

2. Raum und Technik in der Musiksoziologie

»As is so often the case when we talk about music, we don't quite say what we mean, or mean what we say. Or to put it another way, whenever we try to talk about music, we seem to end up changing the subject.«

(Cook 1998, 71)

Die Musiksoziologie könnte als erste Anlaufstelle dienen, wenn es darum geht, soziale Prozesse des Musizierens im Tonstudio zu erfassen. Tatsächlich kann man die (musik-)soziologischen Publikationen, die sich mit dem Tonstudio beschäftigen, an zwei Händen abzählen; eine Ausnahme bildet das relativ neue Forschungsfeld der *Sound Studies*, das jedoch in der Soziologie bisher kaum rezipiert wurde (vgl. Klett 2014). Diese Nichtbeschäftigung mit dem Tonstudio hat zum einen mit der Vielschichtigkeit dessen zu tun, was als Musik und Musizieren bezeichnet wird und hat zum anderen mit der geringen Aufmerksamkeit zu tun, die der Musik in der Soziologie insgesamt zukommt. Die Musiksoziologie kann als weites, aber dünn besätes und unregelmäßig bestelltes Feld beschrieben werden (vgl. Inhetveen 1997, 223; 2010). Autoren und Autorinnen verschiedener theoretischer Provenienz haben sich zu musiksoziologischen Themen geäußert; nur wenige betreiben dabei primär Musiksoziologie. So ist es auch verständlich, dass die Musik in der Musiksoziologie häufig nur als ein kultursoziologisches Beispiel unter vielen für ein theoretisches Argument verwendet wird. Jene Autoren, die sich vor allem mit musiksoziologischen Fragen beschäftigt haben – neben Adorno, Silbermann und Blaukopf wären als noch lebende Autoren Howard S. Becker, Tia DeNora und Antoine Hennion zu nennen –, haben entweder keine dauerhaften Spuren in der Soziologie hinterlassen oder sie sind wegen anderer Arbeiten bekannt. Von Schulbildungen in der Musiksoziologie kann daher nicht gesprochen werden. Ob dieses disparaten Zustands ist es, trotz der im Vergleich zu anderen Themenfeldern geringen Zahl der Beiträge, nicht möglich, in dieser Arbeit einen umfassenden Überblick über den Stand musiksoziologischer Forschung zu geben (für die BRD: Inhetveen 1997; die DDR: Nowack 2006). Stattdessen sollen in diesem Kapitel musiksoziologische Ansätze auf ihre Behandlung räumlicher und technischer Aspekte hin untersucht werden.

Es verwundert nicht, dass sich die aktuelle musiksoziologische Forschung an allgemeineren Debatten in der Soziologie und Sozialtheorie orientiert. Es ist vor allem der Begriff der Praxis bzw. der Praktiken, verstanden als der alltäglichen Auseinandersetzung mit Musik und der Bewältigung dieses Alltags durch Musik, der in den folgenden Abschnitten des zweiten Kapitels in unterschiedlicher Ausdeutung – von Bourdieu (2.1), Hennion (2.2) und DeNora (2.3) –, relevant gemacht wird. Eng verwandt ist die Auseinandersetzung mit Musik als *performance* von McCormick (2.4). Als Kontrast dieser häufig mikrosoziologisch orientierten Thematisierung wird die Musik in der Soziologie primär in Zusammenhang mit sozialer Ungleichheit, Geschmacksbildung und Distinktion gebracht. Diesem Themenkomplex können in den letzten Jahren wohl die meisten musiksoziologischen Publikationen zugeordnet werden: der Forschung über das Verhältnis von Musik und Sozialstruktur und sozialer Ungleichheit bzw. des Sozialraums, die sich sowohl an Petersons These vom *kulturellen Allesfresser*, als auch an Bourdieus *feinen Unterschieden* orientiert (2.1). Zuletzt wird in diesem Abschnitt Literatur aus den interdisziplinären *Sound Studies* besprochen (2.5), da diese primär den Themenkomplex um Klang, Raum und Technik zum Thema haben. Auf diese Weise sollen sowohl aktuellen Entwicklungen wie die Thematisierungen von Raum und Technik in der Musiksoziologie und angrenzenden Feldern besprochen werden. Die Arbeiten Adornos zu diesen Aspekten werden in dem folgenden, dritten Kapitel separat thematisiert.

2.1 Musik im Sozialraum: Bourdieu, Peterson und der kulturelle Allesfresser

Obwohl Pierre Bourdieu wenig zur Musiksoziologie beigetragen hat, ist er als soziologischer Theoretiker, der eine Theorie des Verhältnisses von sozialer Klasse, Praxis und Kultur vorgelegt hat, für die musiksoziologische Debatte bedeutsam. In diesem Sinn werden hier die musiksoziologisch relevanten Arbeiten Bourdieus und des zu ähnlichen Themen forschenden *Production-of-Culture*-Ansatzes von Peterson et al. dargestellt (Peterson und Anand 2004). Bourdieu wird vor allem von französischen Autoren wie Antoine Hennion ([1993] 2007) und Bruno Latour (2007a) als intellektueller Sparring-Partner genutzt; für sie steht Bourdieu stellvertretend für eine strukturalistische sowie kritische Tradition der Kulturosoziologie. Aber auch bei anderen Autoren steht er für eine Form der Kulturosoziologie, die es zu überwinden gilt (Alexander und Smith 2004; vgl. Prior 2011).

Bourdieu ([1979] 1982) begreift seine Soziologie als eine *Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Er kritisiert Kunst und Kultur in ihrer Produktion und ihrem Konsum als symbolische Herrschaft; in der von ihm empirisch erforschten Übereinstimmung von Kulturkonsum und sozialer Lage kommt für ihn die Verlogenheit des künstlerischen Universalismus zum Vorschein. »Der gesellschaftlich anerkannten Hierarchie der Künste und innerhalb derselben der Gattungen, Schulen und Epochen korrespondiert die gesellschaftliche Hierarchie der Konsumenten« (ebd., 18). Die Herstellung des Musikgeschmacks eines Individuums erfolgt nach Bourdieu anhand der Sozialisation vor allem in der Familie und der Schule. Der Musikgeschmack und damit das Wissen über Musik und die konkreten musikalischen Fähigkeiten sind für Bourdieu letztlich Ausdruck

der Position des jeweiligen Individuums in einem sozialen Feld, dass sich zwischen dem Einkommen und dem sozial-kulturellen Prestige des jeweiligen Berufs aufspannt. Der *Habitus* ist die Verkörperung des diesem Stand angemessenen und entsprechenden Wissens. Er umfasst nicht nur das Wissen über Musik (über Musikgeschichte, Genres, aktuelle Interpreten und deren gängige Bewertung) sondern auch die vorbewussten Reaktionsformen, in denen sich der Musikgeschmack ausdrückt, das Wissen darum, wie man über die jeweilige Musik spricht, sich zu ihr bewegt und welche Gefühlseindrücke dieser adäquat sind – und in einigen Fällen: wie man diese Musik macht, wie man also in Bezug auf gewisse Genres musiziert. Somit umfasst der *Habitus* mehr als den Musikgeschmack. In den *feinen Unterschieden* ist die Musik ein zentrales empirische Beispiel für den Zusammenhang von Schichtzugehörigkeit und ästhetischem Wissen und Empfinden (ebd., 37-43).

Beschäftigten sich die *feinen Unterschiede* mit der Rezeption, widmet sich Bourdieu auch der Produktion, den *Regeln der Kunst* (Bourdieu [1992] 1999). In dieser Monographie liegt der Schwerpunkt auf der Literatur. Bourdieu beschreibt die Entwicklung der modernen französischen Literatur im Paris des 19. Jahrhundert anhand einer Sozialgeschichte des Romanciers und nimmt dabei Bezug auf die Auseinandersetzung über die ästhetische Form des Romans und dessen Aufstieg von einer Unterhaltungs- zu einer Kunstform. Nicht nur die ästhetische Konsumtion, sondern auch die Produktion unterliegt für Bourdieu einer Ökonomie, in der Konsekrationsinstanzen wie Zeitschriften und Institutionen für die Ausbildung und Aufführung darüber entscheiden, welche Kunst einer Beschäftigung würdig ist und welche nicht. Gleichzeitig stehen die Kunstproduzierenden in einem Konkurrenzverhältnis, in dem Avantgarden den alt gewordenen ästhetischen Produzentinnen den Rang an der Spitze streitig machen. Bourdieu spricht hier auch von einer umgekehrten Ökonomie, in der ein geringer Erfolg häufig mit einer Aufwertung des entsprechenden Werks im Sinne des *kulturellen Kapitals* einhergeht, bzw. umgekehrt ein durchschlagender ökonomischer Erfolg einer musikalischen Gattung oder eines Komponisten meist eher negativ gewertet wird (Bourdieu [1979] 1982, 361). Bourdieu beschreibt die Entwicklung musikalischer oder ästhetischer Formen als einen von sozialen Faktoren bestimmten Klassenkampf verschiedener ästhetischer Positionen um Anerkennung und Einfluss (ebd., 365). Musik und ihre richtige Interpretation und Rezeption sind also für die jeweiligen Individuen *kulturelles Kapital*, dessen Wert sich sowohl in Auseinandersetzungen im Feld der Produktion wie der Rezeption bildet.¹

Bourdieu bezieht die Bewertungen und den Gebrauch von Kunst sowie Essens- und Lebensweisen vor allem auf die Sozialstruktur. Aus diesem Grund sind seine Arbeiten für das vorliegende Projekt weniger interessant. Dies gilt auch für den metaphorischen Raumbegriff. Mit dem *sozialen Raum* bezeichnet Bourdieu jene Abstände zwischen den Gesellschaftsmitgliedern, die sich qua Einkommens-, Bildungs- und Geschmacksunterschieden ergeben. Bedeutsam ist hier, dass sich diese sozialen Unterscheidungen mit den Bedeutungs- bzw. Bewertungsunterschieden musikalischer Genres und Werke decken (ebd., 366, 212f.). Im Gegenzug zu vielen (musik-)soziologischen Studien kann

1 Zur Problematik von Bourdieus Kapitalbegriff vgl. Ellmers (2012).

mit Hilfe des Bourdieuschen Oeuvres auf die »Homologie« des Raums der musikalischen Rezeption und des Feldes der musikalischen Produktion hingewiesen werden (vgl. Kropf 2012, 272), also auf ein analoges Verhältnis der Bewertung der entsprechenden Kultur im jeweiligen Feld mit der Bewertung der jeweiligen Rezipienten.

Während dieses Raum- und Feldverständnis Bourdieus als zentraler Beitrag seiner Soziologie der Ungleichheit gilt,² gibt es auch Texte, in denen sich Bourdieu stärker auf den gebauten und gelebten Raum bezieht. So greift er Erwin Panofskys Vergleich von gotischer Architektur und Literatur auf, als er dessen Begriff des *Habitus* übernimmt (Bourdieu [1967] 1970). In der *Theorie der Praxis* ([1972] 2009) untersucht Bourdieu, inwiefern sich die alltägliche Arbeitsteilung anhand von Geschlechterlinien, aber auch religiöse Vorstellungen letztlich in der Architektur eines einfachen und typischen Wohnhauses wiederfinden. Obwohl sich die Skizze des Berberhauses eben nicht auf reine ästhetische Formen (und ihre Herstellung), sondern den alltäglich gelebten Raum, also weniger auf die Repräsentation sondern die Reproduktion des Lebens bezieht, bleibt die Analyse des gebauten Raums hier auf den Hinweis der Homologie von Ideologie und Architektur bezogen; diese Betonung der Homologie wird auch an der im Folgenden dargestellten Kritik an Bourdieu eine Rolle spielen.

Jonathan Sterne (2003a) macht Bourdieus spezifisch sozialtheoretischen Technikbegriff stark: Ihm zufolge beschreibt Bourdieu Technologie wie das Fernsehen (Bourdieu [1996] 1998) oder die Photographie (Bourdieu [1965] 1983) vor allem als Techniken; Technologien seien so nicht also bloße Geräte, sondern auf ihren Umgang als »crystallizations of socially organized action« (Sterne 2003a, 367) zu verstehen. Im Gegensatz zu den Medienwissenschaften diskutiert Bourdieu vor allem den sozialen Gebrauch dieser Technik als eine Materialisierung vorangegangener sozialer Aktivität, die wiederum Einfluss auf den konkreten Gebrauch des technischen Artefakts hat: Konträr zu Marshall McLuhan ([1967] 2001), dem zu folge das Medium wie das Fernsehen oder die Kamera selbst eine eindeutige Botschaft besitzt, betont Bourdieu die je nach sozialer Position unterschiedlichen Gebrauchsweisen und Bedeutungen einer Technik, die im jeweiligen *Habitus* zusammenfallen. Sterne (2003a, 373) führt das Beispiel des Schallplattenspielers an, um zu illustrieren, wie sich Bedeutung und Gebrauch bestimmter Techniken mit der Zeit, aber auch je nach *Habitus* der Akteure ändern.

Damit ist Bourdieus Theorie ein Beispiel für einen soziologischen Blick auf Technik, der materiale oder mediale Faktoren nur *en passant* erwähnt. In diesem Sinne ist Bourdieus Beschreibung des Fernsehens als »symbolische Gewalt« zu verstehen (Bourdieu [1996] 1998; vgl. Nungesser 2017) – nicht als Kritik des Mediums, sondern seiner Nutzungsweisen, seines Gebrauchs in einem Geflecht vermachteter und strukturierter Beziehungen. Gleichzeitig lässt sich die Diskussion von Kunst, Mode und Ernährung in den *feinen Unterschieden* auch auf die Auswahl, Bewertung und Handhabung technischer Artefakte und von Musikinstrumenten beziehen. So steht zu vermuten, dass auch die Wahl eines Instruments – selbst die engere Wahl einer E-Gitarre: Fender Stratocaster oder Gibson Les Paul – ebenso wie die Wahl eines MP3-Players oder eines Kopfhörers durch den *Habitus* vermittelt ist. Dieser Gedankengang ließe sich schließlich auch auf

2 Zu räumlichen Metaphern in der soziologischen Theorie vgl. Silber (1995).

die Auswahl eines Tonstudios durch Produzierende und Musizierende sowie die Handhabung der Studioteknik ausweiten (Kaiser 2017; Cole 2011).

Der *Production-of-Culture-Ansatz* von Richard A. Peterson und anderen untersucht ebenso wie Bourdieu, wie Sozialstruktur, gesellschaftliche Institutionen und Musikgeschmack zusammenhängen. Ende der 1970er Jahre hat er sich als Reaktion auf die sowohl im Marxismus wie Systemfunktionalismus gängige Vorstellung entwickelt und wendet sich gegen die These, dass Kultur und der Geschmack der einzelnen Individuen die gesellschaftliche Strukturen und ihre Schichtzugehörigkeit schlicht widerspiegeln (Peterson und Anand 2004, 311f.). Damit richtet sich der Ansatz der Tendenz nach gegen Bourdieus Theorie. Stattdessen gehen Peterson und sein Umfeld von einem Einfluss verschiedener gesellschaftlicher Faktoren auf die kulturelle Produktion aus, die jedoch durch konkrete Organisationen und Institutionen organisiert wird und so mehr oder weniger die Bedürfnisse der Konsumenten abdeckt. Dies zeigen Peterson und Berger (1975) anhand schwankender Verkaufszahlen von Schallplatten, welche verdeutlichen sollen, dass die Produktion nicht immer mit den Publikumswünschen übereinstimmt. Sie beschreiben die Geschichte der Pop-Musik nach 1945 als eine von zyklischer Zu- und Abnahme der Verkaufszahlen wie der kulturellen Vielfalt des Musikangebots, die von gesamtgesellschaftlichen ökonomischen Indikatoren ebenso wie der Struktur der Musikindustrie beeinflusst werden. So parallelisieren sie das Aufkommen des Rock 'n' Roll im amerikanischen Musikmarkt mit einem Wachstum an Produktionsfirmen und Künstlerinnen, die Ende der 1950er Jahre in den amerikanischen Charts vertreten sind, ebenso wie größeren Plattenverkaufszahlen. Sie weisen nach, dass insbesondere das Aufbrechen der vertikal integrierten Produktionskette der großen Musikfirmen – welche bis in die 1950er Jahre die Auswahl der Musiker, die Produktion sowie die Distribution bis in die Plattenläden kontrollierten – zu einer breiteren Angebot geführt hat.³ Laut Lena und Peterson (2008) stellt sich die Genese, Verbreitung und das Ableben musikalischer Genres letztlich ebenso zyklisch dar. Sie beschreiben unterschiedliche musikalische Genres in Bezug auf die Organisation und das mehr oder weniger enge Verhältnis von Produzierenden und Konsumierenden und unterscheiden zwischen *avantgardistischen*, *szenebezogenen*, *musikindustriellen* und *traditionalistischen* Organisationsformen der Genres. Ihrer Analyse zufolge durchlaufen die meisten Genres in ihrer Geschichte die genannten Organisationsformen in der oben angegebenen Reihenfolge, obwohl einige, wie Psychedelic Rock, vor dem Eintritt in die traditionalistische Phase zu verschwinden scheinen.

Die Technik wird in diesem Ansatz als eine von sechs außerkulturellen Faktoren gesehen, die einen je spezifischen Wandel der Musikkultur produzieren. Sie wird hier vor allem als materielle Technologie verstanden, nicht als Methode (Peterson und Anand 2004, 314). Neben der Technik sind die anderen Faktoren im engeren Sinne sozialer und ökonomischer Natur: die Struktur der Industrie, allgemeine Organisationsstrukturen sowie Marktkräfte (ebd., 313-318). Dabei kann eine Veränderung in einem der Faktoren einen massiven Wandel in den anderen an der Kulturproduktion beteiligten Aspekten

3 Die kulturelle Vielfalt wird von ihnen vor allem anhand der Zahl der in den Billboard Charts vertretenen Künstlern sowie an der Homogenität der Themen in den Songtexten gemessen. Eine Analyse der Musik selbst lassen sie aus (1975, 163).

hervorrufen (ebd., 318). Insbesondere die Studioteknik kann eine solche Rolle spielen; Peterson und Anand erwähnen, dass die Entwicklung der Magnetbandtechnik es kleinen Studios erlaubt hat, ökonomisch erfolgreich zu sein. Dies sehen sie als technischen Beitrag zur Durchsetzung des Rock 'n' Roll (vgl. Peterson 1990). Technik und ihr Gebrauch werden also nicht als Teil der Kultur oder kultureller Produkte verstanden, sondern als im gewissen Sinn unabhängige Variable (vgl. Alexander und Smith 2004). Da es Peterson und seinem Umfeld jedoch vor allem um die Erklärung kulturellen Wandels geht, bleibt in dieser Theoretisierung offen, wie der Wandel in den jeweiligen die Kultur beeinflussenden Feldern erklärt werden kann. Zwar können sich laut der Konzeption die kulturexternen Felder gegenseitig beeinflussen; ein Ursprung jenes Wandels kann mit diesem theoretischen Ansatz jedoch nicht ergründet werden (vgl. Bourdieu [1979] 1982, 46f.).

In den letzten Jahren hat vor allem die These vom *cultural omnivore*, bzw. vom kulturellen Allesfresser, die Peterson und andere vorgelegt haben (Peterson 1992; Peterson und Kern 1996), für eine Debatte in der Kulturosoziologie gesorgt. Ihren empirischen Ergebnissen zu Folge kann nicht mehr davon ausgegangen werden, dass ein hoher sozialer Status und die Bevorzugung von Musik mit hohem Prestige zusammenhängen – dies ist für Bourdieu in seinen Studien mit Daten aus den 1960er und 70er Jahren noch der Fall (Bourdieu 1982). Vielmehr sind laut Peterson und Kollegen Gebildete und Gutbezahlte in den späten 1980er und frühen 1990er Jahren offen für alle musikalischen Genres und bevorzugen nicht nur ernste oder klassische Musik, sondern auch die Pop-Musikgenres Blues, Rock und Gospel, während sich Angehörige der Unterschicht häufig auf ein einziges der genannten »lowbrow«-Genres, wie bspw. Country, beschränken. Die Hierarchie der Künste weicht somit einer Hierarchie der Quantität: Sozialer Status drückt sich im Kennen und Mögen möglichst vieler musikalischer Formen aus. Peterson und Kern (1996) sehen diesen Wandel nicht als Einzelfall, sondern als Indikator für einen nicht nur generationellen, sondern auch sozialstrukturellen Wandel der oberen Mittelschicht und Oberschicht hin zu mehr Kosmopolitismus.

Dabei stellt sich jedoch die Frage, ob die Arbeiten in dieser Theorieperspektive Bourdieus Befunde widerlegen oder nicht viel mehr komplementieren. Während sich die Studien im Umfeld von Peterson auf die Vereinigten Staaten beziehen, haben Studien in anderen Ländern zu ähnlichen, aber auch zu abweichenden Ergebnissen geführt (W. Atkinson 2011; Berli 2014; Chan und Goldthorpe 2007; Coulangeon 2010; Friedman 2012). Vielfach wird in diesem Zusammenhang die Klassifikation der Peterson'schen Studie kritisiert und die Kritik an Bourdieu zurückgewiesen (W. Atkinson 2011; Kropf 2012; Robette und Roueff 2014). Laut Jonathan Kropf (2012) hat sich nicht der Oberklassenhabitus zu mehr Inklusivität und Toleranz hin entwickelt, vielmehr hat sich das Feld der Pop-Musik selbst stärker differenziert. So kann Kropf anhand von Verkaufszahlen und der Platzierung von Alben in Bestenlisten sowie mit Bezug auf Feuilletton, Musikzeitschriften und Lehrpläne für den schulischen Musikunterricht zeigen, dass bestimmte Gruppen oder Musiker – wie die Beatles – zwar geringe, aber konstante Verkaufszahlen aufweisen und sowohl in den Bestenlisten als auch den Lehrplänen auftauchen, während das Gegenbeispiel des *one hit wonders* seitens der Konsekrationsinstanzen so gut

wie keine Beachtung findet.⁴ Die Nennung von Großgenres wie bspw. Rock, wie sie in den von Peterson genutzten Daten (der *Survey of Public Participation in the Arts*) erfolgt, verwischt laut Kropf entscheidende Bewertungsunterschiede innerhalb dieser Genres. Eine Überprüfung dieser Entwicklung mit aktuelleren Daten wird laut Peterson und Rossman dadurch erschwert, dass sich in dem Survey die Anzahl an abgefragten Genres verändert hat. In einer erneuten Untersuchung kommen Peterson und Rossman (2015) mit einem reduzierten Set an Genres zu dem Schluss, dass sich der Trend zum kulturellen Allesfresser in den 2000er Jahren wieder umgekehrt hat.

Was in dieser Debatte verhandelt wird, ist weniger die Frage, ob Sozialstruktur und Musikgeschmack zusammenhängen, sondern wie stark und spezifisch sich dieser Zusammenhang darstellt und inwiefern bestimmte Musikgenres sich zur sozialen Distinktion eignen. Bestätigt wird hier, dass der Musikgeschmack zur Selbst- und Fremdverortung von Mitgliedern moderner Gesellschaften gehört. Sowohl bei Bourdieu wie in der Debatte um den kulturellen Allesfresser dreht sich jedoch alles um den individuellen Musikgeschmack bzw. die Bewertung der Musik im Musikunterricht oder im Musikjournalismus. In diesem Zusammenhang wird Musik vor allem über die Präferenz enger oder weiter gefasster Genres bzw. spezifischer Musikerinnen diskutiert; der konkrete Gebrauch, ebenso wie die Produktionsumstände der Musik spielen keine Rolle.⁵ Zugleich kann man jedoch davon ausgehen, dass es auch sozialstrukturell relevante Unterschiede dahingehend gibt, wie die Musik gehört wird, also in welcher Lautstärke, zu welcher Uhrzeit, mit welchen technischen Mitteln und Medien (Bartmansi und Woodward 2015) und welcher Körper- und Geisteshaltung (Otte 2015; Rössel 2009). Die Rezeption von Musik umfasst also mehr als eine Entscheidung für oder gegen ein bestimmtes Genre.

2.2 Musik als Vermittlung: Antoine Hennion

Um jene Details des Umgangs mit Musik geht es Antoine Hennion. Entsprechend kritisiert er die soziologische Entwicklungslinie von Durkheim zu Bourdieu als »sociologisme« ([1993] 2007, 39): »Durkheim a instillé le poison dans la sociologie; on trouve sa trace dans le glissement qui fera constamment dénoncer à Bourdieu la croyance comme ›magie sociale‹« (ebd., 58). Anhand dieser Autoren kritisiert Hennion die gesamte

-
- 4 Dies setzt sich auch der oben besprochenen Literatur zur Geschichte der Tonaufzeichnung und des Musikstudios fort: Die primären Beispiele für Innovationen im Studiogebrauch sind auch Jahre nach ihren ökonomischen Erfolgen international bekannte Musiker wie Duke Ellington (Katz 2004), Frank Sinatra (Schmidt Horning 2013; Smudits 2003), Elvis Presley (Wicke 2011) und vor allem die Beatles (Burgess 2014; Cunningham 1998; Katz 2004; Schmidt Horning 2013; Wicke 2011).
 - 5 Bourdieus Theorie bietet jedoch über den Begriff des Habitus die Möglichkeit, eben jenen konkreten Gebrauch von Musik zu untersuchen, da der Habitus ja nicht nur die biographisch vermittelte Position im Raum der Klassengesellschaft umfasst, sondern auch eine Theorie der Verkörperung und der Praktiken ist (vgl. Löw 2001, 16). Des Weiteren hat Bourdieu in seiner musikbezogenen Studie, die als Teil der *feinen Unterschiede* publiziert wurde, nicht nach der Bewertung und der Bekanntheit von Genres, sondern von Stücken und von Interpreten gefragt.

Soziologie dafür, dass sie Kunst und damit auch die Musik nur als Ausdruck und Effekt sozialer Strukturen versteht und es sich zum Ziel macht, die intensive ästhetische Erfahrung als sozial konstruierten Glauben (Durkheim) oder *doxa* (Bourdieu) zu entzaubern. In diesem Sinne kann Bourdieu die Begeisterung für Musik nur als Ausdruck eines Habitus und als einen Herrschaftseffekt dechiffrieren, ihn also als falsch kritisieren.⁶ Im Gegenzug dazu sieht Hennion das Gros der Musikwissenschaft jedoch den umgekehrten Fehlschluss begehen: Die Wirkung der Musik wird dort allein dem musikalischen Text zugeschrieben; deswegen wird es abseits seines konkreten Gebrauchs analysiert. Hennion selbst möchte beide Ansätze miteinander kombinieren und gegen die Zirkelschlüsse vor allem den Begriff der Vermittlung – *«médiation»* – stärken (ebd., 16). Für ihn ist die Musik das Paradebeispiel einer solchen Vermittlung, da sie anders als die bildende Kunst nicht als Objekt existiert, sondern erst durch ein Zusammenspiel von technischen Artefakten, Instrumenten, Musikern und dem entsprechenden Publikum erklingt (ebd., 19f.). Das heißt auch, dass die Soziologie stärker als bisher auf diese Performanz der Objektwelt fokussieren soll. Einige Ansätze dazu findet er in der sozialgeschichtlich informierten Musikgeschichte, die den Wandel musikalischer Formen als Ergebnis sowohl sozialer Umwälzungen wie als Entwicklung der musikalischen Formensprache beschreibt.

Im Begriff der *médiation* wie in der Kritik an Bourdieu und dem gesamten soziologischen *«discours critique»* (ebd., 16) teilt Hennion viele Prämissen mit der Sozialtheorie Bruno Latours. Latours Akteurs-Netzwerk-Theorie (2007b) begreift sich ebenso als eine Theorie, welche die Eigenlogik der Objekte des (nicht)wissenschaftlichen Alltags jener sozialwissenschaftlichen Dingvergessenheit entgegenstellt, die wiederum die Objekte nur als Ausdruck von Sozialität begreift.⁷ Im Gegenzug versteht Latour (2007b, 95) Menschen und Gegenstände als ein handelndes Netzwerk von prinzipiell gleichwertig relevanten *Aktanten*. Trotz einiger Sympathien kritisiert Hennion Latour jedoch für dessen Handlungstheorie, die nicht darstellen kann, dass im Kontext der Kunstrezeption auch etwas geschehen kann, ohne dass jemand aktiv etwas tun muss (Gomart und Hennion 1999, 224f.). Hennion sieht diesen Zwang zur Aktivitätserkennung als Rest einer nicht vollständig überwundenen soziologischen Handlungstheorie. Statt von Handlung möchten Hennion und Emilie Gomart (ebd., 225) eher von einem *«event»* sprechen. Als Komplement dieser Kritik interviewen sie sowohl Drogennutzer wie Musikliebhaberinnen dazu, wie diese jeweils durch Musik oder Drogen ergriffen werden. Dabei stellt

6 Hennion geht sogar davon aus, dass von ihm für seine Forschung Befragte so sehr von der Bourdieu'schen und sozialwissenschaftlichen Sichtweise informiert bzw. beschädigt sind, dass sie sich beispielsweise für ihr Sammeln von Opern-CDs entschuldigen (vgl. Eyerman 2006, 1). Die Kritik an Bourdieu ist in den Schriften Hennions omnipräsent; in einem Arbeitspapier zur Soziologie des Geschmacks heißt es in Bezug auf die Soziologie der Distinktion bzw. des Geschmacks: *«L'objetif [der Studie, auf der das Arbeitspapiers aufbaut, DW] était de sortir la sociologie du goût de la conception critique, devenue hégémonique, qui en fait un jeu social passif, ignorant de lui-même et surdéterminé (Bourdieu, 1979), au profit d'une sociologie pragmatique de l'attachement compris comme activité réflexive, cadrée, équipée, produisant dans le même geste les compétences d'un amateur et le répertoire des objets auxquels il tient»* (Hennion 2015, 1). Zur Selbstverortung Hennions im Pragmatismus vgl. Dietz et al. (2017).

7 So würde auch Bourdieus Technikverständnis kritisiert, welches Sterne (s.o.) lobend hervorhebt.

sich heraus: Damit die Musik einen ergreifen kann – unabhängig davon, ob man selbst musiziert oder ihr bloß zuhört –, muss man paradoxerweise selbst als Hörende aktiv werden: »The act of listening is still centred around the inventive use of personal space: it is necessary to develop a strategy of listening in order to ›feel comfortable‹ with music« (Hennion 2001, 9). Es geht Hennion um eine musiksoziologische Praxeologie und eine Rehabilitation des Hörenden, des Hörens als aktive Passivität (Gomart und Hennion 1999, 243). Für Hennion ist der oder die Hörende nicht bloßes Objekt sozialer Felder und strategisches Subjekt diverser Distinktionsweisen, sondern ein Akteur, dessen emotionale Bindung an die Musik und dessen Aktivitäten ernst zu nehmen sind (Hennion [1993] 2007, 367).

Hennion wendet sich den Details der musikalischen Aufführung und dem Umgang mit Musik in ihren verschiedenen Aggregatformen zu. Dabei müssen die Analysen jedoch nicht auf einer Mikroebene verbleiben: In *La passion musicale* ([1993] 2007) untersucht er unter anderem die Debatte um die korrekte Aufführung der französischen Barockmusik, die, wie musikwissenschaftliche Forschung in den 1970er Jahren entdeckt hat, zu ihrer Entstehungszeit synkopiert gespielt, aber unsynkopiert notiert wurde. Diese Entdeckung führte dazu, die Musik auch wieder synkopiert aufzuführen (ebd., 239–247). Statt wie Bourdieu nach den Bündnissen, sozialstrukturellen Bedingungen und den in Frage stehenden Distinktionen der Auseinandersetzung zu fragen, beschreibt Hennion die Wiederentdeckung einer jahrhundertealten Aufführungspraxis als Netzwerk verschiedener Praktiken und Artefakte, die jeweils in ihrer Zeit zu verstehen sind. Diese Wiederentdeckung selbst ist für ihn nur unter aktuellen Bedingungen möglich. Ein Interesse an Musikgeschichte muss vorausgesetzt werden, ebenso wie die Existenz von Speichermedien wie Schallplatten oder CDs, welche die neue alte Spielweise popularisieren können (ebd., 259f.). In seinem Verständnis ist dieses Interesse an Alter Musik und zeitgenössischen Spielformen selbst das beste Beispiel für das, was die Musiksoziologie versuchen soll: ein »repeuplement«, das den Raum zwischen dem hörenden Subjekt und dem musikalischen Objekt mit »les institutions, les normes, les langages, les codes, jusqu'aux matériaux utilisés« (ebd., 172) auffüllt. Hennion begreift die Soziologie selbst als Nachzeichnen dieser Vermittlung durch verschiedene Artefakte, Situationen und Normen als *Komposition* (ebd., 361). In diesem Sinn geht er auch auf die Bedeutung verschiedener Abspielmedien für bestimmte musikalische Genres ein, beispielsweise auf die Gitarre für den Rock oder die Schallplatte für den Jazz – denn es ist die Schallplatte, die es erlaubt, eine bestimmte Phrasierung und Spielweise, ebenso wie die Soli der Musikerinnen aufzuzeichnen; diese Aufzeichnung ist wiederum das Vorbild, das angehende Musiker zu imitieren versuchen (ebd., 325).

Hennion untersucht, wie die Bedeutung der Musik in der jeweiligen Situation und in Zusammenhang mit den verwendeten Materialien festgelegt wird (Hennion 2008). So kritisiert er Studien wie jene Bourdieus, die nach der Bekanntheit oder der Bewertung eines gewissen Musikstücks fragen, da dieses Stück je nach Situation eine andere Bedeutung erhalten kann – was auch heißt, dass das Subjekt in Bezug auf die Musik bei jedem Hören oder Spielen ein anderes ist.

Auch wenn Hennion keinen expliziten Technik- oder Raumbegriff entwickelt, wird deutlich, dass sich sein theoretisches Verständnis technischer sowie räumlichen Aspekte von Bourdieu über den Habitus vermittelten Verständnis unterscheidet. Mit Bezug

auf Latours Terminologie (Latour 2007b, 70; Herv. i.O.) lässt sich verstehen, dass Hennion Raum und Technik als »Mittler« begreift, die in der jeweiligen Situation einen Unterschied machen und nicht als »Zwischenglied[er]«, die schlicht etwas übertragen, ohne es signifikant zu modifizieren. Während Hennion zwar den theoretischen Rahmen für eine Art ANT der Musik bereitstellt, stellen das Gros seiner Arbeiten keine Detailanalysen zur Verfügung, die jenen Zusammenhang von Raum, Musik und Technik ausleuchten.

Dieser Rahmen wird jedoch von Michael Liegl aufgegriffen. Im Anschluss an Hennion und die ANT untersucht Michael Liegl ein stark technikbezogenes Feld des Musizierens: ein Computermusik-Improvisations-Netzwerk in New York (2010), das auch mit herkömmlichen musikalischen Formen bricht und etwas produziert, was man als *Noise* beschreiben könnte (vgl. Klett und Gerber 2014). Von Interesse für die Raumsoziologie ist hier vor allem Liegls Bemerkung, dass Musizieren immer auch ein »doing space« ist, »eine Organisation von Leibern im Raum und eine Orchestrierung derselben« (2010, 152). Er vergleicht die Anordnung von Musizierenden und Publikum in einem klassischen Konzertsaal (ebd., 169-73) – der eine strikte Trennung des Publikums von den und die visuelle und körperliche Ausrichtung auf die Musizierenden erzeugt – mit der lockeren Gruppierung des Publikums um die Musiker in einem Jazz-Club und schließlich mit der Situation in jenem Raum in New York, der gleichzeitig als Aufführungsort für die Musikerinnen und als Café und Kneipe dient und in dem Teile des Publikums die Musiker in einem Nebenraum nicht sehen, aber hören können. Liegl betont des Weiteren die Positionierung und Ausrichtung der Musiker zueinander. Während die Musiker des Symphonieorchesters alle auf den Dirigenten hin ausgerichtet sind und dabei dem Publikum mehr oder weniger zugewandt sind, konzentrieren sich die Laptopmusiker des New Yorker Ensembles allein auf ihre Laptops, auch wenn sie lose im Blick- und Rufkontakt stehen. Mit dem »doing space« wird also die Räumlichkeit der Interaktion unter Musikern und jener mit dem Publikum betont; Liegl geht damit über die Bemerkungen von Schütz bezüglich des gemeinsamen Musizierens (Schütz 1951) hinaus. Im Sinne von Smalls *Musicking* (1998) gehört die Interaktion mit dem Publikum, die sich je nach räumlicher Figuration anders gestaltet, zum Musizieren dazu.

2.3 Musik als Affordanz: Tia DeNora

Ebenso wie Hennion kritisiert Tia DeNora die herkömmliche Musiksoziologie dafür, Musik vor allem in Bezug auf die Sozialstruktur zu untersuchen. Sie ist mit ihrer Monographie *Music in Everyday Life* (2000) eine der meistzitierten Autorinnen der neueren Musiksoziologie. Entgegen einer strukturalistischen Musiksoziologie und der textbasierten Musikwissenschaft macht sie den Begriff des musikalischen Alltags stark und möchte vor allem die Bedeutung der Musik für die Akteure erklären: »It is time to reclaim the matter of music's powers for sociology« (DeNora 2000, 19). Diese Macht der Musik liegt für DeNora nicht in der Musik selbst, sondern in der »human-music interaction« (vgl. Suchman 2007); Ziel ist »an ethnographically oriented, pragmatic theory of musical meaning and affect« (DeNora 2000, 21). Jene pragmatische Wende bezieht auch die Soziologie als Co-Produzentin musikalischen Sinns mit ein (ebd., 23, 30). So bezeichnet DeNora die feministische Analyse der Oper *Carmen* durch Susan McClary

als musikalische Praxis, die es selbst wiederum soziologisch zu untersuchen gilt (ebd., 44). In diesem Sinne untersucht DeNora nicht im Sinne Webers, inwiefern gesellschaftliche Verhältnisse – wie hier Geschlechterverhältnisse – in der Musik vorhanden sind und verhandelt werden; sie möchte stattdessen musikalische und soziale Verhältnisse als »reflexively linked and co-produced« (ebd., 4) verstehen.

Gleichzeitig geht DeNora davon aus, dass das musikalische Material selbst nicht vollkommen offen für Interpretation ist. Obwohl sie sich nicht zum »perennial wrangle [...] whether musical meanings are ›immanent‹ or ›arbitrary‹« (ebd., 24) äußern will,⁸ geht sie de facto von gewissen, materiellen Eigenschaften der Musik aus, ohne die »music's social power« nicht zu erklären ist. Damit stellt sie sich gegen einen Sozialkonstruktivismus, wie er beispielsweise von Peter J. Martin vertreten wird, der in Bezug auf die Bedeutung der Musik davon ausgeht, »that the process by which collective definitions are established – the social construction of reality – is in principle independent of the intrinsic properties of the activities and objects being defined« (Martin 1995, 31). Ähnlich wie Ian Hutchby (2001) nimmt sie stattdessen gewisse *Affordanzen* der Musik (sowohl in klanglicher wie textlicher Form) an (DeNora 2000, 44), auf welche sich die Akteure jeweils auf verschiedene Weise beziehen (vgl. Hennion 2008). Mit dem Begriff der Affordanz wird ein ontologischer Bezug auf inhärente Eigenschaften der Musik vermieden; die Affordanzen der Musik zeigen sich nur im konkreten Gebrauch, also beispielsweise dann, wenn eine bestimmte Tätigkeit mit einem Musikstück oder Genre funktioniert, mit einem anderen jedoch nicht. So bewegt sich die neuere pragmatische und relationale Musiksoziologie zwischen Realismus und Konstruktivismus (Hutchby 2001, 444) in einem allgemein auszumachenden *turn* hin zu materiellen Aspekten sozialen Lebens, wie sie sowohl im *spatial turn* (Löw 2001) oder dem Neuen Materialismus (Barad 2012; Dolphijn und van der Tuin 2012; Goll, Keil, und Telios 2013) zum Ausdruck kommen.

Mit Foucault sieht DeNora Musik als Teil der »technologies of the self« (2000, 47), die Akteure einsetzen, um ihren Zustand oder den anderer Individuen zu verändern. Der Technikbegriff steht hier metaphorisch für eine strategische oder habitualisierte Anwendung von Musik. Stärker als Hennion bezieht DeNora dabei den Körper mit ein, was sich an ihrer Ethnographie des Musikgebrauchs im Aerobic-Unterricht zeigt. So steigert sich das Tempo der im Kurs benutzen Musik allmählich, um zum Ende der Unterrichtseinheit wieder abzufallen; ohne die entsprechende Tempoveränderung der Musik kann der Kurs mit seinen Schrittabfolgen nicht im gewohnten Maße durchgeführt werden (ebd., 92–98). Im gleichen Sinn schildert sie den Einsatz von Musik in der Musiktherapie für Kinder mit Autismus oder Menschen mit Gehbehinderungen. So spricht sie von der Musik auch als von einer »prosthetic technology of the body« (ebd., 102). Dabei ist nicht nur ein strategischer Einsatz der Musik für die Steuerung des emotionalen und kinetischen Haushalts relevant, sondern auch das von Hennion beschriebene, zum Teil unbeabsichtigte Ergriffenwerden von Musik, wie beim zufälligen Hören einer für das Individuum bedeutsamen Musik. Dabei geht es nicht nur um

8 Sie parallelisiert diese Debatte mit jener um die soziale Bedeutung von Technik von Langdon Winner bis zu Latour (ebd., 34–36).

das Hören, sondern das Bewegen zur Musik, sei es Tanzen, aber auch nur ein Fußwippen oder das Anpassen des Bewegungstempo an den musikalischen Rhythmus (ebd., 144). In einer Vorgängerstudie beschäftigt sich DeNora mit der musikalischen Praxis im neunzehnten Jahrhundert und zeigt einerseits auf, wie das Klavier als damals neues technisches Artefakt Kompositionen von Beethoven ermöglichte, wie aber auch der spätere »heroische Stil« der Klaviervirtuosen wie Chopin und Liszt das vormals weibliche Saloninstrument für die weibliche Haltung beim Spielen unmöglich machte (DeNora 1995). In diesem Text nimmt das Klavier als technisches Artefakt eine prominente Stelle ein. In anderen Texten DeNoras wird Technik jenseits der oben erwähnten Metapher als gegeben vorausgesetzt.⁹

Raum als soziale Kategorie diskutiert DeNora vor allem im Zusammenhang mit Kontrolle durch Musik, am Beispiel des Musikeinsatzes in Ladengeschäften (vgl. Sterne 1997). Musik wird dort strategisch eingesetzt, um ein Publikum eines gewissen Alters oder einer gewissen Subkultur anzuziehen und ein anderes abzustoßen (DeNora 2000, 133-137). Hier wird deutlich, wie Räume als materielle Ensembles von den Ladenbesitzenden bewusst mit einem gewissen Sounddesign versehen werden und wie Klang, musikalische Parameter und Lautstärke in der Synthese zu einem Raumeindruck beitragen.

Zwar stellt DeNora, ebenso wie Hennion, die Bedeutung der Musik im modernen Alltag heraus; in ihrem Fokus auf die körperlichen und situativen Affordanzen der Musik geht jedoch die von ihr eingeforderte Beschäftigung mit der spezifischen Qualität der Musik verloren (ebd., xi). Der alltägliche Einfluss der Musik kommt in dieser Darstellung vor allem aus den rhythmischen Strukturen der Musik wie ihrer Rolle in der Situationsdefinition. Zugleich bewegt sich DeNora in ihrer Forschung primär auf der Konsumentenseite. Für eine Untersuchung der Musikproduktion im Tonstudio ist der von ihr erzeugte theoretische Rahmen hilfreich, während ihre empirischen Untersuchungen es nur bedingt sind. Schließlich kann man vermuten, dass beim Musizieren im Tonstudio ebenso verkörperte Reaktionen auf die Musik eine Rolle spielen, dass die Musik aber nicht wie in den von DeNora beschriebenen Situationen notwendiges Beiwerk, sondern Zweck der Aktivität ist.

In Anlehnung an DeNoras Forderung, den Gebrauch von Musik in alltäglichen Situationen zu untersuchen, haben sich Michael Bull (2000; 2007) und eine Reihe weiterer, vor allem britischer, Autoren (Beer 2007; Prior 2014; 2015) der Untersuchung von Nutzungsweisen tragbarer Hörmedien verschrieben. Bull hat sich mit dem privatisierten mobilen Musikhören per Walkman, MP3-Player und Autoradio beschäftigt und sowohl nach der Funktion der Musik für die Nutzer als auch nach den Veränderungen für die Interaktion im Büro, im öffentlichen Nahverkehr und im privaten Wohnraum gefragt. In den vor allem mit qualitativen Interviews arbeitenden Studien Bulls stellen die Befragten heraus, dass sie sich durch die Musik von anderen Menschen im öffentlichen

9 Vgl. den Buchdeckel von *Music in Everyday Life* (2000): Dort sind vier Portraitphotos von Menschen in Parks oder vor öffentlichen Gebäuden zu sehen, die alle Kopfhörer tragen; die Kopfhörer werden von DeNora – ebenso wie andere Bestandteile tragbarer Musikmedien – jedoch nur beiläufig in Bezug auf ihre mangelhafte Brauchbarkeit für das lauten Hören von Musik zum Aggressionsabbau erwähnt (ebd., 56).

Raum abkapseln; dies sowohl auditiv, um damit größere Kontrolle darüber zu erlangen, was man hört, als auch symbolisch – insbesondere junge Frauen berichten, dass sie Kopfhörer tragen (manchmal auch ohne dabei Musik zu hören), um ungewolltes Angesprochenwerden zu vermeiden. Ein weiterer Effekt dieser Mediennutzung ist die Ästhetisierung der alltäglich wahrgenommenen Umgebung: entweder, indem die Realität als Film oder ein Musikvideo rezipiert wird, in dem die gehörte Musik als Soundtrack fungiert, aber auch, in dem die Musik zu Tagträumen und einer Nostalgie einlädt, in der die Musik mit spezifischen biographischen Ereignissen oder Situationen verbunden wird. Hier überschneiden sich laut Bull zwei verschiedene Öffentlichkeiten: Während die Hörer an einer global zirkulierenden kosmopolitischen Musikkultur partizipieren – Öffentlichkeit im Sinne von Habermas ([1962] 1990) –, verschließen sie sich zumindest teilweise der unmittelbaren akustischen Öffentlichkeit des öffentlichen Raums. Bull spricht (wiederum in Anlehnung an Habermas) von einer Kolonisierung des urbanen Raums durch die »hyper-post-Fordist« (2007, 154) Kulturindustrie (ebd., 38).¹⁰ Bull zeigt detailliert, welche Motive Individuen zum privatisierten Musikhören in der Öffentlichkeit bewegen und wie dies ihren Alltag verändert. Stärker als bei anderen Themen wird hier durch die ständige Ortsveränderung klar, wie sehr überhaupt die Normalvorstellung des Hörens von einer stationären Positionierung von Hörenden und Musizierenden bzw. der Abspieltechnik ausgeht. Gleichzeitig zeigen die unterschiedlichen Nutzungsmöglichkeiten von Walkman (Bull 2000) und iPod (Bull 2007), wie die Abspieltechnologie verschiedene Umgangs- und Hörweisen der Musik bereitstellt: allein dadurch, dass der MP3-Player mehr Musik auf kleinerem Raum bereithält, er weniger störanfälliger und in vielen Fällen leichter als der Walkman ist. Die Veränderung der musikalischen Erfahrung durch verschiedene Räume und alltägliche Techniken sind Aspekte musikalischer Praxis, die auch für die Erforschung des Tonstudios relevant sind. Zugleich zeigt die Überlagerung unterschiedlicher Hörräume (Beer 2007) und die Vereinzelung der Hörerfahrung durch Kopfhörer, wie sich technisch vermittelt unterschiedliche Raumsyntheseleistungen in einem gegebenen Raum finden lassen (vgl. Löw 2001). Insofern kann ein Raum, wie ein U-Bahn-Abteil (Augé 1988), zum Container für mehrere variable Räume im Blaukopf'schen Sinne werden. Gleichzeitig lässt jene Vermischung unterschiedlicher Musikhörer bzw. die Vermischung von Musik und Verkehrslärm beim Musikhören einen Rückschluss auf das Musikhören im privaten Raum zu: Denn auch dort finden Interferenzen dadurch statt, dass der Klang des nachbarlichen Radios oder des privaten Flötenunterrichts durch die Wände wandern. Der klangliche Raum – so wird insbesondere in den *Sound Studies* (s.u.) herausgestellt – ist mit dem gebauten Raum nur teilweise deckungsgleich.

2.4 Musik als Performanz: Lisa McCormick

Während DeNora vor allem den Konsum von Musik diskutiert, liegt bei Lisa McCormick der empirische Schwerpunkt bei ausführenden Musizierenden ernster Musik. Damit ist

10 Zum Konzept der Kulturindustrie im Allgemeinen und Bulls letztlich kulturkonservativer Deutung im Speziellen vgl. Kap. 2.4.

sie eine Ausnahme im Feld aktueller Publikationen, die sich seit den 1970er Jahren vor allem der Popularmusik (inklusive dem Jazz) widmen (vgl. Crawford u.a. 2014, 483; Frith 2007).

Sie lehnt ebenso wie DeNora und Hennion einen rein sozialstrukturellen oder ökonomistischen Zugang zu musikalischen Phänomenen ab und orientiert sich stattdessen am *Strong Program in Cultural Sociology* (Alexander und Smith 2004; vgl. Eyerman 2006). McCormick kritisiert das Gros der Musiksoziologie als dem Konsumtions-/Produktions-Paradigma verhaftet, das übersieht, wie sehr Musik in beiden Bereichen *enacted* und *performed*, also aufgeführt werden muss (McCormick 2006). In diesem Zusammenhang bezieht sie sich auf DeNora, kritisiert aber, dass sie in ihrer Thematisierung der Musik als Ressource den genuin musikalischen Aspekt der Aufführung von Musik vermissen lässt (McCormick 2012, 732). Musik erscheint in DeNoras Darstellung als ein Mittel zur Alltagsbewältigung unter vielen. Es geht McCormick nicht darum, diesen Einsatz von Musik im Alltag zu bestreiten.

»It would be more accurate to say that this logic is extended a step further: Music does not only facilitate, but itself constitutes, a social action. It would follow that musical performance must be acknowledged as sociologically significant and culturally meaningful in its own right.« (Ebd., 736)

Ebenso kritisiert sie Howard S. Beckers *Art-Worlds*-Ansatz (1984), da dieser zwar die Aktivitäten verschiedener Akteure beschreibt, die notwendig sind, um Musik aufzuführen, gleichzeitig jedoch eine arbeitssoziologische Perspektive auf die Kunstproduktion einnimmt (ebd., xi) und so ebenso wenig zur Theoretisierung spezifisch kreativer oder ästhetischer Praxis beitragen kann. Um dies zu erreichen, werden von der von McCormick mit Bezug auf Jeffrey Alexander (2004) vorgeschlagenen »social performance theory« sechs Aspekte untersucht: neben »social power« sind dies »the layered system of collective representations, actors, the audience and other observers, the means of symbolic production, and mise-en-scène« (McCormick 2012, 736). Das *mise en scène* meint hier vor allem die Art und Weise des musikalischen Vortrags, den Stil, aber auch die Instrumentierung, die Zusammenstellung der Stücke eines Konzerts. McCormick zeigt an historischen Beispielen, welche musikspezifischen Elemente dabei zu beachten sind, bzw. welche mehr oder weniger bewusst von den Ausführenden beachtet werden – so beispielsweise die Sitzanordnung in einem Kammerkonzert. Dabei wird hier der Strukturalismus Bourdieus oder Foucaults nicht komplett ad acta gelegt (vgl. Alexander und Smith 2004); Herrschaft und Macht spielen, anders als bei Hennion und anderen an Ethnomethodologie und ANT geschulten Autorinnen eine Rolle. McCormick (2006, 142) kritisiert an letzteren Autorinnen, dass sie einem *methodologischen Individualismus* folgten und somit Fragen nach Genre- und anderen Konventionen nur schlecht beantworten könnten.

Auf Raum und Technik kommt McCormick wie andere Autorinnen indirekt, über die Thematisierung der »means of symbolic production« (ebd., 129-133), zu sprechen. Der Bezug auf räumliche Elemente findet sich bei McCormick sowohl auf der Ebene des *mise en scène* als auch bei den Mitteln der symbolischen Reproduktion, nämlich der »venue for a performance« (ebd., 129). Die Rolle des gebauten Raums beschreibt sie dabei wie folgt:

»Architecture is neither neutral nor innocent; the organization of space created through the built environment reflects cultural understandings and beliefs about social practices, such as music making. While architecture might not absolutely dictate how inhabitants use space, it does suggest certain uses by creating conditions conducive to some activities and not others. In this sense, a building is a social performance.« (Ebd., 130)

Hier wird das Gebäude soziologisch verflüssigt; das Gebäude selbst wird nicht nur zum Teil einer Aufführung von Musik, sondern von McCormick *als soziale Aufführung* bezeichnet. Dabei sind im englischen *performance* die Konnotationen von Aufführung, Durchführung, aber auch Leistung enthalten. Die ästhetische Seite dessen zeigt sich daran, dass man den Eindruck eines solchen Gebäudes unabhängig von der aufgeführten Musik thematisieren und beispielsweise in Führungen organisiert erfahren kann. So erweitert McCormick Liegls Charakterisierung des *doing space* mit einem stärkeren Bezug auf die ästhetischen Aspekte des gebauten Raums. Anhand der Entwicklung der Innenarchitektur des Konzertsals von den rechteckigen und muschelförmigen Grundrissen des 18. und 19. Jahrhunderts hin zu aufgelockerten Formen zeigt McCormick, wie der Saal die Differenz von Aufführenden und Publikum konfiguriert und wie diese Konfiguration selbst wahrgenommen wird (2012, 131). Die Platzierung eines Opern- oder Konzertgebäudes in einer Stadt und dessen Aufbau scheinen ihr eine fast universelle Form zu sein, die im Sinne Durkheims Symbolcharakter hat.¹¹ Wenn Neue Musik beispielsweise in Ställen oder Garagen aufgeführt wird, ist dies eine symbolische Distanzierung von einer als überkommen empfundenen Musik, zu der auch der Spielort zählt (ebd., 132). McCormick betont jedoch auch, wie sehr akustische Faktoren beim Bau und bei der Nutzung der Säle eine Rolle spielen. In ihrer Studie zu Konzertsälen in Los Angeles hat sich McCormick (2003) detailliert mit deren Funktion und Bedeutung im Konzertleben auseinandergesetzt. Auch Aufnahmetechniken werden, neben Musikinstrumenten und Bekleidung der Musizierenden, als wichtige Artefakte aufgeführt, aber nicht detailliert beschrieben.

In ihrer Forschung beschäftigt sich McCormick mit zwei Elementen, welche die Musiksoziologie nach einer anfänglichen Fokussierung aus den Augen verloren hat: mit klassischer Musik sowie der konzertanten Aufführung von Musik. McCormicks Diskussion der Aufführung und des Konzerts lässt sich auch auf die Situation im Tonstudio anwenden. Gleichzeitig zeigt sich McCormick sensibel für die Interdependenzen von Aufführungs- und Aufnahmepraxis.

11 Die Bedeutung des Opernhauses als Symbol zeigt sich zum Beispiel in Roman Herzogs *Fitzcarraldo* (Herzog 1982) – in der die *idée fixe* des namensgebenden Protagonisten, ein Opernhaus mitten in den südamerikanischen Urwald zu bauen, in die Katastrophe führt –, aber auch in der Verbreitung von Photographien des Opernhauses in Sydney, welche dieses zu einem Symbol für die ganze Stadt haben werden lassen.

2.5 Musik als Klang: Sound Studies

An die Diskussion insbesondere der Mittel der symbolischen Reproduktion knüpfen die *Sound Studies* an, die an den technischen, räumlichen und sozialen Aspekten des Klangs – und damit auch an Musik – interessiert sind und diese vor allem ethnographisch und sozial- und technikhistorisch erforschen (Pinch und Bijsterveld 2004). Die Ursprünge der *Sound Studies* liegen in der Technikgeschichte (Braun 2002) und den Kultur-, Medien- und Kommunikationswissenschaften (Sterne 2003b), den *Social Studies of Science* sowie den ethnomethodologisch inspirierten Akteur-Netzwerk-Theorien von Latour, Callon und anderen. Die zunehmende Etablierung des Feldes zeigt sich durch diverse Anthologien (Bull und Back 2003; Pinch und Bijsterveld 2012; Sterne 2012b).

Diese Forschung hat ihren Ausgangspunkt darin, dass im Laufe des 18. und 19. Jahrhunderts überhaupt eine Vorstellung von Klang als eines von seiner Schallquelle losgelösten Phänomens entstehen konnte. Jonathan Sterne (2003b) zeigt dies in seiner umfassenden und wegweisenden Kulturgeschichte der Klangreproduktion unter anderem anhand von Graham Bells und Thomas Edisons Beschäftigung mit der Klangaufzeichnung – die eigentlich dazu dienen sollte, Gehörlosen das Sprechen zu ermöglichen, letztlich aber eine zuerst graphische und dann in Wachs gedruckte und damit reproduzierbare Aufzeichnung von Klang als Klangwellen hervorbrachte. 1874 wurden von Bell und seinem Mitarbeiter ein von einer Leiche abgetrenntes Ohr in einen Apparat eingespannt und ein Strohalm mit der Schallmembran dieses Ohrs verbunden, der wiederum die Vibrationen auf eine mit Ruß beschichtete Glasplatte übertrug.

»When Blake attached an excised ear to the chassis of the experimental phonograph he shared with Bell, he was operating at all three levels of abstraction simultaneously. The ear could be abstracted from the body, the tympanic function could be abstracted from the ear, and the tympanic function itself could be actualized as a purely mechanical operation.« (ebd., 52)

Dies war eine der ersten Klangaufzeichnungsmaschinen, ein Phonautograph. Obwohl sich dieser frühe Mechanismus noch stark am menschlichen Ohr orientiert, ist er doch mehr an der Reproduktion von Klang als an dem Nachbau seiner Quelle interessiert. Dies zeigt sich daran, dass das Ohr in späteren Versuchen durch eine Gummimembran ersetzt wird. Ähnliche Töne schlägt auch Friedrich Kittler in Bezug auf die Geschichte des Grammophons an: Er lässt seine Darstellung mit dem Phonautographen beginnen, hebt aber in Bezug auf Musik darauf ab, dass sich mit der Klangaufzeichnung die Parameter von einer räumlichen Dimension der tonalen Abstände auf einer Tonleiter zu einem Begriff der »Frequenz« verschieben,

»wie ihn erst das neunzehnte Jahrhundert entwickelt. Anstelle des Längenmaßes tritt als unabhängige Variable die Zeit. Eine physikalische Zeit, die mit den Metren oder Rhythmen der Musik nichts zu tun hat und Bewegungen quantifiziert, deren Schnelligkeit kein Menschaugen mehr erfäßt: von 20 bis 16000 Schwingungen pro Sekunde.« (Kittler 1986, 42)

Es ist jenes naturwissenschaftliche Konzept der Frequenz, das nicht mehr zwischen Musik und Geräusch unterscheidet; der Phonautograph schreibt alles auf, was auf die Membran trifft. Kittler macht daraus einen grundlegenden und »ganze[n] Unterschied zwischen Künsten und Medien« (Kittler 1986, 60). Das alte Vokabular der tonalharmonischen Musiksprache verschwindet jedoch nicht – im Gegenteil finden sich im Tonstudio beide Arten über Musik zu sprechen und sie technisch hervorzubringen. Die von Kittler erwähnten Experimente von Moholy-Nagy, Musik als Schallwelle direkt auf ein Medium zu schreiben (Kittler 1986, 74), ebenso wie avantgardistische Ästhetik von Busoni (1916) haben sich nicht durchgesetzt, verweisen aber auf die Sensation, die aufgezeichneter Klang um 1900 sowohl als reproduzierbarer wie als verschriftlichter Klang machte (Katz 2004, 8f.).

Der Phonautograph ist neben dem Stethoskop und dem über Kopfhörer abgehörten Telegraphiesignal eines von Sterne Beispielen dafür, wie mit der Aufklärung und der Moderne nicht nur das Sehen und der Blick, sondern auch das Hören rationalen Prinzipien unterworfen wird (vgl. Schoon und Volmar 2012). Sterne wendet sich somit gegen eine auch in den Kulturwissenschaften verbreitete Auffassung – eine »audiovisual litany« (2003b, 324) –, die das Hören vor allem mit ungefilterten und emotional wahrgenommenen Sinneseindrücken verbindet, während dem Blick die rationale Kontrolle und eine Distanz attestiert wird, die dem Hören ob der Offenheit der Ohren unmöglich scheint. Während Sterne diese Vorstellung vor allem an Walter Ong ([1982] 2002) und Marshall McLuhan kritisiert (vgl. auch Sterne 2011), lässt sie sich auch in der Soziologie finden. In seinem »Exkurs über die Soziologie der Sinne« geht Georg Simmel auf die unterschiedlichen Sinnesleistungen von Auge und Ohr vor allem im alltäglichen urbanen Umgang ein (Simmel [1908] 1992, 722–42). Während Walter Ong ([1982] 2002) die Bedeutung der Schrift anhand der Unterschiede zwischen vormodernen oralen und modernen schriftlichen Kulturen aufweisen will, geht Simmel (1992, 734) zwar davon aus, dass die moderne Kultur alle Sinne, und damit sowohl Augen und Ohren, affiziert; für die Moderne und vor allem das Leben in der Großstadt zeigt sich ihm jedoch »ein unermeßliches Übergewicht des Sehens über das Hören Andre« (ebd., 727). Dies ist »vor allem durch die öffentlichen Beförderungsmittel« (ebd., 727) und die dadurch bedingte andauernde Kopräsenz von einander Fremden bedingt. Diese Einschätzung basiert jedoch auf der anthropologischen Setzung Simmels, der zufolge sich Menschen viel eher an das Gesehene als an das Gehörte erinnern können und der zufolge das Ohr eher als das Auge im Fluss der Dinge verhaftet bleibt: »Im allgemeinen kann man nur das Sichtbare ›besitzen‹, während das nur Hörbare mit dem Moment seiner Gegenwart auch schon vergangen ist und kein ›Eigentum‹ gewährt« (ebd., 730). Er bestimmt das Auge als reziprokes Organ, da der Blick, die Ausrichtung der Augen, von der Angeblickten wiederum wahrgenommen werden kann, während das Ohr als

»egoistische[s] Organ [...] nur nimmt, aber nicht gibt; seine äußere Formung scheint dies fast zu symbolisieren, indem es als ein etwas passives Anhängsel der menschlichen Erscheinung wirkt, das unbeweglichste aller Organe des Kopfes« (ebd., 730).

Es geht Sterne um die Wiederlegung dieser Setzung, die das Hören mit Passivität, Emotionalität und letztlich mit der Vormoderne assoziiert. Stattdessen will er das Hören

als Teil des menschlichen Körpers in eine an Foucault orientierte Sozial- und Technikgeschichte inkludiert sehen, die den jeweils spezifischen Einsatz des Hörens (und die Bedeutung des Ohrs) als erklärungsbedürftig sieht und nicht als dem Menschen eigene Konstante voraussetzt. Der Beginn seiner Darstellung mit Bell und seinen Versuchen, Gehörlose zum Sprechen zu bringen, ist dabei kein Zufall. Für Sterne ist die Geschichte der Klangreproduktion eine, die das sprechende und hörende Subjekt als normativ voraussetzt und jede Abweichung als körperliches Gebrechen sieht, das es zu heilen gilt: »Sound-reproduction technologies were connected with an ongoing project to make the deaf like the hearing.« (2003b, 346)¹² Diese normative Vorstellung eines richtigen Hörens findet sich auch in späteren Entwicklungen wie der Stereophonie, die ein zum räumlichen Hören fähiges Subjekt voraussetzt, aber auch, auf andere Weise, in der Entwicklung des MP3-Standards (Sterne 2012a). Das MP3-Format komprimiert das Frequenzband, um weniger Information übertragen zu müssen, und orientiert sich in dieser Komprimierung an einem idealdurchschnittlichen menschlichen Höreindruck. Jene Frequenzen, die nicht wahrgenommen oder von anderen überlagert werden, werden durch einen Algorithmus entfernt. Hier ist kein abstraktes Rausch-Informations-Verhältnis mehr relevant, wie in der klassischen Signaltheorie, sondern ein in Code umgesetztes Verständnis des menschlichen Hörens, somit Psychoakustik und »perceptual coding«: »In perceptual coding, noise beyond the hearable is irrelevant, and so is signal beyond the audible« (ebd., 124). Dabei setzt das Modell der Wahrnehmung, an dem die Codierung orientiert ist, ein an bestimmter Musik und an bestimmten Hörsituationen geschultes und sozialisiertes Ohr voraus (vgl. Sterne 2006).

Diesen Fokus auf die Entstehung und Erzeugung von Medien und Formaten als miteinander vermittelten technischen Artefakten teilen auch die *Science and Technology Studies*. Ein Beispiel dafür sind die Publikationen von Trevor Pinch, der die Technikforschung mit der Mitherausgabe von *The Social Construction of Technological Systems* (Bijker, Hughes, und Pinch 1987) maßgeblich beeinflusst hat und diesen Ansatz auf die Analyse der Entstehung des für die Pop-Musik bedeutenden Moog-Synthesizers angewendet hat (Pinch und Trocco 2002). Pinch und Bijsterveld kritisieren, dass sich auch die Wissenschaftssoziologie bisher vor allem auf visuelle Praktiken und Artefakte der Wissenschaften konzentriert hat (Pinch und Bijsterveld 2004, 637; eine frühe Ausnahme: Yoxen 1989). Die Beschäftigung mit Musik findet in dem STS-inspirierten Teil der *Sound Studies* vor allem über jene mit Musikinstrumenten (Waksman 2004) oder Abspielgeräten und -medien (Bijsterveld und Dijck 2009) statt.

Neben der eingehenden Beschäftigung damit, wie die jeweiligen Artefakte, Formate oder Standards entstehen und genutzt werden, ist in den *Sound Studies* auch der Raum eine zentrale Kategorie. Murray Schafer hat als Komponist und Musikwissenschaftler den Begriff *Soundscape* geprägt (Schafer 1994; vgl. Sterne 2015) und damit vor allem die Debatte um Lärm und Lautstärke aufgeworfen, aber auch Arbeiten inspiriert, welche die Klangwelten spezifischer Orte ethnographisch untersuchen (R. Atkinson 2007; LaBelle 2010). Hierbei handelt es sich eher um eine Topographie als eine Topologie des

12 Auf den Zusammenhang von Behinderung und Aufzeichnungstechniken weist auch Kittler (1986, 39) hin.

musikalischen oder akustischen Raums. Anders ist dies beispielsweise bei den Arbeiten von Emily Thompson, die den Zusammenhang von Innenarchitektur und Akustik in Hinblick auf konkrete Räume und die physikalische Wissenschaft untersucht (Thompson 2002) und dabei zeigt, wie die akustische Forschung einerseits auf ökonomischen Interessen – unter anderem der Filmindustrie – basiert, wie andererseits auch die konkreten räumlichen Gegebenheiten der Forschungslabore zu bestimmten Forschungsergebnissen führten. In einer der ersten deutschsprachigen Publikationen im Feld (Schulze 2008) wird darauf aufmerksam gemacht, dass der Aufbau der großen Konzertsäle in Europa, der sich an der für die Musik der Wiener Klassik und der Romantik passenden Nachhallzeit orientiert, dazu führt, dass dort elektronische Musik – die auch ein anderes Verhältnis von Publikum und Aufführenden voraussetzt – seltener gespielt wird (Supper 2008). Steffen Scholl (2014) beschreibt in seiner Monographie über die für die elektronische Kunstmusik entwickelten Computerprogramme *Max* und *pure data*, wie sich im Laufe der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts die avantgardistische Vorstellung von Musik von einer Zeitkunst hin zu einer Raumkunst entwickelt hat und somit Elemente der Videokunst und Installationen aufgenommen hat.¹³ Das Programm *Max*, das am *Institut de recherche et coordination acoustique/musique* (IRCAM) in Paris entwickelt wurde, trägt insofern seinen Teil dazu bei, da es selbst Musik als einen Schaltplan verschiedener Einzelereignisse gestaltet, die auf Ereignisse im Aufführungsraum reagieren – es bricht also mit dem linearen Aufbau des Notenblatts und der Partitur, die in den meisten Computerprogrammen zur Musikkbearbeitung übernommen wurde. Scholl zeigt nicht nur, wie wichtig Software auch für die Kunstmusik und die Performancekunst geworden ist, sondern wie sich der Raum der Verschriftlichung der Musik (auf Papier oder dem Bildschirm), der Raum der Aufführung und die Technik der Musikproduktion beeinflussen.

Die *Sound Studies* wurden, von Ausnahmen (Klett 2014; Maeder und Brosziewski 2011) abgesehen, bisher kaum in der Soziologie rezipiert. Für eine Soziologie, die am konkreten Umgang mit Musik interessiert ist, liefern sie wichtige Hinweise, da sie die technischen und auch räumlichen Voraussetzungen des Musizierens thematisieren. Die klanglichen Charakteristika von Musik in den Vordergrund zu stellen, ist insofern verdienstvoll, als diese in einigen sozialwissenschaftlichen Texten zur Musik keine Rolle spielen. Musik dient hingegen des Öfteren als ein leicht auswechselbares Beispiel für kreative oder mit kulturellem Kapital belegte Praktiken oder als ein identitätspolitisch aufgeladenes Zeichen unter vielen (Hebdige 1979; Holert und Terkessidis 1996). Umgekehrt geht jedoch in der Beschränkung der Musik auf durch Technik hervorgebrachten Klang verloren, dass es sich auch um ein ästhetisches Phänomen handelt, das sich nicht nur durch die materiellen Eigenschaften, sondern auch in der sozialen Deutung von anderem Klang unterscheidet und folglich anders genutzt wird. Es soll in dieser Arbeit also darum gehen, die Erkenntnisse aus den *Sound Studies* mit einer musiksoziologischen Forschung zu verbinden, die auch die performativen und ästhetischen Elemente der Musik untersucht.

13 Etwa in Gruppierung der Musiker in Kleingruppen zwischen dem Publikum durch Pierre Boulez oder der Ko-Komposition von Musik und Gebäude im Phillips-Pavillon der Weltausstellung 1958 durch Iannis Xenakis und Le Corbusier.

2.6 Fazit

In Frage steht, wie die hier dargestellten soziologischen Thematisierungen von Musik zur Analyse der Tätigkeiten im Tonstudio, dem Musikaufnehmen, eingesetzt werden können. Mit Bezug auf DeNora, Hennion und anderen ließe sich erkunden, wie die Beteiligten konkret mit der Musik umgehen. Man könnte also untersuchen, wie das Tonstudio als konkreter Ort und Institution die Urteilsfindung über Musik auf spezifische Weise konstituiert, es also nicht als ein »Zwischenglied«, sondern als einen »Mittler« (Latour 2007b, 70) begreifen. Daher findet in dieser Studie nicht nur eine Analyse der Gespräche im Studio statt, sondern auch eine des Umgangs mit den Artefakten vor Ort und ihrem Einfluss auf die Erzeugung der Musik.

In diesem Sinne ist Hennions Hinweis auf die Rolle der technischen und räumlichen Vermittlung der Musik wichtig; gleichzeitig ist jedoch sein Fokus auf die Musik als Ereignis nur ein Teil der Studioarbeit. So gibt es Situationen, in der eine schwierige Aufnahme gelingt und in der sich die Spannung der Beteiligten in Jubel oder zumindest Zufriedenheit löst; gleichzeitig gibt es aber auch Phasen, in denen die Begeisterung abflaut und das erneute Einspielen eines Abschnitts zur frustrierenden Herausforderung wird. So ist gegen Hennions Fokus auf die Passion in der Musik auf DeNoras Verständnis der Musik in ihrer situativen und alltäglichen Bedeutung hinzuweisen; schließlich ist für viele Toningenieure und professionelle Musikerinnen der Studiobesuch Routine. DeNora stellt Musik jedoch vor allem in Hinblick auf den Konsum und die Bewältigung des Alltags dar. Das Musikalische am Umgang mit Musik wird vor allem von McCormick und Eyerman betont: Musik ist nicht nur Mittel zum Zweck, sondern in vielen Fällen auch in sich bedeutsam, wie in den von McCormick geschilderten Musikwettbewerben (McCormick 2009; 2014b). Dies gilt auch für das Musikaufnehmen: Es ist eine Aktivität, die ein ästhetisches Objekt erzeugt. Auch wenn ein Musikstück und die Art der Aufnahme die Rezeption der Musik nicht prädestinieren, ist jedoch nicht nur die Aufführung von Musik (McCormick 2006), sondern auch die Aufzeichnung selbst eine soziale Aktivität, eine spezifische *performance* von Musik. Ohne die Aufzeichnung keine Rezeption der Musik. McCormick wiederum beschränkt sich in den zitierten Arbeiten auf eine Diskursanalyse von Textdokumenten; die Beschäftigung mit der Musik im Tonstudio, die nicht nur in Gesprächen, sondern auch handfest erfolgt, ist so jedoch nur schwer zu erfassen (vgl. Hirschauer 2001).

Der hier vorgelegte Theorieüberblick kann die Breite soziologischer Beschäftigung mit Musik nur teilweise wiedergeben. Deutlich wird jedoch die Struktur der Debatte zwischen einem sich mehr (Bourdieu) oder weniger (Peterson) kritisch verstehenden Strukturalismus, der auf die Erklärung schichtspezifischer Phänomene und den Zusammenhang von Geschmacksurteilen und sozialer Ungleichheit hinaus will, und einer eher praxistheoretisch orientierten Soziologie, die an dem Einsatz von Musik in mehr oder weniger alltäglichen Situationen und dessen körperlicher und biographischer (DeNora) sowie dessen materieller (Hennion) Vermittlung interessiert ist. McCormick möchte dem Anspruch nach beide Ansätze verbinden; in ihrer eigenen Forschung untersucht sie jedoch weniger den konkreten Vollzug des Musizierens als die Bedeutungszuschreibungen der unterschiedlichen Teilnehmergruppen (McCormick 2012, 2014).

Trotz dieser unterschiedlichen Zugriffe auf das soziale Phänomen Musik ähneln sich die Ansätze doch in ihrer Darstellung dessen, was Musik ausmacht: Für Bourdieu und Peterson ist Musik eine Möglichkeit zur Distinktion, zum Unterscheiden und Unterschiedenwerden, für DeNora eine »technology of the self« – sie legt den Fokus also weniger auf das Selbst- und Fremdbild als auf die motorische und psychische Bewältigung des Alltags, die durch Musik ermöglicht wird; Hennion wiederum beschreibt Musik als Königsdisziplin der Vermittlung, analysiert ihren Gebrauch jedoch vor allem als Passion, als affektive Praxis der ästhetischen Erfahrung, in der, wie bei Drogennutzerinnen, die Musik zwar den Kern der Praxis bildet, sie aber doch Mittel zum Zweck des musikalischen Höhepunkts ist. Die Grundlage dieser weithin verbreiteten Konzeption von Musik als Mittel zum Zweck ist wohl in dem tatsächlich weit verbreiteten sozialen Gebrauch der Musik zu suchen. Denn selbst dann, wenn sich jemand mit Musik beschäftigt, lässt sich dies mit Hennion als Form der Jagd nach dem nächsten musikalischen Schuss bezeichnen. Das Problem in der obigen Theoretisierungen liegt also nun darin, dass sie auf diesen sozialen Gebrauch der Musik als Werkzeug selbst nicht reflektieren, ihn also nicht zum erklärungsbedürftigen Gegenstand machen.

Des Weiteren wird in vielen Fällen – mit Ausnahme der *Sound Studies* – dem Raum wenig Beachtung geschenkt. Allein schon im alltäglichen Musikhören und im Anpassen der Lautstärke an die Raumakustik zeigt sich, wie sehr der räumliche Aspekt das Musizieren beeinflusst. Mit Hennions Theorie musikalischer Vermittlung ließe sich diese jedoch gut fassen. DeNora betont in ihrer Diskussion des Einsatzes von Musik in Ladengeschäften, wie sehr Musik zum Eindrucksmanagement eines Ortes beitragen kann; umgekehrt kann jedoch auch untersucht werden, inwiefern der soziale Gebrauch von Musik in bestimmten Räumen die Bedeutung dieser Musik affiziert – was allein in dem Schmahwort »Fahrstuhlmusik« zum Ausdruck kommt. McCormick bietet ebenso wie Hennion ein Begriffsinstrumentarium für die Analyse räumlicher Aspekte musikalischer Produktion an, wendet diese aber mehr auf den repräsentativen Rahmen des Aufführungsraums (und dessen Bedeutung für das Stadtbild) an.

In den aktuellen soziologischen Thematisierungen der Musik bleibt diese vergleichsweise amorph: Während Weber seine Musiksoziologie ([1921] 2004) noch als Erklärung der Veränderung musikalischer Strukturen durch sozialhistorische Analysen verstand und damit ein Wissen um das tonalharmonische Verständnis der Musik voraussetzt, wird sie in DeNoras Ansatz als Affordanz erwähnt und geht bei Hennion in der Vermittlung auf. Ob etwas Musik oder Nichtmusik, also Krach ist, wird aus dieser Perspektive erst situativ unter den Beteiligten geklärt. Es geht hier also nicht mehr um die Diskussion der Vermittlung gesellschaftlicher und musikalischer Strukturen, die noch für Weber relevant waren, sondern um die Frage nach dem Einsatz der Musik, der Bedeutungszuschreibung, die aber immer wieder auf den nur schwer greifbaren Gehalt der Musik stößt. Nicht nur aus diesem Grund ist es interessant, dass sich sowohl DeNora wie Hennion auf Theodor W. Adorno beziehen, der Weber'sche Thesen aufgreift und weiterentwickelt. Im folgenden Kapitel soll es also unter anderem darum gehen, diesen Adornobezug in aktuellen Publikationen und wiederum Adornos Musiksoziologie auf die Kategorien Raum und Technik hin in den Blick zu nehmen.

Der empirische Teil dieser Untersuchung stellt den Versuch dar, die in den *Sound Studies* präsente Thematisierung von Klang, Raum und Technik mit einer stärker an der

Musik orientierten Musiksoziologie zu verbinden. Dabei wendet sich diese Arbeit dem Begriff der Praxis zu, der in der zeitgenössischen Soziologie durchaus unterschiedlich gebraucht wird: Bourdieu versteht sein Forschungsprogramm als »praxeologisch«, da es die »dialektischen Beziehungen zwischen [den] objektiven Strukturen und den strukturierten Dispositionen [untersucht], die diese zu aktualisieren und zu reproduzieren trachten« ([1972] 2009, 147). Diese Perspektive wird ihm hingegen von Ansätzen, die sich eher an der Ethnomethodologie, dem Pragmatismus und anderer Mikrosoziologie orientieren und die sich selbst ebenfalls als Praxistheorien verstehen, als Verengung der Praxistheorie vorgeworfen – so von Hennion, DeNora, aber auch McCormick (s.o.). Bourdieu kritisiert im Gegenzug die ethnomethodologische und phänomenologische Forschung als eine »Bestandsaufnahme des krud Gegebenen« (2009, 150), die in dieser Weise das »Gegebene« nicht als durch Herrschaft vermittelt darstellen kann. Es scheint insbesondere jener kritische Impetus zu sein, der andere sich als praxeologisch oder pragmatisch verstehende Soziologinnen zum Widerspruch reizt (Boltanski 2010, 16; Latour 2007b). Sie betonen, dass sich soziale Tätigkeiten nicht auf die Reproduktion von Herrschaft reduzieren lassen. Wie sich diese Diskussion in der Musiksoziologie niederschlägt, zeigt eine Debatte um einen Artikel von Nylander (2014), der mit Bourdieus Theorie die Aufnahmeprüfungen für ein Jazzstudium an einer Musikschule analysiert. Nylander deutet die Diskussionen in der Prüfungskommission, die über die Aufnahme der Prüflinge an der Schule entscheidet, als an einem unausgesprochenen Standard orientiert, an dem das Musizieren der Prüflinge gemessen wird; sie dürfen dabei den Standard in ihrem Spiel weder einfach reproduzieren, noch dürfen sie zu sehr von ihm abweichen, um die Prüfung zu bestehen. In diesem Sinn zeigt Nylander, wie im Jazz, der kulturell mit Werten wie Freiheit und Selbstverwirklichung verbunden ist (vgl. Niederauer 2014), tatsächlich einem engen musikalischen Korsett gefolgt wird. Diese Analyse nehmen sowohl Hennion (2014) wie McCormick (2014a) als Anlass für eine Replik. Sie kritisieren vor allem, dass das Ergebnis der Analyse erwartbar ist und zwar Bourdieus Theorie bestätigt, aber wenig über die spezifische Situation, etwa die Anforderungen und den Diskussionsverlauf zwischen den Prüfenden aussagt. In diesem Sinn wird, so McCormick (ebd., 264f.), die schwierige Situation der Prüfer nicht ernst genommen, die zwischen den beiden gültigen Ansprüchen zu jonglieren haben, jedes Individuum in seinem musikalischen Ausdruck zu würdigen und diese trotzdem in eine Bewertungshierarchie zu sortieren. Auch Hennion (2014, 254) konstatiert, dass Nylanders empirische Daten durch den Bezug auf Bourdieus Theorie vereinfacht werden. Anhand dieser Diskussion zeigt sich, dass es schwierig ist, Bourdieus Anspruch einer »dialektischen« Vermittlung von strukturalistischen und »phänomenologischen« (Bourdieu 2009, 147) Perspektiven in die Tat umzusetzen.

In der hier vorliegenden Arbeit wird trotzdem versucht, einer solchen dialektischen Vermittlung gerecht zu werden. Die Tätigkeiten im Tonstudio werden folglich als Praxis analysiert, die zwar in einem weiteren kulturellen Kontext steht – und so durch die bisherige Geschichte der Studioteknik und -Architektur informiert ist –, aber in ihrer Durchführung vor Probleme gestellt wird, die in der jeweiligen Situation zu besprechen und zu lösen sind. In der Analyse der Praxis im Tonstudio soll also sowohl der Kontingenz der Situation, als auch der Bezugnahme der Akteure auf Traditionen, Routinen und implizite Vorverständnisse Rechnung getragen werden. In diesem Sinn

wird das Musikaufnehmen nicht nur als Teil der Kulturproduktion und somit als »obligatorischer Passagepunkt« (Callon 2006) zwischen Musizierenden und abwesendem Publikum analysiert, sondern als ein Bereich mit eigenen Problemen und Regeln. Die Praxis im Tonstudio als Problemlösen zu beschreiben, greift zwar pragmatische Ideen auf, ist dabei aber aus Sicht der Musiksoziologie nicht ausreichend.

Dieser quasi mikromusiksoziologischen Perspektive soll als gesellschaftstheoretischer Rahmen nicht die Bourdieusche Theorie beigegeben werden, sondern eine, die sich spezifischer mit ästhetischen Phänomenen beschäftigt hat: Adornos Kritische Theorie ist, wie seine *Ästhetische Theorie* (AGS 7) deutlich macht, um Ästhetik und insbesondere die Reflexion auf das Verhältnis von Musik und Gesellschaft zentriert. Zugleich, dies wird die folgende Analyse zeigen, liefern Adornos Texte Hinweise auf das Verhältnis von Musik, Technik und Raum, denen bisher wenig Beachtung geschenkt wurde. Durch die Diskussion von Adornos Perspektive bekommt auch der Begriff der Praxis einen ästhetischen Bezug, der in der zeitgenössischen praxeologischen Diskussion selten thematisiert wird.

