

III. Empirie

6. Proben

Die Beobachtung des Aufnahmeprozesses beginnt bei der Vorbereitung für die Aufnahme im Probenraum. Da die Jazz-Musiker sich vor dem Aufnahmewochenende nicht zu gemeinsamen Proben treffen und sie auch im Studio selbst die Stücke nur kurz gemeinsam anspielen, bevor sie sie aufzeichnen, beschäftigt sich dieses Kapitel nur mit der Hardcore-Band.

Der Probenraum ist eine Notwendigkeit für das gemeinsame Musizieren; zugleich ist er in der Forschungsliteratur nur selten explizit behandelt worden; in Studien über das Proben von Musik (bspw. Sudnow 1978; Wilke 2016) wird den Räumlichkeiten selbst wenig Beachtung geschenkt. Sowohl die Verortung des Raums in Bezug auf die anderen Orte, welche die Bandmitglieder in ihrem Alltag aufsuchen, sowie die Innenarchitektur des Raums sind für die Art und Weise, wie die Band als Band musiziert, relevant. Dies soll in diesem Abschnitt deutlich werden.

Ich treffe die Hardcore-Band das erste Mal auf der gemeinsamen Anreise zum Probenraum. Dieser befindet sich außerhalb der Stadt in einer ehemaligen Kaserne, von denen im Rhein-Main-Gebiet nicht wenige existieren. Neben dem Gitarristen Roland,¹ den ich flüchtig kenne und über den der Kontakt zur Band entstanden ist, besteht die Band aus einem weiteren Gitarristen (Lars), einem Bassisten (Richard), Sänger (Stefan) und Schlagzeuger (Ivan), also aus fünf Personen und einer nicht ungewöhnlichen Instrumentenkombination für Rockmusik und ihre Derivate, zu denen auch Hardcore und Punk zählen. Die Bandmitglieder sind zwischen 20 Jahre und 25 Jahre alt und fast alle in einer Konzertgruppe aktiv, die im Rhein-Main-Gebiet Konzerte und Festivals mit diversen Spielarten von Punk, Hardcore und Metal in selbstverwalteten Konzertorten organisiert. Fast alle studieren Geistes- oder Sozialwissenschaften und machen auch in anderen Zusammenhängen und Genres Musik: So treffen sich die Musiker auch gelegentlich, um gemeinsam Jazz zu improvisieren; einer der Musiker tritt auch als Elektro-DJ in Erscheinung. Die Musiker sind also in ein Umfeld eingebunden, das nicht auf ein bestimmtes Großgenre an Musik fokussiert ist.²

1 Wie bereits erwähnt (Kap. 5.1) handelt es sich bei den Namen um Pseudonyme.

2 Zum Verhältnis von Milieu und Band siehe bspw. Bohnsack (1997).

6.1 Der Probenraum als Topos und Lokalität

Während der Kontakt zu der Band sich denkbar einfach herstellen ließ, ist die Anfahrt zum Probenraum etwas problembehaftet, wie der Beginn meines Protokolls des ersten Treffens zeigt:

Ich bekomme von dem einen Gitarristen der Band gesagt, dass die Band samstags um ca. 14 Uhr proben wird. Am Morgen dieses Tages bekomme ich die Mitteilung, dass sich die Probe auf 16 Uhr verschiebt und ich mit dem Gitarristen gemeinsam mit dem Bus zum Probenraum fahren kann.

Mein Bus, der mich zum entsprechenden Bus bringt, verspätet sich etwas, so dass ich rennen muss, um noch in den Bus zu kommen. Ich betrete den Bus und sehe den Gitarristen, der mir zuwinkt, im hinteren Teil des Busses sitzen. Ich setze mich zu ihm und er macht mir klar, dass die zwei Personen, die uns schräg auf der anderen Seite des Gangs gegenüber sitzen, auch zur Band gehören. Sie reden darüber, dass der Sänger erst noch nachkommen will. Außerdem will noch der Schlagzeuger zusteigen. Dieser verpasst an der nächsten Haltestelle den Bus, weil er erst noch seine Zigarette zu Ende rauchen will und nicht schnell genug zur Tür kommt, um noch einzusteigen. Eine Mischung aus Erheiterung und Verärgerung macht sich breit, wobei letztere schnell verfliegt. Da erst wieder in einer Stunde ein Bus zum Probenraum fährt, schlagen die anderen dem Schlagzeuger per SMS vor, dass er doch mit dem Sänger nachkommen soll. Dieser kommt aber wohl noch später und fährt auch nicht mit dem Auto.

Die räumliche Distanz des Raums zur Innenstadt macht die Anreise für die Bandmitglieder, die als Studierende mehrheitlich nicht über ein Auto verfügen, zu einer aufwändigen Angelegenheit. Die ca. 20-minütige Busfahrt durch Felder und Vororte bekommt so jedoch auch etwas von einem Ausflug. Dieser Eindruck wird durch die Gesprächsthemen und den freundschaftlichen Umgang der Bandmitglieder untereinander verstärkt. Hätten sie keine Instrumente dabei, könnten sie auch auf dem Weg zu einer Wanderung oder einem Sport-Event sein. Zugleich verdeutlicht diese Verspätung die Notwendigkeit der Koordination der Gruppe untereinander: Für eine Probe sollten nach Möglichkeit alle Bandmitglieder anwesend sein. Ob der Länge der Anreise lohnt sich eine Probe nur, wenn man sich auch mehrere Stunden Zeit dafür nimmt; dies lässt vertretbar erscheinen, auch später zu der Probe hinzuzustoßen.

Zwar verfliegt in dieser Situation im Bus der Ärger über die Verspätung schnell, es zeigt sich aber an den Chat-Protokollen in der bandeigenen Facebook-Gruppe, dass die häufige Verspätung einiger Mitglieder ein Streitpunkt in der Band ist. Dabei spielt sicher eine Rolle, wie wichtig die Bandmitglieder das gemeinsame Musizieren nehmen.

Die Abgeschiedenheit dieses Probenraums ist exemplarisch für die Situierung von Probenräumen für elektrisch verstärkte Musik im städtischen Raum: Die Lautstärke der gespielten Musik geht über die für Wohngebiete oder Innenstädte als normal empfundene Lautstärke hinaus.³ Aus diesem Grund liegen Probenräume häufig am Stadtrand, in Gewerbe- oder Industriegebieten. Auf eine kostspielige Lärmdämmung der Räume

3 Grundsätzlich zur Kulturgeschichte des Lärms und seiner Regulierung: Bijsterveld (2008).

kann so verzichtet werden. Da die Mietpreise in diesen Gegenden häufig günstiger sind als in der Innenstadt, führt dies dazu, dass die Probenräume auch für von Jugendlichen oder jungen Erwachsenen gegründete Bands erschwinglich sind.

Von der Haltestelle muss die Band noch wenige Minuten durch ein Wohngebiet laufen, um zum Probenraum zu kommen. Er befindet sich in einem länglichen, dreistöckigen Gebäude, das Wohnungen oder Quartiere für Soldaten oder ihre Angehörigen enthielt. Die Räume sind von einer Musikinitiative gemietet worden, welche die Räume an Bands weitervermietet. Der Raum selbst wird wiederum von mehreren Bands gemeinsam angemietet, um die Mietkosten (in diesem Fall monatlich 150 Euro) gering zu halten und um überhaupt Zugang zu einem Probenraum zu haben. Die Nachfrage übersteigt in vielen Fällen das Angebot, insbesondere in Universitätsstädten mit knappem Wohnraum.⁴ Die gemeinsame Anmiete führt dazu, dass sich die Bands für die Nutzung des Raums untereinander absprechen müssen, da sie nicht zeitgleich proben können. So kommt eine weitere Ebene der Koordination hinzu.

Das Gebäude selbst ist in einem schlechten Zustand. Die Toilettenspülung funktioniert nicht und über dem Waschbecken hängt der Hinweis, dass das Wasser nicht genießbar ist. Auch die Heizung funktioniert nur eingeschränkt. Der Probenraum selbst ist mit einem Vorhängeschloss gesichert. Er hat etwa 20 Quadratmeter Grundfläche, der Boden ist mit Fliesen belegt, über den alte Teppiche gelegt wurden. Insgesamt macht der Raum einen schummrigen Eindruck, da das einzige Fenster gedämmt wurde. Ebenso sind Teile der Wände und der Decke des Raums mit Eierkartons beklebt. Dies hat den Zweck, dass möglichst wenig Schall aus dem Raum herausdringt. Das Licht stammt größtenteils von an Wänden und der Decke hängenden Lichterketten. Nachdem die Band den Raum betreten hat, machen sie das Fenster auf, um zu lüften. Entgegen meiner Erwartung riecht es in dem Raum nicht streng, im Gegenteil wirkt der Raum recht aufgeräumt: Vor dem Fenster steht ein Schlagzeug und an den übrigen Wänden sind Verstärker und Lautsprecher sowie Koffer für Instrumente und Ausrüstung aufgebaut. Links neben der Tür befindet sich ein Regal aus einfachen Holzbrettern, auf denen kleinere elektrische Geräte stehen, auf dem Boden neben der Tür liegen Kabel – dieses Ensemble entpuppt sich auf den zweiten Blick als Gesangsanlage, bestehend aus Mischpult, Verstärker und Lautsprecher. An den Wänden befinden sich neben den Lichterketten einige Poster von verschiedenen Bands, Fernsehserien wie *Lassie* und das Photo eines Basketballspielers. An eine Wand sind die Spiegeltüren eines Kleiderschranks gelehnt. Abgesehen von dem Schlagzeugstuhl und einem Stuhl gibt es keine Sitzmöglichkeiten. Die Mitte des Raums ist freigeräumt. Anhand der Teppiche, der Poster und der Spiegeltüren bekommt man den Eindruck, dass sich jemand über die Einrichtung des Raums Gedanken gemacht hat. Zwar befindet sich auch Leergut

4 Diana Miller (2017) macht darauf aufmerksam, dass diese Notwendigkeit eines Probenraums für besonders laute musikalische Genres dazu führt, dass soziale Netzwerke und Bekanntschaften – mit Bourdieu: soziales Kapital – unter Musikern wichtig werden, um an einen Probenraum zu kommen. Diese Netzwerke sind bei leiseren musikalischen Genres weniger wichtig, um zu musikalischer Erfahrung zu kommen, wie Miller anhand eines Vergleichs der Folk- und Metalszene in Toronto zeigt. Das höhere Sozialkapital, das so für das Betreiben einer Metal-Band vonnöten ist, führt Miller als einen Grund für den geringen Frauenanteil in der Metal-Szene an.

im Raum, dies ist aber ordentlich in eine Ecke gestellt. Auch Müll liegt keiner herum. Die Einrichtung ist zwar zusammengewürfelt, hat aber durchaus Charme. Im Gegensatz zum Treppenhaus und Flur des Gebäudes hat der Raum fast etwas Gemütliches an sich.

Dass die Band einen Probenraum angemietet hat und sich dort zum Musizieren trifft, wird von der Band als selbstverständlich vorausgesetzt. Die Nutzung eines Proberaums wird durch gewissen Merkmale der Musik, vor allem die Lautstärke, aber auch die sperrigen Verstärker und das Schlagzeug plausibel gemacht. Räume, in denen Musikerinnen üben, gibt es notwendigerweise auch in anderen Musikformen. Die Räume müssen dabei aber auf die Größe der Ensembles und die Lautstärke Rücksicht nehmen. So finden Proben von Blasmusikvereinen oder Orchestern in größeren Sälen statt. An Musikhochschulen und Konservatorien finden sich auch kleinere Probenräume, die häufig mit Klavieren ausgestattet sind, aber selten Platz für mehr als drei Personen bieten und des Öfteren nicht schallisoliert sind. Wenn Konzertorte wie Vereinsheime als Orte für Proben dienen, werden sie deswegen noch nicht als »Probenraum« bezeichnet. Der Probenraum ist also ein Ort, der nur oder primär für Proben genutzt wird. Die Ausstattung hängt auch mit der institutionellen Einbindung zusammen. Die Probenräume in Musik(hoch)schulen sind meist recht schmucklos und werden oft stundenweise vergeben, es gibt also keine Möglichkeit, diesen Raum so individuell zu gestalten, wie dies bei Ensembles der Fall ist, die einen Raum dauerhaft anmieten. Es scheint des Weiteren auch eine andere Ästhetik in der Innenarchitektur vorzuherrschen, die den Proberaum in der Musikschule als Ort der Arbeit und der Konzentration, den der Band jedoch als Ort der Freizeit und Inspiration inszeniert, als eine Art heimelige Höhle, in der die Außenwelt komplett ausgeschlossen werden kann. Erinnert der Probenraum in der (Hoch)Schule, als Ort der Ausbildung, an ein kleines Büro, dringt im Rock-Kontext manchmal noch nicht einmal Licht von außen in den Raum, da sich diese Räume häufig in Kellern oder alten Bunkern befinden. Im konkreten Fall der Hardcore-Band wird das Licht durch das Material vor den Fenstern ausgeschlossen.

Der schlechte Zustand der Räumlichkeiten wird von der Band zwar erwähnt, aber nicht weiter beklagt. Im Gegenteil scheinen die Bandmitglieder sogar mit ihm zufrieden zu sein. Im gewissen Sinn scheint das etwas heruntergekommene Gebäude inklusive des verwilderten Vorgartens zu der Musik bzw. der Ästhetik des Punk und des Hardcore zu passen. Die Poster, die unter anderem Schlagersänger und alte Fernsehserien abbilden, verweisen darauf, dass auch in der Gestaltung des Probenraums ein ironisch gebrochener Bezug zur Pop-Kultur hergestellt wird, den die Band in ihren Gesprächen und Facebook-Diskussionen pflegt. Die Lichterketten als Dekoration können auch als Abkehr von einem Ideal der Härte und Rauheit verstanden werden, welches in Teilen des Hardcore und Punk vorherrscht; schließlich könnte man sich auch mit einer nackten Glühbirne begnügen. Innen- und Außenarchitektur des Probenraums spiegeln in gewissem Sinn die Architektur der Konzertorte wieder, in denen die Band Konzerte gibt und in der die Mitglieder als Teil der Konzertgruppe Veranstaltungen organisieren. Auch diese sind mit Graffiti und Tags bemalt und mit alten oder improvisierten Möbeln ausgestattet, werden aber stellenweise für Konzerte und Partys auch verschiedentlich dekoriert. Jene kalte und klare Innenarchitektur, die Oskar Roehler in dem Spielfilm

»Tod den Hippies!! Es lebe der Punk« (2015) anhand der von Blixa Bargeld betriebenen Bar »Risiko« persifliert, wird hier durch Bezug auf Kitsch und Nippes aufgebrochen.

Der Probenraum einer Rock-Band unterscheidet sich jedoch auch dahingehend von den Probenräumen der ernsten oder Blasorchestermusik, da in ihm nicht nur Musik geübt, sondern auch entworfen wird. Ab Mitte der 1960er Jahre wurde es in Rock-Gruppen üblich, eigene Stücke zu schreiben und nicht mehr Stücke anderer Musiker zu covern oder sich Stücke von dafür engagierten Komponisten schreiben zu lassen. So haben die frühen Beatles noch Stücke anderer Musiker interpretiert und erst später angefangen, eigene Stücke zu schreiben. Musik und Text werden für die Rock-Musik somit stärker personalisiert. Dem Anspruch nach entfernen sie sich von bloßer Unterhaltung durch die Wiedergabe fremden Materials (vgl. Rosenbrock 2002). Dem entgegen steht die Praxis klassischer Orchester, aber auch von Sängern in der Pop-Musik, fremdes Material zu interpretieren, das in der Klassik mehrere hundert Jahre alt sein kann und in der Pop-Musik speziell für die entsprechende Gruppe oder Künstlerin geschrieben wurde. Das Spielen von eigenem Material hat für die Rock-Musik eine solche Bedeutung, dass Ensembles, die auf Konzerten ausschließlich Musik anderer Gruppen spielen, als »Cover-Band« bezeichnet werden, die von »Bands« im engeren Sinn unterschieden werden (vgl. zu diesem Authentizitäts-Motiv in der Rockmusik Behr 2015).

Aber nicht nur die Innenarchitektur und Gestaltung des Probenraums, auch dessen technische Ausstattung legen ein gewisses Musizieren nahe. So sind ein für eine Spielerin zusammengestelltes Schlagzeug und mehrere Verstärker für elektrische Instrumente vorhanden und gehören im gewissen Sinn zum Mobiliar, da sie nicht jedes Mal nach der Probe mitgenommen werden, sondern vor Ort verbleiben. Des Weiteren werden sie, wie Möbel in anderen Zusammenhängen, von allen beteiligten Bands kollektiv genutzt. Gegenstände, die bei Proben anderer Musikrichtungen dazu gehören – wie Stühle und Notenständer oder Synthesizer und Tische für das Arbeiten mit Computern – sind hingegen nicht vorhanden. Aber auch die Verortung des Probenraums in einem Haus mit weiteren Probenräumen verhindert, dass gewisse Ensembles sich hier einmieten. Wenn man beispielsweise als Streichquartett versuchen würde, im Probenraum der Hardcore-Band zu proben, könnte dies durch die Lautstärke anderer Bands in den umliegenden Probenräumen gestört werden.

Zwar passen Innen- und Außenarchitektur ebenso wie die Randlage des Gebäudes in der Stadt zur Musik der Band, eine Funktion erfüllt der Raum jedoch nicht: Dass der Probenraum auch ein regulärer Treffpunkt für die Mitglieder der Hardcore-Band ist, wird wohl durch die Abgeschlossenheit des Raums verhindert. So schwingt in der Vorstellung von einer Rock-Band mit, dass die Mitglieder Teil einer Szene und miteinander befreundet sind. Beispiele dafür finden sich im Roman *Anarchoshnitzel schreien sie* (Schmitt 2008) oder der Graphic Novel *Die Band* (Mawil 2004). Die Band erinnert etymologisch an ein Band bzw. die Bande als kleine Gruppe von Kindern oder Kriminellen, so auch im Englischen, in dem »band« in einer Wortbedeutung ab dem 15. Jahrhundert für »an organized company; a troop«, vor allem von »armed men, also of robbers, assassins« steht (OED: »band, n. 3« 2017). Diese Bedeutung wurde sukzessive auf andere

Personengruppen übertragen, ab dem 17. Jahrhundert auch auf Musiker.⁵ Auch unabhängig von der Gruppe steckt in der Figur des Musikers etwas Abseitiges, was Howard S. Becker dazu verleitet, Musiker als Fallbeispiel seiner *Soziologie abweichenden Verhaltens* zu verwenden (Becker [1973] 2014).⁶

- 5 In der Bezeichnung der Band als Band steckt nun schon ein Moment des Kollektiven, dass sich auch in der Ikonographie von Bandphotos zeigt: Die Band ist auf Photos häufig als Gruppe zu sehen; eine Darstellung der Band in Einzelporträts ist zumindest im Bereich gitarrenlastiger Musik eher unüblich.
- 6 Für Becker besteht die Abweichung des Musikerberufs in der Unstetigkeit des Arbeitsverhältnisses, der ungewöhnlichen Arbeitszeit und der damit zusammenhängenden Herausbildung einer Subkultur, die »derart absonderlich und unkonventionell [ist], dass sie [die Musiker, DW] von den stärker konventionell gebundenen Mitgliedern der Gemeinschaft als Außenseiter abgestempelt werden« ([1973] 2014, 89). Becker beschreibt in diesem und dem folgenden Kapitel die Lebens- und Berufswelt von Musikern, die in der Mitte des 20. Jahrhunderts in Clubs spielen oder auf Festen auftreten. Die Musiker selbst unterscheiden zwischen kommerziellen Auftrittsmöglichkeiten, in denen man die Wünsche des Publikums nach »Rumba« und »Polka« erfüllt und solchen Konzerten, bei denen man nach *gusto* und mit finanziellem Risiko »Jazz« spielen kann. Diese Binnenunterscheidung innerhalb der Subkultur der Musiker enthält die Trennung von ernster, brotloser Kunst- und finanziell lohnender, aber dröger Unterhaltungsmusik: Hier finden sich also noch die Sozialtypen des »Handwerker-Künstlers« und des »modernen Künstlers« in einem Feld vereint (Müller-Jentsch 2005). Zugleich bildet sich hier die von Bourdieu thematisierte Binnendifferenz von künstlerischer Avantgarde und kommerziellem Betrieb ab, die jeweils tendenziell an verschiedenen Kapitalsorten – in der Avantgarde kulturellem, im Betrieb monetärem – interessiert sind (Bourdieu [1992] 1999). Diese Unterscheidung zeigt sich wiederum auch in der Geringschätzung der Cover-Bands durch die Mitglieder von Bands, die vornehmlich ihr eigenes Material spielen. Heute – strenggenommen sogar schon zur Zeit der englischsprachigen Wiederveröffentlichung von Beckers erstmals Anfang der 1950er Jahre veröffentlichten Studien in Buchform – hat sich dieses Feld in das des Jazz und des Pop aufgespalten (vgl. Kropf 2012), was sich anhand von unterschiedlichen Ausbildungswegen, Zeitschriften, Konzertorten etc. zeigen ließe. Des Weiteren zeigt sich an der Übersetzungsgeschichte der Studie auch der Wandel des Musikerberufs: Becker beschreibt die Musiker im englischsprachigen Original als »dance musicians« (Becker 1973b), die deutsche Übersetzung von 2014 diese jedoch als »Livemusiker«, während die ältere deutsche Übersetzung noch von »Tanzmusikern« ausging (Becker 1973a). Die Figur des Musikers als Außenseiter wird auch von Adorno aufgegriffen, der auf die historische Rolle der Musiker entweder als umherziehende Spielleute oder als direkt von Adligen Finanzierte aufmerksam macht. Für Adorno zeigt sich der prekäre Status des Musikers in dieser Abhängigkeit vom adligen bzw. ländlichen oder städtischen Publikum, dem jedoch zumindest im Fall des Orchestermusikers inzwischen der Fall des Verwaltungsangestellten gewichen sei, sowohl durch die Arbeitsteilung und Spezialisierung im Orchester, sowie durch die Finanzierung durch staatliche oder öffentliche Stellen (AGS 14: 303-5).

Die wenigsten Musiker treten heutzutage auf Tanzveranstaltungen oder in der Gastronomie auf, in der sie nur Begleitwerk wären. Stattdessen werden sie eher ein Konzert spielen, während Tanzveranstaltungen und Gastronomie verstärkt aus der Konserve bzw. von DJs bespielt werden. Umney bezeichnet die live und zur Begleitung von offiziellen Anlässen und Festen auftretenden Musiker in einem aktuellen, englischsprachigen Beitrag als »function musicians« und untersucht Netzwerke und Aushandlungsprozesse in dem Milieu (Umney 2017). Dieser Typus des unsteten, aber kreativen Berufsfelds hat inzwischen auch die Toningenieure erfasst, die sich entweder mit einem kleinen Studio selbstständig machen oder mit Projektarbeit zurechtkommen müssen, da die zu großen Musikfirmen gehörigen Aufnahmestudios sukzessive schließen (Arditi 2016).

Der Probenraum ist also keine Räuberhöhle und somit kein Lebensraum. Die Bandmitglieder haben, anders als Jugendliche, nicht die Zeit, Freizeit im Probenraum zu verbringen und sind andererseits auch keine professionellen Musiker, die mehrere Stunden täglich mit Proben zubringen – obwohl der Schlagzeuger der Band zum Üben öfter in den Probenraum fährt. Stattdessen treffen sie sich ab und zu in einer Kneipe, in der einer der Mitglieder arbeitet, an der Universität oder auf Konzerten. Die organisatorischen Angelegenheiten werden in der Facebook-Gruppe diskutiert. Aber auch Anekdoten und Links zu interessanten oder witzigen Videos sowie zu Konzerten und anderen Bands werden in der Facebook-Gruppe geteilt. Gewissermaßen übernimmt die Facebook-Gruppe damit einen Teil der Band-Sozialisation, die vor der Verbreitung von Social Media vor allem im Face-to-Face-Kontakt und damit im Probenraum vollzogen wurde. Auch führt die gemeinsame Anmietung des Raums durch die beteiligten Bands nicht zu einer Szenebildung. Auf Nachfrage kann mir kein Bandmitglied den Namen der anderen Band nennen, die ebenfalls dort probt; auch über das jährliche Festival, das gemeinsam von allen Bands des Probenraumhauses veranstaltet wird, äußern sie sich eher abfällig. In diesem Sinn hat der Probenraum für die Band eher einen funktionalen als einen gemeinschaftsbildenden Charakter – was jedoch nicht unterschlagen soll, dass die Proben selbst vergemeinschaftend auf die Band wirken.

In der Probe bildet die Band nicht nur ein bestimmtes musikalisches Repertoire heraus, sondern formatiert zugleich sich als Band: Durch das regelmäßige gemeinsame Musizieren, das gemeinsame Arbeiten an Stücken und die Vorbereitung auf Konzerte und Aufzeichnungen stimmen sich die Bandmitglieder nicht nur musikalisch aufeinander ein, sondern verbringen gemeinsam Zeit in einem speziell dafür hergerichteten Raum. In der häufig mehrstündigen Kopräsenz auf engem Raum bietet sich die Gelegenheit für Small Talk, Witze und den Austausch über diverse Angelegenheiten. Die Interaktionen während der Probe bilden einen gemeinsamen Erfahrungshorizont, der sich auch in Narrativen über die Band als Band verwenden lässt. Die Band erzeugt damit ihre eigene Geschichte, die Musiker, die nur für einzelne Projekte zusammenkommen, so nicht entwickeln können (vgl. Behr 2015, 10f.).

6.2 Technische und räumliche Konfiguration

Nachdem die Musiker den Probenraum erreicht haben, müssen sie ihn erst einmal herrichten, um dort auch gemeinsam musizieren zu können. Dieser Aufbau und auch die Konstellation der Musikerinnen, Instrumente, Kabel und anderer Geräte zueinander hat für die Musiker ob der Regelmäßigkeit der Proben etwas Selbstverständliches. Zugleich kommt in diesem Aufbau bereits etwas über die spezifische Art des Musizierens der Band zum Vorschein. Im Sinne der zuvor geschilderten Akteurs-Netzwerk-Theorie ist hier also zu fragen, in welcher Art und Weise die Musiker Verbindungen untereinander und zu den Geräten herstellen, wie sie sich als in der Probe und im Probenraum gemeinsam (*ensemble*) als ein Ensemble formieren.

Die Band-Mitglieder bringen Instrumente mit in den Raum: Die beiden Gitarristen und der Bassist haben ihre Gitarren⁷ in Tragetaschen aus schwarzem Kunststoffgewebe im Bus dabei. Der Schlagzeuger bringt lediglich Schlagzeugstöcke mit. Der Sänger, der an diesem Termin erst später hinzukommt, packt ein eigenes Mikrophon in einem Hartschalenetui aus. Da Mikrophone zum von allen Bands genutzten Inventar des Probenraums gehören, zeigt sich das Mikrophon des Sängers so als sein persönliches Instrument. Die Instrumentalisten, die stellenweise auch mitsingen, nutzen dafür die Mikrophone aus dem Probenraum. So personalisiert jeder der Musiker sein Instrument oder einen Teil davon. Dadurch, dass sie diese Geräte mit nach Hause nehmen, stehen sie den anderen Bands nicht zur Verfügung und können somit als privater gelten, als die Verstärker und das Schlagzeug, die im Raum verbleiben.⁸ Verstärker⁹ und Schlagzeug gehören somit stillschweigend zur Infrastruktur des Probenraums. Es ist deswegen jedoch nicht selbstverständlich, dass Bands untereinander auch diese Infrastruktur teilen. So stehen auch die Verstärker anderer Bands im Probenraum, allein aus Platzgründen ist nur das Schlagzeug des Schlagzeugers der beobachteten Band aufgebaut und wird von allen Bands genutzt. Ein Grund für die Mitnahme von Stöcken, Gitarren und dem Mikrophon ist sicherlich, dass diese im Vergleich zu den anderen Geräten leicht zu transportieren sind, vor allem im öffentlichen Nahverkehr. Verstärker, Lautsprecher und Schlagzeug sind sowohl zu sperrig für den regelmäßigen Transport und könnten teilweise in den WG-Zimmern oder Wohnungen der Bandmitglieder auch nicht ohne Komforteinbußen aufgebaut werden. Hinzu kommt, dass sie schlicht zu laut für den Gebrauch in einer Mietwohnung sind. Teilweise haben die Gitarristen kleinere Verstärker für den Hausgebrauch zu Hause. Die Gitarren und Schlagzeugstöcke werden für individuelle Proben im Privatraum benötigt. Zugleich gelten Schlagzeugstöcke als Verschleißteile, sie nutzen sich beim Spielen ab und brechen ab und zu, ebenso wie die Saiten der Gitarren reißen können. Mikrophone hingegen gehören zu den empfindlichsten Geräten, die sich im Probenraum befinden; das Schlagzeug hingegen ist dafür konzipiert, geschlagen zu werden und die Verstärker und Lautsprecher sind in stabile Kisten gehüllt. Die Mikrophone, die ebenfalls im Probenraum zur Verfügung stehen, sind zu nicht unerheblichen Teilen beschädigt, wie sich im weiteren Verlauf der Probe

-
- 7 Da es sich beim Bass der Bauform nach um eine Gitarre – eine Bassgitarre – handelt, wird das Wort »Gitarre« im Folgenden für Gitarren im engeren Sinn und Bässe zugleich verwendet.
- 8 Es wird dabei deutlich, dass die Musizierenden vor allem jene Geräte nach Hause nehmen, die sie auch während des Musizierens mit den Händen bedienen oder berühren: Gitarren, Schlagzeugstöcke und des Sängers Mikrophon. In der Alltagssprachlichen Bezeichnung spielt die Frage, welche Geräte man mit den Händen greift, jedoch keine Rolle: der Schlagzeuger »spielt Schlagzeug« und der Sänger »singt« – er singt zwar ins Mikrophon, dies wird aber stillschweigend vorausgesetzt, ebenso wie die Spielweise des Schlagzeugers, der nicht als »Stöcker« oder »Stockspieler« bezeichnet wird. Gleiches gilt für die E-Gitarre, die ebenso an ein Ensemble aus Kabeln, Effektgeräte und Lautsprecher angeschlossen werden muss, um sowohl das Klangvolumen wie die erwünschte Klangfarbe zu erhalten.
- 9 Gemeinhin gilt die elektrische Verstärkung als Grundlage für den Siegeszug der Gitarre in der Rockmusik. Ohne diese Verstärkung wären Gitarren gegenüber dem Schlagzeug und vor allem den Blechblasinstrumenten im Klangvolumen unterlegen (Hicks 2000, 13f.; vgl. Waksman 1999).

zeigen wird. Die Empfindlichkeit zeigt sich auch an der besonderen Verpackung des Mikrophons.

Ebenfalls für den Klang der Gitarren wichtig sind Effektgeräte, die im Raum gelagert und von den Bandmitgliedern zu Beginn der Probe in den offenen Bereich des Fußbodens gelegt werden – die Geräte sind während des Spielens per Fußschalter bedienbar und weisen stellenweise Drehschalter und Kontrolllampchen auf.¹⁰ Dabei hat jeder der drei Gitarrenspieler jeweils eigene Geräte. Durch die Anordnung der Geräte auf dem Boden wird gewissermaßen festgelegt, wo welcher Gitarrist stehen wird; die Geräte werden während der Probe nicht mehr verschoben. Während des Aufbaus ist jeder Musiker mit seinen Geräten und deren Verbindung durch Kabel beschäftigt. Auch die Einstellung von Drehrädchen und Schaltern an den Effektgeräten, der Gitarre und den Verstärkern wird von den jeweiligen Musikern vorgenommen. Keiner kommentiert die Ausstattung oder die spezifischen Einstellungen der Anderen. Einzig die Lautstärke der anderen wird dann kommentiert, wenn sie zu laut scheint. Auch während des Musizierens aktiviert allein der Musiker das Gerät, das mit dessen Gitarre verbunden ist.

Ähnlich wie bei der Anordnung und Platzierung von Besteck und Geschirr auf dem Tisch weist hier die Ausrichtung der Geräte darauf hin, wem sie gehören und von wem sie zu bedienen sind. Ähnliches ließe sich über das Schlagzeug sagen, denn es ist durch den Aufbau auf das Bespielen durch eine Musikerin ausgerichtet: Dazu gehören neben der Anordnung der Trommeln in einer Art Halbkreis um den Schlagzeughocker auch die Fußpedale für die Basstrommel und für Öffnen und Schließen des Hi-Hat-Beckens. Auch in der Band hat sich also eine gewisse Spezialisierung und Arbeitsteilung durchgesetzt, die sich bis in die Bedienung der Effektgeräte hin zeigt. Ein Tausch der Instrumente ist in der Band nicht vorgesehen; auch die Bauart der Instrumente erschwert es zumindest, dass sie von mehreren Personen zugleich benutzt werden.¹¹ Diese festgelegten Zuständigkeiten werden zwar gelegentlich zum Spaß aufgebrochen, wenn in Pausen Instrumente getauscht und mehr recht als schlecht improvisiert wird; das dies nur in den Pausen und unter Gelächter geschieht, unterstreicht jedoch die reguläre Rollenverteilung.

10 Neben den Effektgeräten sind auch Kabel und Verstärker wichtige Elemente, die jedoch weniger im Fokus der Interaktion im Probenraum stehen. Neben den Gitarren selbst werden die Effektgeräte von den Bandmitgliedern am relevantesten für den Klang der jeweiligen Gerätekombination eingeschätzt. Der Einfluss der Kabel auf den Klang wiederum scheint so gut wie vernachlässigbar zu sein. Auch aus Platzgründen wurde daher auf eine detaillierte Darstellung des Umgangs mit diesen Geräten oder auch Elementen des Schlagzeugs an dieser Stelle verzichtet.

11 Ein Indiz ist auch die hier verwendete Sprache: Wenn ich ein Bandmitglied als »Schlagzeuger« der Band einführe, ist diese Funktionsbezeichnung vor allem dann sinnvoll, wenn er normalerweise immer der Schlagzeugspieler oder Schlagzeuger der Band ist. Diese Arbeitsteilung ist nicht nur bei Rock-Bands geläufig, sondern auch in der ernsten Musik und im Jazz. Das Studium für professionelle Musikerinnen und Musiklehrer setzt die Spezialisierung auf ein Instrument voraus. Professorinnen an Hochschulen unterrichten meist nur ein Instrument. Auch Musikunterricht jenseits der Schulbildung geschieht meist auf das Erlernen eines konkreten Instruments hin. Diese Spezialisierung ist also eine über das Band-Milieu hinaus gegebene soziale Konvention.

Abb. 1: Kabel und Effektgeräte im Probenraum

Die Modifikation des Klangs der Gitarren ist zwar nicht nur über die Effektgeräte, sondern auch durch Ton-Regler an den Gitarren und diverse in den Verstärker eingebaute Effekte möglich. Allerdings scheint den Effektgeräten bzw. den Fußtasten eine Sonderrolle zu zukommen, da sie vor den Füßen der Musiker aufgebaut und auch während des Spielens bedienbar sind. Die Geräte sind auf eine Weise konstruiert, die es erlaubt, ihre relativ großen Schalter wie einen Lichtschalter mit dem Fuß zu drücken. Sie sind dafür gemacht, auf den Boden gestellt und getreten zu werden. Daneben haben sie in vielen Fällen kleine Regler, die mit den Füßen nicht bedienbar sind; während des Spielens können die Geräte also nur an- oder ausgeschaltet werden. Während der Probe sieht man die Musiker aber recht wenig händisch an den Geräten verstellen. Vor allem Richard, der Bassist, und der Gitarrist Lars scheinen sich nicht um die Effektgeräte zu kümmern, während Roland des Öfteren einen der vielen Schalter beim Wechsel von einem Songteil in den nächsten betätigt. Mit jedem zugeschalteten Gerät steigt zwangsläufig die Zahl der möglichen Kombinationen der Effekte; hinzu kommt die Anzahl der Einstellmöglichkeiten der einzelnen Effektgeräte. Es zeigt sich jedoch in der Praxis, dass Roland zwar zu Beginn der Probe Einstellungen an den Geräten vornimmt, aber nicht für jedes einzelne Stück etwas verstellt. Vielmehr ist davon auszugehen, dass er die einzelnen Effektgeräte so eingestellt hat, dass er sie nunmehr mit dem Fuß bedienen kann.

So sieht man am Aufbau der Effektgeräte und an deren Gebrauch, dass zum Gitarrespielen mehr dazu gehört als die bloße Bedienung des Instruments im engeren

Sinn. Vielmehr ist jedes der Effektgeräte ausgewählt, angeschafft und eingestellt worden. Dies hat ein Wissen darüber zur Voraussetzung, wozu diese Effekte benutzt werden können. Das Effektgerät wiederum fungiert entweder als Miniaturisierung einer komplexeren, im Studio entwickelten Effekttechnik (bspw. des durch Bandmanipulation entwickelten *flanger*) oder als Simulation einer bestimmten, gitarrenspezifischen Wiedergabe-Technik (wie der Verzerrung durch Überlastung der Lautsprecher). In Bezug auf die ursprünglich im Studio entwickelten Effekte zeigt sich hier plastisch, wie das Studio in die Klanggestaltung auch der Live-Musik hineinwirkt. Für die Pop-Musik zumindest ist zu konstatieren, dass seit den 1960er Jahren das Studio nicht mehr der Nachahmung des konzertanten Klangs dient, sondern vielmehr die Konzerte und die Live-Musik sich an dem Studio-Sound orientiert (vgl. Exkurs). Diese Studio-Effekte werden durch die Effekt-Pedale auch im Probenraum einsetzbar, obwohl sie bei ihrer Einführung im Studio erst nach der Aufzeichnung hinzugefügt wurden. Sie erzeugen also einen Klang im Probenraum, der vor der Einführung dieser Effektgeräte auch für die Gitarristinnen nur in der Nachbearbeitung und nicht beim Spielen erzeugbar war. Im Gegenzug dazu sind andere Effektgeräte zur Verzerrung des Klangs, die als *overdrive*, *distortion* oder als Fuzz-Effekt beschrieben werden, aus der Praxis des E-Gitarrenspiels entstanden. In den 1940er und 1950er Jahren hatten Gitarristen ihre Verstärker bewusst übersteuert und in den 1950er Jahren sogar beschädigt, um einen angerauten und verzerrten Gitarrenklang zu erzeugen. Die ersten Effektgeräte mit Fußschalter, die diesen Klang imitierten, wurden in den 1960er Jahren entwickelt (Hicks 2000, 14-18).

Die Bauart der Geräte sowie deren Positionierung im Probenraum erlauben es, die Geräte ohne eine Unterbrechung des Spiels zu betätigen, während die Hände die Gitarre bedienen, kann der Fuß einen Schalter drücken. Sie erlauben es so, den Klang der Instrumente während des Stücks zu wechseln. Auch diese Bedienung im Spielen will geübt sein, wird jedoch erst durch die Bauart der Geräte möglich. Im Gegensatz zu den Techniken der Klangveränderung, die sie simulieren, können sie diese Klangveränderung in Echtzeit und auf Knopfdruck erreichen; sie erfordern weder technisches Wissen noch die Gefahr, die eigenen Geräte durch Modifikation dauerhaft zu schädigen. Wie viele technische Geräte machen die Effektgeräte eine komplexere Technik handhabbar und damit zugleich in ihrem Funktionieren opak.

Die Musiker sind also auf je spezifische Weise mit ihren Instrumenten verbunden. Möchte man dies als Netzwerk im Sinne Latours darstellen, könnte man sie wie folgt schematisieren: Im Fall der Gitarristen und des Bassisten: Musiker – Tragegurt/Plektrum – Gitarre/Bass – Kabel – Effektgeräte – Kabel – Verstärker – Kabel – Lautsprecher; im Fall des Sängers: Musiker – Mikrophon – Kabel – Verstärker – Kabel – Lautsprecher; im Fall des Schlagzeugers: Musiker – Schlagzeughocker – Stöcke bzw. Pedale – Trommeln und Becken. Dieses Schema macht deutlich, dass die Musiker trotz der Vermittlung durch eine Vielzahl von Geräten jeweils individuell zurechenbare Klangquellen besitzen. Denn es wäre prinzipiell möglich, alle elektrischen Instrumente über einen gemeinsamen Verstärker und Lautsprecher hörbar zu machen. Somit zeigt sich auch schon in der Verkabelung der Instrumente im Probenraum, dass die Musiker auch auf technischer Ebene als Individuen musizieren. Sie musizieren zwar gemeinsam, aber zugleich jeder für sich, nämlich in dem Maß, in dem auch durch

den technischen Aufbau nahegelegt wird, dass die Musiker allein für den Klang ihrer Instrumente und die Abspiellautstärke verantwortlich sind.

Die erzeugten Klänge sind also nicht nur einzelnen Instrumenten und ihren einzelnen Bestandteilen zurechenbar, sondern auch einzelnen Personen, die für diese verantwortlich sind. Trotz dieser technisch vermittelten Vereinzelung der Musiker machen sie gemeinsam Musik. Dies spiegelt sich nicht nur in dem Musizieren im engeren Sinn wieder, also der Abstimmung im Musikmachen aufeinander, sondern in der räumlichen Positionierung der Musiker zueinander. Während des Musizierens stehen die Gitarristen vor dem Lautsprecher, an den ihre Gitarre angeschlossen ist und haben die Effektgeräte vor sich liegen. Sie bilden so zusammen mit dem Schlagzeuger einen Kreis, können sich gegenseitig anschauen und dabei sehen, wie die anderen Musiker musizieren. Auch der Sänger ist Teil dieses Kreises. Hinzu kommt, dass die Musiker in diesem Aufbau ihr eigenes Spielen gut hören können (da sie jeweils vor dem Lautsprecher stehen), der Klang des Lautsprechers aber auch in die Raummitte strahlt und so für andere vernehmbar wird.¹²

In dieser Aufstellung kann die Band auch gut miteinander über die zu spielenden Stücke sprechen. Dadurch, dass alle Musiker ungefähr im gleichen Abstand zueinander im Kreis stehen, drückt sich auch räumlich der egalitäre Anspruch der Band aus. Die Band kommt ohne einen *band leader* aus, sondern fällt Entscheidungen gemeinsam. Jede Person kann alle anderen sehen, was bei der Anordnung von einem Orchester oder einem Chor gegenüber einer Dirigentin oder einem Chorleiter nicht möglich ist.

Während des Spielens der Stücke erlaubt diese Aufstellung auch, dass sich die Bandmitglieder in ihrem Spielen der Instrumente nicht nur hörbar, sondern auch den anderen gegenüber sichtbar machen. Dies wird auch durch die Bauweise der Instrumente erleichtert, die jeweils vor den Körper gestellt, gehalten oder gehängt werden, um sie zu bedienen. Die Bedienung der Instrumente wird also in ihrem Vollzug für die anderen Bandmitglieder transparent und damit auch kontrollierbar gemacht. In Garfinkels Begriffen sorgt diese Aufstellung für die gegenseitige »accountability« der Musiker füreinander (1984, 4).¹³

Dies bedeutet nicht, dass sich die Musiker beim Spielen die ganze Zeit anschauen, stattdessen fallen ihre Blicke mal auf ihre eigenen Hände, auf ihre Füße, auf die anderen Musiker oder sie starren ins Nichts. Man könnte nun vermuten, dass diese Sichtbarkeit

12 Wie mir der Toningenieur des anzumietenden Studios später erklären wird, hat dies damit zu tun, dass Gitarristen so durch eine Hinwendung zu dem jeweils von ihnen bespielten Lautsprecher eine quietschend und schreiend klingende Rückkopplung erzeugen können, die in Rock und seinen Derivaten stellenweise erwünscht ist. Ob der niedrigen Frequenzen ist eine Rückkopplung bei Bass-Gitarren nicht so leicht zu erzeugen. Die Position des Bassisten in Bezug auf seinen Lautsprecher ist somit nicht so wichtig wie bei Gitarristen. Die Gitarristen der Hardcore-Band machen von dieser Möglichkeit, eine Rückkopplung zu erzeugen, jedoch weder in der Probe noch im Studio Gebrauch.

13 Zugleich macht die Tatsache, dass die Instrumente so konstruiert sind, dass der Musiker nicht nur hört, sondern auch sieht, wie er oder sie seine Gliedmaßen in der Bedienung des Instruments bewegt, dieses Musizieren mit dem Instrument auch für den Musiker selbst visuell transparent – zumindest bei den hier verwendeten Saiten- und Schlaginstrumenten.

vor allem der direkten Interaktion während des Musizierens gilt, dass also die Musiker sichtbar machen, wann sie auf dem Griffbrett einen anderen Akkord greifen oder auf das Becken schlagen, damit sich andere an ihrem Spiel orientieren können, in dem Sinn, dass sie anhand der Bewegung der anderen erkennen können, was sie als nächstes zu tun haben. In Gesprächen mit Musikern hat sich jedoch gezeigt, dass dies nicht der Fall ist. Das Musizieren in der Band funktioniert nur, wenn alle Beteiligten wissen, was sie zu tun haben. Wenn jemand erst »abgucken« muss, was er zu spielen hat, verzögert er damit den musikalischen Ablauf – in einer Weise, die für die Beteiligten zu einem Scheitern führt. In einigen Fällen jedoch wird durch ein Kopfnicken angezeigt, wann ein gemeinsam zum Schluss gehaltener Ton beendet werden soll; auch dirigiert der Schlagzeuger an Stellen, bei denen er nicht mitspielt, die anderen Musiker mit einer Handbewegung, die derjenigen eines klassischen Dirigenten nahekomen. Dass dies aber die Ausnahme ist, verweist darauf, dass die Musiker, anders als das Symphonieorchester, ohne visuelle Markierung des gemeinsam zu findenden Rhythmus musizieren. Auch stummes Zählen mit den Fingern bei gemeinsamen Pausen, welches den bald folgenden Einsatz einer Musikerin in das schon laufende musikalische Geschehen füreinander signalisiert, findet hier nicht statt, weil die Musiker in der Band meist bei allen Stücken von Anfang bis Ende mitspielen und jene Art der Pausenkoordination entfällt. Insbesondere in dieser Form der Musik müssen die Musiker der Hardcore-Band den musikalischen Ablauf bzw. ihre Körperbewegungen schon antizipieren und ohne große Reflexion ablaufen lassen, damit das Zusammenspiel funktioniert.

Die Sichtbarkeit der Körper und Instrumente der Musiker für einander ist jedoch darüber hinaus relevant. Was die Musiker schlicht durch Spielen einander darstellen ist die mehr oder weniger hohe Kompetenz in dieser Bedienung. Wie die Hände und Füße bewegt werden – ob eher flüssig, stockend, präzise, zögerlich –, zeigt dabei an, wie sicher die Musiker im Spielen des Instruments bzw. des jeweiligen Stückes sind. Ein Verspielen, also das Greifen eines falschen Tons auf dem Griffbrett der Gitarre, wird im Zweifelsfall nicht nur hörbar, sondern auch sichtbar. Zugleich zeigt der Körper als Ganzes an, in welchem Grad die Musiker in das Spielen involviert sind. Insbesondere der Gesichtsausdruck macht dabei deutlich, wie sehr sich die Musiker in einer bestimmten Passage konzentrieren. Auch das »Mitgehen« mit der Musik, also die rhythmische Bewegung von Körperteilen, die nicht Teil der Bedienung der Instrumente sind – das Klopfen mit dem Fuß oder das Wiegen des Oberkörpers oder des Kopfs im Rhythmus – zeigt die mehr oder weniger starke Involviertheit. Das Klopfen mit dem Fuß ist dabei als eine Art Mnemotechnik zu betrachten, um im gemeinsamen Rhythmus zu verbleiben. Diese Körperbewegungen sind mehr oder weniger bewusst eingesetzt und während des Spielens kontrollierbar. Sie sind weniger nah an der direkten Bedienung des Instruments und doch zugleich körperlicher Ausdruck des Musizierens. Der Körper zeigt also auch im Musizieren unvermeidbar für andere an, wie sehr man »dabei ist«, in diesem Fall umso mehr, da keine Noten den Blick von den Körpern der Gegenüber ablenken.¹⁴

14 Diese Form der Bewegung als körperlicher Ausdruck des musikalischen Spiels ist aber nicht nur in der Rockmusik üblich. Dies zeigt sich daran, dass auch bei Prüfungen an Musikkonservatorien

Dieser noch in der Musik verhafteten körperlichen Ausdrucksweise des Musikalischen stehen positive wie negative Bewertungen des musikalischen Geschehens durch Grinsen, Kopfschütteln oder anderes »face work« (E. Goffman 1967) gegenüber. Solche Kommentierung des eigenen oder Gruppenhandelns sind hier, stärker als in anderen Situationen, auf das Gesicht bezogen, weil der restliche Körper in das Musizieren eingebunden ist. Handzeichen und Gesten sind während des Musizierens nicht einfach zu vollbringen. Des Weiteren ist sprachliche Kommunikation durch die hohe Grundlautstärke der Musik erschwert. Das eigene Gesicht wahren die Musiker bei einem Fehler dann, indem sie diesen durch das Verziehen des Gesichts oder das Rümpfen der Nase als Fehler anerkennen und sich dadurch von ihm distanzieren. Wie Alfred Schütz betont, können so auch unwillkürliche Gesten als Kommunikation aufgefasst werden:

»Die Gesichtsausdrücke des anderen, seine Gesten, wenn er sein Instrument spielt, kurz: alle seine Aufführungstätigkeiten schalten sich in die Außenwelt ein und können vom Partner unmittelbar erfaßt werden. Selbst wenn dies ohne kommunikative Absicht geschieht, diese Tätigkeiten werden als Hinweise auf das, was der andere gerade tut, ausgelegt und sind deshalb Vorschläge oder sogar Befehle für das eigene Verhalten.« (Schütz [1951] 1972, 148)

Auch das Lachen über eigene oder Fehler Anderer kann dazu beitragen, diese in ihrer Relevanz herabzustufen und einen möglicherweise aufkommenden Konflikt oder Kritik zu entschärfen.¹⁵ Im Gegenzug kann ein anerkennendes Nicken oder Grinsen die Freude über das gelungene Spielen einer Passage zum Ausdruck bringen.

Dadurch, dass die Musiker mit ihren Gliedmaßen die potentiell lauten Instrumente bedienen, sind sie in einem scheinbaren Paradox auf stumme Praktiken der Kommunikation und Koordination angewiesen. Dies gilt auch für den Sänger, der zwar seine Stimme nutzt, aber während des Singens keinen Kommentar abgeben kann, ohne sein Musizieren damit zu beeinträchtigen. Wie sich jedoch zeigt, ist zumindest während des Spielens der Musik die Koordination auf der visuellen Ebene eher auf eine übergreifende Kommunikation hin angelegt. Dass jemand mitspielt, hört man auch; man sieht nur vor allem, wie er oder sie mitspielt. Dass dies für alle sichtbar werden kann, hat mit der räumlichen Positionierung der Musiker im Kreis sowie den verwendeten Musikinstrumenten zu tun, die eine gewisse Expressivität ermöglichen. Gitarre und Schlagzeug erlauben es, sich mit ihnen und in ihrer Bedienung zu bewegen und somit auch durch Körperbewegung, Posen und Grimassen den Körper des Musikers in einer energetischen Weise in Szene zu setzen. Dies zeigt sich vor allem im Vergleich mit dem Musizieren am Laptop (vgl. Liegl 2010).

Diese technischen und räumlichen Elemente tragen dazu bei, dass sich die Band auf spezifische Weise als Gruppe konstituiert und die Mitglieder dabei zugleich als Individuen mit ihren spezifischen Beiträgen erkennbar bleiben. Es ist jene Konfiguration

auf die Körperhaltung und die durch den Gesichtsausdruck hervorgebrachte Haltung zur Musik geachtet wird. Für diesen Hinweis danke ich Kathrin Englert.

15 Dieser Umgang mit Kritik scheint umso wichtiger, als die Band in der Probe letztlich nur an sich selbst scheitern kann. Anders als bei einer Sportmannschaft oder einer kriminellen Organisation gibt es keinen Gegner, der einem in die Quere kommen kann.

im Probenraum, die sich nicht allein in einem Netzwerk aus Akteuren und Artefakten erschöpft. Hier zeigt sich, dass der Begriff des Netzwerks das Geschehen nicht adäquat beschreibt, der Begriff der Konstellation hingegen macht nicht nur auf Verbindungen und Trennungen von Elementen, sondern auf deren räumliche Anordnung aufmerksam. Im Aufbau spiegelt sich das bei jeder Probe neu vollzogene *Spacing* (Löw 2001, 158f.) der Band wieder, in dem routinierten Einstellen, Verbinden und Aufstellen von Geräten, Kabeln und Personen. Dadurch wird der mit anderen Bands geteilte Probenraum für die Zeit der Probe zu ihrem Probenraum. Zugleich zeigt sich in den Proben die Relevanz des Raums für das gemeinsame Musizieren. Die räumliche Anordnung ist interaktiv vor allem in der Beschränkung oder Ermöglichung von gegenseitiger visueller und auditiver Wahrnehmung, der *Syntheseleistung*, für das Musizieren als Band relevant. Dies zeigt sich im Vergleich mit anderen Ensembleformen und musikalischen Genres, die in anderen Anordnungen, an anderen Orten und in anderen Rhythmen proben. Das Musizieren hat in seiner je spezifischen Weise eine bestimmte räumliche Anordnung zur Voraussetzung,¹⁶ die wiederum einen spezifischen durch das Musizieren konstituierten Raum hervorbringt.

6.3 Tempo-Standardisierung

Mit dem verspäteten Erscheinen des Schlagzeugers zeigt sich, dass die Probe auf die Studioaufnahme hin ausgerichtet ist: Der Schlagzeuger wird während der Probe Kopfhörer aufsetzen, die mit einem Metronom verbunden sind. Mittels dieses Metronoms sollen die Stücke jeweils in einem einheitlichen Tempo gespielt werden. Dieses gleichbleibende Tempo ist notwendig, damit die im Studio aufgezeichneten Versionen eines Stücks miteinander kompatibel sind – das Metronom bildet somit die Voraussetzung dafür, dass man aus mehreren Varianten des gleichen Stücks eine gelungene Version zusammenschneiden kann. Dass die Band in diesem Modus im Tonstudio arbeiten will, hatten sie in der Facebook-Gruppe besprochen. Üblicherweise probt und spielt die Band ohne Metronom. Die folgenden Proben finden jedoch nicht alle mit einem Metronom statt, im Zuge der Proben wird das Spielen nach Metronom aufgegeben. Während der Aufnahme im Studio wird letztlich kein Metronom zum Einsatz kommen.

Die Orientierung am Metronom gestaltet sich für die Band aus mehreren Gründen als schwierig. Zum einen beinhalten die Stücke Tempiwechsel, die das Metronom nicht schnell genug nachvollziehen kann; bzw. kann der Schlagzeuger das Metronom nicht schnell genug während des Spielens umstellen. An dieser Stelle versucht die Band zuerst, durch ein gleichbleibendes Tempo einen Kompromiss zu finden.

Das nächste Stück soll im Tempo von 152 BPM (*beats per minute*, Schläge pro Minute) gespielt werden. Dabei ergibt sich aber ein Problem: Bisher haben sie den Refrain »ohne Click« (ohne Metronom und das Geräusch, das dieses verursacht) viel schneller

16 Diese Anordnung muss dabei nicht, wie im Probenraum, statisch sein, sondern kann wie bei einem Musikerwechsel während oder zwischen Stücken oder wie bei der Teilnahme einer Militärkapelle an einer Parade durchaus dynamisch sein.

gespielt als die Strophe. Stefan gibt zu bedenken, dass der Song zu schnell für den Text würde, wenn alles in dem Tempo gespielt würde. Er sagt dazu, dass es ihm nicht um die Wirkung des Texts geht, sondern darum, dass man ihn bei dem hohen Tempo nicht mehr singen kann. Deswegen einigen sie sich auf das Tempo von 148 BPM. Nachdem der Schlagzeuger ein paar Takte gespielt hat, bricht er wieder ab und meint, dass das so viel zu langsam sei. Sie einigen sich auf ein Tempo von 166, und als das Metronom nur 168 anbietet, eben darauf. Richard sagt dazu und ob der Konstanz des Tempos: »Das Gerät komponiert mit.«

Dieser Ausschnitt aus dem Feldprotokoll zeigt, dass sich die Band über die Funktion des Metronoms bewusst ist. Der Ausschnitt zeigt des Weiteren, dass es einer Übersetzungsarbeit braucht, um das gefühlte Tempo der Musiker in die Abstraktion des Tempos als Schläge pro Minute zu bringen. Drittens zeigt sich im weiteren Arbeiten mit dem Metronom, dass die Band nicht in der Lage ist, sich mit dem Metronom auf ein Tempo zu einigen. Sie spielen zwischendurch schneller oder langsamer als das Metronom. Neben dem Mangel des Metronoms, auf abrupte Tempiwechsel reagieren zu können, hat dies wohl damit zu tun, dass die Band bisher in der Abstimmung des zu spielenden Tempos ohne ein Metronom auskam. Durch das immer wieder und in mehr oder weniger regelmäßigen Abständen vollzogene Proben der Stücke hat sich in den einzelnen Musikern wie dem Ensemble die Fähigkeit herausgebildet, gemeinsam zu musizieren. Dieses Wissen wird im gewissen Sinn während des Musizierens abgerufen, indem es ausgeübt wird. Es wird jedoch nicht nur wie ein Programm abgespult, geht also über das inkorporierte Wissen von jemandem hinaus, die auch im Halbschlaf und Dunkeln weiß, wie sie den Weg vom Bett zur Toilette findet. Denn hier findet die Koordination mit Akteuren statt, die wiederum ihren aktiven Teil zur Musik beitragen, es geht also um Koordination der eigenen Gliedmaßen im Zusammenspiel mit anderen, um die Realisierung eines zuvor vereinbarten und eingeübten Programms in der Zeit. Diese gegenseitige Orientierung kann das Metronom nicht leisten (s.u.).

Problematisch ist der Umgang mit dem Metronom zum Vierten, da der Schlagzeuger während des Spielens das Metronom nicht gut genug hört. Weil es während den Proben laut werden kann, verwendet der Schlagzeuger einen Gehörschutz; über diesen Gehörschutz zieht er die Kopfhörer, an die das Metronom angeschlossen ist. Aber selbst bei voller Lautstärke des Metronoms kann er dieses nicht hören. Versuche, sich an der visuellen Wiedergabe des Tempos durch das Metronom zu orientieren, scheitern daran, dass er das Metronom nirgendwo anbringen kann, von wo aus es für ihn gut einsehbar ist. Er versucht, es auf die Base-Drum zu legen, es rutscht jedoch während des Spielens herunter. Er legt es bei einer anderen Gelegenheit neben sich auf den Boden, versäumt jedoch, während des Spielens beständig darauf zu blicken, denn er sucht den Blickkontakt zu den anderen Musikern, insbesondere bei Tempiwechseln und dann, wenn sie nach Generalpausen gemeinsam einsetzen. Wenn das Metronom zum Einsatz kommt, ist der Schlagzeuger das Nadelöhr, der sich im Zweifelsfall zwischen einer Orientierung am Tempo des Metronoms und dem der Band, die das Metronom nicht sieht oder hört, entscheiden muss. Der Idee nach orientiert sich der Schlagzeuger am Metronom und die Band in ihrem Tempo wiederum am Schlagzeuger – daraus erschließt sich zumin-

dest, dass der Schlagzeuger ganz selbstverständlich für die Bedienung des Metronoms sowie für das Einzählen des Tempos zuständig ist. Dass diese Orientierungskette jedoch nicht wie vorgesehen funktioniert, macht deutlich, dass die Band wechselseitig ein Tempo konstituiert, an dem das Metronom nur schlecht teilhaben kann.

Das Metronom scheitert hier doppelt als Instrument der Standardisierung. Zum einen gibt es Schwierigkeiten, das von den Musiker als richtig gefühlte, inkorporierte Tempo eines Stücks in ein quantifiziertes und damit abstrahiertes Verhältnis von Schlägen pro Zeiteinheit zu übersetzen und sich so mit dem Metronom auf ein für jeweils ein Stück konstantes Tempo einigen; zum anderen besteht die Schwierigkeit darin, sich dann im Spielen des Stücks an dem durch das Metronom vorgegebenen Tempo zu orientieren. Im Verhältnis von Metronom und Musizierenden zeigt sich das gleiche Problem wie bei komplexeren Maschinen: Die »human machine interaction« (Suchman 2007) funktioniert nur eingeschränkt, wenn der Maschine nicht die gleichen Kommunikationskanäle zur wechselseitigen Verfertigung der Situation zur Verfügung stehen wie den musizierenden Individuum im Probenraum. Wie bei dem von Lucy Suchman beschriebenen Kopierer gilt also, dass man sich am Metronom und der ihm inhärenten Logik orientieren muss, wenn man mit ihm arbeiten will, weil das Metronom seinerseits keine Möglichkeit hat, sich anzupassen (bzw. entsprechend schnell angepasst zu werden).¹⁷ Mit dem Metronom – aber auch schon mit der Bezeichnung *beats per minute* (BPM), die von den Musikern verwendet wird – kommt eine abstrakte Zeitvorstellung in die musikalische Situation hinein, die mit dem gefühlten und inkorporierten, in diesem Sinne nur durch das konkrete Vorspielen zeigbare Tempo der Stücke zuerst recht wenig zu tun hat. Durch Ausprobieren muss das Tempo der Stücke erst in den abstrakten Wert des Metronoms übersetzt werden. Als Prüfstein dient wiederum nur der Erfahrungsaustausch der Musiker vor Ort, ob dieses oder jenes Tempo »zu schnell« oder »zu langsam« ist.

6.3.1 Verkörperte Zeit

Es ist wohl die Vertrautheit mit der digitalen Aufnahmetechnik und den entsprechenden Programmen, die aus den Bandmitgliedern spricht, wenn sie nicht von »Tempo«, sondern »BPM« sprechen. Zugleich ist diese Redeweise dadurch bedingt, dass sie die Quantifizierung des Tempos der Stücke nur benötigen, um sie dem Metronom mitzuteilen. Sie selbst wissen, wie sie die Stücke zu spielen haben und orientieren sich zu Beginn an den Vorgaben des Schlagzeugers, der die meisten Stücke durch ein Schlagen der Schlagzeugstöcke einzählt. Das Tempo der Musik stellt sich so für die Musizierenden in ihrem Vollzug dar. Sollten sie mit diesem nicht einverstanden sein, werden in der anschließenden Besprechung des Stücks keine Zahlen genannt, sondern relationale

17 Dieses Problem, das auch beim gemeinsamen Spielen von (zuvor bespielten) Tonband und Musikern in der Neuen Musik auftaucht, sollte mit der Entwicklung der grafischen Programmiersprache Max am Pariser *Institute de recherche de coordination acoustique musique* (IRCAM) gelöst werden. Als sogenanntes *score-following program* sollte es eine digital verfügbare Partitur nicht stur abspielen, sondern dabei auf gewisse Hinweise der Musizierenden Rücksicht nehmen (Scholl 2014, 56).

Begriffe; eine Passage sei dann »zu langsam gespielt« gewesen oder die Band ungewollt »schneller geworden«.¹⁸

Diese Orientierung am *tempo in action*, wenn man so will, ist wiederum eine erlernte Fähigkeit. Zwar hat die jeweils gespielte Musik Tempo und Metrum, es ist aber nicht selbstverständlich, dass die Musiker sich daran orientieren und dazu beitragen können, es gemeinsam zu konstituieren. Sie müssen in der Lage sein, ein solches Tempo durch das kurze Einzählen des Schlagzeugers zu erkennen und im richtigen Moment auf den fahrenden Zug der Musik aufzuspringen. Zugleich müssen sie in der Lage sein, das Tempo beizubehalten und gemeinsam Veränderungen zu vollziehen. Das Tempo ist also ein Element des verkörperten Wissens der Musizierenden, das sich sowohl auf die Spielweise des Instruments aber auch auf die Charakteristika des ansonsten nur rudimentär oder gar nicht verschrifteten Stücks bezieht, sowie auf die Fähigkeit, dieses Stück zusammen mit anderen zu realisieren, also sowohl das Spielen des eigenen Instruments mit dem von den anderen gespielten in »wechselseitigem Sich-aufeinander-einstimmen« zu koordinieren (Schütz [1951] 1972, 132). Die Voraussetzung dafür ist jedoch, die eigene Interaktion, jene des Körpers mit dem Instrument, in einem gleichmäßigen Tempo zu realisieren.

Da die Struktur und Spielweisen der Stücke mehr oder minder feststehen, kommt es der Band auf ein möglichst gutes kollektives Ausführen der Stücke an. Mehrfach fällt in den Proben der Begriff »tight«, wenn ein gelungenes Zusammenspiel beschrieben wird, in dem die Musiker Unisono-Phrasen auch so gut wie gleichzeitig ausgeführt haben. Eine räumliche Metapher steht hier für die Gleichzeitigkeit und Exaktheit der Ausführung, quasi die Passgenauigkeit der einzelnen Performances der Musizierenden.

Punkte, an denen die Komplexität dieser Koordination deutlich werden, sind insbesondere solche, an denen sich ein Wechsel des Tempos vollzieht, ebenso wie der Anfang und der Schluss eines Stücks. Ein weiteres Moment, in dem die Leistung zum Vorschein kommt, die in der gemeinsamen Aufrechterhaltung des Tempos steckt, sind Fehler und ihre Korrektur. Peter Weeks (1996) hat diese gemeinsame Herstellung und Wiederherstellung von *Synchronizität* nach Fehlern eines Amateur-Kammermusikseptets untersucht. In seiner Studie analysiert er anhand der Partitur und Aufzeichnungen des gespielten Stücks, inwiefern Noten und die gespielte Musik übereinstimmen. Weeks beschäftigt sich vor allem mit rhythmischen Fehlern, bei denen ein Spieler beispielsweise eine Pause oder einen Ton zu lang oder kurz hält. Wie Weeks ausführt, geht die Interaktion in der Musik über jene hinaus, die in ethnomethodologischen und konversationsanalytischen Studien gemeinhin in ihrer *Sequentialität* analysiert wird. Einer der grundlegenden Texte der ethnomethodologischen Konversationsanalyse (Sacks, Schegloff, und Jefferson 1974) beschäftigt sich entsprechend mit dem »turn taking«, der Organisation des Sprecherwechsels. Dieses »turn taking« ist beim Musizieren kein Nacheinander, sondern eines von Gleichzeitigkeit. Wie Musiker mir in Gesprächen erklären,

18 Da die Musiker nur selten die musikalischen Abläufe der Stücke verschriftlichen, kommen sie im Regelfall gar nicht in die Verlegenheit, sich über das Tempo in Schlägen pro Minute Gedanken zu machen. Die Tempozahlen, die Roland erwähnt, hatte er bereits schon einmal herausgearbeitet und in der Facebook-Gruppe gepostet und so zum solitären Üben der Stücke zur Verfügung gestellt.

kann man in der musikalischen Interaktion nicht darauf warten, was andere tun, um darauf zu reagieren, sondern muss gleichzeitig einsetzen, aufhören oder das Tempo wechseln. Dies gilt auch dann, wenn, wie im Jazz, improvisiert wird (vgl. Sudnow 1978). So gibt es laut Weeks auch in der sprachlichen Interaktion ein Gespür für das Timing von Sprechakten; es ist jedoch grundverschieden von jenem für Zeitgleichheit der Interaktion in der Musik. Im Gegensatz zur Konversationsanalyse muss sich Weeks zu Folge die Analyse musikalischer Praktiken der *synchronen* Interaktion, damit der »synchronicity« und dem »fine-grained accomplishment of pace, tempo, and rhythm in members' embodied practices« widmen (Weeks 1996, 204).

Weeks stellt anhand der Untersuchung von drei Fehlern bei der Aufführung des Stückes vor Publikum und der kollektiven Reparatur der Interaktion durch die Musiker, die einen Abbruch der Aufführung vermeidet, fest, dass die Musiker die rhythmischen Fehler der anderen Musiker ausgleichen, um das Tempo und das Metrum so gut wie möglich beizubehalten. Die Koordination und Fehlerkorrektur läuft dabei weniger visuell als über das Hören, die eine solche Korrektur im Verlauf des Spielens erlaubt (Weeks 1996, 215). Wenn Fehler beim Spielen auftreten, stellt sich für die Beteiligten die Frage, wie ad hoc damit umzugehen ist:

»In this type of situation, there are conflicting reference-points regarding the group's ›place‹ in the sequence of notes. In a practical sense, the activities of the musicians and their meaningfulness are *reflexively related*. In the course of playing a piece of music collectively, *one's place* is bound up with the place-in-the-sequence that everyone else is then-and-there producing. From the point of any one player, the very context in which he/she determines which next action is appropriate and the precise moment for its ›placement‹ depends on his/her monitoring of what the *other players* are in turn accomplishing through *their monitoring* of the context of which *his/her actions* are a part.« (Ebd., 218f.)

Bei einem Fehler ist also unklar, »wo« sich die Musiker in dem Ablauf des Stücks befinden, weil ein Spieler von der Partitur abweicht, die in gelungenen Fällen eine Orientierung für die Sequenzierung der kollektiven musikalischen Abläufe gibt. Dieser Bezug ist nun durch den Fehler nicht mehr ohne weiteres möglich, da sich die Spieler zur gleichen Zeit an verschiedenen »Orten« in der Partitur befinden.¹⁹ In den von Weeks genauer analysierten Fällen gelingt es den Musikern jedoch, den Fehler eines Musikers gemeinsam auszugleichen und dabei im Rhythmus zu bleiben:

»we find a combination of what we might call ›*self correction*‹ and ›*other adjustment*‹. In terms of our discourse, we can recall the distinction between ›*self-correction*‹ vs. ›*other-correction*‹ made by Schegloff, Jefferson and Sacks, in their analysis of ›*repairs*‹ in informal conversation.« (Ebd., 220)

19 Raumtheoretisch ist hier interessant, dass eine räumliche Metapher benutzt wird, um die Position in einem laufenden, zeitbasierten Geschehen zu beschreiben. Dies hängt wohl mit der Verschriftung der Musik zusammen: In den Noten lässt sich jeweils die Stelle bzw. der Ort zeigen, an dem man sich im musikalischen Verlauf befindet.

Diese Form der Bearbeitung führt des Weiteren dazu, dass Zuhörer, die den genauen Ablauf des Stücks nicht kennen, den Fehler noch nicht einmal bemerken (ebd., 215), vermutlich, weil zwar nicht die genau notierten einzelnen Noten gespielt, aber der rhythmische und metrische Rahmen des Stücks gewahrt bleibt. Insofern kann hier von einer »Reparatur« gesprochen werden, als dieser Umgang den Musikern nicht nur erlaubt, überhaupt gemeinsam weiterzuspielen, sondern auch für nicht Eingeweihte den Eindruck verwischt, dass es zu einem Fehler gekommen war.

Weeks bezeichnet die musikalische Interaktion und insbesondere die Fehlerkorrektur mit Bezug auf Garfinkel als ein »*complex collaborative accomplishment*« (Weeks 1996, 219, Herv. i.O.), dessen Komplexität der Gleichzeitigkeit der Handlungen geschuldet ist. Das »*accomplishment*« zeigt sich besonders eindrücklich, wenn die Musiker gemeinsam Fehler korrigieren, es liegt aber auch dann vor, wenn sich die Musiker wechselseitig auf ein Tempo einigen. Hier kommt es zu Abstimmungen durch minimale Verzögerungen und Beschleunigungsphasen zwischen den einzelnen Musikern. Wenn im Nachgang eines Stücks eines der Bandmitglieder moniert, dass die Band ungeplant »schneller geworden« sei, heißt das, dass er sich ein langsames oder gleichbleibendes Tempo gewünscht hätte. Hier hat nun ein Prozess stattgefunden, in dem eines oder mehrere Mitglieder der Band während des Spielens das Tempo angezogen haben und die anderen nachgezogen sind, damit die einzelnen Beiträge zeitgleich erklingen und das Spielen nicht auseinanderfällt. Wie schon Alfred Schütz bemerkte, müssen sich die Musiker nicht nur in der gefühlten, »inneren Zeit«, sondern auch der »verräumlichten äußeren Zeit« miteinander koordinieren (1972b, 147). Schütz betont ebenso wie Weeks die wechselseitige Konstitution der Musik im gemeinsamen Spiel: »Jeder muß, indem er auf den anderen hört, durch Protentionen und Antizipationen, jede Wendung, die die Interpretation des anderen nehmen kann, voraussehen und muß jederzeit bereit sein, entweder Führer oder Folger zu sein.« (Ebd., 147f.)

Es ist der Kontrast zum Spielen mit dem Metronom, der zeigt, dass die Musiker sich im wechselseitigen »Aufeinander-Einstimmen« Tempo-Schwankungen unterliegen. Das Metronom wiederum orientiert sich, wie oben ausgeführt, strikt an der äußeren Zeit. Anders als die Musiker kann das Metronom jedoch keine noch so kleine Abweichung von einem zuvor eingestellten Tempo vollziehen. Die Musiker müssten sich somit einseitig an dem Metronom orientieren, sie wechseln also nicht mehr zwischen dem Status »Führer oder Folger« (Schütz ebd., 148), sondern sind nur »Folger« des führenden Metronoms. Gewissermaßen zeigt diese Episode des gescheiterten Einsatzes des Metronoms, dass sich das implizite Bild, dass sich die Band von ihrer Praxis macht, als falsch, zumindest als unpraktisch erweist. Dem Schlagzeuger wird als Hüter und Hörer des Metronoms die Rolle eines Taktgebers und »Führers« im Sinne Schütz'ens zugestanden; in der Praxis zeigt sich jedoch, dass sich die Bandmitglieder eher aufeinander einpendeln, als dem Schlagzeuger zu folgen.

6.3.2 Das Metronom als Rationalisierung

In der Probe ist das Metronom nur der Stellvertreter für eine komplexere Apparatur, die im Tonstudio und damit in der Aufnahmesituation zum Einsatz kommen soll. Solange die Musiker das Metronom verwenden, orientieren sie sich an der Möglichkeit, aus

verschiedenen Aufnahmen ein Stück zusammenzuschneiden. Damit dies funktioniert, müssen alle Varianten eines Stücks, die aufgezeichnet werden, im gleichen Tempo eingespielt werden. Ansonsten käme es in der zusammengeschnittenen Version des Stücks zu ungewollten, da abrupten Tempowechseln. Zur besseren Orientierung der Musiker wird dabei ein Metronom eingesetzt. Dieses Metronom ist als sogenannter *click track* in diverser Software zur Musikaufzeichnung implementiert und kann bei der Aufzeichnung wahlweise dazugeschaltet werden – das abgespielte Geräusch imitiert dabei häufig das Klacken eines mechanischen Metronoms oder des Aufeinanderanschlagens von Schlagzeugstöcken. Auch funktioniert das Musizieren am Computer vielfach nur auf Basis von BPM-Zahlen, denn Sampler oder Drum-Computer, die inzwischen Teil von DAWs sind (vgl. Kap. 8.1), benötigen diese Tempoangaben, damit alle Elemente des Stücks im gleichen Tempo abgespielt werden. Aktuell verfügbare DAWs sind außerdem in der Lage, Samples, die in einem beliebigen Tempo aufgezeichnet wurden, an das Tempo des Stücks anzupassen, in dem sie eingesetzt werden.²⁰ Die BPM-Zahlen von Stücken waren des Weiteren für DJs elektronischer Tanzmusik schon vor der Verwendung von digitalen Medien relevant, da bei einem DJ-Set Stücke ineinander gemischt werden – auch hier soll das Tempo möglichst der Kontrolle der oder des DJs unterliegen.

Die Zahl der *beats per minute* bietet so die Möglichkeit, Stücke oder Samples anhand des Tempos auf einer objektiven Grundlage zu vergleichen. Diese Nutzung von quantitativen Tempoangaben für Musik kam im 19. Jahrhundert auf. Zuvor wurden die auch noch heute geläufigen Tempobezeichnungen wie *andante* und *allegro* für die in Notenform vorliegende Musik verwendet. Die Tempobezeichnungen enthielten einerseits einen Bezug zu anderen Tätigkeiten – »andante« bspw. ist Italienisch für »schreitend« – aber damit zugleich auch eine Bewertung oder Interpretation der Noten, die über die bloße Tempoangabe hinausging.²¹ Zwar ist die Tempoangabe in Schlägen pro Minute exakter, lässt aber zugleich einen Interpretationshinweis vermissen.

Das Metronom als Gerät, das unabhängig vom Menschen die Zählzeit wiedergibt, wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts entwickelt und zuerst als »Chronometer«, dann »Taktgeber« bezeichnet und schließlich 1815 von Johann Nepumuk Mälzel als »Metronom« zum Patent angemeldet (Auhagen 1998; Kowar 2017). Durch die Vergabe von Gratismetronomen an Komponisten sorgte Mälzel dafür, dass einige diese Komponisten ihre neuen Stücke mit den Metronomangaben versahen und so Metronome für deren korrekte Interpretation nötig wurden. Die Tempobezeichnung in »M.M.« für »Mälzels Metronom« setzte sich jedoch in der Kunstmusik nicht universell durch (Auhagen 1998, 231).

20 Das an Einsteiger gerichtete Programm *GarageBand* für Apple-Computer und Smartphones ist beispielsweise in der Lage, einen Drum-Computer in Echtzeit an das Tempo eines vom Nutzer gespielten Rhythmus anzupassen. Somit kann der Computer als Ersatz für eine *jam session* dienen (Apple Inc. 2016).

21 Zugleich war es im 18. Jahrhundert gebräuchlich, den Pulsschlag oder die Schrittgeschwindigkeit als Taktgeber für die Wiedergabe notierter Musik zu verwenden. Bis ins 16. Jahrhundert war eine notierte Tempobezeichnung unbekannt (Fitzner 2014, 23f.; Wolf 2001, 139).

Das Metronom und die Verbreitung seiner Funktion in verschiedenen Software-Formaten – Metronome gibt es auch als Programme für Smartphones und Computer –, lassen an die von Max Weber beschriebene Rationalisierung des musikalischen Materials denken (Weber [1921] 2004). Weber hat den Begriff der Rationalisierung in seinem musiksoziologischen Fragment primär auf die Integration der Melodik und Harmonik in der temperierten Stimmung und das Prinzip der Tonalität in der westlichen Musik bezogen und Rhythmus und Tempo wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Der Begriff kann jedoch auch hier angewendet werden, insofern die Quantifizierung eine genauere Bezeichnung des Tempos ist und darüber hinaus überhaupt die Verarbeitung von Musik durch Computersysteme erlaubt. Die von Weber beschriebene Rationalisierung der Musik greift in Bezug auf das Tonmaterial insbesondere, weil er von dem, schon durch Pythagoras bestimmten, Intervallverhältnis von Tönen ausgeht, die sich in rationalen Zahlen, also Brüchen ausdrücken lassen. Zugleich verwendet Weber in seiner Musiksoziologie den Begriff »Rationalisierung« so, wie er im weiteren Sinn soziologisch und alltäglich verwendet wird, als analytische Durchdringung eines Sachverhalts, um ihn wirtschaftlich effizienter zu machen oder ihn überhaupt in Bezug zu einem Begriffsgebäude zu bringen. Es ist gerade die Verbindung der mathematischen Rationalisierung und der gesellschaftlichen Rationalisierung der Musik, die ihn in seinem Fragment umtreibt:

»Mit der Entwicklung der Musik zu einer ständischen – sei es priesterlichen, sei es aoidischen → Kunst: dem Hinausgreifen über den rein praktisch abgezwekten Gebrauch traditioneller Tonformeln, also dem Erwachen rein ästhetischer Bedürfnisse, beginnt regelmäßig ihre eigentliche Rationalisierung.« (Weber [1921] 2004, 188)

Nun ist diese Form der Rationalisierung auch für den Rhythmus und das Tempo im weiteren Sinn zu konstatieren. Die Quantifizierung des Tempos als Schläge pro Minute fügt der Musik und der Musiktheorie eine nicht zugehörige Kategorie von Zeit hinzu, die sich weniger an der erlebten Zeit orientiert und auch nicht auf das Metrum, also die wiederkehrende Betonung dieser Schläge – im Viervierteltakt, beispielsweise –, sondern auf die musikunabhängige Zeitauffassung von Minuten und Sekunden verweist.

Diesen Aspekt greift auch Adorno in einem frühen Text zum Metronom auf, indem er als Vorteil der »Metronomisierung« wähnt (AGS 17 [1926], 310), »daß die Tempovorstellung des Komponisten rational fixiert wird.« Problematisch findet er an der Metronomisierung jedoch, dass die Metronomzahl zu Beginn des Stücks oder eines Abschnitts suggeriert, dass man sich auch in der Umsetzung sklavisch und durchgehend an das Tempo halten muss, was einer auf die Mikrodynamik des Stücks achtende Interpretation des Stücks zuwiderläuft.

Diese Rationalisierung der Musik als Szientifizierung der Musiktheorie findet sich ebenfalls in der Tonanalyse durch Hermann von Helmholtz, der die Höhe einzelner Töne der Tonleitern in Schwingungen pro Sekunde beschrieb (Helmholtz 1865, 30). Die von Friedrich Kittler mit dem Aufkommen des Grammophons datierte Ablösung der klassischen Musiksprache durch eine technisch-naturwissenschaftliche zeigt sich, wenn auch weniger dramatisch, ebenfalls im Metronom (Kittler 1986, 41f.; vgl. Jackson 2012).

Dieser Prozess der Rationalisierung setzte schon im Spätmittelalter ein, als sich die Darstellung des Tempos von derjenigen des Metrums zu lösen begann (Wolf 2001, 137). Die italienische Tempobezeichnung gesellte sich so zum in Brüchen notierten Metrum hinzu; die heutige Darstellung durch Schläge pro Minute und das Metrum führt diese Trennung weiter fort. In der musikwissenschaftlichen Literatur wird jedoch betont, dass diese scheinbar objektive Darstellung des Tempos wenig über den Charakter, also das wahrgenommene Tempo des Stücks aussagt. Der Begriff des Schlags ist letztlich bedeutungslos und kann beispielsweise für eine Viertel-, Achtel- oder andere Notenwerte gelten. So urteilt das Standardwerk *Musik in Geschichte und Gegenwart*:

»Doch bezogen auf Kompositionen und Aufführungen entzieht er [der Tempobegriff, DW] sich weitgehend einem Erfassen durch Methoden exakt naturwissenschaftlicher Betrachtungsweise, d.h. somit den Kategorien des Eindeutigen und Beweisbaren. Die bis in das 15. Jh. zurückzufolgenden Meßversuche zu genauer Tempofestlegung von Musik der eigenen Zeit beruhen auf dem irreflektierten Verhältnis eines Musikers dem eigenen und zeitgenössischen Werk gegenüber, das noch Beethovens Versuche mit dem Mälzelschen Metronom kennzeichnete.« (Bengen, Frobenius und Behne 1998, 444)²²

Trotz der Schwierigkeiten, das Tempo mechanisch zu bestimmen, hat sich die Bezeichnung der Schläge pro Minute bis heute gehalten; in der Umsetzung innerhalb der digital erzeugten Musik ist sie zu einem bestimmenden Kriterium der Musik geworden und hat so auch Einfluss auf manuell gespielte Musik. In der Computermusik ist nun die Rationalisierung im Sinne einer möglichst exakten Messung zu ihrem Ende gekommen. Im Sinne des häufig kolportierten Weber'schen Bildes von der Rationalisierung als »stahlharte[m] Gehäuse« (Weber [1905] 1986, 202) erzeugt der digital erzeugte Rhythmus einen Rahmen, an den man sich anpassen muss, wenn man mitspielen will. Computergenerierte Musik hält das vorgegebene Tempo strikt ein; dem stehen minimale Tempoabweichungen gegenüber, die sich beim menschlichen Musizieren ergeben. Man kann davon ausgehen, dass diese erst vor dem Hintergrund des Metronoms und der maschinell erzeugten Rhythmen als Abweichung erscheinen. Gewissermaßen hat auch der starre Rhythmus digital erzeugter Musik zum Erfolg wie zur Ablehnung der Disco-Musik beigetragen. Nicht nur die künstlichen Sounds, sondern auch die repetitiven Rhythmen und das starre Metrum waren wohl jene Neuerungen, die an Disco und dessen Weiterentwicklung im Techno, House und elektronischer Tanzmusik im allgemeinen sowohl faszinierten wie auf Ablehnung stießen. Zwar weichen frühe Drum-Computer im Klang von menschlichen Schlagzeugern ab, zugleich waren jedoch die zuvor von Schlagzeugern in der Pop-Musik gespielten Rhythmen ebenfalls schon repetitiv. Das Metronom und sein späterer Nachfahre, der Drum-Computer, sind damit Bruch wie Weiterführung der rhythmischen Gestaltung in der Pop-Musik. Die Ästhetik der Drum-Computer sowie der Synthesizer wirkt jedoch selbst auf das manuelle Schlagzeugspiel und das Musizieren insgesamt zurück (vgl. Coleman 2003, 117). Die

22 Damit ist auch Schütz' Beschreibung der äußeren Zeit zu problematisieren. Er schlägt das Tempo der äußeren Zeit zu und stellt es als prinzipiell messbar mit dem »Metronomen« und der Einteilung der Zeit in Sekunden und Minuten auf eine Stufe (vgl. Schütz 1972, 142).

perfekt rhythmisch gestaltete Musik bzw. jene, in der das Metrum ohne Variation konsequent konstant gehalten wird, ist durch Verbreitung über die Massenmedien quasi omnipräsent. Hinzu kommt in der durch Samples erzeugten Musik, dass nicht nur der Rhythmus repetitiv ist, sondern auch die Ausführung: Jeder Schlag auf die Snare-Drum klingt exakt wie der vorhergehende, was für ein manuell gespieltes Schlagzeug nicht der Fall ist.²³ Auch im Musikunterricht wird stellenweise auf Metronome gesetzt. Teils kostenlose Apps lassen es als unnötig erscheinen, selbst noch ein mechanisches oder digitales Metronom zu kaufen und führen so zu einer weiteren Verbreitung der Kulturtechnik.

Die Nutzung des Metronoms im Probenraum kollidiert gleichwohl mit der eingeübten Praxis der Band, das zu spielende Tempo unabhängig von externen Quellen zu konstituieren. In ihrem Versuch zeigt sich jedoch, dass die Band die Logik der Aufnahmesituation im Tonstudio zur Vorbereitung in die Probe hineintragen möchte. Indem die Bandmitglieder versuchen, mit dem Metronom zu proben, erkennen sie den grundsätzlichen Unterschied zwischen der Orientierung am Metronom und der Orientierung an den Mitspielenden an. Dass dieser Vorgriff scheitert, verweist nicht nur darauf, dass die Orientierung am Metronom im Probenraum unüblich ist, sondern auch darauf, dass es vor allem als Medium der Probe einer Einzelperson oder eines Teils eines Ensembles genutzt wird. So üben die Akteure vereinzelt das interaktive Musizieren mit Anderen mittels eines Geräts, dass sich im kollektiven Musizieren als ungenügend erweist: Das Metronom erweist sich im solitären Üben als Ersatz für den »generalized other« (Mead), der sich jedoch, wenn andere *others* präsent sind, nur schlecht in die Runde integrieren lässt. Dass es seit seiner Erfindung vor circa 200 Jahren noch in Gebrauch ist, zeigt, dass es trotz seiner Unfähigkeit zur Interaktion als akzeptables »funktionales Äquivalent« (Luhmann) fungiert.

Letztlich wird das Metronom in den letzten Proben vor der Aufzeichnung nur noch genutzt, um dem Schlagzeuger das Tempo anzuzeigen, in welchem das Stück gespielt werden soll. Der Schlagzeuger hört sich ein paar Takte auf dem Metronom an, unmittelbar bevor er das Stück für die Band einzählt. Er schaltet es jedoch aus, bevor er selbst zu spielen anfängt. In diesem Sinn dient es nur der Orientierung an einem zuvor vereinbarten Tempo, aber nicht der Orientierung in diesem Tempo.

6.4 Der Kompositionsprozess im Probenraum

Da die Band nur ein Wochenende im Studio gebucht hat, wollte die Band ursprünglich die Stücke soweit fertiggestellt haben, dass sie diese in den letzten Proben nur noch einstudiert. Es zeigt sich jedoch, dass die Stücke auch kurz vor der Aufzeichnung noch

23 Inzwischen sind Drum-Computer und ähnliche Geräte dazu in der Lage, die Anschlagsgeschwindigkeit – *Velocity* – der jeweiligen Samples automatisch zu variieren, so dass das Schlagzeugspiel eines Drum-Computers nur noch schwer von dem einer menschlichen Schlagzeugerin zu unterscheiden ist. Durch die frühen Drum-Computer und deren Repetitivität in Bezug auf Metrum und Klang wurde jedoch ein Klangideal geprägt, welches trotz technischer Neuerungen in Teilen der Pop-Musik auch heute noch Verwendung findet (vgl. Prior 2009).

modifiziert werden. Der Text eines Stücks wird erst zum Wochenende des Studioaufenthalts fertiggestellt sein. Anhand des Rekompurationsprozesses eines der Stücke, der zwei Woche vor der Aufnahme stattfindet, lässt sich die Spezifik der Musikproduktion im Probenraum zeigen.

6.4.1 Detail und Struktur als Aushandlungsprozess

Im Fall der Hardcore-Band werden neue Stücke durch das Ausprobieren von Riffs kollektiv im Probenraum, aber auch individuell am eigenen Instrument entwickelt. Riffs sind rhythmische, melodische und harmonische Basiseinheiten von Stücken in der Pop-Musik. Sie sind meist nur wenige Takte lang und werden für die Dauer eines Abschnitts – wie einer Strophe oder eines Refrains – beständig wiederholt.²⁴ Mit dem Wechsel in einen neuen Abschnitt ändert sich häufig auch das Riff. Im Fall der Hardcore-Band werden die Riffs vor allem von Gitarren- und Bassläufen bestimmt, während sich sowohl Schlagzeug wie Gesang an ihnen orientieren; ein Riff wird so durch die Band selten auf Basis einer Gesangsmelodie oder eines Schlagzeugrhythmus' entwickelt. Wie ich bei den Proben beobachten konnte, werden entweder Vorschläge für Riffs mitgebracht oder es wird gemeinsam improvisiert, bis ein Riff gefunden wurde, das gefällt. In den Proben wird nicht nur die dem Riff eigene Ästhetik beachtet, sondern das Riff wird auch in ein Verhältnis zu den anderen Riffs des Songs gesetzt. Dabei muss sich für die Band das Riff sowohl von den anderen Riffs unterscheiden, darf aber auch nicht zu sehr von ihm differieren – bzw. bekommt der Bruch in Tempo und Spielweise durch ein stark abweichendes Riff selbst einen Wert zugesprochen und darf nicht zu häufig eingesetzt werden, um seinen Reiz nicht zu verlieren. Das Riff sollte in den musikalischen Kontext passen, also sowohl Ähnlichkeiten wie Kontraste zu anderen Strukturelementen des Stücks aufweisen. Die Kontraste zwischen verschiedenen Abschnitten des Stücks werden in der Hardcore-Band bewusst durch Tempiwechsel und die Verwendung von unterschiedlichen Effekten für die Gitarren und den Bass gesetzt. In der Erstellung oder Umarbeitung von Stücken geht es der Band also darum, die Abschnitte der Musik zu erzeugen, diese zueinander in Beziehung zu setzen und dabei Text und Musik aufeinander abzustimmen.

Die Bedeutung und Bezeichnung eines Riffs in einem Stück entsteht für die Band in den meisten Fällen zuerst auf der instrumentalen Ebene. So sprechen die Musiker bei einer Diskussion in der Facebook-Gruppe von »teil a«, »teil b« und »teil c« (sic!) des Stücks, wobei sich der Name des Riffs schlicht an der Abspielordnung orientiert. Erst nachdem der Sänger einen Text zu dem Song geschrieben hat, werden aus diesen »Teilen« »Strophe« und »Chorus«. Sie bekommen als Träger eines bestimmten Textabschnitts eine Bedeutung zugesprochen. Dabei bestehen diese unterschiedlichen Bezeichnungen durchaus parallel fort: Im Gespräch der Instrumentalisten ist auch dann

24 Dass pro Abschnitt nur ein Riff, wenn auch ein längeres, wiederholt wird, ist zwar in vielen Rock-Bands üblich, aber nicht die einzige Form, Pop-Musik zu organisieren. Wie von Appen und Freihauschild (2012) zeigen, sind die Strophen und Refrains von Stücken aus der Populärmusik seit Mitte des 19. Jahrhunderts selbst durch die Wiederholung und Variation von Riffs geprägt, wobei seit den 1960er Jahren eine Aufweichung dieser Standards zu konstatieren ist.

noch von »Teil A« und »B« die Rede, wenn zu dem Stück schon ein Gesangstext entwickelt wurde und der Sänger von »Strophe« und »Chorus« spricht. Dabei ist den Instrumentalisten manchmal nicht klar, welcher Abschnitt des Songs nun vom Sänger als »Strophe«, »Chorus« oder »Break« bezeichnet wird.

In den meisten Fällen wurde der Text zu der schon bestehenden Musik geschrieben. Einer der Texte basiert auf einem Gedicht. In einem Fall wurde jedoch der Text, der für ein Stück geschrieben wurde, auf der Aufnahme für ein anderes Stück verwendet, für das auf die Schnelle kein neuer Text geschrieben worden war – das Stück, das schon einen Text besaß, gefiel einigen Bandmitgliedern wiederum auf der musikalischen Ebene nicht. In einer Facebook-Diskussion wurde zu diesem Titel recht wenig gesagt, aber in einer der letzten Proben, sechs Tage vor dem Beginn der Aufnahmen, wurde das Stück auf mehreren Ebenen problematisiert. Die einzelnen Abschnitte des Stücks wurden entweder ob ihrer internen Struktur oder ob einer als mangelhaft empfundenen Platzierung im Zusammenhang des Stücks diskutiert:

Am Ende des Stücks sagt der Drummer, dass sie an einer Stelle einen Takt zu viel gespielt hätten, bzw. ist er sich da nicht sicher. Er findet, die verschiedenen Teile passen nicht so gut zusammen. Stefan sagt, eigentlich würden alle Teile passen, nur »der Break« nicht. Damit meint er einen Teil des Stücks, der aus der Struktur von Strophe und Refrain herausfällt und bspw. nur einmal vorkommt. Richard findet ebenso, dass der Break nicht so gut dazu passt. Stefan schlägt vor, die Figur aus dem Intro für den Break zu verwenden. Lars hingegen findet den Break gut. Stefan äußert einen weiteren Vorschlag, nämlich ein Fragment zu nehmen, das bei Lars Herumgeklimper auf der Gitarre entstanden ist, und mit diesem im Rücken »loszukomponieren«. Ein anderer Vorschlag ist der, eine Figur von Roland zu nehmen. Dieser weiß jedoch nicht genau, was er an dieser Stelle spielt und findet das nur raus, wenn sie das Stück spielen. Also wird ab dem letzten Durchgang gespielt, um das herauszufinden.

Als Problem scheint der Break ausgemacht. Ivan erwähnt nur nach dem Spielen, dass er es gut fände, wenn Roland die Akkorde von Lars nicht gleichzeitig, sondern versetzt spielen würde. Diesem Vorschlag wird im Laufe der Diskussion allerdings nicht zu viel Beachtung geschenkt. Stefan schlägt hingegen vor, dass der Bassist bei diesem Teil auf dem Ton D »stehen bleiben soll«. Die Band muss sich anhören, wie das klingt und spielt diesen Part mit dem Bass auf D.

Nachdem sie das gemacht haben und niemand prinzipiell ein Problem damit hat, sagt Stefan, dass er das eigentlich so meinte, dass der Bass nicht nur lang gehaltene Töne, sondern besser »Achtel oder Sechzehntel« spielen soll, dann würde dieser eher ruhige Part auch ein wenig mehr Dynamik bekommen. Stefan würde bei dem nächsten Versuch auch mal mitsingen. Dabei stellt sich nur die Frage, wie oft die Figur wiederholt wird, zwei- oder viermal. Der Text sei nämlich gar nicht so lang, findet Stefan. Beim aktuellen Stand würden dann auch große Passagen ohne Text kommen. Die anderen meinen, dass das aber mit dem Text hinhaut, dass sie den Teil gerade gar nicht so lange spielen. Deswegen probieren sie das aus und Stefan zählt mit.

Sie spielen das Stück von vorne und der Gesang steigt ein. An der entsprechenden Break-Stelle singt Stefan mit, er zählt dabei mit erhobenen Fingern, wie oft er die entsprechende kurze Passage singt – es ist viermal. Er hält die Zählhand ein wenig trium-

phierend vor sich. Nachdem dieser Part gespielt wurde, hören die Musiker auf. Roland meint, dass sich das so richtig für ihn anhört. Stefan findet es aber ob dem Text zu lang. Es wird aber trotzdem ausprobiert, wie es in dem Zusammenhang mit nur zweimaliger Wiederholung klingt. Dabei soll Stefan auf den ersten Teil singen, der zweite wird dann mit etwas mehr Melodiarbeit von Lars und Roland aufgefüllt. Diesen zweiten Teil nennt die Band »Variation«.

In dieser Phase finden die Arbeit und die Diskussion der Musik in Bezug auf diverse Parameter statt. Dabei zeigt sich, dass auch Vorschläge für das Spielen einzelner Instrumente gemacht werden, wie an den vorgeschlagenen Achternoten für den Bass deutlich wird; aber auch das Zusammenspiel von Gesang und instrumenteller Musik wird besprochen. Diese Änderungen werden diskutiert und, wenn alle grundsätzlich damit einverstanden sind, ausprobiert. Die veränderte Stelle des Stücks wird im Zusammenhang gespielt, um sich kollektiv anzuhören, wie es klingt. Dabei zeigt sich, dass Stefan als Sänger nicht immer mitsingt, sondern als ein Hörer fungiert, der bei solchen Ausprobiersequenzen, bei denen es nicht auf den Text oder den Gesang ankommt, das Gespielte quasi von außen bewertet. Er scheint auch der einzige zu sein, der sich zum Gitarrenspiel der anderen äußert, während sich die Gitarristen nur selten gegenseitig kritisieren oder Vorschläge zur Spielweise machen. Des Weiteren zeigt sich an diesem Ausschnitt, dass die Band ohne Noten und Partitur gewisse Fragen – beispielsweise jene, wie oft eine gewisse Sequenz wiederholt wird – nur durch kollektives Abspielen des entsprechenden Abschnitts klären kann. Es gibt keine schriftlichen Zeugnisse, anhand derer man die Spielweise überprüfen kann, noch können die Musiker auf Zuruf abrufen, was sie in einer bestimmten Stelle des Stücks spielen. Sie müssen nicht nur einen gewissen Abschnitt in Gänze exerzieren, sondern dies auch kollektiv durchführen, damit nicht nur deutlich wird, wie etwas *in situ* klingt, sondern auch, was die einzelnen Musiker dort machen und wie sie dies machen. Insofern zeigt sich das musikalische Wissen der Band auf eine sehr bestimmte Weise verkörpert. Es ist nicht nur in dem Körper eines einzelnen Musikers abrufbar, sondern dieses Abrufen funktioniert nur, wenn sich alle (oder zumindest einige) zugleich daran machen, das Stück zu spielen. Damit hat das Musizieren der Band Ähnlichkeiten zu der Vorgehensweise anderer spezialisierter Gruppen, wie etwa Chirurgeninnen und den sie unterstützenden Assistenten in einem OP-Saal (Hirschauer 1991; vgl. Prentice 2012). Sie agieren aus Habitualisierung und im konkreten Zeitdruck der Situation als eine Einheit, wie ein Ensemble aus verschiedenen Gliedern, das nur in dieser Weise funktionsfähig ist. Diese Band zumindest kann so nur in dieser spezifischen Personenkonstellation funktionieren. Da die Band keine Verschriftlichungen ihrer Stücke anfertigt, könnte kein Bandmitglied ohne weiteres von einer anderen kompetenten Musikerin ersetzt werden. Ein in gewissen musikalischen Genres übliches »Vom-Blatt-Spielen« ist hier nicht möglich. Das Spielen der Stücke dient somit zugleich dem Einüben und dem Erinnern.

Nachdem zu Beginn über den Break gesprochen wurde, scheint nach einer Weile Probenarbeit der Chorus als nächstes Problem ausgemacht. Da hier niemand eine zufriedenstellende Alternative parat hat, will die Band etwas »jammen«, um auf neue Ideen zu kommen. Das Jammen ist eine Form des Musizierens, bei der es keine festgelegte Struktur des Stücks gibt, sondern die Musiker los- und sich aufeinander ein-

spielen. Hier werden wiederum Ideen ausprobiert, die spontan beim und durch das Zusammenspiel entstehen. Die Band fängt an, das Stück bis zu dem Punkt zu spielen, an dem ein neues Riff benötigt wird und beginnt dann kollektiv zu improvisieren. Hier zeigt sich das Problem des Aufeinander-Einstimmens (Schütz [1951] 1972) noch auf einer weiteren Ebene, da keine Struktur für das Weiterspielen vorliegt. Die Basis dieser Improvisation ist in diesem Fall lediglich die durch das mehrfache Durchführen dieses Jammen erfolgte Gewöhnung der Musiker an diese gemeinsame Interaktion.²⁵ Diese Interaktion ermöglicht einen Umgang mit dem von Weeks beschriebenen Problem (1996), angemessen auf unvorhergesehene Änderungen im Spielverhalten der Anderen zu reagieren.

Dem Jam bzw. der hier betriebenen Improvisation fehlen Noten. Damit unterscheidet sich der Jam der Hardcore-Band des Weiteren von jenen »Jam Sessions« von Jazz-Musizierenden, die des Öfteren auf Basis von so genannten »Standards« organisiert sind und so eine akkordharmonischen Rahmen sowie eine melodiose Inspiration für die Improvisation bieten. In der Erzeugung von Stücken, die in ihrer Struktur festgelegt werden und so gut wie keine Improvisation enthalten, wird wiederum auf einer relativ freien Ebene Musik gemacht – eine Form, die sich sonst nur im Free Jazz und der damit verwandten Freien Improvisation findet (vgl. Figueroa-Dreher 2010). Im Unterschied zum Free Jazz ist dieses Musizieren im Fall der Hardcore-Band aber auf Basis von Riffs organisiert. Die Musiker spielen also nicht konstant etwas Neues, sondern versuchen sich kollektiv auf ein Riff einzustimmen, indem sie jeweils bestimmte Figuren wiederholen. In dem konkreten Fall, der Improvisation nach dem Anspielen des Stücks, orientiert sich die Improvisation an den Parametern des Stücks, denn die Musiker versuchen ein Riff zu finden, das zu dem Stück passt.

6.4.2 Songwriting, Komposition, Inkorporierung

Da die Band eigene Stücke konzipiert und nicht bestehende interpretiert, kann man mit Anja Rosenbrock davon ausgehen, dass sie wie andere Rock- und Pop-Bands »Komposition betreiben« (2002). Auch im Wortsinn setzt die Band ein Stück aus verschiedenen Elementen zusammen. Sie bedient sich dabei, wie Komponisten gemeinhin auch, an einem Fundus musikalischer Topoi. Der Begriff des Komponierens als der des Schreibens von Musik ist jedoch in Hinblick auf einen Aspekt irreführend: Die Band schreibt selten auf, was sie musiziert, da davon ausgegangen wird, dass die Musiker die Stücke auswendig spielen. Konsequenterweise werden in dem Raum keine Notenblätter verwendet. Wie bereits ausgeführt, fungieren die Musiker als kollektives musikalisches Gedächtnis der Band. Die Arbeitsteilung, die dazu führt, dass eine Person etwas aufschreibt und Andere dieses Aufgeschriebene ausführen, existiert in der Band nicht; im Gegenzug ist die räumliche Kopräsenz der Bandmitglieder die Voraussetzung für die Erzeugung der Stücke – schließlich soll jedes Riff und deren Zusammenstellung nicht

25 Das Jammen wird jedoch nicht nur gezielt als Strategie eingesetzt, um Material für neue Stücke zu erzeugen, sondern wird auch in Pausen zur Auflockerung von der Band verwendet und damit gewissermaßen zwanglos und ohne Erfolgsdruck eingeübt.

nur von allen Bandmitgliedern durchgeführt, sondern anschließend auch für gut befunden werden.

Eine auch in der klassischen Musik verbreitete Arbeitsteilung setzt sich jedoch bei der Band fort, die Trennung von Musik als Instrumentalmusik und Text bzw. Gesang. Zwar wird die Musik kollaborativ entwickelt, die Texte jedoch nur vom Sänger geschrieben. In diesem Sinn wird während der Proben kaum über den Text selbst und seine Ausgestaltung gesprochen. Als solitäre Arbeit findet das Songwriting für den Text mittels Stift und Papier statt.

In Rosenbrocks Konzeption des Songwriting als Komponieren steckt die implizite Aufwertung der musikalischen Praxis der Band, denn auf den ersten Blick steht das Komponieren als abstrakte, schriftliche und intellektuelle Tätigkeit dem konzeptlosen, improvisatorischen Ausprobieren im Probenraum gegenüber. Man kann sich jedoch fragen, was damit gewonnen ist, die Musikerzeugung von Rock-Bands als »Komposition« zu bezeichnen. Einerseits betont die Bezeichnung der Praktiken von Rock-Bands als Komposition die Gemeinsamkeiten mit der klassischen Kompositionsweise. Andererseits zeigt sich die konkrete Praxis von Komponistinnen weniger abgehoben als in einer genialistischen Vorstellung von dieser Praxis. Wie Zembylas und Niederauer in ihrer Studie zu den *Praktiken des Komponierens* in der zeitgenössischen Kunstmusik herausstellen, entstehen die meisten Kompositionen als Auftrag für ein bestimmtes Ensemble und zu einer gewissen Gelegenheit. Die Komponistinnen orientieren sich dabei an dem Ensemble sowie an der Raumakustik und den Gegebenheiten des spezifischen Aufführungsorts (Zembylas und Niederauer 2016, 26ff.). Zugleich agieren Komponistinnen zwar in der konkreten Arbeit oft vereinzelt und gelten als alleinige Autorinnen ihrer Stücke, die als Werke bezeichnet werden; sie sind jedoch in eine *community of practice* (Lave und Wenger 1991) eingebunden, in der sie als Komponistinnen sozialisiert wurden. Zugleich besprechen sie die konkreten Kompositionen mit beteiligten Toningenieurinnen (Zembylas und Niederauer 2016, 35f.) und Musikerinnen, sowohl während der Kompositionsprozesses wie in den Proben (ebd., 38-47). Auch historisch zeigt sich die Arbeitsweise von Komponisten als weniger »geistig« als gemeinhin angenommen. So demontiert Nicholas Cook die in Bezug auf Mozart und Beethoven im 19. Jahrhundert kolportierte Vorstellung, sie hätten ihre Kompositionen meist schon geistig komplett vor Augen gehabt, bevor sie diese niederschrieben – Cook verweist diesbezüglich auf die musikhistorische Analyse von Beethovens Notizbüchern (Cook 1998, 63ff.). Auch Komponistinnen ernster Musik nutzen Medien, um Musik zu erzeugen und probieren damit ebenso wie Bands gewisse Passagen oder Konstellationen aus, indem sie sie niederschreiben oder auf einem Instrument anspielen. Gemeinsam haben beide Praxisformen auch die Trennung von Kreation und Aufführung – die Musik wird in beiden Fällen nicht vor einem Publikum improvisiert, sondern wird in Abwesenheit des Publikums in speziell dafür eingerichteten Räumen und Situationen konzipiert und einstudiert.

Abgesehen von dieser Gemeinsamkeit bestehen in der Arbeitsweise Unterschiede zwischen zeitgenössischen Kompositionsweisen und dem Vorgehen der Hardcore-Band. Einer davon ist der Grad der Arbeitsteilung: Die Kompositionen der Komponistinnen werden auf eine bestimmte Aufführung durch ein Ensemble hin konzipiert, während die Stücke der Hardcore-Band für und durch die Band selbst geschrieben werden. Die Band erarbeitet die Stücke des Weiteren im Kollektiv, während die Kom-

position trotz aller Zusammenarbeit meist einer einzigen Person zugeschrieben wird. Ein weiterer Unterschied ist der Grad der Verschriftlichung, der für die Komposition dadurch nötig wird, dass andere Personen als die Autorin das Stück ausführen sollen. Es sind also nicht nur Unterschiede in den musikalischen Formen, den verwendeten Instrumenten und der sozialen Bedeutung, sondern auch praktische Unterschiede, die es als unsinnig erscheinen lassen, die Musikproduktion der Band im Probenraum als Komponieren im Sinn der ersten Musik zu bezeichnen. Letztlich arbeitet die Hardcore-Band in einer Weise, die dazu führt, dass die noch von Adorno verwendete Unterscheidung (ANS I.2) von Produktion der Musik (als Erzeugung der Noten durch Person A) und Reproduktion (als Interpretation der Noten durch Individuen oder Kollektiv B) in der Band und im Probenraum in sich zusammenfällt. Die Produktion findet im Probenraum nur in der Reproduktion statt.

Statt von Komponieren könnte man von *Songwriting* sprechen, einem aus der Pop-Musik stammenden Begriff. Aber auch dieser hat seine Wurzeln in einer Zeit, in der die Kreation der Musik von ihrer Aufführung getrennt war. Populärmusik wurde auch vor Beginn der Tonaufzeichnung durch Komponisten und Arrangeure für Musikverlage erstellt, die anschließend diese Songs durch die Tourneen von Sängern dem Publikum bekannt machten (Tawa 1990). Die Noten wurden als Klavierauszüge an jene verkauft, welche die Stücke zu Hause nachspielen wollten sowie an Tanzorchester, die mit der Aufführung des aktuellen Repertoires ihr Geld verdienten. Diese seit dem 19. Jahrhundert existierende Trennung von Erzeugenden als *Songwriter* und Aufführenden als *Singer* hatte bis in die 1960er Jahre bestand. Das Kompositum *Singer/Songwriter* kam zu dem Zeitpunkt auf, als Sänger und Musiker wie Bob Dylan ihre eigenen Stücke schrieben und sich dabei sowohl für Musik wie Text verantworteten. Letztlich verweist der Begriff *Songwriting* also ebenfalls auf eine Konstellation, die in der Band in einer Gruppe personifiziert ist; des Weiteren verweist er auf eine Form von Schriftlichkeit, die hier abgesehen vom Text nur nach der Erzeugung des Songs eine rudimentäre Anwendung findet (in der Niederschrift der Harmonien der Stücke in der Facebook-Gruppe).

Die eigenständigen Praktiken der Musikerzeugung in der Band haben also abgesehen von dem anachronistischen des *Songwriting* keinen eigenen Begriff. Sie mit dem Verb »proben« zu bezeichnen wird ihnen auch nicht gerecht, als das Proben ja gemeinhin als ein Einstudieren von etwas unabhängig von der Probe Erzeugten verstanden wird. Die Erzeugung enthält eher Momente des Ausprobierens, des Testens von Konstellationen von Materialien, die zueinander in Bezug gesetzt werden. Es bleibt aber nicht beim Ausprobieren, denn das Ziel sind ja Stücke oder Songs, die in gleicher Weise in einem Konzert oder für eine Aufzeichnung aufgeführt werden können. Mit Bezug auf die Funktion der Körper der Musiker in diesem Prozess des Ausprobierens und Festlegens könnte man also statt von *Songwriting* von dem Einschreiben der Stücke in die Körper, der kollektiven *Inkorporierung* der Songs in die einzelnen Bandmitglieder sprechen, welche diese Songs aber nur als eine Einheit hervorbringen können. Das heißt nicht, dass eines der Bandmitglieder nicht ersetzbar ist. Damit er oder sie jedoch mitspielen kann, muss sie die Musik in der gleichen Weise inkorporiert haben wie die anderen Mitglieder. Es handelt sich also nicht um *Songwriting*, sondern Song-Inskription oder Song-Einschreibung. Die Inkorporierung der Musik durch die Musiker ist dabei nicht das Spezifische, denn auch ernste Musik, beispielsweise von Klaviersoloisten oder

Sängern in einer Oper, wird stellenweise auswendig vorgetragen. Das Spezifische hier ist, dass die Erzeugung der Musik abgesehen vom Text direkt in die individuellen und den kollektiven Körper der Band eingeschrieben wird. Der Körper wird hier nicht nur mnemotechnisch gehandhabt, sondern ist in seiner situativen und vor allem kollektiven Einbindung zentral für die Erzeugung der Musik.²⁶ Es ist also nicht nur die Inkorporierung als Speicherung der Musik, sondern die Verkörperung in der Erzeugung der möglichen Materialien und der Festlegung dieser – eine kollektive Song-Verkörperung im Probenraum.

6.5 Modi der Kritik und Koordination

Neben der oben beschriebenen Koordination als Gruppe beim Spielen in der Zeit muss sich die Band als Band auch darüber verständigen, wie sie die gerade gespielte Variante eines Stücks beurteilt, sowohl in Bezug auf das musikalische Material sowie die Ausführung selbst. Nur wenn diese Form der Unterscheidung unterstellt wird, ergibt es überhaupt Sinn, die Ausführung des Stücks zu proben und auf Fehler hinzuweisen, die im Verlauf der Probe gemacht werden. Wie schon erwähnt, wechseln sich in der Probe die Phasen, in denen die Struktur der Stücke und deren Ausführung besprochen werden, immer wieder ab. Die Frage ist nun, welche Kategorien die Musiker benutzen, um über die Stücke zu sprechen und wie sie dabei vorgehen. Wie identifizieren sie Fehler oder besonders gelungene Passagen, wie kommen sie in solchen Situationen auf eine gemeinsame Definition des Fehlers als Fehler? In Frage steht also im Sinn der Soziologie der Bewertung (Lamont 2012), wie von den Beteiligten Kritik an einander und an der Ausführung der Stücke geübt wird.

6.5.1 Eine musikalische Sprache finden

Der erste Teil der Frage nach den Kategorien, in denen über die Stücke gesprochen werden, ist ansatzweise in der Darstellung der Kompositionsweise der Band beantwortet worden. Es sind die weithin verbreiteten Strukturelemente von Songs, die bei der Beschreibung verwendet werden und die der Band damit angemessen zu sein scheinen. Es wird also vorausgesetzt, dass Songs aus mehreren, sich wiederholenden Abschnitten bestehen, die in wechselnden Kombinationen aneinandergereiht werden; dass die Band Songs schreibt und spielt und nicht stundenlang vor sich hin improvisiert, ist für die Band ebenfalls gesetzt.²⁷

26 Auch dies ist in der ernsten Musik insofern der Fall, als in den Proben der Stücke die Interpretation eingeübt und in eine gewisse Richtung gelenkt wird. Dass die Musikerinnen die Stücke auch für die Aufführung inkorporiert haben müssen, zeigt sich daran, dass sie diese individuell wie kollektiv einstudieren, selbst dann, wenn sie während der Aufführung die Noten und die Partitur vorliegen haben. Der Unterschied zur Hardcore-Band besteht nun einerseits in dem Vorhandensein der Noten wie der Tatsache, dass das Orchester nicht in der Form an der Erzeugung der Noten beteiligt ist wie an deren Ausführung und Interpretation.

27 Zwar scheinen diese Gestaltungsprinzipien von allen geteilt zu werden, die Musiker beteiligen sich aber nicht alle gleichermaßen an der Diskussion über die Komposition der Stücke. So sind es

Dass die Band so verfährt, ist für sie jedoch nicht selbstverständlich, sondern das Ergebnis eines bewussten Reflexions- und Entwicklungsprozesses. Wie mir auf einer gemeinsamen Zugfahrt von den Bandmitgliedern erklärt wird, hat sie zu Beginn ihres Zusammenspiels eher »komplexere« Musik gemacht, in der sich Abschnitte nicht wiederholt und somit nicht so einfach in das Schema von Strophe, Refrain und Bridge hätten einordnen lassen. Des Weiteren seien die einzelnen Stücke relativ lang und rhythmisch noch anspruchsvoller gewesen. Um die Musik jedoch für das Publikum zugänglicher zu machen und damit weniger auf die Band zu fixieren, hatten sich die Bandmitglieder mit der Zeit entschieden, weniger ausufernde und sperrigere Musik zu machen. Dies wird mir gegenüber als Orientierung an einem Publikum gerechtfertigt, welches, so wird gemutmaßt, wenig Interesse an Musik hätte, die auf Grund der idiosynkratischen Strukturen und Abläufen nur für die ausführenden Musiker interessant sei. Es wird in dem Gespräch angedeutet, dass ein solches Vorgehen letztlich als egoistisch angesehen wird. Ein positiver Publikumsbezug ist der Musik der Band also inhärent, obwohl die möglichen Interessen des Publikums in der Diskussion im Probenraum über die konkrete Struktur der Songs keine Erwähnung finden, sondern die Bewertungen als persönliche Präferenzen geäußert werden. Eine ähnliche Orientierung erläutert mir der Sänger in Bezug auf die Songtexte: Die Texte der Band sollen sich an Problemen und Phänomenen des Alltags orientieren und diese beschreiben und dabei sowohl vermeiden, abgedroschen wie abgehoben zu klingen. Das heißt, der Sänger verzichtet beim Texten bewusst auf Fremdwörter und komplexe Satzformen, achtet aber durch unübliche Zusammenstellung von Worten und allegorischen Bildern nach eigenen Worten darauf, dass die Musik das imaginierte Publikum weder über- noch unterfordert. Die Spannung und Komplexität in ihrer Musik versuchen die Musiker dadurch aufrecht zu erhalten, dass sie sowohl Tempi, Klangfarben und die Dynamik der einzelnen Abschnitte der Songs variieren. In der Songgestaltung wird diese Gestaltungsidee der Mischung aus Differenz und Wiederholung in den einzelnen Songs von allen geteilt. Die Band positioniert sich so in einer Art Mittelfeld zwischen ästhetisch anspruchsvoller Avantgarde und auf Unterhaltung zielender Musik. Die Musik soll sowohl Ausdruck der Gefühle und Einstellungen sowie der Spielfreude und Kreativität der Band sein, dabei aber dem Publikum verständlich bleiben. Damit teilen sie eine gewisse scene-bezogene Vorstellung davon, was gute Musik ist. Die Musik soll einerseits direkt und unmittelbar wirken, andererseits jedoch nicht ins stumpf Repetitive abgleiten; die Texte sollen ebenso direkt und verständlich sein, ohne dabei parolenhaft oder schematisch zu sein. Des Weiteren sollen die Texte einen kritischen Gehalt haben, ohne diesen jedoch zu plakativ herauszustellen (vgl. Schröter 2015). Die Musiker versuchen eine Art Mittelweg zu finden »zwischen sogenannter Kunststudenten-Kacke und Musik für die Arbeiterbewegung«, wie Ale Sexfeind von der Band *Die Goldenen Zitronen* die zwei sich

vor allem der Sänger und der Gitarrist Roland, die Elemente der Musik problematisieren. An der anschließenden Diskussion beteiligen sich alle mehr oder weniger intensiv; häufig enden diese Diskussionen in Zwiesgesprächen, deren Ende durch die anderen abgewartet werden. Vor allem Lars beteiligt sich eher selten an diesen Gesprächen, beziehungsweise fällt seine Nichtbeteiligung stärker auf, weil er während Gesprächen ohne seine Beteiligung häufig auf seiner leise gestellten Gitarre herumspielt. Auch Richard hat eher selten eigene Vorschläge bezüglich der Gestaltung der Songs.

widersprechenden ästhetischen Programme innerhalb des Genres Punk bzw. Hardcore polemisch beschreibt (zit.n. Büsser 2000, 15; dazu auch Reynolds 2013, 243).

Ohne dass dies explizit wird, steckt in dieser Selbstbeschreibung der eigenen Musik sowohl eine Ablehnung von Unterhaltungsmusik wie dem Schlager, ebenso wie eine im Punk und Hardcore weit verbreitete Ablehnung von Progressive Rock und anderen, die Virtuosität und den persönlichen, musikalischen Ausdruck einzelner Musiker betonenden Musikgenres (Büsser 2000, 16). Diese Ablehnung von Virtuosität wird in einer Situation deutlich, in der Richard vorschlägt, an einer Stelle in einem Song ein »Solo« einzubauen, was die anderen, vor allem Stefan und Roland, mit spöttischem Missfallen als eine schlechte Idee abtun. An dieser Stelle kommen die musikalischen Präferenzen der einzelnen Musiker in Konflikt miteinander. Richard orientiert sich diesbezüglich an Metal-Bands, was sich sowohl an seinen langen Haaren, seiner Lederjacke, entsprechenden Band-T-Shirts und den Bands zeigt, die er in Beispielen und Anekdoten anführt. Die anderen Band-Mitglieder erwähnen in solchen Diskussionen eher Bands aus dem Hardcore- und Punk-Bereich und kleiden sich weniger in einer Art, die sich unmittelbar mit einer bestimmten Musikszene assoziieren ließe. Im Metal sind Soli stärker verbreitet als im Punk und Hardcore, insofern ist hier die Form der Ablehnung interessant. In der Regel werden Gestaltungsvorschläge in der Band nicht durch Spott diskreditiert, hier war dies jedoch der Fall. Der Solo-Vorschlag wurde somit von Stefan und Roland als etwas markiert, über das man noch nicht einmal reden müsse – es liegt nahe, diese starke Ablehnung mit einer wahrgenommenen Genreüberschreitung in Verbindung zu bringen. Die Abwesenheit von Solopassagen hat die Band des Weiteren bei ihrer oben angeführten Darstellung, wie ihre Musik sein soll, nicht erwähnt; dies kann man so deuten, dass von vorne herein ausgeschlossen wird, dass Soli überhaupt eine Rolle spielen sollen.²⁸

6.5.2 Fehler identifizieren

Die Band entwirft im Probenraum Songs, muss sie aber insbesondere für die kommende Aufnahme einüben. Dieses Einüben wird durch wiederholtes gemeinsames Spielen der Stücke und eine eventuell daran anschließende Besprechung des letzten Durchgangs des Songs erreicht. Neben der oben angesprochenen Kritik an den Songstrukturen und Abläufen kritisieren die Bandmitglieder sich auch gegenseitig in der Ausführung der vereinbarten Songs. Gewissermaßen ist so jede Probe des Songs eine Prüfung in doppelter Hinsicht, denn sowohl der Song selbst als auch dessen kollektive wie individuell zurechenbare Ausführung werden überprüft und gegebenenfalls diskutiert. In Bezug auf die stärker techniksoziologisch informierte Deutung der Boltanski'schen und Thévenot'schen Thesen durch Jörg Potthast geht es im Sinne eines »Testens« (2017) darum, ob die Songs ausreichend qualifiziert für eine Aufnahme im Studio sind. Als Problem erweist sich dabei, dass die Musiker stärker fehleranfällig als technische Artefakte und zugleich vergesslicher sind. Die gemeinsam erarbeitete Version des Songs

28 Die Interpretation der Ablehnung der Soli als genrespezifisch wird dadurch gestärkt, dass die Bandmitglieder in anderen Kontexten kein Problem mit Soli haben, beispielsweise beim gemeinsamen Improvisieren über Jazz-Standards, zu dem sie sich gelegentlich verabreden.

muss also in jeder Probe in Erinnerung gerufen werden. Zugleich wird damit diese Erinnerung, das Körperwissen der Band als Aktionseinheit in jeder Probe erneuert. Die Songs werden also in Ausrichtung auf die Aufnahme immer wieder durchgespielt; je näher der Aufnahmetermin rückt, desto kürzer sind die Abstände zwischen den einzelnen Proben der Band – sie arbeitet ihrer eigenen Vergesslichkeit sowie der Perfektionierung der Songstruktur und der gemeinsamen Spielfähigkeit entgegen. Dabei ist es nicht so, dass die Songs wie in einem Programm abgespielt werden, sondern die ständige Hinterfragbarkeit und Veränderbarkeit der Songs des Weiteren signalisiert, wie sich die Band in ihrer zunehmenden Vertrautheit mit den Songs auch weitere Überarbeitungen der eigenen Spieltechnik wie der Songstruktur zutraut. Wenn während einer Probe der Zustand des Songs einem Bandmitglied missfällt, wird dieser, bei ausreichender Zeit und Konzentration, auch mehrfach geprobt. Im Folgenden soll untersucht werden, wie sich dieses Missfallen äußert. Da weiter oben schon jenes Testen des Materials als Kompositionsprozess skizziert wurde, steht in diesem Abschnitt im Mittelpunkt, wie Bandmitglieder vor allem die Ausführung der Songs kritisieren und dabei Kritik an sich selbst, anderen Bandmitgliedern oder dem Bandkollektiv üben.

Wie schon erläutert, inszeniert sich die Band als eine Gruppe von Musikern, die gemeinsam Musik machen, aber auch andere Interessen teilen – die Mehrzahl von ihnen ist in einer Subkultur über das Musizieren hinaus aktiv. Diese Gemeinsamkeit geht mit einer prinzipiellen Gleichwertigkeit der Musiker einher. Es gibt keinen offiziellen Band-Leader oder ein Bandmitglied, das anderweitig befugt wäre, Entscheidungen zu treffen oder vorzustrukturieren. Die Band hat abgesehen von der Miete für den Probenraum und die öffentliche Facebook-Seite keine weiteren organisatorischen Anbindungen; ein Management gibt es nicht. Aus dieser Struktur kann man schließen, dass alle Bandmitglieder berechtigt sind, die Spielweisen der anderen zu kritisieren.

Insbesondere dann, wenn ein Fehler dazu geführt hat, dass die Band das Durchspielen des Stücks unterbricht, wird über den entsprechenden Fehler gesprochen. Die meisten Fehler werden durch die Band einer Person zugeordnet. Diese Fehler bestehen vor allem darin, dass eine Person nicht gleichzeitig oder rechtzeitig eingesetzt hat, zu früh oder zu spät in den nächsten Abschnitt des Stücks wechselt – also in Bezug auf die zeitliche Struktur danebenliegt, in gewisser Weise zu früh aufhört oder anfängt; eine andere Fehlersorte zeigt sich darin, dass sich jemand im Ton vergreift, also zwar im richtigen Tempo, aber die falschen Töne spielt.²⁹

Wenn die einzelnen Musiker merken, dass sie einen Fehler gemacht haben, zeigen sie dies durch Blicke oder Gesten an. Sie schauen entschuldigend in die Runde oder schauen plötzlich konzentrierter als zuvor. Insbesondere kleine Fehler, die nicht zum

29 Fehler im Tempo und in der Tonlage sind vor allem dann gut zu identifizieren, wenn die Musik einen einheitlichen – oder zumindest über längere Abschnitte gleichbleibenden – Rhythmus und ein tonales Zentrum hat. Dass der Rhythmus stockt oder dass etwas »schräg« klingt, dies ist vor allem auf Basis einer gleichbleibenden musikalischen Struktur und bekannter musikalischer Formen zu erkennen. Diese liegen bei der Hardcore-Band vor, was es auch dem Ethnographen als vorerst unvertrautem Beobachter erlaubt, diese Formen und Fehler recht schnell als solche zu identifizieren. In Formen der ernsten oder elektronischen Musik, denen diese rhythmische oder tonale und harmonische Beständigkeit und Struktur fehlen, ist es für mit dem jeweiligen Stück Unvertraute viel schwieriger, solche Fehler als Fehler zu identifizieren.

Abbruch führen, werden so nichtsprachlich kommentiert. Stellenweise sind diese Fehler noch nicht mal für die anderen Anwesenden wahrnehmbar, wie ein Ausschnitt aus dem Feldprotokoll zeigt:

Dann fragt Stefan Roland, warum er an einer Stelle so »verkrampft« geguckt habe und Roland sagt: »Ich habe mich da verspielt«. Das war Stefan wohl nicht aufgefallen, er sagt überrascht »Ach so.« Richard dazu: »Das hat ein wenig schief geklungen.« Roland dann: »Das hat nicht schief geklungen, ich spiele normalerweise das hier« und spielt eine Figur. Danach sagt er »Gerade habe ich das gespielt« und spielt er etwas Ähnliches, was jedoch anders und kürzer klingt. Lars sagt abschließend dazu: »Ab sofort ist verkrampft gucken verboten.«

Während Stefan zwar Rolands Körpersprache als Verkrampfen und damit als Ausdruck von einer Unregelmäßigkeit gedeutet hat, hatte er Rolands Musizieren im Zusammenhang nicht als Fehler interpretiert. Richard schwächt die Selbstbeichtigung von Roland etwas ab, in dem er befindet, dass das lediglich »schief« geklungen habe. Zumindest wird durch Rolands Anschluss an Richards Einschätzung klar, dass er die Bezeichnung »schief« für zu schwach hält und verdeutlicht den Unterschied, indem er ihn vorspielt und damit wiederholt. Lars löst die Situation mit einer humorvoll gemeinten Bemerkung auf. Hieran zeigt sich, dass die Frage, ob ein Fehler oder ein »Verspielen« vorliegt, in gewissem Maß Aushandlungssache ist. An der oben dargestellten Stelle war der Fehler nicht für alle Beteiligten wahrnehmbar, Rolands Fehlgriff auf dem Griffbrett ging im Musizieren unter – zumindest für den außenstehenden Stefan, während Richard den Fehler von Roland durchaus bemerkt hatte. Dies hatte damit zu tun, dass er stärker auf Rolands Spielen geachtet hatte, weil er sich mit ihm koordinieren musste. Diese verschiedenen Perspektiven und Wahrnehmungen müssen dann überein gebracht werden, wenn die Band zu einer kollektiv geteilten Bewertung des Stückes kommen will.

In anderen Fällen jedoch ist für alle Musiker mehr oder weniger offensichtlich, dass jemand einen Fehler gemacht hat. Dafür muss der Fehler deutlich hörbar sein. In einem solchen Fall, insbesondere, wenn das Ergebnis sehr misstönend ist, grinsen oder lachen die Musiker und zeigen damit, dass sie den Fehler unfreiwillig komisch finden. Meist ist es der Musiker, der den Fehler durch sein Spiel versucht hat, derjenige, der mit dem Grinsen anfängt, andere stimmen dann ein. Insgesamt fällt auf, das Humor des Öfteren dazu benutzt wird, mit solchen Fehlern umzugehen. Nach einem Fehler entschuldigen sich die Musiker meist, sobald das Stück verklungen ist, mit einem »Sorry«. Sollten Sie andere Musiker auf einen Fehler hinweisen, wird dies eher in Form eines Ratschlags getan, bei dem nächsten Durchspielen auf einen gewissen Punkt zu achten.

Während der Proben habe ich nicht zuordnen können, welche Fehler zum Abbruch eines Stückes führen und welche es erlauben, trotzdem weiterzuspielen. Es zeigt sich, dass sind Fehler in der Tonhöhe weit weniger dramatisch für das Zusammenspiel der Band sind, weil sich die Musiker trotz der Fehler noch in der Zeit aneinander orientieren können. Die dadurch entstehenden, ungewollten Dissonanzen sind es anscheinend, welche die Musiker zum Lachen bringen. Trotz der Fehler ist das Stück immer noch als solches erkennbar. Sollte einer der Musiker jedoch zu spät oder zu früh einsetzen, müssen die Musiker den Fehler gemeinsam korrigieren – sie müssen, wie Weeks (1996)

es beschreibt, die *verlorene Synchronizität wiederherstellen* (s.o.). Schaffen sie dies nicht, führt dies zum Abbruch des Stücks, weil zu viele Musiker nicht mehr wissen, wie bzw. wann es weitergeht.

Während einiger Probenabschnitte, in denen die Musiker noch an den Stücken selbst arbeiten oder zu denen die Songtexte noch nicht fertig sind, singt der Sänger Stefan nicht mit. In solchen Fällen steht er auch nicht direkt im Kreis der Musiker, sondern sitzt mit etwas Abstand auf einem unbenutzten Lautsprecher oder dem einzigen Stuhl im Zimmer. Er fungiert somit als eine Art unabhängige Instanz, die das Zusammenspiel der Band und das komponierte Stück kontemplativ von außen beobachtet. In dieser Rolle äußert er sich in einigen Fällen mit kritischen Kommentaren, wenn die Band gerade ein Stück durchgespielt hat. Während die beteiligten Musiker häufiger nur sich selbst eines Fehlers bezichtigen, und sich für diesen entschuldigen, spricht er beispielsweise in einer Situation davon, dass die Band sich an »10.000 Stellen« verspielt habe.

Das Stück klingt noch ein paar Sekunden aus, es gibt zögernde Blicke in die Runde, dann sagt Roland: »Ja, zwei Verspieler, die eklatant waren.« Stefan antwortet darauf: »Es gab 10.000 Stellen, an denen Ihr Euch verspielt habt.« Dieser Vorwurf wird mit Humor entgegnet, Richard sagt dazu halb ironisch: »Wir waren aber trotzdem tight«, worauf Stefan wohlwollend antwortet: »Immer positiv denken«.

Die Bandmitglieder äußern also Kritik aneinander, diese wird aber dadurch in ihrer Vehemenz durch den insgesamt humorvollen Umgang miteinander abgeschwächt, wie durch die Praxis der Bandmitglieder, sich selbst schon zu entschuldigen, bevor es zu einer verbalen Auseinandersetzung kommen kann.

Mit diesem humorvollen Umgang federn die Musiker die teilweise auch auf Personen zielende Kritik ab. Humor als Umgangsform ist nicht die einzige Umgangsform mit Kritik, wie ein Vergleich mit der Analyse der Kommunikation eines studentischen Streichquartetts zeigt (Wilke 2016). In dieser Studie betont Désirée Wilke, dass die Musiker vor allem durch das Vermeiden von »Verbindlichkeit« ihre Kritik aneinander abschwächen und somit akzeptabel machen (ebd., 426). Wilke untersucht die Kommunikation im Streichquartett in Hinblick auf die Kritikäußerungen, die sich weniger um direkte Spielfehler als um die Interpretation des Stücks drehen. Gemein ist der Band und dem Streichquartett, dass sie als Formationen gleichberechtigter Mitglieder mit mehr oder weniger ausgesprochenen Rivalitäten um Vorherrschaft gelten (ebd., 409). Im Gegenzug zur Band wird im Streichquartett stärker Kritik verwendet, die »als sachorientiert und nicht personenorientiert gekennzeichnet« (ebd., 417) ist. Zugleich stellt Wilke heraus, dass die kritisierte Person durch die Formulierung einer Antwort offenlässt, wie sehr sie die Kritik lediglich registriert oder annimmt. Sie bezieht diese Form des Umgangs mit Kritik auf Goffmans Analyse der »Techniken der Imagepflege« (2016, 412; vgl. E. Goffman 1967). Jener Verzicht auf »Verbindlichkeit« der Kritik und damit der Entscheidungen ist jedoch bei der Band nicht in dem Maß möglich wie bei einem Streichquartett: Das Quartett muss nur über die Interpretation eines schon zuvor notierten Stücks entscheiden, die Band jedoch die Stücke selbst komponieren. In dem Sinn muss sich die Band darauf einigen, wie sie zumindest auf der Ebene der

Songstruktur verfahren soll. Ohne eine solche Einigung ist ein Zusammenspiel nicht möglich. Fragen der Interpretation im engeren Sinn werden in der Band nicht in dem gleichen Maße wie im Streichquartett diskutiert. Es wird beispielsweise nicht darüber gesprochen, welche Effektgeräte die Gitarristen verwenden, auch wird nur in Ausnahmefällen die Lautstärke bzw. ihre Modulierung im Verlauf des Stücks thematisiert. Hier besteht für den einzelnen Bandmusiker also größere Freiheiten als für die von Wilke untersuchten Quartettmitglieder.

6.6 Proben als Musizieren

Wie alle Proben sind die hier analysierten Proben auf etwas ausgerichtet, in diesem Fall auf die baldige Aufnahme. In den Proben vor der Aufnahme werden, bis auf wenige Ausnahmen, nur diejenigen Stücke geprobt, die auch im Studio aufgenommen werden sollen. Auch wird an diesen Stücken nur noch wenig verändert. Natürlich können Proben aber auch in einem anderen Kontext stattfinden und somit andere Funktionen erfüllen. Wenn sich eine Band formiert oder neue Bandmitglieder hinzukommen, ist sicher eine der Hauptfunktionen der Probe, die Band als Band herauszubilden, die Musiker also aneinander zu gewöhnen. Anhand des konkreten Spielens von Musik findet die Band erst zu einer gemeinsamen musikalischen Sprache und einem gemeinsamen Sound.

Der Probenraum zeigt sich hier als Möglichkeitsraum, in dem ausprobiert und für den Ernstfall, die Aufnahme, geprobt werden kann. Die Musik wird in diesem Raum nicht nur eingeübt, sondern in einer gemeinsamen Arbeit erzeugt und in Form gebracht. Aber auch die Band konstituiert sich als Band durch den Probenraum, in dem sie regelmäßig zusammenkommt und gemeinsam jene Tätigkeit ausführt, welche die Gruppe von Personen erst zu einer Band macht. Dabei sind der Raum und seine Ausstattung für das Bild relevant, das sich die Band bzw. die einzelnen Mitglieder von sich selbst (der Band wie dem einzelnen Mitglied) machen. Aber auch die Musik, welche die Band erzeugt, ist unmittelbar wie vermittelt von den räumlichen Gegebenheiten des Probenraums geprägt. Der erzeugte Klang hängt von den Klangeigenschaften, der Raumgröße und den Oberflächen des Raums ab – dies wird vor allem an dem anderen Klang der Band in den Räumen des Tonstudios deutlich werden (vgl. Kap. 7.2). Hinzu kommt, dass der Probenraum ein gewisses Setting ist, das auch einen bestimmten musikalischen Umgang nahelegt; dies geschieht nicht nur durch die Raumgestaltung durch Poster und Lichterketten, sondern auch durch die dort nutzbaren Geräte.

Der Probenraum ist so eine »Hinterbühne« im Sinn von Goffmans Theatermetapher (E. Goffman [1956] 2011), auch in Hinblick auf die tatsächlichen Bühnen, welche die Band gelegentlich bespielt, denn die Band zieht sich aktiv an einen recht abgeschiedenen und sozial exklusiven Ort zurück, um sich dort als Band zu treffen. Zugleich ist der Probenraum deswegen auch ein Ort der aktiven Aushandlung: Musik wird hier nicht nur erprobt, sondern auch im Sinne des Komponierens oder Songwritings erzeugt. Die Bandmitglieder können hier also nicht »ihre Rollen fallen lassen«, sondern müssen sich mit ihrer Rolle in der Band auseinandersetzen und sich mehr oder weniger aktiv an der Erzeugung dieser Musik beteiligen. Insofern spielen die räumlichen Charakteris-

tika des Probenraums noch eine größere Rolle für die erzeugte Musik, da sie in mehrerlei Hinsicht erst im Probenraum entsteht. Statt von einer Hinterbühne wäre wohl eher der Vergleich mit dem Atelier einer Künstlerin zu ziehen, welches ebenfalls einen Rückzugsraum für die kreative Arbeit bietet – mit dem Unterschied, dass im Probenraum nicht individualisiert, sondern als Kollektiv kreativ am gleichen Objekt gearbeitet wird.

Aber auch in anderer Hinsicht arbeitet die Band in der Probe auf die Aufnahme hin: Die Probe selbst wird durch die Band bei einigen Terminen aufgezeichnet. Damit reicht nicht nur die baldige Aufnahme, sondern die Aufnahmetechnik selbst in die Probe hinein. Diese Probeaufnahme soll diejenige im Studio nicht ersetzen. Sie dient dazu, die Bandmitglieder auf die Aufnahme vorzubereiten. Die Bandmitglieder können sich im Nachhinein und in Ruhe den Gesamtklang der Band anhören und anhand der Aufnahme das eigene Spielen einüben. Beim Anhören der Aufzeichnung müssen sich die Musiker nicht, wie im Probenraum, auf das eigene Spielen konzentrieren, sondern können die Aufmerksamkeit auf den Ensembleklang richten. Dadurch können sie auch ihre eigene zukünftige Spielweise an das Ensemble anpassen oder in der nächsten Probe Änderungsvorschläge einbringen. Des Weiteren sollen diese Probenraumaufnahmen auch an den Toningenieur des Tonstudios geschickt werden, damit sich dieser ein Bild von der Musik machen kann, die aufgezeichnet werden soll. Es handelt sich um eine Arbeitsaufnahme, eine Erinnerungsstütze und ein Analysewerkzeug. Sie wird über den Kreis der Band und des Ingenieurs hinaus nicht veröffentlicht.

Während dieser Probeaufnahme bleibt die Position und die Spielweise der Musiker im Vergleich zu anderen Proben unverändert. Zugleich werden eine Reihe von Mikrofonen und ein sonst nicht verwendeter Laptop eingesetzt. Hiermit werden im Sinne Scheffers (2013) Dokumente produziert, die sowohl zwischen den verschiedenen Verfahrensbeteiligten und den sozialen Situationen vermitteln. Die Probe selbst zeigt sich hier nun nicht mehr primär als Situation, in der Dinge kreativ ausprobiert werden können, sondern als eine, in der für ein anderes Ereignis geprobt wird. Sie ist also nicht nur perspektivisch, sondern auch durch die verwendete Technik, auf die baldige Studioaufnahme hin ausgerichtet. Die Probe produziert als Ergebnis nicht nur Musiker, die im Spielen der Stücke und in der organisatorischen Koordination für die Aufnahme gerüstet sind, sondern auch Tondokumente, die sowohl der Band wie dem Toningenieur als Eindruck dessen dienen, was aufgezeichnet werden soll.

Gewissermaßen unterstützt hier die Amateuraufnahme die professionelle, anstatt sie zu ersetzen. Im Probenraum ist die Aufnahme somit kein »obligatorischer Passagepunkt« (Callon 2006) im Sinn der Akteur-Netzwerk-Theorie, sondern nur eine wohlwollende Geste in Richtung des Toningenieurs sowie eine Erinnerungsstütze für die Bandmitglieder, die ihnen dabei hilft, ihr eigenes Musizieren im Nachhinein zu analysieren. Zentral ist, dass sie die Stücke in der Probe zusammenstellen und einüben, die Aufnahmen sind in dem Zusammenhang zwar informativ, aber nicht notwendig für eine gelungene Kooperation. Relevant ist, dass die Musiker in der Lage dazu sind, die Musik in den Räumen des Tonstudios kompetent und fehlerfrei zur Aufführung zu bringen; die Inkorporierung der Musik durch das Zusammenspiel ist also das, was im Probenraum gefertigt wird. Aufgezeichnet und abrufbar wird die Musik somit nicht

primär in einem technischen Medium, sondern als konkrete und für die Band idiosynkratische »Körpertechnik« (Mauss 1978).³⁰

Die Aufnahme im Tonstudio präformiert das Musizieren jedoch im engeren Sinn durch die Orientierung am Metronom: Die Band versucht, sich an im Tonstudio gängige Musizier- und Aufnahmepraktiken zu gewöhnen. Die Routine der Kooperation sowie bestimmte Umstände ihres Musizierens hindern sie jedoch daran, diese Neuorientierung im von ihnen gewünschten Maß zu vollziehen. Auch diese stärkere Umformung ihrer Praxis zeigt sich als nicht notwendiger Passagepunkt. Hingegen erweist sich in der Tempokoordination der Band, dass der Schlagzeuger nicht ausreichend zwischen dem vom Metronom und dem von der Band vorgegebenen Tempo vermitteln kann. Er kann sich letztlich nur an einem der beiden Tempi orientieren. Die Band übertönt das Metronom. An diesem Scheitern der Einstimmung auf die Aufnahme auf der Ebene eines strikt durchgehaltenen Tempos wird ersichtlich, wie sehr die Band durch die gemeinsamen Proben aufeinander eingestimmt ist. Die Arbeit der Band im Probenraum ist somit nicht nur eine Arbeit an den gemeinsamen Songs, sondern auch an der Band als Band. Der Probenraum ist relevant für die Band, weil er die einzige Gelegenheit für diese Form des Musizierens darstellt. Zugleich wirkt diese Einrichtung, von der technischen Ausstattung und ihrer Machart und ihrem Alter, auf die Arbeitsweise und damit die Musik der Band zurück. Es ist dieser Zusammenhang von *Spacing* und *Syntheseleistung* (Löw 2001), der im Probenraum auch für das Musizieren und die Musik relevant wird.

30 Zur Rolle der Körpertechniken beim Musizieren vgl. auch Crossley (2015).

