

1. Einleitung

»Aufnehmen ist ziemlich abgefahren, wenn man darüber nachdenkt.«

(Reynolds 2013, 286)

Musik ist allgegenwärtig. Sie ertönt im Auto, über Kopfhörer oder Smartphonelautsprecher in Bussen und Bahnen, in Geschäften, Restaurants und Wartezimmern. Sie ertönt in Badezimmern, Küchen und Kinderzimmern sowie in Diskotheken und Kinos. Die Voraussetzung für diese Allgegenwart ist die Aufzeichnung der Musik. Die Musizierenden müssen für das Ertönen der Musik nicht anwesend sein. Dieser Umstand ist so selbstverständlich, dass es seltsam wirkt, ihn anzubringen. Dabei ist diese Aufzeichnung erst seit ca. 150 Jahren möglich. Sie ist die Bedingung der spezifisch modernen Musikkultur, welche die Erzeugung, Verteilung, Besprechung, den Kauf und Verkauf sowie den Gebrauch von aufgenommener Musik über diverse Medien umfasst. Während Konzerte und das private Musizieren mit Musikinstrumenten, das Pfeifen oder Singen in der Badewanne immer noch eine Rolle spielen, kann man davon ausgehen, dass das Gros der Musik, die Menschen im Alltag wahrnehmen, aufgezeichnete ist.

Während die Aufzeichnungen nun einige akademische und außerakademische Aufmerksamkeit erfahren, wird diese dem Prozess der Aufzeichnung selbst recht wenig zuteil. Die vorliegende Studie will sich nun diesem Prozess widmen, indem sie die Aufzeichnung im Tonstudio als Teil der Produktion von Musik analysiert und sie als eine spezifische Form des Musizierens versteht. Zugleich will die vorliegende Studie die mehr oder weniger professionelle Aufzeichnung im Tonstudio als Teil einer allgegenwärtigen »recording culture« (Kramarz 2013) analysieren. Denn inzwischen sind nicht nur die Abspielgeräte ubiquitär, sondern auch die Aufnahmemöglichkeiten – jedes Smartphone und jeder Laptop hat nicht nur eine Kamera, sondern auch ein Mikrofon.

Tragbare digitale Aufnahmegeräte machen es, ähnlich wie Kassettenrecorder in den 1980er Jahren, möglich, praktisch überall Musik aufzuzeichnen. Sie machen damit dem Tonstudio als einem speziell für die Aufzeichnung eingerichteten Ort Konkurrenz. Auch wenn es dem Tonstudio als Ort, in dem Musik im klassischen Sinn aufgeführt werden muss, um aufgezeichnet zu werden, für bestimmte musikalische Genres wie Techno etc. nicht bedarf; auch wenn sich die organisatorische Einbindung des Studios und die

dort verwendete Technik seit dem frühen 20. Jahrhundert beständig geändert haben, gilt es doch in vielen musikalischen Bereichen für selbstverständlich, dass es für eine professionelle Musikproduktion auch eines professionellen Studios mit professionellen Betreiberinnen¹ bedarf. Diesem Mikrokosmos, der für das, was letztlich als Musik zu Ohren kommt, entscheidend ist, möchte sich diese Studie widmen.

Man kann sich nun fragen, was die Theorie des im Titel genannten Theodor W. Adorno zur Beantwortung dieser Fragen beitragen kann. Schließlich gilt er als ein Theoretiker, der sich primär mit Kunstmusik und Avantgarde beschäftigt hat und der kein Ohr für die niederen Formen musikalischer Praxis hatte. Auch hat er wenig über technische Aspekte musikalischer Kultur oder die Aufzeichnung der Musik im Speziellen geschrieben. Sein Entwurf zu einer *Theorie der musikalischen Reproduktion* (ANS I.2)² beschäftigt sich demgemäß nicht mit dem Schallplattenspieler oder dem Mikrophon, sondern der Frage, wie Notentexte musikalisch zu interpretieren und aufzuführen sind. Gleichwohl hat sich Adorno in weniger bekannten Teilen seines Werks mit Aspekten beschäftigt, welche für den Themenkomplex Musikaufzeichnung und Tonstudio relevant sind. Diese im Zusammenhang zu diskutieren und in Bezug zu gesellschaftstheoretischen und ästhetischen Aspekten zu setzen, ist eine weitere Motivation der hier vorliegenden Arbeit. So schwingt letztlich die Frage mit, wie die *recording culture* als Teil der von Adorno und Horkheimer diskutierten Kulturindustrie zu verstehen ist.

Um die Praxis der Musikaufzeichnung zu untersuchen, setzt diese Arbeit auch auf empirische Forschung – auf die teilnehmende Beobachtung von Aufnahmen von Jazz und Punk/Hardcore. Dabei werden nicht nur die Aufnahmesessions selbst untersucht, sondern auch das Davor und Danach der Aufzeichnung. Dies erlaubt, den Aufnahmeprozess als Teil eines größeren Verfahrens und als Teil einer übergreifenden musikalischen Praxis (des jeweiligen Ensembles bzw. des jeweiligen Genres) zu verstehen.

Raum und Technik werden in dieser Arbeit dabei als Heuristiken verwendet, um das Geschehen in der Musikproduktion soziologisch zu erschließen. Neben diesen beiden Begriffen ist als weiterer leitender Begriff jener der Praxis zu nennen. Die vorliegende Forschung ist ein Beitrag zu einer Musiksoziologie, die den Umgang mit Musik weniger über die musikalischen Objekte als das Musizieren in den Blick nimmt und darunter nicht nur die konzertante Aufführung versteht. Musik kommt hier somit nicht primär als Teil von Milieus oder Subkulturen, als Form sozialer Distinktion oder als fertiges Produkt und Element der Kulturökonomie, sondern als eine erst Herzustellende in den Blick. Das Musikaufnehmen wird in dieser Arbeit als Handlungsproblem begriffen, das die Musizierenden, die Ingenieure und Produzentinnen gemeinsam und arbeitsteilig – in Bezug auf und in Transformation der räumlichen und technischen Gegebenheiten sowie des musikalischen Materials – bearbeiten müssen.

1 Um geschlechtergerechte Sprache zu verwenden, verzichtet diese Arbeit auf Komposita und nutzt stattdessen männliche und weibliche Bezeichnungen alternierend jeweils als Allgemeinbezeichnung.

2 Adornos Texte werden in dieser Arbeit, soweit möglich, mittels der Gesammelten Schriften (1986) mit der Sigle AGS und der Bandzahl, beziehungsweise in den Nachgelassenen Schriften (Adorno 1993ff.) mit der Sigle ANS und der Bandzahl zitiert. Letztere werden seit 1993 vom Theodor-W.-Adorno-Archiv herausgegeben. Relevante Bände sind im Siglenverzeichnis am Ende des Dokuments aufgeführt.

Die Arbeit versteht sich somit als musiksoziologischer Beitrag zu einer Begriffsreflexion des Musizierens als Musikaufzeichnen. Die Begriffe Raum, Technik und Praxis als allgemeine Begriffe sowie Adornos Musiksoziologie und das Tonstudio bilden den thematischen Fundus der Arbeit. Damit werden Themen und Texte aus der Technik-, der Raum- und Musiksoziologie mit jener der Kulturosoziologie im weiteren Sinn verknüpft.

Die einzelnen Bezugspunkte der Arbeit werden in den folgenden Seiten kurz umrissen, bevor anschließend die Gliederung der Arbeit erläutert wird.

1.1 Topoi

1.1.1 Tonstudio

Die Musiksoziologie ist bisher zu großen Teilen Rezeptions- bzw. Aneignungsforschung. In den wenigen Studien, die sich der Musikproduktion widmen, spielen vor allem sozialökonomische Untersuchungen der Musikindustrie eine Rolle (bspw. Peterson und Berger 1975). Eine Untersuchung, die sich den Umgangsweisen mit der Musik in der Produktion im gleichen Sinn widmet, wie dies bei der Aneignung und dem Hören geschieht (bspw. Lepa 2013), ist selten. Wenn sich die Musiksoziologie der ganze Breite der musikalischen Tätigkeiten widmen will, muss sie sich jedoch auch mit dem Tonstudio auseinandersetzen. Die Tätigkeiten im Tonstudio sind soziologisch relevant, weil sie zu einem gewissen Grad darüber entscheiden, welche Musik sich das zukünftige Publikum überhaupt aneignen kann; darüber hinaus sind die Praktiken der Musikaufzeichnung auch relevant, weil die Musikaufzeichnung nicht nur im kommerziellen Kontext stattfindet, sondern zunehmend in *home studios* als Freizeitbeschäftigung betrieben wird. Dies wird vor allem durch kostengünstige oder kostenfreie Software, aber auch entsprechende Lehrbücher, Publikumszeitschriften und Online-Foren sowie Plattformen zur kostenlosen Veröffentlichung der Produktionen ermöglicht. Das Musikaufnehmen ist somit eine Freizeitbeschäftigung, die ebenso von Jugendlichen und Erwachsenen aus- und eingeübt wird wie das Singen im Chor oder das Spielen von klassischen Musikinstrumenten.

Dabei ist das Tonstudio zwar in Prozesse der Musikproduktion, -distribution und -rezeption eingebunden, aber zugleich ein Ort, in dem sich eigene Praktiken entwickeln. Das Tonstudio ist somit keine Durchgangsstation der Musik von Senderin zu Empfänger, sondern ein Ort der Auseinandersetzung mit der Musik, der zwar auf einen außerhalb liegenden Gebrauch der Musik verweist, aber selbst wiederum als Ort der Interaktion eigene Kooperationsweisen zwischen den Akteuren und eigene Formen des Musizierens entwickelt hat.

In der Darstellung der Tonstudioarbeit greift die vorliegende Studie auf eine in den letzten Jahren entstandene Forschungsliteratur aus dem Grenzbereich der Medien-, Musik- und Geschichtswissenschaften zurück, die sich mit dem Tonstudio beschäf-

tigt.³ Dieses Forschungsfeld ermöglicht einen Einblick in das aktuelle wie das historische Geschehen im Tonstudio, wobei sowohl die Entwicklung einzelner Instrumente (Harkins 2015) oder Effektgeräte (Doyle 2005), die Frühgeschichte der digitalen Musikaufzeichnung (Barber 2012), aber auch die Karrieren einzelner Produzierender (Skea 2001) nachgezeichnet werden.

Dieser Forschungsliteratur scheint jedoch eine gewisse Schlagseite inhärent zu sein – Texte aus diesem Zusammenhang beschäftigen sich vor allem mit der Arbeitsweise und Perspektive der Ingenieurinnen und Produzierenden (Porcello 2004), teilweise basieren einige Arbeiten auf Interviews mit allein dieser Gruppe der Beteiligten (Schmidt Horning 2004); Musikerinnen, die ebenso zum Personal bzw. zu den Nutznießern der Studios gehören, kommen seltener als Interviewpartner, Autorinnen oder Thema der Forschung vor. Was also die Tätigkeiten im Tonstudio für das Musizieren heißt, wie sich Musizieren in diesem Zusammenhang spezifisch als Interaktion von Musikerinnen, Ingenieuren, Raum und Technik konstituiert, gerät in Texten aus dem Feld und in dessen akademischer Reflexion nur selten in den Blick. Die vorliegende Arbeit will dies nun nicht mittels einer Fokussierung auf Musizierende im Tonstudio korrigieren, sondern indem sie die Zusammenarbeit von Ingenieurinnen und Musikern als eine bestimmte, arbeitsteilige Form des Musizierens darstellt. Mit Bezug auf die Wissenschafts- und Technikforschung rückt auf diese Weise neben der Praxis auch der Ort der Praxis als »Grenzobjekt« (Star und Griesemer 1989) in den Blick, der somit zwischen verschiedenen »Wissenskulturen« (Knorr Cetina 2018) von Musikerinnen und Ingenieuren vermittelt.

Wie der geschichtliche Überblick verdeutlichen wird, zeigen sich trotz des Wandels der Aufnahmetechnik gewisse Konstanten in der Musikaufzeichnung. Dies sind zum einen die räumliche Trennung von Aufnahme- und Regieraum, die somit die Musizierenden im engeren Sinn und die Klangquelle von den Tontechnikerinnen, Ingenieuren und Produzentinnen trennt, und zum anderen die sich darin niederschlagende Arbeitsteilung von Klangerzeugung und Aufnahmesteuerung. Eine Veränderung der Tonstudioarbeit gibt es jedoch zum einen hinsichtlich der Rolle der Ingenieurinnen und der Produzenten, die seit dem frühen 20. Jahrhundert, insbesondere in der Pop-Musik seit den 1950er Jahren, durch erweiterte Möglichkeiten der Klanggestaltung im Studio eine Aufwertung erfahren haben. Dies zeigt sich sowohl in der akademischen und feldinternen Beschäftigung mit der eigenen Geschichte und Gegenwart sowie der Bezeichnung der Musikproduktion als »art of record production«. Zum anderen unterliegt das Tonstudio einer durch die Computerisierung und Digitalisierung ermöglichten Mobilisierung, welche zumindest Teile der Musikproduktion ortsungebunden durchführbar macht (Théberge 2004). Mit der technischen Möglichkeit, Musik aus Ausschnitten anderweitig aufgenommener Musik zusammenzufügen – dem Sampling –, sowie der

3 So finden sich neben Monographien (Schmidt Horning 2013; Smyrek 2013), Sammelbänden (Bayley 2010) und Handbüchern (Cook u.a. 2009) auch eine interdisziplinäre Zeitschrift, das *Journal on the Art of Record Production*, in dem sowohl Akademikerinnen wie Praktiker zu Wort kommen und welches von einer entsprechenden Fachgesellschaft, der *Association for the Study of the Art of Record Production*, herausgegeben wird.

analogen und digitalen Klangerzeugung haben sich des Weiteren Musikformen entwickelt, die unabhängig von aufzunehmenden Musikern produziert werden können. Sowohl im Techno, House und anderen Formen elektronischer Tanzmusik findet die Musikproduktion meist rein anhand technischer Geräte oder Software statt, die eine einzelne Produzentin in Eigenregie bedienen kann.⁴

Damit unterliegen nicht nur die Formen des Musikhörens, sondern auch jene des Musikproduzierens einem Wandel, der vor allem im Fazit in Hinblick auf zwei aktuelle theoretische Figuren diskutiert werden soll: Die Aufwertung der Studioarbeit und ihre Diffusion in den Hobby-Bereich können als Element und Komplement der von Andreas Reckwitz (2012) konstatierten *Kreativisierung* und »Ästhetisierung« aller Lebensbereiche seit den 1970er Jahren verstanden werden; die Veränderung der Arbeit durch die Digitalisierung kann mit Bezug auf Hubert Knoblauch und Martina Löw (2017; Löw 2018, 47–60) als Teil der »Re-Figuration von Räumen« beschrieben werden.

Andreas Reckwitz hat in seiner materialreichen kultursoziologischen Arbeit den *Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung* in vielen Feldern – der Kunst, der Managementtheorie, dem Stadtmarketing und der Stadtplanung – analysiert. Reckwitz spricht angesichts dieser Befunde von einer »Ästhetisierungsgesellschaft« (2012, 313), in der die Rationalität als Organisationsprinzip der Moderne von der Kreativität überlagert wird. Diese Kreativisierung, die auch die Arbeit der Ingenieure im Tonstudio betrifft, kann somit als eine Vermischung bzw. Verschiebung der von Lévi-Strauss ([1962] 1968) eingeführten Dichotomie zwischen den Sozialfiguren des rational planenden, modernen Ingenieurs und des vormodernen, mit vorgefundenen Materialien in einer *bricolage* handelnden Bastlers verstanden werden.

Knoblauch und Löw konstatieren in ihrem Konzept der Re-Figuration einen Wandel der Raumbezüge, den sie an drei Elementen festmachen: einer *Mediatisierung*, der *Polykontextualisierung* und der *Translokalisierung* von Räumen. Diese drei Begriffe verweisen darauf, dass die klassisch moderne Einheit von einem konkreten Ort und dessen sozialem Gebrauch aufgeweicht wird. Idealtypisch lassen sich die unterschiedlichen Rollenanforderungen (vgl. Dahrendorf [1965] 2017) der klassischen Moderne miteinander kombinieren, weil die verschiedenen gesellschaftlichen Sphären, in denen sie aufkommen, zugleich räumlich getrennt sind – Schülerin ist man im Klassenraum, Tochter zu Hause, Arbeitnehmerin in der Eisdiele etc. Diese tendenziell eindeutige Zuweisung von Räumen und Situationen wird nun unter anderem durch digitale Medien und die erhöhte Mobilität unterlaufen: Familienmitglieder stehen potentiell den ganzen Tag mittels sozialer Medien im Austausch, die Arbeitnehmerin kann ihre Arbeit mittels Smartphone oder Laptop in die Eisdiele oder an den Küchentisch mitnehmen, und die Eisdiele dient somit verschiedenen sozialen Interaktionen mit teils körperlich Abwesenden als Bühne. Das Tonstudio als Ort ist nun ebenfalls von dieser Entwicklung betroffen; die Musikaufzeichnung selbst und die Verbreitung der Musik über Massenmedien haben zugleich auf ihre Art schon früh zu den drei von Knoblauch und Löw genannten Tendenzen beigetragen, indem sie es erleichtern, Rezeptionsräumen eine spezifische

4 Die Aufzeichnung von gemeinsam oder einzeln spielenden Musikerinnen findet weiterhin vorwiegend in Studios statt. Die technischen Möglichkeiten erlauben es jedoch schon seit den 1950er Jahren, dass nicht mehr alle Musizierenden gleichzeitig aufgezeichnet werden müssen.

und auswechselbare, eine *polykontexturale* Atmosphäre zu verleihen. Des Weiteren ist Musik über die Aufzeichnung *translokal* und *mediatisiert* verfügbar. Es wird im Laufe der Darstellung der Tonstudioarbeit jedoch deutlich werden, dass die Aufnahmesituation selbst, als Interaktion in und zwischen Aufnahme- und Regieraum, auf spezifische Weise translokal und mediatisiert ist. Damit entpuppt sich die im Alltag gebräuchliche translokale und mediatisierte Nutzung von aufgezeichneter Musik in dieser Organisation der Raumbezüge durch Technik im Studio vorgezeichnet.

1.1.2 Adorno

Adorno gerät in dieser Arbeit in dreierlei Hinsicht in den Blick: als Stichwortgeber für eine Soziologie des Tonstudios, als Autor einer kritischen Musiksoziologie im weiteren Sinn, der auch in der aktuellen, praxeologischen Musiksoziologie diskutiert wird, und des Weiteren als Theoretiker einer kritischen Methodologie der Sozialforschung.

Wie oben angedeutet scheint Adornos Theorie auf den ersten Blick zu unzeitgemäß, um die Musikproduktion im Tonstudio zu eruieren – schließlich versteht er unter der Produktion von Musik vor allem das Komponieren, auf dem die Reproduktion in der konzertanten Aufführung basiert. Dieses Verständnis scheint nicht mehr in eine Zeit zu passen, in der zumindest die Pop-Musik zu großen Teilen erst im Studio entsteht; hier fallen Produktion und Reproduktion im Sinne Adornos in der Tonstudioarbeit zusammen. Adorno hat sich jedoch immer wieder mit den technischen und räumlichen Aspekten der Musik und des Musizierens beschäftigt. Diese Texte können für eine Analyse der Tonstudiopraxis zu Rate gezogen werden. Denn schon vor seiner ersten, dezidiert musiksoziologischen Veröffentlichung in der Zeitschrift des Instituts für Sozialforschung 1932 (jetzt AGS 18: 729-777) hatte er sich unter anderem mit technischen Aspekten des Musiklebens, wie der Rolle des Metronoms (AGS 17 [1926]: 307-310), der Geschichte des Grammophons und dessen Gebrauchs (AGS 19 [1928]: 525-529) oder der Ästhetik der Schallplatte (AGS 19 [1934]: 530-534) beschäftigt. Insbesondere mit dem Radio hat er sich im Rahmen des *Princeton Radio Research Projects* auseinandergesetzt (vgl. ANS I.3); des Weiteren liegen von ihm eine gemeinsam mit Hanns Eisler verfasste Monographie zur *Komposition für den Film* (AGS 15 [1949]) vor. In seinen Arbeiten zur Musik im Radio aus den 1940er Jahren, die er für ein Kapitel des Lehrbuchs *Der getreue Korrepetitor* (AGS 15 [1963]) aufgriff, stecken einige jener Hinweise Adornos auf die akustischen und damit räumlichen Anteile der Musikaneignung, denen hier nachgegangen werden soll.

Es ist hier insbesondere der Begriff der Technik, der eine Verbindung von Adornos ästhetischen und gesellschaftstheoretischen Texten erlaubt und dessen Aktualität herausgestellt werden soll. Der Begriff der Technik steht sowohl für technischen Artefakte, Systeme und Infrastrukturen, als auch für die Hervorbringungsweisen, also die Kompositions- und Reproduktionstechniken der Musik. Diese bilden, wie Adorno betont, einen Zusammenhang:

»Im Stand der jeweiligen Technik reicht die Gesellschaft in die Werke hinein. Zwischen den Techniken der materiellen und der künstlerischen Produktion herrschen weit en-

gere Affinitäten, als die wissenschaftliche Arbeitsteilung zur Kenntnis nimmt.« (AGS 14 [1967], 427)

Am Begriff der Technik in der Musik lässt sich sowohl das modernistische, anti-romantische Element seiner Ästhetik, als auch sein Verständnis der Rolle der technischen Artefakte in der modernen Gesellschaft diskutieren, das er unter anderem in »Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft?« (AGS 8 [1968], 354-370) ausformuliert. In dem Vergleich des Technikgebrauchs in beiden Sphären kommen zugleich die Verbindungslinien und Differenzen von Kunst und Gesellschaft zum Vorschein.⁵

Mit Bezug auf Adornos Theorie kann nun die Arbeit im Tonstudio auf die Umgangsweisen mit Musik und damit auf die Spezifik des Musizierens im Tonstudio hin untersucht werden. In Frage steht also, wie die Beteiligten jeweils mit der Musik umgehen, wie sie über diese sprechen, was sie an dieser im Studio beargwöhnen, bearbeiten und als selbstverständlich hinnehmen. Im Studio wird somit das Verständnis der Musiker und Ingenieurinnen von der Musik und ihrer eigenen Tätigkeit untersucht. Dabei wird jedoch nicht von einer simplen Manipulationsthese ausgegangen – als welche Adornos Kritik der Kulturindustrie (AGS 3) gelegentlich kritisiert wird –, dergemäß die Akteure im Studio dem prospektiven Publikum letztlich gezielt antiaufklärerische Botschaften bzw. Kaufanreize übermitteln wollen. Im Gegenteil sollen die Interaktionen im Tonstudio als Teil eines Wahrnehmungs-, Deutungs- und Herstellungsmusters von Kultur und damit auch von Musik gedeutet werden, an dem die Produzierenden als Mitglieder der Gesellschaft in gleicher Weise Anteil haben wie die Hörenden, da sie ebenso als Hörende sozialisiert wurden.

Adornos Ansätze scheinen in der aktuellen soziologischen Forschung kaum noch eine Rolle zu spielen. Eine Ausnahme bildet die Musiksoziologie. Dabei wird Adorno auch von solchen Autorinnen rezipiert, die im Sinne des *practice turn* (Schatzki, Knorr Cetina, und Savigny 2001) arbeiten und so zwar wichtige Hinweise für die Erforschung musikalischer Praxis geben, sich aber nicht in eine kritische Theorietradition stellen. Sowohl Antoine Hennion ([1993] 2007, 94-105) wie Tia DeNora (2003) beziehen sich auf Adorno, weil er Musik nicht nur als Reiz und als Element sozialer Distinktion, sondern als aktiven Bestandteil des Sozialen versteht, der wiederum in bestimmter Weise einen Umgang evoziert.

Aber auch jenseits der praxistheoretischen Diskussion zeigt sich das musiksoziologische Interesse an Adorno u.a. in einer Monographie von Ferdinand Zehentreiter

5 Diese Texte Adornos sowie die Gestaltung von Radiosendungen, die Besprechungen und Sendungen ernster Musik zum Thema hatten, zeigen, dass Adorno weder den technischen Mitteln und Medien seiner Zeit noch pädagogischer Arbeit grundsätzlich abgeneigt war. Im Gegenteil fordert Adorno sogar die Verwendung moderner technischer Verfahren in der Musik, sowohl in der Radioproduktion wie in Bezug auf die Musikaufzeichnung. Obwohl er selbst die soziale Isolation der ästhetischen Avantgarde vom Gros des Publikums umfassend analysiert hatte, versuchte er gleichwohl, diese Musik im Radio und anderen Medien einem breiten Publikum vorzustellen. Damit wird mit der Diskussion dieser Texte auch ein häufig kolportiertes Bild von Adorno als Bewohner eines »Grand Hotel Abgrund« (Lukács [1962] 1971, 16) korrigiert, dem gemäß er sich wenig für alltägliche Probleme interessiert und sich stattdessen der reinen Theorie gewidmet hätte.

(2017), welche versucht, Adornos Musiksoziologie mit anderen soziologischen Theorien ins Gespräch zu bringen, und von Iris Dankemeyer (2020), die sich dem Verhältnis von *musikalische[r] Erfahrung und Emanzipation nach Adorno* widmet. Die beiden Studien sind auch insofern relevant, da sie die zwei vorherrschenden Umgangsweisen mit Adorno exemplifizieren. Während Zehentreiter zwar auf die Relevanz Adornos verweist, ihn aber zugleich in seinen grundsätzlichen Prämissen kritisiert und auf die Notwendigkeit einer Aktualisierung verweist, ist die Studie von Dankemeyer sowohl dem politischen Programm sowie der Person Adornos deutlich zugewandter.

Zehentreiter betont in seiner Darstellung, dass Adornos Musiksoziologie auf eine Kombination musikästhetischer und soziologischer Fragestellungen zielt. Adorno zufolge muss sich die Musiksoziologie nicht allein mit dem sozialen Gebrauch der Musik und der Prägung der Musik durch soziale Prozesse, sondern auch mit der Musik selbst, der ihr inhärenten Reflexion sozialer Prozesse beschäftigen: »Was an soziologischen Begriffen an die Musik herangetragen wird, ohne in musikalischen Begründungszusammenhängen sich auszuweisen, bleibt unverbindlich.« (AGS 16 [1958], 10) Adorno schwebt somit eine Musiksoziologie vor, die sowohl Elemente sozialphilosophischer, musiktheoretischer, musikgeschichtlicher und quantitativer und qualitativer empirischer Forschung umfasst. Als methodisches Ziel formuliert er in Bezug auf die Kunst- und damit auch die Musiksoziologie:

»Das kunstsoziologische Ideal wäre, objektive Analysen – das heißt, solche der Werke –, Analysen der strukturellen und spezifischen Wirkungsmechanismen und solche der registrierbaren subjektiven Befunde aufeinander abzustimmen. Sie müßten sich wechselseitig erhellen.« (AGS 10.1 [1967], 369)

Zehentreiter begrüßt nun dieses Ideal ausdrücklich, konstatiert jedoch, dass es auch bei Adorno lediglich »*Programm* [...]« (2017, 8) geblieben ist. »Es fehlt nicht nur an exemplarischen Untersuchungen aus seiner Feder, seine eigene Soziologie enthält in Gestalt eines gesellschaftstheoretischen Reduktionismus eine immanente Schallmauer für die konsequente Entwicklung seines Ansatzes.« (ebd., 8) Aus diesem Grund bezieht Zehentreiter Bourdieus Kultursoziologie, Oevermanns Professionssoziologie und sprachtheoretische Konzepte von Searle und Chomsky mit ein, um sie mit Adornos Ansätzen zu verbinden. Die vorliegende Arbeit setzt Adornos Musiksoziologie ebenso in Bezug zu anderen Autorinnen, versucht sich dabei aber an ethnomethodologischer und ethnographischer Wissenschafts- und Technikforschung, der Raumsoziologie sowie der ethnographischen Methodendiskussion.

Dankemeyer verweist in ihrer in der Sozialphilosophie und Ästhetik zu verortenden Studie auf eine Forschungslücke, die gleichwohl für die vorliegende Arbeit von Interesse ist. Im von ihr erwähnten *Adorno-Handbuch* (Klein, Kreuzer, und Müller-Doohm 2011) finden sich keine Einträge zu »materialistische[r] Erkenntniskritik«, »strukturelle[m] Hören« und der »Rolle des Körpers« (zit.n. Dankemeyer 2020, 16). Sie diskutiert folglich das Musikhören nach Adorno als Form der nichtbegrifflichen Erkenntnis, bei dem das Subjekt mit seinem musikalischen Erfahrungshintergrund und mit seinem Leib und seinem Begehren zentral ist. Diese Punkte werden in der vorliegenden Arbeit ebenfalls aufgegriffen, denn auch im Musizieren im Tonstudio spielen die Körper der Musizie-

renden sowie verschiedene Formen des Hörens und die affektive Besetzung von Musik eine Rolle. Zugleich werden weitere Desiderata in den Blick gerückt: Mit dem Musizieren im Tonstudio wird ein Aspekt aktuellen Musizierens angesprochen, der auch in Zehentreibers Diskussion *Ästhetischer[r] Praxis* nicht aufscheint.

Zehentreibers und Dankemeyers Studien stellen nicht nur thematisch zwei unterschiedliche Zugänge zu Adornos Schriften dar. Zehentreiber stellt Adorno in eine soziologische Tradition, vernachlässigt aber den kritischen Anspruch, den Adorno mit seiner Theorie verbindet. Diesen Anspruch greift Dankemeyer hingegen schon im Untertitel auf. Sie diskutiert Adornos Konzept der Musikrezeption als Theorie der Ästhetik und der Erfahrung, die auf eine Aufhebung der Verhältnisse zielt. Mit Bezug auf Detlev Clausen (2003) beschreibt sie Adornos Konzeption als »ästhetische[n] Linksradikalismus« (Dankemeyer 2020, 42), der angesichts der gesellschaftlichen Verhältnisse und dem bisherigen Scheitern der Versuche, diese umzustürzen, zumindest die Emanzipation im Geiste, in der Kunst empfiehlt. Die vorliegende Arbeit versucht, beide Ansätze ernst zu nehmen, indem sie Adorno sowohl als Soziologen wie als Kritiker begreift. Die vorliegende Studie greift Elemente des Alltagshandelns auf und diskutiert sie ethnomethodologisch in Bezug auf ihre Eigenlogik und die situative Einbettung; insbesondere in der Analyse der Gespräche in und um die Bewertung der Aufnahmen im Studio ist sie eine »Soziologie der Kritik« (Boltanski 2010). Zum anderen ist sie von Adornos Erkenntniskritik und Erkenntnistheorie informiert, dergemäß »Erkenntnis [...] kein Licht [hat], als das von der Erlösung her auf die Welt scheint« (AGS 4, 283). Gunnar Hindrichs (2020) hat die Kritische Theorie als »scharfsinnigen Unsinn« bezeichnet, die nach ihrer Formation durch Adorno, Horkheimer, Marcuse und andere in Kritik einerseits und Theorie andererseits zerbrach. Die seit langem schwelende Debatte (vgl. Bröckling 2013) um das Verhältnis von Soziologie und Kritik wird diese Arbeit nicht klären können. Sie versucht aber gleichwohl, wahrscheinlich unzureichend, beiden Registern an unterschiedlichen Stellen in der Arbeit Genüge zu tun. Immerhin, könnte man meinen, wird so etwas explizit gemacht, das andere sozialwissenschaftliche Arbeiten recht unbegründet als Begründungszusammenhang oder Mehrwert der Forschung im Fazit anhängen oder im Impetus der Arbeit lediglich durchscheinen lassen.

1.1.3 Raum und Technik

Jeder Umgang mit Musik realisiert sich, wie jeder Umgang mit anderen Gegenständen ebenfalls, in einem spezifischen technisch-räumlichen Ensemble. Sowohl das Musikhören als auch das Musikmachen sind an bestimmte technische Geräte gebunden, zu denen sowohl Musikinstrumente, als auch Abspielgeräte wie Smartphones oder Stereoanlagen gezählt werden können. Die räumlichen Gegebenheiten beeinflussen über ihre Akustik das Musizieren und Musikhören in erheblichem Maße – die Größe des Raums, die Beschaffenheit der Wände und Gegenstände im Raum, die Anzahl der Personen und vor allem der Geräuschpegel im Hintergrund sind für die Musikwahrnehmung nicht unwesentlich. Die Akustik ist dabei für die Musik besonders relevant: Der Einfluss des Raums und der Technik auf die Rezeption eines Texts oder eines Gemäldes ist zwar ebenso gegeben, greift aber nicht im gleichen fundamentalen Maß in die Wahrnehmung ein wie in die der Musik. Technische Entwicklungen stellen dabei nicht

nur die Voraussetzung für die Musikaufzeichnung, sondern auch für bestimmte, moderne Konzertformen dar. Ohne elektrische Verstärkung wären große Freiluft-Festivals mit zehntausenden Gästen nicht möglich. Musik stellt sich auf dieser Ebene nicht nur als Zeitkunst, sondern als spezifisch räumlich und technisch vermittelt dar. Der Raum spielt des Weiteren in Bezug auf die spezifisch räumliche Organisation des Umgangs mit Musik – den verschiedenen Tanzformen, dem Zuhören im Stehen oder Sitzen, dem Marschieren von Militärkapellen – eine Rolle. Hinzu kommt die Rolle des Raums in der Herausbildung musikspezifischer Orte, wie des Opernhauses oder des Jazz-Clubs.

Der Zusammenhang von Musik, Raum und Technik ist in der Musiksoziologie und der Musikwissenschaft gelegentlich diskutiert worden. Kurt Blaukopf, der als Gründer der Wiener Schule der Musiksoziologie gelten kann (Bontinck 1996), hat sich kontinuierlich mit dem räumlich-technisch-musikalischen Komplex auseinandergesetzt und den technischen und räumlichen Wandel der Musikproduktion und -rezeption als »Mediamorphose« (Blaukopf 1996, 270ff.; vgl. Smudits 2002) bezeichnet. Der Begriff will »den realen Verflechtungen aller Faktoren gerecht werden, die das Musikleben gegenwärtig steuern«; für Blaukopf ist ein »hervorstechendes Merkmal dieser Metamorphose [...] die beherrschende Rolle der elektronischen Medien« (Blaukopf 1996, 270). Diese führen nicht nur zu einer weiteren Verbreitung der Musik, die dadurch das »Merkmal des Ereignishaften« (ebd., 270) verliert, welches ihr im Konzert noch anhaftet, sondern auch zu veränderten Rezeptionsweisen. In diesem Sinn hat Blaukopf auf die »qualitative Veränderung« der Musik durch die technische Übertragung hingewiesen: »Der Versuch, Wandlungen des Hörverhaltens festzustellen und zu deuten, kann nicht restlos gelingen, wenn die Veränderung des akustischen Reizes in den technischen Medien unberücksichtigt bleibt« (Blaukopf 1969, 513). Neben diesen technischen Aspekten hat Blaukopf auch auf die räumlichen Faktoren des Musiklebens hingewiesen.

»Die Frage nach der Beschaffenheit des Musiziertraums ist keine rein raumakustische. Sie hat ihre soziologische Dimension, denn die architektonische Gestaltung des Raums ist selbst Ergebnis gesellschaftlichen Handelns.« (Blaukopf 1996, 193)

Ein ähnliches Bewusstsein für die Relevanz des Raums und der Technik zeigt sich auch in der musikwissenschaftlichen Literatur der letzten Jahrzehnte. Mehrere Autorinnen wenden sich gegen die traditionelle musikwissenschaftliche Methode, ein Werk anhand des Notentexts zu analysieren und versuchen stattdessen, einen umfassenden Blick auf die Aufführung der Musik in ihrem historischen Wandel und in ihrer jeweiligen Situiertheit zu werfen (Cook 2013). So zeigt Christopher Small (1998) anhand der Aufführung eines Symphoniekonzerts die Relevanz der Außen- und Innenarchitektur des Konzertsais, der räumlichen Anordnung von Musizierenden und Publikum und der Inszenierung der Dirigentin für die Bedeutung auf, die dem aufgeführten Werk zugeschrieben wird. Es ist somit nicht nur der Klang selbst, der die Musik macht, sondern das Ensemble der Verhältnisse, in der die Musik auf je spezifische Weise zum Klingen gebracht wird. Die Aufführung eines Symphoniekonzerts hat aus dieser Perspektive auch ein besonderes Renommee, weil es in einer weihvollen Umgebung stattfindet, in einem Gebäude, das speziell zu diesem Zweck gebaut und meist kostspielig eingerichtet wurde (ebd., 25).

Die Analyse des Zusammenspiels von Klang und technischen Prozessen findet sich inzwischen ebenfalls in einem neueren interdisziplinären Forschungsfeld, den *Sound Studies* (Sterne 2012b; Pinch und Bijsterveld 2012; Schulze 2008). Diese Studien richten ihren Blick auf Geschichte und Gegenwart der technischen Klangerzeugung und auf den alltäglichen Umgang mit Klang.⁶ Klang und in dem Zusammenhang auch das Hören werden dabei als historisch wandelbare, kulturspezifische und als von der technischen Entwicklung beeinflusste Phänomene behandelt. Paradigmatisch für diese Perspektive fasst Jonathan Sterne den Ausgangspunkt seiner Kulturgeschichte der Tonaufzeichnung zusammen: »This history of sound begins by positing sound, hearing, and listening as historical problems rather than as constants on which to build a history« (Sterne 2003b, 22). Aus diesem Feld ist insbesondere die Geschichte der Klangaufzeichnung für eine Soziologie der Musikaufnahme relevant. Sterne (ebd.) weist darauf hin, dass die Musikaufzeichnung nicht das Ziel der ersten Experimente mit der Tonaufzeichnung war. Hingegen war die Entwicklung der Tonaufzeichnung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts über Alexander Graham Bell, der später auch das Telephon erfand, in die Entwicklung von Therapieformen für Gehörlose (ebd., 39f.) eingebunden. Sterne zeigt anhand der akustischen Forschung des 19. und 20. Jahrhunderts, aber auch der Anwendung von Klang in der Telegraphie und dem Stethoskop, dass sowohl der Klang wie das Hören in der Moderne einer Rationalisierung unterlagen und somit das Ohr sich nur schlecht als emotionaler Kontrast zum als rational konnotierten Auge eignet. Er deutet diese Forschung als Endpunkt einer das 18. und 19. Jahrhundert durchziehenden Entwicklung, die in der Aufzeichnung des Schalls die Erzeugung und Erforschung einer Art natürlicher und universeller Schrift verfolgte. Auch die kommerzielle Auswertung der Forschung dachte noch nicht an die Musik: Die ersten um 1890 serienmäßig produzierten Phonographen wurden als Diktier- und Kommunikationsgeräte für die damals entstehenden Großbüros und Verwaltungen vermarktet (ebd., 199). Die Aneignung dieser und weiterer Medien in Privathaushalten im frühen 20. Jahrhundert lässt sich für Sterne nur im Kontext der »changing economics and social organization of invention, the growth of corporate-managerial capitalism, and the concurrent move from Victorian to consumerist forms of middle-class everyday life« verstehen (ebd., 213f.). Diese Diagnose bezieht Sterne auf die klingenden Medien Telephon, Schallplattenspieler und Radio im Allgemeinen – sie lässt sich auch auf die Musikaufzeichnung im Speziellen anwenden. In diesem Sinn bezieht sich die hier vorliegende Arbeit immer wieder auf Forschungen aus diesem Feld, geht aber insofern darüber hinaus, als es ihr nicht um klangliche Phänomene en gros, sondern speziell um die Produktion von Musik als Klang gehen wird.

Raum und Technik spielen zwar in kultursoziologischen Debatten um das Verhältnis von Musik und Sozialstruktur eine geringe Rolle, in der am musikalischen Alltag in-

6 In den *Sound Studies* sind beispielsweise die Geschichte des Lärmschutzes und der Lärmschutzregulierung (Bijsterveld 2008) – Schall als akustische Belästigung Unbeteiligter –, die Geschichte der modernen Akustik als Wissenschaft und Element der Innenarchitektur (Thompson 2002), die Geschichte der Stereophonie in der Klangwiedergabe (Théberge, Devine, und Everett 2015b) und die Geschichte des Klangs und der Klanggestaltung im Nationalsozialismus (Birdsall 2012) behandelt worden.

teressierten Forschung werden sie jedoch durchaus thematisiert. So greift Tia DeNora in *Music in Everyday Life* (DeNora 2000, 130ff.) das Thema der Musik als Raumgestaltung auf und untersucht unter anderem ethnographisch, wie Musik in verschiedenen Ladengeschäften zur Erzeugung von verkaufsfördernder Stimmung verwendet wird. Michael Bull hat in einer Reihe von Studien (2007; 2000) untersucht, wie die Verwendung mobiler Hörmedien wie dem Walkman und dem MP3-Player sowohl die Wahrnehmung der städtischen Umgebung sowie der Musik affiziert. Das mobile Musikhören führt laut Bull zu einer Ästhetisierung der Wahrnehmung des städtischen Raums (Bull 2007, 41).

Sowohl bei DeNora und Bull, aber auch bei anderen Autorinnen, die in dieser Perspektive den Musikgebrauch untersuchen, gerät der Raum in den Blick, ohne dass der Raumbegriff im engeren Sinn diskutiert wird. Die hier vorliegende Arbeit versucht, sich dem Musizieren mit Hilfe der von Martina Löw vorgelegten Raumsoziologie zu nähern (2001).⁷ Löw bestimmt Raum als integralen Bestandteil des Sozialen. Sie wendet sich gegen eine in den Sozialwissenschaften gängige Trennung von materiellem und sozialem Raum, sowie gegen einen statischen Raumbegriff, demgemäß der Raum nur den unbewegten Hintergrund sozialer Handlungen abgibt. Im Gegenzug betont Löw, dass nicht nur der Raum, sondern auch die Raumvorstellungen – wie jene alltägliche Vorstellung vom absoluten Raum, die in den Naturwissenschaften inzwischen von einer relativen und prozessualen Raumtheorie abgelöst wurde – sozial hervorgebracht werden und dass räumliche Aspekte in vielen sozialen Phänomenen eine Rolle spielen. Raum begreift sie als »relationale (An)Ordnung von Lebewesen und sozialen Gütern« (Löw 2001, 154, Hervorhebung im Original) und trifft dabei die analytische Unterscheidung zwischen der Gestaltung von Räumen als »Spacing« (ebd., 158) und der Wahrnehmung von Räumen als »Syntheseleistung« (ebd., 159). Soziales Handeln ist also als ein genuin raumgebundenes, zugleich raumschaffendes wie raumwahrnehmendes Handeln zu verstehen. Wie die Studien von DeNora und Bull verdeutlichen, spielt Musik als »soziales Gut« in beiden Elementen der »Raumkonstitution« (ebd., 158) eine Rolle, sowohl in der Gestaltung von Räumen wie in deren Wahrnehmung. Musik ist somit an der Erzeugung von »Atmosphären« beteiligt, die Löw als »die in der Wahrnehmung realisierte Außenwirkung sozialer Güter und Menschen in ihrer räumlichen (An)Ordnung« bestimmt (ebd., 205, Herv. i.O.). DeNoras und Bulls Studien verweisen auf Situationen, in denen diese Atmosphären bewusst erzeugt werden, öffentlich durch Ladenbesitzerinnen oder privatisiert durch Nutzer mobiler Hörmedien. Musizieren und Musikhören tragen somit auf ihre Weise zur Raumkonstitution bei und werden zugleich von dieser beeinflusst. Musik erscheint in dieser Perspektive über die Akustik hinaus, auch im sozialen Sinn, als ein räumliches Phänomen.

Musik sowie die Innenarchitektur und der Umgang mit Innenräumen spielen in der Raumsoziologie wiederum eine geringe Rolle. Dies wird angesichts der Themenfelder deutlich, die Markus Schroer (2006) in seiner umfassenden Soziologie des Raums bespricht. Hier tauchen die großen Räume des Nationalstaats und damit der politische

7 Die naheliegende Einbindung und Diskussion von Raumtheorien, die sich ebenso wie Adorno auf Marx beziehen (u.a. Harvey 1982; 1989; Soja 1980; Lefebvre [1974] 1991), kann hier aus Platzgründen nicht erfolgen.

Raum, der städtische Raum, der virtuelle Raum bzw. der Cyberspace und auch der Körper als Raum auf. Dem entgegen untersucht diese Studie vor allem den Binnenraum des Tonstudios und die dort vorherrschende »Sorge um den Raum« (Liegl 2014). Auf diese Weise werden sowohl akustische wie ästhetische Aspekte raumsoziologisch diskutiert und die Raumsoziologie auf diese Elemente räumlicher Praxis aufmerksam gemacht.

Ebenso wie Löw, die in ihrer relationalen Raumsoziologie die Unterscheidung zwischen materiellen und genuin sozialen Räumen verwirft, argumentiert Jonathan Sterne in Bezug auf den Technikbegriff. Sternes Arbeiten zur Kulturgeschichte und Theorie auditiver Medien sind somit nicht nur von historiographischem Wert, da sie auf die *longue durée* (Braudel 1977) der Klangforschung und -aufzeichnung verweisen, sondern auch, weil Sterne in seiner Diskussion des Bourdieuschen Habitus etwas über den Zusammenhang von Technik als Artefakt und Technik als Praxis verdeutlicht (Sterne 2003a). Sterne gilt die Entwicklung der Klangaufzeichnung – der Übertragung von Schall durch ein Diaphragma in eine andere Form von Energie oder Information – als technische Möglichkeit, deren sozialer Gebrauch sich in verschiedenen Mediensystemen – der Telegraphie, dem Radio, dem Telephon, dem Grammophon etc. – niedergeschlagen hat. Der Gebrauch dieser Mediensysteme wiederum unterliegt einem historischen Wandel sowie milieuspezifischen Unterschieden. Es sind letztere, auf die der Bourdieusche Begriff des Habitus zielt. Sterne weist nun darauf hin, dass nicht nur der Gebrauch der technischen Artefakte, sondern dass auch diese Mediensysteme, zusammen mit ihrem Gebrauch, »subsets of habitus« bilden (ebd., 370).

»Technologies are associated with habits and practices, sometimes crystallizing them and sometimes promoting them. They are structured by human practices so that they may in turn structure human practices. They embody in physical form particular dispositions and tendencies – particular ways of doing things.« (Ebd., 377)

Die damit aufgerufene, allgemeine Bestimmung von Technik als einem Mittel und einer Methode – als ein »particular way of doing things« – findet sich in der Soziologie unter anderem bei Max Weber ([1922] 1980, 31f.). Indem die technischen Artefakte selbst als ein Ergebnis und als Förderer eines gewissen Habitus verstanden werden, wird laut Sterne die Dichotomie zwischen Technik und Gesellschaft überflüssig (Sterne 2003a, 370).

Ein solcher Habitus als Technik wird auch in Bulls und DeNoras Arbeiten implizit thematisiert. Gemein haben die hier von Bull und DeNora referierten Nutzungsweisen von Musik, dass sie Musik als ein Mittel zum Zweck der atmosphärischen Gestaltung einsetzen. Da Musik auf diese Weise in vielen alltäglichen Situationen mehr oder weniger strategisch zur Steuerung der eigenen Stimmung und zur Aktivierung oder Beruhigung des Körpers eingesetzt wird, spricht DeNora mit Bezug auf Foucault von der Musik auch von einer »technology of the self« (DeNora 2000, 46). Dieses grundlegende Technikverständnis, das sowohl Artefakt und Methode umfasst, kommt ebenfalls in Adornos Musiksoziologie und seiner ästhetischen Theorie zum Tragen. Mit diesem Technikverständnis kann man den analytischen Blick auf den Umgang mit technischen Artefakten in der Musik insofern weiten, als nicht nur die spezifischen Eigenschaften

der technischen Geräte, sondern auch ihre routinierten, spontanen oder wohlüberlegten Verwendungen als Techniken des Musizierens in den Blick geraten.

Hat die bisherige Musiksoziologie also – um die Löw'sche Terminologie (2001) aufzugreifen – vor allem die Verwendung des sozialen Guts Musik in der privaten und öffentlichen Raumkonstitution untersucht, möchte die vorliegende Arbeit umgekehrt die Erzeugung des sozialen Guts Musik in seiner gespeicherten Form in einem spezifischen räumlichen Ensemble untersuchen.

1.1.4 Praxis

Die Arbeit geht damit einen anderen Weg als Publikationen, die auf Adorno Bezug nehmen und dabei vor allem theoretische und sozialphilosophische Fragen behandeln (bspw. Jepsen 2012; Proißl 2014). Sie versucht, seine Ansätze nicht nur theoretisch auf aktuelle Phänomene zu beziehen, sondern auch in Bezug zu empirischer Sozialforschung und neueren theoretischen Entwicklungen zu setzen. Praxistheoretische Ansätze (vgl. Schatzki, Knorr Cetina, und Savigny 2001) und die ethnographische Methode werden hier ausgewählt, weil beide Ansätze dazu geeignet sind, die Praxis im Tonstudio in ihrem Vollzug zu untersuchen.

Der Begriff der Praxistheorie ist recht unspezifisch; hier sind damit jene Theorien gemeint, die den Fokus auf die mikrosoziologische und situative Konstitution des Sozialen legen und damit ihren Ursprung in ethnomethodologischen, pragmatischen und konstruktivistischen Ansätzen haben. Sie stehen damit in einem gewissen Kontrast zu der Praxistheorie im Sinne Bourdieus.⁸ Laut Andreas Reckwitz (2003) fokussieren praxistheoretische Ansätze in der Analyse des sozialen Geschehens auf das implizite Wissen der Akteure, auf die Involvierung von Artefakten und materiellen Gegebenheiten sowie auf die Spannung zwischen Routine und Spontaneität der Praxis. Diese drei Punkte sind für das Thema der Arbeit relevant, ebenso wie die ethnographische Methode, welche zu einer zentralen Methode für die praxistheoretisch informierte Forschung geworden ist. Robert Schmidt (2012, 13, Herv. i.O.) beschreibt den »*practice turn*« in der Soziologie entsprechend auch als »*ethnographic turn*«.

In Frage steht hier folglich das *Wie* des Umgangs mit der Musik in der Musikproduktion, oder in den Worten DeNoras, das *Wie* der »human-music interaction« (DeNora 2000, 21). Für die Erforschung dieses Zusammenhangs bietet sich der von Christopher Small (1998, 9) geprägte Begriff des »musicking« an. Small verwendet den Begriff vor allem, um darauf hinzuweisen, dass die Aufführung der Musik für die Bedeutung der Musik und ihre soziale Funktion entscheidend ist. Dem englischen Begriff entspricht im Deutschen jener des »Musizierens«. Wenn in Folge also das Musizieren im Tonstudio untersucht werden soll, werden somit zwei Aspekte hervorgehoben: Zum einen die Tätigkeiten der beteiligten Akteure, der soziale *Umgang* mit Musik als ein je spezifischer – den vor allem die praxistheoretischen Zugänge untersuchen –; zum anderen der Umgang mit *Musik* als ein je spezifischer, der nicht nur die Akteure, sondern auch die

8 Vgl. zu dieser gemeinsamen Geschichte der pragmatischen und Bourdieu'schen Praxistheorie, vor allem in Frankreich, und ihrem mehr oder weniger großen Bezug zu Konzepten aus dem amerikanischen Pragmatismus: Dietz, Nungesser und Pettenkofer (2017).

Musik als jeweils spezifische mit hervorbringt. In dieser Doppelbewegung der Untersuchung der Akteurs- wie der Musikkonstellationen versucht diese Forschungsarbeit, der Anforderung gerecht zu werden, die Adorno an die Musiksoziologie stellt. Mit dieser stärkeren Beachtung der Musik nicht nur als Ergebnis, sondern als »Partizipant[in] des Tuns« (Hirschauer 2004) greift die vorliegende Arbeit außerdem die Forderung des »strong program in cultural sociology« auf (Alexander und Smith 2004).

Die praktische Durchführung dieser Theoriekombination von Adornos Kritischer Theorie einerseits und den praxistheoretischen Ansätzen andererseits kann jedoch nicht reibungslos erfolgen. Schließlich kritisieren insbesondere die Akteurs-Netzwerk-Theorie (Latour 2007a) und andere Autoren aus dem Umfeld einer eher pragmatischen Soziologie (Boltanski 2010) soziologische Ansätze mit kritischem Selbstverständnis. Adorno wiederum hat sich skeptisch gegenüber der Wissenssoziologie Mannheims geäußert (AGS 10.1 [1953], 31-46), die neben anderen Ansätzen ein Vorläufer der praxistheoretischen Reflexionen ist. Ebenso haben andere Autoren aus der Kritischen Theorie praxistheoretische Bezugspunkte kritisiert, wie den amerikanischen Pragmatismus (Horkheimer [1947] 1981, 49ff.) oder den symbolischen Interaktionismus und die Ethnomethodologie (Löwenthal 1980, 204f.).

Die Unvereinbarkeit von Kritischer Theorie und Praxistheorien zeigt sich bereits anhand des Praxisbegriffs. Praxis wird von Adorno vor allem im Gegensatz zu Theorie diskutiert und ebenso wie Theorie bezüglich ihres kritischen und emanzipatorischen Potentials bewertet. In den »Marginalien zu Theorie und Praxis« (AGS 10.2, 759-782), geht es Adorno folglich um die Frage, was eine richtige Praxis wäre (vgl. Kap. 4.3). Für Adorno zielt jede vernünftige Tätigkeit, ob Denken oder Handeln, auf die Abschaffung von Leid. Eine solche Praxis scheint ihm unter den gegebenen Umständen fast unmöglich; sie ist vor allem nicht durch Theorie in Form von politischer Philosophie, Strategie oder Taktik vorzugeben. Adorno kritisiert dabei sowohl den voluntaristischen Aktionismus der Studierenden Ende der 1960er Jahre, als auch das Handeln im Alltag. So beschreibt er in einem Text über »Freizeit« (AGS 10.2, 645-655) auch das Hobbytum als eine Form der »Pseudo-Aktivität« (ebd., 652), die »Produktivität« (ebd., 651) in der Freizeit nur simuliert (vgl. Kap. 3.1.2). Für Adorno gemahnt Praxis von je her ans Handfeste und Gewalttätige, während er den Hort der Freiheit vor allem im Denken und der Auseinandersetzung mit Kunst sieht. Zugleich stellt er heraus, dass nur Praxis aus der Misere herausführen kann.

Adorno steht somit im Erbe des Marx'schen Praxisbegriffs aus den »Thesen über Feuerbach« (MEW 3, 5-7), in denen Marx sowohl das Tun der Menschen »als *praktische* menschlich-sinnliche Tätigkeit« (MEW 3, 6) fasst, als auch postuliert, dass der »Standpunkt des neuen [Marx'schen Materialismus, DW] die menschliche Gesellschaft oder die gesellschaftliche Menschheit« (ebd., 7) sei und damit eine erst noch herzustellen-de. Während das erste Element der Marx'schen Konzeption noch als Stichwort in der Diskussion aktueller soziologischer Praxistheorie angeführt wird (Hillebrandt 2016, 71), spielt der kritische bzw. der letztlich revolutionäre Impetus dort kaum eine Rolle. Lediglich der Bezug auf die Vollzugswirklichkeit, der entgegen der Handlungstheorie unabhängig von Intentionen der Subjekte konzipiert und unter Berücksichtigung der materiellen – hier: gegenständlichen – Umgebung gefasst wird, ist in Praxistheorien wie bei Marx relevant.

Eine Rekonstruktion des Praxisbegriffs in der Kritischen Theorie einerseits und der Praxistheorie andererseits kann hier nicht ausgeführt werden. Hingegen sollen die Arbeiten der Praxistheorie als »sensitizing concepts« (Blumer 1954, 7) insbesondere in der Analyse der Empirie für eine an Adorno orientierte Musiksoziologie verwendet werden, die auf den situativ, räumlich und technisch vermittelten Umgang mit der Musik in der Musikproduktion fokussiert. Lediglich in Bezug auf die Reflexion der verwendeten Methode erlaubt sich die vorliegende Studie, das Verhältnis von Adornos Theorie und Vertreterinnen der ethnographischen Methodologie im deutschsprachigen Raum zu diskutieren. Adornos methodologische Überlegungen, seine radikale Methodenkritik aus der *Negativen Dialektik* (AGS 6 [1966]) und seine Beiträge zur sozialwissenschaftlichen Methodologie, werden hier mit der Kritik der qualitativen und insbesondere der ethnographischen Methodologie an standardisierten, quantitativen Methoden parallelisiert. Trotz unterschiedlicher theoretischer und epistemologischer Grundlagen kommen diese Ansätze zu ähnlichen methodischen Forderungen wie Adorno. Somit wird nicht nur die Musik, sondern auch die Forschung auf der methodischen Ebene als eine situativ und gesellschaftlich vermittelte Praxis eruiert.

1.2 Der Aufbau des Buchs

Die Studie versucht sich der Soziologie des Musikaufnehmens in zweierlei Weise nähern: einerseits mittels einer theoretischen Diskussion der Rolle von Raum und Technik im Musizieren, insbesondere anhand von Adornos Schriften; andererseits mit einer Ethnographie der Musikaufzeichnung im Tonstudio inklusive deren Vor- und Nachbereitung. Die theoretische Diskussion bildet den ersten Teil der Arbeit, die empirische den dritten Teil; ein zweiter Teil reflektiert die Methode der Ethnographie in Bezug auf Adornos Texte zur Methodologie. Den Abschluss bildet ein Fazit, das diese Teile in Beziehung zueinander setzt.

Diese vier Teile beschäftigen sich zwar konsekutiv mit Theorie, Methode und Empirie, sie bilden aber nicht den linearen Zusammenhang, den man aus dieser Abfolge schließen könnte. Die theoretischen Konzepte und Begriffe werden nicht auf die empirischen Befunde angewendet, sondern bewegen sich zu großen Teilen auf einer sozialtheoretischen bzw. gesellschaftstheoretischen Ebene.⁹ Die theoretische Auseinandersetzung dient somit nicht der Erzeugung von Hypothesen, die unmittelbar an der Realität überprüfbar sind – dies wäre einer qualitativen Methodologie grundsätzlich unangemessen –, sondern der Diskussion von Begriffen, die etwas über den empirischen Fall hinaus aufzeigen. Die Begriffe arbeiten sich, um in der oben verwendeten Sprache zu bleiben, an dem das jeweilige Geschehen übersteigenden *Was* und *Warum* des sozialen Geschehens ab. Zwischen diesen Begriffen und der empirisch beschreibbaren Realität klafft, wie auch Adorno in seinen Texten zur Sozialforschung be-

9 Zur Unterscheidung dieser verschiedenen Typen soziologischer Theorie und ihrem Bezug auf empirische Forschung vgl. Lindemann (2008). Im Gegenzug zu Lindemanns Konzeption geht Adorno jedoch davon aus, dass gesellschaftstheoretische Begriffe nicht aus »fragmentarischen Einzelerkenntnisse[n]« (Lindemann 2008, 108) zusammengesetzt werden können (vgl. AGS 8, 10).

tont hat, eine Lücke: »Nur ein Bruchteil des theoretisch Gedachten lässt sich in ›research‹-Fragestellungen umsetzen.« (AGS 8 [1952], 486f.) Dies gilt insbesondere dann, wenn man in der Ethnographie die gelebte Praxis nachzeichnet und damit recht nah am Geschehen selbst bleibt – anders etwa als in der Analyse von sozialwissenschaftlichen Interviews, die ja bereits selbst die Realität in Begriffe fassen und häufig auf eine gewisse Problemstellung hin konzipiert werden. Zugleich ist die Darstellung der Empirie keine Nacherzählung des Beobachteten, sondern basiert auf einer Analyse mit einer gewissen Stoßrichtung, sie ist selbst theoretisch informiert. Diese Analyse wird hier mit Hilfe von praxistheoretischen Konzepten versucht, die selbst meist aus ethnographischen Analysen entstanden sind. Diese Konzepte sind als Antworten auf das *Wie* der Praxis aber höchstens über den Vergleich mit ähnlichen Situationen zu verallgemeinern, eine Verbindung mit Erklärungen im gesellschaftstheoretischen Sinn lässt sich nicht empirisch, sondern nur begrifflich erzeugen. Somit werden im Fazit der Arbeit die aus der Theorie und der Empirie gebildeten Begriffe aufeinander bezogen, ohne den Anspruch, dass dies deckungsgleich möglich ist. Die verschiedenen Abschnitte der Arbeit und die damit verbundenen Zugangsweisen zur Thematik verhalten sich somit zueinander, wie von Adorno im Denkmodell der »Konstellation« konzipiert. Wie Robin Mohan (2019, 17-20) in der Einleitung zu seiner Studie der Ökonomisierung der Gesundheitsversorgung in Krankenhäusern ausgeführt hat, zielt Adornos Methode auf eine »Verbindlichkeit ohne System« (AGS 6 [1966], 39), in der Phänomene und Theorie miteinander in Bezug gesetzt werden, ohne dass dabei versucht würde, beides auf eine einheitliche Begriffssprache zu bringen.

»Das einigende Moment überlebt, ohne Negation der Negation, doch auch ohne der Abstraktion als oberstem Prinzip sich zu überantworten, dadurch, daß nicht von den Begriffen im Stufengang zum allgemeineren Oberbegriff fortgeschritten wird, sondern sie in Konstellationen treten. Das belichtet das Spezifische des Gegenstands, das dem klassifikatorischen Verfahren gleichgültig ist oder zur Last.« (AGS 6 [1966], 164)

Gesellschaftstheorie und die Reflexion der Einzelphänomene erhellen sich somit gegenseitig, ohne vollständig ineinander aufzugehen.¹⁰

Die Arbeit beginnt mit einem Exkurs zur Geschichte des Tonstudios. Die theoretische Auseinandersetzung im zweiten Kapitel dient einer Darstellung aktueller musiksoziologischer Ansätze. Hier stehen vor allem praxistheoretische Ansätze im Vordergrund, weil diese für den empirischen Teil der Arbeit relevant sein werden und weil diese – neben Ansätzen, die den Umgang mit Musik auf Sozialstruktur und soziale Ungleichheit beziehen – einen dominanten Strang der aktuellen musiksoziologischen Diskussion bilden.

Nach einem Exkurs zur Rezeption Adornos in der praxistheoretischen Musiksoziologie widmet sich Kapitel 3 einer Auseinandersetzung mit Adornos Musiksoziologie

10 Damit orientiert sich diese Arbeit, auch wenn sie sich der Ethnographie bedient, nicht am Modell der »Grounded Theory« (vgl. Strübing 2014), das zur Theoriegenerierung vor allem auf die empirische Arbeit setzt.

und seinem Technik- und Raumbegriff. Ziel ist es hierbei zum einen, den Zusammenhang von Adornos allgemeinem und musikspezifischem Technikverständnis zu erörtern; zum anderen wird mit Bezug auf Adornos Radiostudien seine Konzeption des mediatisierten Musikhörens im Privatraum diskutiert, um so auf eine der wenigen Stellen in Adornos Schriften zu verweisen, die sich mit dem Raum beschäftigen. Da Adorno sowohl die Technik wie die Musik mit Marx'schen Figuren beschreibt, wird des Weiteren auf Adornos Marx-Rezeption rekurriert. Insgesamt soll dabei der Zusammenhang von Adornos Musiksoziologie mit seinem primär gesellschaftstheoretischen Verständnis der Soziologie deutlich werden.

Der zweite Teil der Arbeit beschäftigt sich mit ihrer Methodologie und Methode. Er beginnt im vierten Kapitel mit einem Vergleich von Adornos Überlegungen zur empirischen Sozialforschung mit der ethnographischen Methodendebatte. Zum einen werden Adornos Konzepte mit der deutschsprachigen Diskussion über die ethnographische Methode kontrastiert, zum anderen mit der *critical ethnography* und der Aktionsforschung. Obwohl in den deutschsprachigen ethnographischen Methodologien eher gegen eine kritische Grundhaltung argumentiert wird, zeigen diese Methodologien und jene Adornos Verwandtschaftsbezüge, die Adornos Ansätze und jene der *critical ethnography* hingegen nicht teilen.

Nach der methodologischen Reflexion werden im fünften Kapitel die Fallauswahl und die Struktur der Darstellung der empirischen Ergebnisse erläutert. Die Empirie basiert auf zwei ethnographischen Fallstudien: Der erste Fall untersucht den Prozess einer Aufnahme inklusive der Vorbereitungen in den Proben einer Hardcore-Punk-Band. Ebenfalls beobachtet wurde die Abmischung der Aufnahmen im Home-Studio eines Bandmitglieds. Da es sich um die erste Aufnahme dieser Band und um den ersten Studiobesuch einiger Bandmitglieder handelt, kann hier gut gezeigt werden, wie sich das Musizieren im Tonstudio von jenem bei Proben unterscheidet. Als Kontrastfall dient die Aufnahme eines professionellen Jazz-Ensembles, das in dieser Form nur für die Aufnahme zusammengestellt wurde und welches in einem großen Rundfunkstudio aufzeichnet. Aus Platzgründen können genrespezifische musikalische Konventionen, die Geschichte des Jazz und Hardcore und weitere subkulturelle Spezifika nur gestreift werden. Zugleich werden im Vergleich die Gemeinsamkeiten beider Fälle deutlich; somit ist es zumindest möglich, die Spezifika eines dem Tonstudio eigenen Musizierens zu identifizieren.

Der dritte, empirische Teil der Arbeit gliedert sich in die Kapitel sechs bis acht und beschreibt im Einzelnen die praktischen Elemente der Proben (Kap. 6) der Hardcore-Band für die Aufzeichnung, der Aufzeichnung der Hardcore-Band und des Jazz-Ensembles (Kap. 7) und der Bearbeitung der Hardcore-Aufnahmen durch die Band im Home-Studio (Kap. 8). Die Spezifik des jeweiligen Musizierens zeigt sich somit situativ und in Kontrast zu und in Kontinuität mit vorangegangenen Arbeitsschritten: Zwar wird immer an der gleichen Musik, den gleichen Stücken gearbeitet, dabei geraten aber jeweils verschiedene Geräte – in den Proben die Musikinstrumente, im Studio Mikrophone, das Mischpult und Effektgeräte, bei der Bearbeitung ein Computer – in den Fokus der Aufmerksamkeit und in verschiedene räumliche Konstellationen. Zugleich werden jeweils spezifische Aspekte der Musik im Musizieren relevant;

dies wiederum geht einher mit einer jeweils spezifischen Form der Interaktion der Beteiligten.

Der Schluss der Arbeit (Kapitel 9) reflektiert die Ergebnisse der theoretischen und empirischen Forschung. Neben einer Zusammenfassung geschieht dies vor allem durch die Diskussion von drei Begriffen, die das Tonstudio als Musikinstrument, Labor und als Produktionsmittel beschreiben. Jeder der drei Begriffe rückt das Studio und die dortige Form des Musizierens in ein anderes Licht. Mit der Metapher des Musikinstruments steht in Frage, was die Praxis im Studio über den Begriff des Musizierens aussagt; mit Bezug auf das Labor wird untersucht, wie es als abgegrenzter und spezialisierter Ort zu der dortigen Praxis beiträgt und zugleich in seinem architektonischen Wandel Teil einer »Re-Figuration von Räumen« (Knoblauch und Löw 2017) ist; mit dem Begriff des Produktionsmittels schließlich wird unter anderem versucht, die Forschungsergebnisse auf Adornos und Horkheimers Kritik der Kulturindustrie (AGS 3) sowie Adornos musiksoziologische Schriften zu beziehen. Damit soll nicht zuletzt die Relevanz der soziologischen Betrachtung des Tonstudios für darüberhinausgehende Analysen verdeutlicht werden. Mit dem Bezug der Tätigkeiten im Tonstudio auf diese drei Begriffe wird des Weiteren versucht, der von Adorno geforderten immanenten und exmanenten bzw. transzendenten Betrachtung eines Gegenstands (vgl. Mende 2013) durch eine Verortung des Gegenstands in einer begrifflichen Konstellation gerecht zu werden.

