

5. Fallauswahl und Darstellungsweise

Nicht nur methodisch, auch thematisch muss die vorliegende Arbeit auf bestimmte Aspekte fokussieren, denn es wäre vermessen, die Gesamtheit des Musizierens in der modernen Gesellschaft empirisch erforschen zu wollen. Aus diesem Grund beschränken sich viele musiksoziologische Studien von vorne herein auf ein bestimmtes Genre oder ein Format. Aber nicht nur die Zahl der musikalischen Genres und Subkulturen ist Legion, auch die Möglichkeiten, Musik vereinzelt oder kollektiv zu gebrauchen, haben sich stetig vervielfältigt. Dies gilt sowohl für die Situationen, in denen Musik mehr oder weniger im Mittelpunkt des Geschehens steht, als auch für solche, in denen sie den Hintergrund für den Einkauf oder einen Kneipenbesuch darstellt. Aktuell zeigt sich dies am Streaming, das eine Vielzahl von musikalischen Genres und Stücken für mobile oder stationäre Internetnutzung verfügbar macht. Diese Verfügbarkeit führt jedoch nicht zu einer Beliebigkeit im Musikkonsum; stattdessen sind Genres oder die Einteilungen in Großkategorien wie klassische oder ernste Musik, Jazz oder Pop-Musik in vielerlei Hinsicht dafür relevant, welche Musik wann wo gehört wird. Für klassische Musik gibt es Konzerthäuser, für Jazz Jazzkeller und Jazzkneipen und für Pop-Musik Clubs, Mehrzweckhallen und Stadien. Auch im Radio und im Handel vor Ort wie online ist eine Einteilung nach Genres üblich. Zwar sind die Grenzen nicht so schematisch wie hier umrissen – und es lässt sich über alle Musikformen hinweg ein Trend weg vom Verkauf von CDs und anderen Tonträgern und hin zum Konzert- und Festivalbesuch beobachten (Seliger 2013) – diese Einteilung in Genres und mehr oder weniger zusammenhängende Cluster von Musik sind jedoch im wahrsten Sinne des Wortes für den Umgang mit Musik tonangebend.¹

1 Die Untersuchung, wie diese Einteilung und Bewertung von statten geht und von Konsekrationsinstanzen und in alltäglichen Situationen betrieben wird, sind in Anlehnung an Bourdieu, Peterson und andere zu einem zentralen Thema der Musiksoziologie wie der Kulturosoziologie insgesamt geworden (vgl. Kap. 2.1). Aber auch die Forschung zur Wertung und Bewertung, die den Fokus auf die Aushandlung dieser Bewertung im Alltag durch konkrete Akteure legt, ist letztlich mit der Frage nach der Klassifizierung und Gewichtung von Musikstilen und einzelnen MusikerInnen und Stücken befasst (vgl. Lamont 2012). Zur Geschichte und Gegenwart musikalischer Genres in der Pop-Musik vgl. Holt (2009) und Brackett (2016).

Aber nicht nur auf der Gebrauchsseite, auch in der Produktion hat sich die Form des Musikaufnehmens und -produzierens vervielfältigt. Je nach verwendetem musikalischen Material ist der Aufnahme- und Produktionsprozess ein ganz anderer: Wenn, wie im Hip-Hop und in der elektronischen Tanzmusik üblich, neben etwaigem Gesang nur Samples und Synthesizer Verwendung finden, fällt der Prozess der Aufzeichnung von akustischen Instrumenten weg, der in der klassischen Musik sowie im Großteil des Jazz den Hauptteil der Arbeit im Tonstudio ausmacht. Es gibt also schlicht keinen Idealfall, an dem sich der Prozess der Musikproduktion heute beobachten ließe. Wenn nun also das Musikaufnehmen empirisch untersucht werden soll, stellt sich ob der Vielzahl der Möglichkeiten sowohl die Frage, welcher Ort bzw. welche Institution untersucht werden soll, als auch jene nach dem zu untersuchenden Genre mit seinen mehr oder weniger spezifischen Umgangsformen mit Musik.

Die hier vorgelegte Studie schildert den Prozess des Musikaufnehmens primär anhand der Aufnahme einer Hardcore-Band, die ein Demo-Album in einem kleinen Tonstudio aufnimmt und diese Aufnahmen anschließend selbst abmischt. Außerdem wird ein Kontrastfall in die Darstellung eingeflochten, die Aufnahme eines Albums eines aus professionellen Musikern bestehenden Jazz-Ensembles in einem Rundfunkstudio. Unterfüttert wird die Analyse der teilnehmenden Beobachtung durch das Hinzuziehen von Literatur aus dem Feld: journalistischen Interviews von Produzierenden und Musizierenden, Zeitschriftenbeiträgen und Fachbüchern.

5.1 Hardcore-Band

Der Fall der Hardcore-Band scheint in vielerlei Hinsicht für eine Untersuchung fruchtbar: Im Genre der im weitesten Sinne als »Gitarrenmusik« verstandenen Musik wird zwar einerseits auf eine Aufzeichnung der mehr oder weniger gemeinsam eingespielten Instrumente Wert gelegt – die Musik entsteht also nicht nur am Computer –, andererseits ist eine Nachbearbeitung der Aufzeichnung durch Abmischung und Effektgeräte keine Seltenheit. Es lässt sich an diesem Fall also sowohl die Interaktion während der Aufnahme als auch bei der Abmischung beobachten. Zugleich wird diese Musik von Bands und damit fest zusammenarbeitenden Gruppen erstellt, die das musikalische Material mehr oder weniger kollektiv in gemeinsamen Proben erzeugen. Anders als bei Einzelmusikern kann die Entstehung der Musik also anhand der kollektiven Aushandlungen während der Proben, Aufzeichnung und Abmischung nachvollzogen werden. Die Bewertung der Musik in jeder Phase muss mehr oder weniger offen kommuniziert werden, auch gegenüber und in Kooperation mit der Toningenieurin; so fällt die teilnehmende Beobachtung leichter als gegenüber einer Musikerin, die für sich allein und auf Basis von Samples am Computer Musik produziert und so nicht gezwungen ist, Bewertungsmaßstäbe und Entscheidungsprozesse sowie die Handhabung der jeweiligen Audiotechnik mit anderen zu koordinieren und dadurch zu explizieren.

Zugleich erleichtert im Fall der Hardcore-Band die vergleichsweise egalitäre Form der Entscheidungsfindung die Beobachtung gegenüber als Gruppen agierenden Orchestern oder Chören in der klassischen Musik. Im Orchester wird nicht mehr über die Komposition selbst diskutiert, die von arbeitsteilig dafür zuständigen Komponis-

tinnen erledigt wird; allein die Interpretation dieser Stücke und deren Auswahl werden besprochen. Aber auch die Interpretation der Musik im Zusammenspiel des Orchesters wie in der Phrasierung von einzelnen Passagen wird des Öfteren durch institutionalisierte Arbeitsteilung in die Hände des eigens dafür ausgebildeten Chorleiters oder einer Dirigentin gelegt.

Ein weiteres Element lässt die Beobachtung der Hardcore-Band als sinnvoll erscheinen: der Grad der Professionalisierung der Akteure.² Die Aufnahme durch die Hardcore-Band ist diesbezüglich interessant, da hier Amateure ein professionelles Studio anmieten, um die Aufnahmen im Anschluss selbstständig abzumischen. Einige der Bandmitglieder haben zuvor noch nicht in einem solchen Studio aufgenommen, sind also in Bezug auf die Prozesse, Arbeitsweisen und die verwendete Technik ebenso unerfahren wie der Ethnograph. Dadurch, dass die Bandmitglieder den Toningenieur viele Einzelheiten fragen und dieser seine Arbeitsschritte auch bereitwillig erklärt, erübrigte es sich für den Ethnographen in vielen Fällen, den Prozess durch eigene Fragen zu unterbrechen. Hier entsteht die Verbalisierung und Explizierung der Praxis im Feld selbst, ohne dass sie seitens des Ethnographen elizitiert werden muss. Die Akteure zeigen von selbst, was ihnen unverständlich oder begründungswürdig scheint. Dies ermöglicht im gewissen Sinn überhaupt einen Nachvollzug der Tätigkeiten durch den Ethnographen in diesem Setting: Anhand der kollektiven Aushandlungsprozesse der Bandmitglieder ist zu erfahren, was in der Situation relevant gemacht wird, während dies an den meist stumm vollzogenen Handgriffen oder anhand der auf das Wesentliche reduzierten Aussagen zwischen Kolleginnen auf Anhieb nur schwer zu eruieren ist.

5.2 Jazz-Aufnahme

Den Kontrastfall der Analyse bildet die Aufnahme eines Jazz-Albums. Als erster Kontrast fällt hier die Art des Musizierens ins Auge. Anders als im Punk, Hardcore und sonstigen Rock-Formaten besteht in vielen Formen des Jazz ein Großteil der Musik aus Improvisation über zuvor vereinbarte Akkordschemata. Die Musik wird zwar vielfach eingeübt, es ist aber nicht unüblich, dass Musiker zusammen musizieren, die nicht fest in einer Gruppe zusammenarbeiten. Dies ist auch bei der hier beobachteten Aufnahme der Fall: Ein seit Jahren zusammen musizierendes Trio in der Besetzung Klavier, Kontrabass, Schlagzeug nimmt mit weiteren, für diese Aufnahme eingeladenen Musikern Stücke auf, die für diese Konstellation geschrieben oder arrangiert wurden.

2 Die Unterscheidung von Professionellen und Amateuren ist hier nicht im strengen professionssoziologischen Sinn intendiert. Als Professionelle verstehe ich hier Akteure, die der jeweiligen Tätigkeit als Musikerin oder Toningenieurin zum Broterwerb nachgehen und sowohl durch eine mehr oder weniger formalisierte Ausbildung und eine längere, praktische Tätigkeit in ihrem jeweiligen Bereich eine gewisse Routine entwickeln. Hier zeigen sich jedoch auch die fließenden Grenzen zwischen beiden Begriffen, denn eine gewisse Ausbildung an ihren oder anderen Instrumenten hatten auch die Musiker der Hardcore-Band genossen, obwohl niemand von ihnen als Musiker arbeitet. Zum Professionsbegriff in der Kunst vgl. Müller-Jentsch (2005), zur Profession und Professionalisierung des Toningenieurs Porcello (2004) und Kealy (1979).

Die Komposition erfolgt häufig anders als durch die Hardcore-Band nicht im Kollektiv, sondern geschieht durch den sogenannten Band-Leader, der innerhalb des Ensembles die führende Rolle spielt und häufig Namensgeber des Ensembles ist; vielfach steht seit den 1950er Jahren schlicht der Name der Band-Leaderin für die beteiligte Gruppe. Damit bekommt die Nomenklatur Ähnlichkeiten mit denen von Pop-Stars. Auch bei dem hier beobachteten Fall wird die Aufnahme letztlich unter dem alleinigen Namen des Pianisten erscheinen. Kompositionsprozess und Namensgebung deuten auf einen von der Hardcore-Band verschiedenen Arbeitsprozess hin.

Da das Ensemble nur für diese Aufnahme in der Konstellation zusammentritt und das Arrangement erst im Studio finalisiert wird, entsteht die Musik in spezifischer Weise erst im Studio. Auch durch die Improvisation im Jazz ist die Aufnahme weniger vorherbestimmt, als jene der durchstrukturierten Songs der Hardcore-Band. Anhand der Jazz-Aufnahme lässt sich die in der Musiksoziologie und Medientheorie diskutierte Spannung von Freiheit durch Improvisation und Fixierung dessen durch die Aufnahme untersuchen (Elsdon 2010; Fabiani 2010). Die Improvisation im Jazz führt dazu, dass jede Aufnahme eines Stücks zu einem Unikat wird. Anders als beispielsweise im Hardcore soll nicht jede Version des Stückes möglichst identisch klingen. Damit wird jedoch der Status der Aufnahme problematisch – sie repräsentiert nur eine von vielen möglichen Varianten eines Stücks und macht die schließlich publizierte zu einer definitiven Variante des Stücks. Laut Peter Elsdon hat der Saxophonist John Coltrane sein Stück »Chasing the »Trane« auf Konzerten wie auf der veröffentlichten Aufnahme gespielt, obwohl Coltrane auf anderen, zuerst nicht veröffentlichten, Aufnahmen das Stück durchaus anders interpretiert hat (Elsdon 2010).

Im Unterschied zu den Mitgliedern der Hardcore-Band handelt es sich bei den hier untersuchten Jazzmusikern um Professionelle. Alle haben eine klassische oder Jazz-spezifische Instrumental- oder Gesangs-ausbildung an einer Musikhochschule genossen und unterrichten stellenweise selbst an einer solchen. Nicht nur die Musiker, sondern auch die anderen Beteiligten der Jazz-Aufnahme sind Professionelle. Zur Figur des Musikers und des Toningenieurs kommen hier die Figuren des Musikredakteurs und des Produzenten hinzu, die für die Aufnahme verantwortlich sind. Alle treffen bei dieser Aufnahme in einem durch das Rundfunkstudio organisatorisch strukturierten Umfeld mit klaren Arbeitszeiten aufeinander. Der hier beobachtete Prozess der Jazz-Aufnahme ist also durch stärkere Arbeitsteilung und Hierarchisierung geprägt als die Hardcore-Aufnahme. Auch Geldflüsse verlaufen hier anders als im Hardcore-Fall. Die Hardcore-Band hat das Tonstudio angemietet, die Musiker der Jazz-Aufnahme werden jedoch von Label und Rundfunkstudio für ihre Arbeit bezahlt: Sie sind somit weisungsbefugt und führen gewissermaßen nur aus, was der Band-Leader an Material zur Verfügung stellt. Damit kann diese Aufnahme als eine von Kealy (1979) im *craft-union mode* beschriebene gelten, die durch Arbeitsteilung und eine Dienstleistungsrolle des Toningenieurs geprägt ist (und deren Hochzeit Kealy in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sieht), während der Ingenieur des Hardcore-Falls eher dem Bild des selbstständigen Kleinunternehmers entspricht (vgl. den Exkurs zur Studiogeschichte).

Die Auswahl der Fälle erfolgte jedoch nicht nur in inhaltlicher Hinsicht, sondern hat, wie immer in der Ethnographie, auch pragmatische Gründe in Hinblick darauf, welche Felder sich für den Forscher öffnen. Dass es zu der Beobachtung dieser Fälle

kam, hat mit der Kontakthanbahnung über Bekannte und Freunde zu tun, aber auch der musikalischen Sozialisation und Vergesellschaftung des Autors. Wenn in der Ethnographie der Körper der Ethnographin als Messinstrument (vgl. Hirschauer 2001) eingesetzt wird, ist es sicher nicht irrelevant, dass der Autor dieser Studie sowohl mit Jazz als auch Gitarrenmusik in diversen Spielarten sozialisiert wurde und sowohl als Trompeter in einer Schul-Bigband und als Bassist in Jam Sessions einer Jazz-Combo und aktuell als Tenorhornist einer Blechblasband aktiv ist. Im Sinne einer fokussierten Ethnographie nach Knoblauch (2001) ist dieses Hintergrundwissen hilfreich, um die Aufmerksamkeit im Feld nicht auf die musikalische Logik im Feld an sich, sondern auf die Spezifika des Aufnahmeprozesses und dessen Vor- und Nachbereitung richten zu können. Die Befremdung des Autors im Sinne Hirschauers und Amanns (1997) fokussierte so nicht auf die musikalischen Formen und Formsprachen im jeweiligen Feld, sondern vor allem auf deren technische Vermittlung.

Die Beobachtung der Hardcore-Band fand über mehrere Monate im Winter 2013/14 statt, der Aufzeichnungsprozess im angemieteten Tonstudio hat ein Wochenende in Anspruch genommen; dadurch war die teilnehmende Beobachtung der Aufzeichnung im engeren Sinn notwendigerweise fokussiert – der gesamte Prozess wurde an 17 Einzelterminen beobachtet. Um der Kürze der Aufnahmewochenenden selbst zu trotzen, stützt sich die Analyse nicht nur auf Feldprotokolle, sondern auf von Akteuren wie vom Autor erstellte Audio- und Videoaufzeichnungen sowie Photographien. Neben den Feldprotokollen stehen also eine Fülle von weiteren Daten zur Verfügung, um die geringe Extension der Feldphase mit einer Intensität der Datenerhebung auszugleichen. Die Jazz-Aufnahme wurde mangels gemeinsamer Proben nur am Wochenende der Aufnahme selbst beobachtet; sie fand 2013 statt. Ausgewertet wurden die Feldprotokolle durch offenes Kodieren, teilweise unter zur Hilfenahme der Software *RQDA*.

Mit der hier beobachteten Bandbreite an Amateuren und Professionellen sowie den verschiedenen musikalischen Genres lassen sich zumindest ansatzweise genreüberschreitende Aussagen über die Musikproduktion machen. Trotz der Unterschiede der Fälle werden sich in der Darstellung des Prozesses Ähnlichkeiten in den Aufnahmeverfahren herauschälen; dass diese überhaupt dem gleichen Ablauf folgen, ist schon ein Indiz dafür, dass gewissen Elemente der Musikaufzeichnung an genreunabhängigen Routinen orientiert sind. Die Differenzen und Gemeinsamkeiten der zwei Aufnahmeprozesse sollen dadurch deutlich werden, dass sich die Gliederung der folgenden Kapitel an der Chronologie der Aufnahme orientiert: Der Vorbereitung im Proberaum, der Aufzeichnung im Aufnahme- und Regieraum des Tonstudios, sowie der Abmischung der Aufnahme.

Die Darstellung orientiert sich jedoch nicht nur am zeitlichen Ablauf, sondern untersucht den Prozess mit einem spezifischen Interesse dahingehend, wie die räumlichen, technischen und musikalischen Gegebenheiten jeweils situationsspezifisch für die Hervorbringung der Musik in einem bestimmten Aggregatzustand genutzt werden: In jedem Stadium der Musikproduktion wird auf eine andere Art und Weise Musik gemacht.

Andere Aspekte müssen dabei außen vor bleiben. Eines dieser Themen ist die merkwürdige Abwesenheit von Frauen in den Feldern. Damit spiegeln die Fälle dieser Studie

den allgemeinen Männerüberhang sowohl in technischen wie musischen Berufen in der Musikproduktion.³

Aus forschungsstrategischen, ästhetischen und ethischen Gründen sind die Angaben zu den Ensembles und Einzelpersonen in dieser Arbeit pseudonymisiert. Die Zusage der Anonymität zu Beginn des Feldaufenthalts erschien sinnvoll, um die Hürden für eine Zulassung meinerseits in die Aufnahmesituation möglichst niedrig zu halten. Sie erscheint ebenfalls gerechtfertigt, da die Beforschten in dieser Arbeit nicht als Individuen oder als Mitglieder eines spezifischen Ensembles interessieren, sondern als Teilnehmer an sozialen Situationen und an einer auf bestimmter Weise operierenden Musikkultur. Durch die Pseudonymisierung der Beteiligten und der Ensembles soll außerdem eine musikjournalistische Schreibweise vermieden werden.

Nachdem in den vorherigen Kapiteln Adornos Musiksoziologie und sein spezifisch ästhetischer Technikbegriff sowie sein Methodenverständnis im Vordergrund standen, soll es im Folgenden um etwas gehen, womit sich Adorno bekanntlich kaum auseinandergesetzt hat – den konkreten Gestaltungsprozessen bei der Musikaufnahme. In diesem Abschnitt wird mehr Wert auf die Darstellung der empirischen Ergebnisse und ihre Deutung mit Hilfe geläufiger Konzepte der Wissenschafts- und Techniksoziologie sowie der praxeologischen Ethnographie gelegt. Das Genre des Hardcore ist des Weiteren erst nach Adornos Tod entstanden. Jazz ist von ihm – so die noch wohlwollendste Interpretation seiner Texte zum Thema (Steinert 2003) – eher missverstanden und nicht angemessen rezipiert worden. Beide Genres sind auch dahingehend interessant, da sie in ihrer Selbst- und Fremdzuschreibung Themen wie Freiheit und Widerstand verhandeln und auch in dieser Weise in der Forschung rezipiert und diskutiert werden; diese Themen wiederum sind für Adornos ästhetische Theorie nicht irrelevant. Die Vermittlung von Adornos Musiksoziologie und den empirischen Befunden soll erst im darauf folgenden und letzten Abschnitt der Arbeit thematisiert werden und somit zu einer so weit wie möglich gesellschaftstheoretisch fundierten Deutung der in diesem Abschnitt noch eher am Phänomen verbleibenden Analyse führen.⁴

Der Fokussierung auf eine Band liegt des Weiteren die Intention dieser Studie zu Grunde, den Prozess der Entwicklung eines Musikstücks von der Konzeption zur Veröffentlichung darzustellen. Insofern wird auch der Vorlauf der Aufnahme im Probenraum

3 Zum Geschlechterverhältnis in der Musikproduktion: Wolfe (2012); zu jenen im Jazz vgl. Niederauer (2015), im Hardcore u.a. Winter (2015).

4 Mit dieser Darstellungsweise versucht sich die Arbeit sowohl an Komplexitätsreduktion als auch an der Überbrückung zweier sonst selten in der gleichen Arbeit vorfindlichen Herangehensweisen. Viele ethnographische Arbeiten haben schließlich zum Ziel, die Eigenlogik des Felds und das Wissen der Akteure abbildbar zu machen. Dies steht im Widerspruch zum Ziel Adornos, das Handeln der Menschen – als Erscheinung verstanden – mit den wesentlichen Gesetzen der Gesellschaft zu vermitteln. Aus einer schon im Kap. 4 beschriebenen Inkompatibilität der beiden Ansätze wird hier nun zuerst die Empirie und danach eine weitergehende Deutung versucht. Zwar unterläuft diese Arbeit im gewissen Sinn Adornos Postulat, dass Darstellung und Kritik, also Empirie und Diskussion nicht ohne Weiteres zu trennen sind. De facto hat jedoch auch Adorno diese Zusammenführung in seinen eigenen empirischen Arbeiten nicht oder nur punktuell geleistet, wie etwa die Trennung der qualitativen und quantitativen Analyse in den Studien zum Gruppenexperiment verdeutlicht (Pollock 1955).

eine Rolle spielen, ebenso wie die Interaktion der Bandmitglieder in der bandeigenen Facebook-Gruppe. Ein längerer Feldaufenthalt in einem Studio hätte zwar die Arbeitsweise des Toningenieurs erschlossen und so sicherlich auch Erhellendes zur Soziologie der Musikaufzeichnung beigetragen; er hätte jedoch wenig über die Stellung der Aufnahme in der Genese dessen verraten, was an der Produktion meist unbeteiligte Konsumenten zu hören bekommen. Wenn man verstehen möchte, was das Tonstudio für die Entstehung eines Musikstücks wie für die Konstitution einer Band als Band leistet, muss man beobachten, wie sich die Band kollektiv auf den Studiobesuch vorbereitet und somit durch die Aufnahme einen Schritt hin zur Präsentation ihrer Musik gegenüber einer anonymen und medial vermittelten Öffentlichkeit macht. Zugleich ist es aber nicht nur eine Transformation der Band, die es zu beobachten gilt, sondern auch jene der Musik, die in jeder der zusammenhängenden Konstellationen, in denen sie jeweils erzeugt wird, in einem anderen Zustand bzw. einem anderen Medium vorliegt. In diesem Sinn wird im Folgenden nicht vorab entschieden, was »Musik« ist, sondern untersucht, wie diese in den jeweiligen Situationen und Gruppen verstanden und geformt wird.

Die Beobachtung und ihre Darstellung sollen ermöglichen, die spezifischen Gebrauchs- und Herstellungsweisen von Raum und Technik in Bezug zu dem zu setzen, was entsprechend vor Ort als Musik bezeichnet wird. Dabei muss sowohl der Transformation wie der Konstanz der Musik Beachtung geschenkt werden. Gewissermaßen ist hier das ethnographische Problem zu bearbeiten, die einzelnen, beobachteten Situationen in einen Prozess einzubinden, dabei aber die Binnenlogik der Situation nicht aus dem Blick zu verlieren.

