- Gebesmair, Andreas 2000: Dimensionen einer empirischen Musiksoziologie. Befunde zum Wandel der globalen Musikkultur. In: Harauer, Robert (Hg.): Kulturpolitik, Medienethik und Musiksoziologie. Wien: Mediacult.
- Honigsheim, Paul 1989: Music and Society. The Later Writings of Paul Hongsheim. Hg. von Peter K. Eizkorn. New York et al.: Wiley & Sons.
- Horkheimer, Max u. Theodor W. Adorno 1969: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt am Main: Fischer.
- Müller, Hans-Peter 1986: Kultur, Geschmack und Distinktion. Grundzüge der Kultursoziologie Pierre Bourdieus. In: Neidhardt, Friedhelm, Rainer M. Lepsius u. Johannes Weiß (Hg.): Kultur und Gesellschaft (Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie Sonderheft 27). Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Neuhoﬀ, Hans 1998: Rezension zu Kurt Blaukopfs Neuauﬂage von »Musik im Wandel der Gesellschaft« (1996). In: Jahrbuch für Musikpsychologie, 15.
- Neurath, Otto, Rudolf Carnap u. Hans Hahn 1979: Wissenschaftliche Weltauﬄassung – der Wiener Kreis. In: Hegselmann, Rainer (Hg.): Wissenschaftliche Weltauﬄassung. Sozialismus und Logischer Empirismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Parzer, Michael 2004: Soziologie, Kulturwissenschaft und die Wiener Schule der Musiksoziologie. Ein Plädoyer für die Interdisziplinarität musiksoziologischer Forschung. In: ders. (Hg.): Musiksoziologie remixed. Impulse aus dem aktuellen kulturwissenschaftlichen Diskurs. Wien: Institut für Musiksoziologie.
- Parzer, Michael 2010: Kurt Blaukopf 1914–1999: Ein bibliographischer Streifzug. In: Kurt Blaukopf: Was ist Musiksoziologie? Ausgewählte Schriften. Frankfurt am Main: Peter Lang 2010.
- Peterson, Richard A. 1990: Why 1955? Explaining the Advent of Rock Music. In: Popular Music, 9.
- Peterson, Richard A. 1994: Culture Studies through the Production Perspective: Progress and Prospects. In: Crane, Diana (Hg.): The Sociology of Culture. Oxford et al.: Blackwell.
- Seiler, Martin u. Friedrich Stadler (Hg.) 2000: Kunst, Kunsttheorie und Kunstforschung im wissenschaftlichen Diskurs. In memoriam Kurt Blaukopf (1914–1999). Wien: Öbv & Hpt.

- Silbermann, Alphons 1957: Wovon lebt die Musik? Die Prinzipien der Musiksoziologie. Regensburg: Bosse.
- Silbermann, Alphons 1958: Die Stellung der Musiksoziologie innerhalb der Soziologie und der Musikwissenschaft. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, 10. Silbermann, Alphons 1962: Die Ziele der Musiksoziologie. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, 14.
- Silbermann, Alphons 1963: Max Webers musikalischer Exkurs. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderheft 7.
- Silbermann, Alphons 1967: Anmerkungen zur Musiksoziologie. Eine Antwort auf Theodor W. Adornos »Thesen zur Kunstsoziologie«. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, 19.
- Smudits, Alfred 2002: Mediamorphosen des Kulturschaffens. Kunst und Kommunikations-technologien im Wandel. Wien: Braumüller.
- Smudits, Alfred 2006: Zur Produktion von Kultur – österreichische und US-amerikanische Ansätze. In: Zembylas, Tasos u. Peter Tschmuck (Hg.): Kulturbetriebsforschung. Wiesbaden: VS.
- Smudits, Alfred 2007: Wandlungsprozesse der Musikkultur. In: Motte-Haber, Helga de la u. Hans Neuhoﬀ (Hg.): Musiksoziologie. Laaber: Laaber.
- Sønstevoid, Gunnar u. Kurt Blaukopf 1968: Musik der »einsamen Masse«. Ein Beitrag zur Analyse von Schlagerschallplatten. Karlsruhe: Braun.
- Staubmann, Helmut 1988: An der schönen blauen Donau... Entstehungsbedingungen soziologischer Musikforschung in Österreich. In: Langer, Josef (Hg.): Geschichte der österreichischen Soziologie. Konstituierung, Entwicklung und europäische Bezüge. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik.
- Weber, Max 1972 [1921]: Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik. Tübingen: J.C.B. Mohr.
- Weber, Max 1973a [1922]: Die Objektivität sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis. In: ders.: Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre. Hg. von Johannes Winckelmann. Tübingen: Mohr.
- Weber, Max 1973b [1922]: Der Sinn der Wertfreiheit in den soziologischen und ökonomischen Wissenschaften. In: ders.: Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre. Hg. von Johannes Winckelmann. Tübingen: Mohr.
- Weber, Max 2004: Zur Musiksoziologie. Hg. von Christoph Braun und Ludwig Finscher (Max Weber Gesamtausgabe). Tübingen: Mohr.

Roland Barthes (1915 – 1980)

Anina Engelhardt

1 Leben

Geboren wird Roland Barthes am 12. November 1915 in Cherbourg, Manche. Sein Vater Louis Barthes stirbt im ersten Weltkrieg als Marinesoldat 1916. Darauf folgt ein Umzug mit der Mutter Henriette Barthes zu Verwandten nach Bayonne. Im Jahr 1924 zieht die Familie nach Paris, wo Barthes das Lycée Montagne besucht. In Paris führt er die mit seiner Tante begonnen Ausbildung am Klavier weiter, in deren Rahmen er auch selbst komponiert (Calvet 1993: 21ff.).

Das Abitur legt Barthes 1934 am renommierten Lycée Louis-le-Grand ab und erkrankt in dieser Zeit an Tuberkulose, deren Folgen ihn zeitlebens beeinträchtigen und 1934 und 1935 zu langen Aufenthalten in Sanatorien zwingt. In Debreczen/Ungarn 1937 sammelt Barthes erste Erfahrungen für eine lange Reihe an Lehrtätigkeiten als Französisch-Lektor (Calvet 1993: 40ff.).

Durch die Aufenthalte in Sanatorien ist es ihm nicht möglich, die geplante Aufnahmeprüfung für die *École normale supérieure* (ENS) abzulegen, so dass ihm ein geradliniger Einstieg in die Wissenschaft verstellt ist. Er studiert daher an der Sorbonne Klassische Philologie, Grammatik und Griechische Tragödie und legt 1939 und 1943 seine Prüfungen ab (Calvet 1993: 194ff.). Gleich zu Beginn seines Studiums ist er Mitbegründer der »Gruppe Antikes Theaters«, mit der er eine für ihn prägende Griechenlandreise unternimmt (Ette 2011: 36). Im Anschluss an sein Studium ist er zwischen 1940 und 1946 als Gymnasiallehrer in Biarritz, Bayonne und Paris tätig. Die Jahre 1942 bis 1946 sind wieder durch Aufenthalte in Sanatorien geprägt (Calvet 1993: 59ff., 67ff.).