

PopScriptum

Schriftenreihe herausgegeben vom
[Forschungszentrum Populäre Musik](#)
der Humboldt-Universität zu Berlin

[PopScriptum 10 - Das Sonische-Sounds zwischen Akustik und Ästhetik](#)

Das Sonische als Gegenstand der Ästhetik

Maria Hanáček, Deutschland

Das Sonische ist eine Dimension von Klang, mit der die Kunstästhetik seit jeher ihre Probleme hatte. Genaugenommen ist es bereits Auslöser der Debatte, ob Musik überhaupt Kunst sei, und somit ein weit älteres Phänomen, als die Kontroversen über eine Rock- und Pop-Ästhetik vermuten ließen. Sein konsequenter Ausschluss aus einer Ästhetik des Kunstschönen rührt daher, dass es scheinbar das Konzept einer - wenn schon nicht „objektiven“, so doch übersubjektiven - Ästhetik untergräbt.

Dennoch nimmt gerade in diesen ästhetischen Schriften das Sonische erst Form an: es handelt sich dabei um eine Art „negativen“ Diskurs, der diesen Gegenstand durch seinen konsequenten Ausschluss in seiner Gestaltspezifik überhaupt erst schafft, ihm durch strikte Abgrenzung eine Kontur gibt. Anders formuliert: Ästhetische Theorie - als diskursive Praxis aufgefasst - konstituiert das Sonische erst als konkreten Gegenstand, indem sie es problematisiert. Insofern handelt es sich dabei nicht nur um die denotative Beschreibung eines sinnlichen Phänomens und auch keineswegs um ein ahistorisches, statisches Konzept. Bei genauerer Betrachtung geht das Sonische sogar oftmals besser definiert aus dieser Prozedur hervor als der Ästhetikbegriff selbst, dem indessen tatsächlich eine gewisse ahistorische Unveränderlichkeit anzuhaften scheint, woraus die gesamte Problematik in ihren Grundzügen auch erst entsteht. Insofern ließe sich rückblickend fragen, ob der Ästhetikbegriff des Kunstschönen der Musik überhaupt jemals angemessen war. Im Rahmen des Artikels soll jedoch zunächst aufgezeigt werden, weshalb es, um dem Sonischen in seiner aktuellen Ausprägung gerecht zu werden, eines neuen Ästhetikbegriffes bedarf.

Spätestens die Romantiker haben - sehr zum Missfallen mancher Zeitgenossen - das Sonische für sich „entdeckt“, es rief jedoch bereits bei Kant mehr als nur ein Stirnrunzeln hervor. Es hat den Ästhetikern seit jeher Kopfschmerzen bereitet und war zentraler Gegenstand ästhetischer Diskussionen. Insofern ist es erstaunlich, wie sehr sich der Pop-Diskurs müht, sich von eben diesen zu distanzieren - oftmals jedoch, ohne dabei sein eigenes Verständnis von „Ästhetik“ zu hinterfragen.

Wirft man einen Blick auf die historisch wie kulturell spezifischen *surfaces d'émergence* des „Sound“-Begriffes innerhalb der Populären Musik und somit auch auf gewisse Kausalitäten auf nicht-diskursiver Ebene, so lässt sich zunächst konstatieren, dass dieses Phänomen mithilfe technischer Erfindungen im wahrsten Sinne des Wortes verstärkt wurde und somit auch deutlicher ins allgemeine Bewusstsein rückte. Schon Adorno thematisiert in ‚The Radio Symphony‘ den Einfluss technologischer Vermittlung auf die Klangfarbe. Er beobachtet jedoch auch bereits - ohne sich freilich dieser Terminologie zu bedienen - wem in diesem Zusammenhang die Definitionsmacht über das Sonische zukommt. Hier mischt sich die Musikindustrie als neue Instanz in die ästhetische Diskussion ein, da die materialen Auswirkungen solcher Diskurse sich in bare Münze umwandeln zu lassen versprechen. Sie hat das Potenzial des Sonischen erkannt und sich dieses Konzept zu nutze gemacht - und dies völlig ungehindert von jedwedem akademischem Kunstbegriff. Es lohnt sich daher, die Formation des „Sounds“ in der Populären Musik zu untersuchen, um dem Phänomen des Sonischen in seiner aktuellen Gestaltspezifik näherzukommen.

Doch auch der Umstand der technischen Vermittlung - und konsequenterweise der Schritt von der bloßen Reproduktion zur *Produktion* - Populärer Musik verdient nähere Aufmerksamkeit. Denn die *unmittelbare* Sinnlichkeit von Klang geht nicht konform mit dem ästhetischen Ideal des Kunstschönen (insofern ist eine erneute Bemühung um eine „Ästhetik der Sinnlichkeit“ im Umfeld der Rock- und Popmusik *keine* Tautologie). Diese Erkenntnis hat jedoch noch kein Ästhetikmodell hervorgebracht, das nicht den Graben zwischen Hoch- und Popkultur noch tiefer schürfen würde. Was die Archäologie dabei zutage fördert, sind die unvereinbaren Konzepte von autonomer Kunst und „Alltagsästhetik“. Darüber gerät eines beinahe in Vergessenheit: das, was da eigentlich klingt. Die Betrachtung des *vermittelten* klanglichen Materiales rückt selbiges nicht nur auf eine „objektive“ Ebene, sie führt mitunter zu der Erkenntnis, dass Technologie, ebenso wie der Diskurs, der sie umgibt, ein konstitutives Element des Sonischen und damit des Musikbegriffes selbst darstellt.

Davon ausgehend müsste sich eine Produktionsästhetik entwickeln lassen, die die Aufnahme als das Ergebnis ästhetischen Handelns betrachtet und nicht auf einem ahistorischen Ideal des Kunstschönen beruht. Doch zunächst zur Formation des Sonischen im Rahmen der Kunstästhetik:

Vom Musikalisch-Schönen: Das Sonische bei Kant, Hanslick und Adorno

Debatten über Musikästhetik sind geprägt von der Dichotomie eines intellektuellen (und somit „objektiven“) oder körperlichen (und somit subjektiven) Zuganges zur Musik - und dies völlig unabhängig davon, um welches Genre es sich dabei handelt. Musik hat nun einmal die Eigenschaft, nicht restlos in „formalen“ Kriterien aufzugehen, und dieses „Mehr“, das sich auch der Notation entzieht, ist es, was nicht in das etablierte Modell der Kunstästhetik passen will: die Materialität von Klang, seine „Textur“. Um eben diese bemüht sich auch Bruce Baugh in seinen 'Prolegomena to Any Aesthetics of Rock Music'.¹ Er vertritt den Standpunkt, dass jeglicher Versuch, Rockmusik anhand traditioneller ästhetischer Kriterien zu bewerten, zwangsläufig grundlegenden Missverständnissen unterliegen muss, da es seiner Ansicht nach im Kontext der Rockmusik nicht auf Form und Komposition, sondern vor allem auf die „Materie“ ankommt. Er versteht „Materialität“ hierbei als den physiologischen Effekt der Musik, den die klassische Musikästhetik in seinen Augen gänzlich von ihrer Betrachtung musikalischer Schönheit ausschließt, wobei er sich auf Kant und Hanslick bezieht und auch Adorno als „Formalisten“ anführt. Baugh schlägt hingegen vor, die Schönheit nicht in der Form, sondern in der Materie zu suchen, der physiologischen Wirkung der Musik auf den Hörer. Obwohl der Stellenwert des „Sounds“ innerhalb

der Rockmusik unbestritten ist, mutet es etwas seltsam an, dass Baugh sich in diesem Zusammenhang nicht vom Begriff des Kunstschönen löst. Sein Ansatz besteht offenbar darin, sich mit aufführungsbezogenen Kriterien der Evaluation von Rockmusik zu befassen, da besagte Materialität nicht in der Notation zu finden ist. Der Zusammenhang zwischen der physiologischen Wahrnehmung von Musik und ihrer Aufführung findet sich bereits bei Hanslick sehr plastisch beschrieben - er stellt jedoch ein nicht unerhebliches Problem bei der Suche nach objektiven ästhetischen Kriterien dar. Betrachten wir also zunächst, wie besagte „Formalästhetiker“ zu ihrem Modell kommen und wie sich damit zugleich als Gegenpol der formalen Schönheit das Sonische etabliert.

Kant stellt in der *Kritik der Urteilskraft* fest, dass ein reines Geschmacksurteil von Reiz und Rührung unabhängig zu sein hat.² Geschmack ist für ihn schlichtweg barbarisch, „wo er der Beimischung der Reize und Rührungen zum Wohlgefallen bedarf, ja wohl gar diese zum Maßstabe seines Beifalls macht“,³ was Baugh nun aber gerade als die Grundlage jeglicher Rock-Ästhetik betrachtet. Auch der Begriff der Materie taucht in diesem Zusammenhang auf, das Sonische nimmt bei Kant als Klangreiz Form an: „Indessen werden Reize doch öfter nicht allein zur Schönheit (die doch eigentlich bloß die Form betreffen sollte) als Beitrag zum ästhetischen allgemeinen Wohlgefallen gezählt, sondern sie werden wohl gar an sich selbst für Schönheiten, mithin die Materie des Wohlgefallens für die Form ausgegeben“.⁴ Insofern scheint das Sonische zunächst mit dem Schönen vereinbar. Aber ein reines Geschmacksurteil ist für Kant ein formales, im Gegensatz zu *materiellen* ästhetischen Urteilen, die er demzufolge als *Sinnenurteile* bezeichnet. So sympathisch auch die Vorstellung erscheint, dass man es in der Rockmusik vornehmlich mit Sinnenurteilen zu tun hätte, so sind diese doch höchst subjektiver Natur. Genau darin liegt besagter „Formalismus“ begründet: da die Qualität solcher Empfindungen nicht in allen Subjekten übereinstimmen kann, oder dies sich zumindest nicht nachweisen lässt, ist für Kant die Grundlage des Geschmack das, „was durch seine Form gefällt“.⁵ Reize hingegen sind nicht eigentlicher Gegenstand des Geschmacks, ja solcher Zierrat „tut echter Schönheit Abbruch“.⁶ Eben so wenig gehört Rührung zur Schönheit, „und so hat ein reines Geschmacksurteil weder Reiz noch Rührung, mit einem Worte keine Empfindung, als Materie des ästhetischen Urteils, zum Bestimmungsgrunde“.⁷

Hanslick teilt letzteren Standpunkt, die Materialität von Klang hat dennoch einen anderen Stellenwert in *Vom Musikalisch-Schönen*, was sicherlich auch dem Umstand zuzuschreiben ist, dass Hanslick sich im 19ten Jahrhundert mit einer anderen klanglichen Umgebung konfrontiert sah als Kant. Innerhalb der Romantik war Klang schon weit mehr als bloßer Zierrat - das Sonische nahm, wie im Folgenden beschrieben, geradezu bedrohliche Ausmaße an. Zudem kommt Hanslick aus völlig anderen Beweggründen zu obigem Schluss: er versucht, Kants Standpunkt zu widerlegen, dass die Musik aufgrund ihrer engen Verbindung mit dem Sonischen, den Reizen, die niederste der Schönen Künste sei. Während für Kant ästhetisches Wohlgefallen nicht auf dem Objekt selbst, sondern auf subjektiven Prozessen basiert (obgleich deren allgemeine Gültigkeit vorausgesetzt wird und sie somit als objektiv vorgestellt werden), ist Hanslick gerade auf objektive Bewertungskriterien erpicht. Das ambitionierte Ziel seiner Jugendschrift ist es, sich einer naturwissenschaftlichen Methodik anzunähern und durch die Berufung des ästhetischen Urteils auf objektive Kriterien Musik als Kunstform aufzuwerten, ja gar zur höchsten Kunstform zu erheben. Daher auch die rigide Abgrenzung seiner Schrift gegenüber jeglicher Gefühlsästhetik und der Grundsatz „daß in ästhetischen Untersuchungen vorerst das schöne Objekt und nicht das empfindende Subjekt zu erforschen ist“.⁸ Generell befindet Hanslick, dass sich „Die ästhetische Betrachtung [...] auf keine Umstände stützen [kann], die außerhalb des Kunstwerkes liegen“⁹ - einschließlich der Live-Performance, auf die Baugh sein Augenmerk legt. Denn die daraus resultierenden materiellen Urteile haben für ihn wie auch für Kant keine Allgemeingültigkeit.

Für Kant ist ein Geschmacksurteil zunächst einmal nicht logisch, und somit auch nicht objektiv. Dennoch neigen wir im allgemeinen dazu, von Schönheit als objekt-immanenter Eigenschaft zu sprechen und eine Art subjektiver Allgemeinheit für unsere ureigensten Urteile in Anspruch zu nehmen, was demnach einen *Gemeinsinn* voraussetzt. Kant kommt zu dem Schluss, dass solch ein subjektives Prinzip der Allgemeingültigkeit wohl angenommen werden könne, da „Erkenntnisse und Urteile [...] sich, samt der Überzeugung, die sie begleitet, allgemein mitteilen lassen; denn sonst käme ihnen keine Übereinstimmung mit dem Objekt zu.“¹⁰ Dabei tritt jedoch wiederum der Unterschied zwischen Sinnenurteil und Geschmacksurteil zutage: das Sinnenurteil, das sich, auch in Baughns Sinne, mit der Materie von Klang befasst, unterscheidet sich grundlegend vom Geschmacksurteil, da „das Geschmacksurteil eine ästhetische Quantität der Allgemeinheit, d. i. der Gültigkeit für jedermann bei sich führt, welche im Urteile über das Angenehme [also dem Sinnenurteil] nicht angetroffen werden kann.“¹¹

Kant wie Hanslick sind also um Objektivität bemüht, wenn sie dabei auch zu unterschiedlichen Urteilen über die Musik kommen. Die Musikindustrie hingegen, um deren Konzept des Sonischen es im nächsten Abschnitt gehen soll, hat die Subjektivität geradezu als Grundprinzip des Marketings für sich entdeckt, woran deutlich zu erkennen ist, welche unterschiedlichen Interessen hinter derartigen Diskursen stehen, was denn auch zu höchst unterschiedlichen Definitionen ein und des selben Sachverhaltes führt.

Hanslicks Ablehnung einer Gefühlsästhetik resultiert jedoch nicht unmittelbar darin, eine auf der Empfindung oder *Sinnlichkeit* von Klang beruhende Ästhetik auszuschließen. Diese Möglichkeit verwirft er erst nach eingehender Prüfung.¹² Seine Ausführungen über den Stellenwert der Sinnlichkeit innerhalb des Prozesses der Wahrnehmung von Musik sind in der Tat höchst interessant, denn ihr Einfluss wird seiner Ansicht nach grundlegend unterschätzt und das Sonische erhält hier schon eine ganz andere Dimension als bei Kant:

„Wenn man die Fülle von Schönheit nicht zu erkennen verstand, die im rein musikalischen lebt, so trägt die Unterschätzung des Sinnlichen viel Schuld, welcher wir in älteren Ästhetiken zugunsten der Moral und des Gemüts, in Hegel zugunsten der "Idee" begegnen. Jede Kunst geht vom Sinnlichen aus und webt darin.“¹³

Und sowohl die Sinnlichkeit als auch das Gefühl haben bei Hanslick durchaus ihren Platz - in der Aufführung. In diesem Falle mag auch das Publikum „weit über das bloß ästhetische [also formale] Wohlgefallen hinaus“ ergriffen sein.¹⁴ Das Sonische scheint dabei ein geradezu bedrohliches Eigenleben zu entwickeln und die Macht über den ihm hilflos ausgelieferten Hörer zu ergreifen: „nicht mehr das Tonstück fühlen wir, sondern die Töne selbst, die Musik als gestaltlos dämonische Gewalt, wie sie glühend an die Nerven unseres ganzen Leibes rückt.“¹⁵ Hanslick ist durchaus der Ansicht, dass der sinnliche Faktor den geistigen Schönheitsgenuss trägt. Da er jedoch weder in der Physiologie noch in der Psychologie hinreichende Erklärungen für diesen Vorgang findet, kann das Gefühl für ihn kein Ausgangspunkt für die wissenschaftliche Bestimmung des Schönen und somit kein *ästhetischer* Maßstab sein. Er versucht, „das Magnetisch-Zwingende des Eindruckes [...], den gewisse Akkorde, Klangfarben und Melodien auf den ganzen Organismus des Menschen üben“, als Nervenprozess zu ergründen.¹⁶ Doch obgleich er von Helmholtz' Lehre der Tonempfindungen sichtlich beeindruckt zu sein scheint, liefert auch diese keine hinreichende Erklärung dafür, wie die bloße Empfindung zum Gefühl führt und er verwirft daher physiologische Faktoren als Grundlage ästhetischer Bewertung.

Hanslick kommt zu dem Schluss, dass dieser „pathologische“ Prozess nicht ästhetischer Natur sein kann, im Gegenteil: „Je stärker [...] eine Kunstwirkung körperlich überwältigend, also pathologisch auftritt, desto geringer ist ihr ästhetischer Anteil; ein Satz, der sich freilich nicht umkehren läßt“.¹⁷ Ästhetisches Aufnehmen ist für ihn notwendigerweise ein durchweg kognitiver Prozess; nicht die gefühlte Materie des Klangs, sondern das Arbeiten des *Geistes* ist ausschlaggebend, da der physiologische Eindruck an sich mit *Kunst* noch nichts zu tun hat: „Von seiten der Musik liegt diese heftige Eindringlichkeit in das Nervensystem nicht sowohl in ihrem künstlerischen Moment, das ja aus dem Geiste kommt und an den Geist sich wendet, als vielmehr in ihrem Material, dem die Natur jene unergründliche physiologische Wahlverwandtschaft eingeboren hat“.¹⁸ Diese physiologische, wenn auch nicht unbedingt unergründliche „Wahlverwandtschaft“ macht das Sonische aus.

Beinahe scheint es, als unternähme Hanslick den Versuch, das Konzept der Kunstmusik vor ihrem eigenen musikalischen „Material“ zu retten. Dennoch war er sich sehr wohl der Tatsache bewusst, dass die Mehrheit der Hörer eine große Affinität zum Sonischen aufwies und die Musik dementsprechend mehr fühlte denn hörte. Diese Hörschaft passte jedoch nicht in sein ästhetisches Konzept. Daher beschreibt er den *musikalischen* Hörer als denjenigen, der dem Gefühlsausdruck nur geringes Gewicht beimisst, damit ihm das ästhetische Material des *geistigen* Genusses nicht entgeht.¹⁹ Ebenso verhält es sich mit Adornos Hörertypologie, in der zudem noch die Kulturindustrie als zusätzliche Instanz auftritt. Daher ist das Verhalten des von ihr hervorgebrachten Unterhaltungshörers noch „unmusikalischer“ als das des sinnlichen Hörers. In Adornos Kategorisierung legt nur der Experte eine der Kunstmusik voll adäquate Hörweise an den Tag, ein strukturelles Hören, das den formalen Sinnzusammenhang enthüllt. Auch der gute Zuhörer „hört übers musikalisch Einzelne hinaus; vollzieht spontan Zusammenhänge, urteilt und begründet, nicht bloß nach Prestigekategorien oder geschmacklicher Willkür“.²⁰ Der Bildungshörer oder Plattensammler hingegen tendiert bereits zu atomistischer Hörstruktur und der Fetischisierung einzelner Elemente wie der bloßen Klangfarbe. Der sinnliche Hörer nun, eng verwandt dem emotionalen, hat es vollends auf den bloßen Klangreiz abgesehen, was jedoch allemal noch dem Verhalten des Unterhaltungshörers vorzuziehen ist, bei dem das Bedürfnis nach bloßer Zerstreuung überwiegt.

Hanslick räumt ein, dass Musik eine Kunstform sei, „deren sinnliche Seite einen geistlosen Genuß wenigsten zuläßt“,²¹ beharrt jedoch darauf, dass die Form und nicht das erzeugte Gefühl der wahre Inhalt der Musik sei, da, wie zuvor ausgeführt, die Gefühlswirkung „der Materie des Tons innewohnt und zur guten Hälfte physiologischen Gesetzen folgt“.²² Hierbei wird Musik jedoch nicht als *Schönes* genossen, sondern als Naturgewalt empfunden. Diesem pathologischen Ergriffenwerden setzt er das kontemplative, das *künstlerische* Hören gegenüber. Das Sonische, soviel Raum es auch sonst einnehmen mag, hat in der Ästhetik keinen Platz: „Es gibt also ein Übergewicht an Eindruck, welches das Elementarische über das Artistische Erreichen kann, allein die Ästhetik, als Lehre vom Kunstschönen, hat die Musik lediglich von ihrer künstlerischen Seite aufzufassen“.²³ Dies ist denn auch der entscheidende Punkt: Hanslick bezieht sich durchweg auf Ästhetik als Lehre vom Kunstschönen und unterscheidet daher zwischen bloßer Klangwirkung und *Tonkunst*, die nicht mit „der sinnlichen Wirkung ihres Materials“ zu verwechseln ist.²⁴ Gegenwärtig haben wir es innerhalb der populären Musik jedoch gleich aus zwei Gründen mit *Klangwirkung* zu tun: Nicht nur, weil ein autonomer Kunstbegriff zumeist unpassend erscheint, sondern auch, weil sich die Musikproduktion vielfach bereits dem konzeptionellen Rahmen der „Töne“ entzieht.

Der Ansicht, dass sich Klangwirkung und Tonkunst unterscheiden, ja zumeist keine rechte Synthese eingehen wollen, ist auch Adorno. Für ihn muss innerhalb einer Komposition das musikalische Gleichgewicht von partialem Reiz und Totalität gewahrt bleiben. „Große Musik“ (mit anderen Worten: Beethoven) zeichnet sich demnach dadurch aus, dass sie nicht in sinnlichen Reizen und ihrer koloristischen Dimension aufgeht: „Am Mannigfaltigen von Reiz und Ausdruck erprobt sich ihre Größe als Kraft zur Synthesis“.²⁵ Allzu oft wird die synthetische Einheit jedoch den Partialmomenten geopfert - insbesondere im Zusammenhang der Kulturindustrie, die den Hörer zum nurmehr akzeptierenden Käufer degradiert und es den Partialmomenten selbst unmöglich macht, noch als Gesellschaftskritik am „vorgedachten Ganzen“ zu fungieren. Dennoch sind besagte Partialmomente nicht schlecht als solche, „sondern durch ihre abblendende Funktion.“²⁶ Bei Adorno ist das Sonische daher im Bereich des musikalischen Fetischismus angesiedelt:

„Am leidenschaftlichsten bemächtigt sich der musikalische Fetischismus der öffentlichen Einschätzung von Singstimmen. Ihr sinnlicher Zauber ist traditionell und ebenso die enge Bindung des Erfolges an die Person des mit „Material“ Begabten. Aber heute wird vergessen, daß es Material ist. Eine Stimme haben und ein Sänger sein, sind für den musikalischen Vulgärmaterialisten synonyme Ausdrücke. In früheren Epochen wurde von Gesangsstars, von Kastraten und Primadonnen, zumindest technische Virtuosität verlangt. Heute wird das Material als solches, bar jeglicher Funktion, gefeiert“.²⁷

Baugh ist ein überzeugter „Vulgärmaterialist“, der die Stimme als Ausdrucksmittel ungeachtet ihrer technischen Virtuosität betrachtet und auch genau diese Eigenschaft als ästhetisches Kriterium etablieren will. Somit könnte er sich auch gleich noch den sonischen Qualitäten der Instrumente bestimmter Hersteller widmen, wie es Adorno in seiner Beschreibung des Kults um die Meistergeigen und dessen irrationalen - sonischen - Effekt tut:

„Man gerät prompt in Verzückung über den gut annoncierten Klang einer Stradivarius oder Amati, den nur das Spezialistenohr von einer anständigen modernen Geige unterscheiden kann, und vergißt darüber, der Komposition und der Aufführung zuzuhören, aus der sich immer noch etwas entnehmen ließe. [...] Werden die sensuellen Reizmomente des Einfalls, der Stimme, des Instruments fetischisiert und aus allen Funktionen herausgebrochen, die ihnen Sinn verleihen könnten, so antworten ihnen in gleicher Isoliertheit, gleich weit weg von der Bedeutung des Ganzen und gleich determiniert durch den Erfolg, die blinden und irrationalen Emotionen als die Beziehungen zur Musik, in welche Beziehungslose treten“.²⁸

Besonders anfällig für dieses Verhalten ist der Bildungshörer mit seinem atomistisch-fetischistischen Hörverhalten: „Besucht er das Konzert eines Geigers, so interessiert ihn, was er dessen Ton nennt, wenn nicht gar die Geige; beim Sänger die Stimme“.²⁹ So in etwa müsste sich denn wohl auch der für Baugh idealtypische Hörer der Rockmusik gegenüber verhalten. Dabei würde Adorno dem Rockhörer durchaus ein angemessenes Verhalten zubilligen, denn er hält das Bewusstsein der Massenhörer der fetischisierten Musik für angemessen. Dabei beobachtet er eine Verschiebung des musikalischen Interesses auf das Sonische, den „partikularen, sensuellen Reiz.“³⁰

Offenbar begünstigte die technologische Vermittlung solcherlei Verhalten: Adorno konstatiert, dass eine atomistische Hörweise durch den Einfluss von Technologie verstärkt auftritt - und dabei sind wir noch lange nicht bei Rockkonzerten angelangt. In „The Radio Symphony“, entstanden und publiziert im Rahmen des *Princeton University Radio Research Projects* im Jahre 1941, kommt Adorno, wie Leppert aufzeigt, zu der fundamentalen Einsicht, dass die Radioübertragung (die Rede ist von relativ störanfälliger Amplitudenmodulation mit recht beschränkter Bandbreite) eben kein

Prozess der reinen Vermittlung ist und somit nicht ohne Auswirkungen auf die zu übertragende Musik bleibt.³¹ Dabei beschäftigt ihn besonders das Schicksal der Beethoven-Symphonie. Aus seiner Sicht scheiterte ja bereits die Romantik daran, gleichwertige Werke zu schaffen, da dem Ausdruck des Details gegenüber dem Ganzen zu viel Gewicht verliehen wurde. Wie er in einer Fußnote hierzu anmerkt, lässt sich auch die Popularität der Symphonie als solcher gegenüber anderen Gattungen bereits durch die ebenso primitive wie spektakuläre Wirkung von Klang und durch ihre immanente Farbenvielfalt erklären.³² Er beharrt jedoch darauf, dass große Musik mehr als nur Klang sei und dass Klangintensität wie dynamische Bandbreite dazu da seien, die Einzelteile in ein organisiertes Ganzes zu integrieren oder zu absorbieren. Genau dies sieht Adorno jedoch durch die beschränkte Bandbreite der Rundfunkübertragung und die daraus resultierende Kompression der Dynamik erheblich eingeschränkt, ja dieser Umstand bedroht gar die Form selbst. Denn nur, wenn es sich vom *pianissimo* bis zum *fortissimo* voll entfalten kann, kann das einzelne Motiv wirklich als formale Keimzelle, die bereits das Ganze beinhaltet, fungieren. Die Beobachtung, dass die Rundfunkübertragung keine „naturgetreue“ Klangwiedergabe ermöglicht, antizipiert die weitere Entwicklung innerhalb der Populären Musik, die ja nun gerade für die Radiowiedergabe produziert, ja quasi bereits „formatiert“ wird. Und dieser komprimierte Radiosound spielt denn auch eine zentrale Rolle in der Konzeption des Sonischen innerhalb musikindustrieller Zusammenhänge. Insofern bildet die von Adorno angeführte Wagner-Symphonie bereits den Vorläufer der von Baugh favorisierten und untersuchten Rockmusik. Adorno kommt zu dem Schluss, dass die Wagner-Symphonie unter der Radioübertragung weniger leidet als Beethoven, da sie dem Medium durch ihre Affinität zum Sonischen bereits adaptiert ist, was er selbstredend nicht als eine positive Entwicklung auffasst. Hanslick schreibt dem Sonischen dämonische Kräfte zu, Adorno beschreibt es in diesem Zusammenhang gar als Droge - auch dies quasi eine Antizipation der Verbindung, dies es in manchen Musikkulturen mit gewissen halluzinogenen Stoffen eingehen sollte:

„The drug tendency is very clear in Wagner where the mere magnitude of the sound, into whose waves the listener can dive, is one of the means of catching the listeners, quite apart from any specific musical content. In Beethoven, where the musical content is highly articulate, the largeness of the sound does not have this irrational function, but is the more intrinsically connected with the structural devices of the work, and is therefore also the more affected by broadcasting.”³³

Was diese irrationale Funktion des Sonischen anbelangt, so hat Baugh es ja nun gar nicht auf eine rationale Reaktion von Seiten des Hörers abgesehen; im Gegenteil, er sträubt sich gegen diesen seiner Meinung nach intellektualisierten Zugang zur (Rock)Musik. Aus Adornos Sicht erfahren innerhalb solch koloristischer Kompositionen Einzelheiten wie das Sonische weit mehr Aufmerksamkeit, als ihnen eigentlich zustünde. Dabei trägt für ihn die Rundfunkübertragung eindeutig zur Regression des Hörens, ja des musikalischen „Denkens“ bei - denn der Expertenhörer ist derjenige, „dessen Ohr mitdenkt“.³⁴ Für Adorno sind radiofreundliche Werke reich an sinnlichen Reizen, aber arm an Struktur. Interessanterweise geht er bereits davon aus, dass sich die Hörgewohnheiten hieran adaptieren, je länger der Hörer dieser Art von Musik ausgesetzt ist, dass also Beethoven schon auf die gleiche Weise gehört wird wie Tschaikowski. Da sich heute auch so manch Radio- oder gar Rockkonzert-adaptiertes Ohr im Konzertsaal wiederfindet, scheint es um die Beethoven-Rezeption schlecht bestellt. Innerhalb der Populären Musik jedenfalls hat das musikalische „Denken“ zu Baugh's Freude tatsächlich abgenommen - denn die Musikindustrie verhalf aus kommerziellen Interessen heraus dem bereits bedrohlich angewachsenen Sonischen zu seiner vollen Entfaltung. Ob sie nun den „Unterhaltungshörer“ erst geschaffen hat oder nicht, sie bedient jedenfalls den offenbar immer schon existenten sinnlichen Hörer und zeigt sich somit eher an den quantitativen Aspekten jedweder Hörertypologie interessiert.

Die Tonkunst wie das Kunstschöne verlangen nach Objektivität, weshalb das Sonische in diesen Schriften zwar thematisiert wird und auch als theoretisches Konzept schon Form annimmt, aber keinen Platz innerhalb einer Theorie findet, die sich von ihm zu distanzieren sucht. Die Musikindustrie hingegen hat sich gerade den Faktor der Subjektivität wie auch das Sonische zunutze gemacht und letzteres für sich neu konzipiert. Als sehr hilfreich erwiesen sich dabei einige technologische Entwicklungen, die es ermöglichten, das Sonische nicht mehr an den Künstler, sondern an die Technologie selbst zu binden. Schlussendlich ließ es sich jedoch auch davon noch ablösen und als vermarktbare Abstraktum konzipieren. Dabei wird deutlich, dass das Sonische heute nicht nur mehr ist, als notierbar ist. Es ist auch mehr, als die Dokumentation der Live-Aufführung einzufangen vermag - es wird zu etwas „produziertem“.

Die Konzeption des „Sounds“: Das Sonische im Kontext der Musikindustrie

Im Umfeld der Populären Musik erhält das Sonische erstmals einen Namen - und mit diesem Begriff eröffnet die Musikindustrie gleichzeitig ein neues diskursives Feld, innerhalb dessen Musikästhetik aus pragmatischen Zusammenhängen heraus entsteht. Die Konzeption und Instrumentalisierung des „Sounds“ rührt daher zunächst weniger aus künstlerischen denn kommerziellen Interessen sowie Prozessen der Rationalisierung her, und dabei schert sich die Musikindustrie wenig um die Kunstfrage. Als eine Institution, die geradezu darauf spezialisiert ist, Nichtgegenständliches vermarktbar zu machen, schafft sie es mittels des Diskurses nicht nur, das Sonische an Tonträger, Instrumente und Equipment zu binden, sondern sogar, den Sound an sich zur Ware zu machen. Dabei macht sie sich einen Effekt der Schizophonie zunutze: die Loslösung des Klanges von seiner Zeit- und Ortsgebundenheit.³⁵ Unter Berufung auf den scheinbar dokumentarischen Charakter von Aufnahmen sowie Technologie als bloßem Überträger erscheint dies im Rahmen einer konventionellen Vorstellung des Musizierens noch akzeptabel. Die damit einhergehende zunehmende Loslösung vom kreativen Subjekt und einer damit verbundenen traditionellen Vorstellung von Musik als individuellem Ausdruck des Musikers stellt schon eine weitaus größere Herausforderung dar. Ein inhärenter Widerspruch zu etablierten Star-Images bleibt denn auch in manchen Genres bestehen. Was jedoch gelingt, ist die Integration von Technologie beziehungsweise technologisch generierten Sounds in das musikalische Material, obwohl dabei häufig eine diskursive Umdeutung vom Störgeräusch zum „Sound“ vonnöten ist, etwa im Falle elektrischer Verzerrung.

Im deutschsprachigen Raum hat sich der Soundbegriff offenbar zuerst im Jazzbereich etabliert, wo dieser samt der Musik importierte Anglizismus zunächst im Sinne eines wiedererkennbaren Stiles einzelner Musiker oder Ensembles gebraucht wurde.³⁶ Dabei war das „Soundbranding“ noch gar nicht erfunden und der Sound-Begriff sollte erst im Umfeld der Rockmusik eine umfassendere Bedeutung erhalten. Im Sinne einer Diskursanalyse ist aber auch gar nicht der Ursprung des Begriffes entscheidend, sondern sein aktueller Gebrauch im Zusammenhang mit körperlicher Klangerfahrung, Schalldruck und Bassfrequenzen, dem Wiedererkennungswert einer Band oder gar eines gesamten Genres, sowie mit Equipment und Studioproduktionen. Der Umstand, dass der Begriff zumeist mit einer Wertung verbunden ist (denn es handelt sich dabei in der Regel um einen „guten“ oder „schlechten“ Sound), lässt darauf schließen, dass das Sonische tatsächlich eine Rolle bei der ästhetischen Bewertung von Musik spielt. Für eine ästhetische Theorie muss der Begriff allerdings zunächst näher definiert und operationalisiert werden.

Auch im englischsprachigen Raum hat der zunächst sehr weit gefasste Begriff des „Sounds“ eine Transformation durchlaufen. Wie Paul Théberge aufzeigt, hat sich das Sonische dabei zu einer Entität, ja einer Ware entwickelt.³⁷ Seinen Nachforschungen zufolge hatte sich die Idee eines wiedererkennbaren Sounds Anfang der 60er Jahre bereits fest im Wortschatz der Popkultur etabliert.

In den USA formierte sich das Sonische in dieser Ausprägung im Umfeld des Formatradios und der Independent Labels, und dies nicht aus rein ästhetischen Gründen - so haftet ihm seither auch das Image des Kommerziellen an. William Ivey befasst sich mit der Kommerzialisierung des „Nashville Sounds“ und weist darauf hin, dass dieser Begriff sich auf eine Zeitspanne bezieht,

*„in which country music responded to pressures and demands of the marketplace in order to carve a permanent niche within the larger popular music spectrum in the United States. The era of the Nashville Sound began in 1957 with the formation of the Country Music Association (CMA) and the development of a broad strategy directed toward recovering markets lost during the rock and roll surge of the mid-1950s“.*³⁸

Ivey zufolge war das erste Ziel der CMA denn auch, den Anteil der Country Musik am Programm der Radiostationen zu erhöhen. Das Formatradio selbst hat sich wiederum als eine Art Überlebensstrategie entwickelt, als der Fernseher das heimische Wohnzimmer eroberte. „Marktfragmentierung“ lautete die Devise, woraufhin in den USA die „Independent“ Radiostationen wie die Pilze aus dem Boden schossen. Aufgrund ihres begrenzten Budgets hielten sich diese nicht an Live-Übertragungen sondern an Aufnahmen und mit den Platten hielten die DJs Einzug in die Radiosender, womit das Formatradio (zunächst als „formula radio“ betitelt) geboren wurde. Denn auch „Kundenbindung“ war Teil der Strategie und die Idee, dass der Hörer den Sender nicht wechseln würde, solange im ein konsistenter „Sound“ geboten wurde, ist somit nach Peter Fornatale and Joshua Mills bereits ein Produkt der späten 40er Jahre.³⁹ Diese Entwicklung war auch maßgeblich von der Werbeindustrie beeinflusst, die sich an dieser Marktfragmentierung höchst interessiert zeigte, da eine bestimmte Hörerschaft für sie in erster Linie einen spezialisierten Markt darstellt.⁴⁰ Dies traf auch auf den von Ivey beschriebenen „Nashville Sound“ zu: „By the early 1960s many stations were casting about for an alternative to Top 40 rock or MOR ballads. They turned to Nashville, capital of the country music recording industry. [...] Local advertising jumped right in, seeking adult audiences that Top 40 wasn't reaching“.⁴¹ Von dieser „Kommerzialisierung“ des Sonischen suchten sich Verfechter des „real country“ natürlich zu distanzieren, da diese Vorstellung mit dem Konzept des Authentischen kollidiert, das sich auch im Bereich der Rock und Folk Musik sehr hartnäckig hält. Denn an der Vorstellung handgemachter Musik als persönlichem Ausdruck des Künstlers hat das Sonische hier noch nicht viel verändert, es findet in Form Studio-produzierter Sounds nur langsam seinen Platz. Ivey bemüht sich daher auch, andere, musikalische, Faktoren aufzuzeigen, die den Nashville Sound prägten, wie die standardisierte Instrumentierung oder den kreativen Einfluss der Studiomusiker, und versucht somit, das Sonische wieder in einer konventionellen Musikvorstellung zu verankern. Zwar geht es ihm nicht um ästhetische Schönheit, wohl aber um „Kunst“ als das Werk des kreativen Individuums. Nichtsdestotrotz scheint das Image des Kommerziellen sich auch auf die Musiker selbst zu übertragen: Rick Kennedy und Randy McNutt beispielsweise stellen die Musiker, die in Sam Phillips's Sun Studio arbeiteten als „the antithesis of Nashville's slick country-pop session players“ dar.⁴² Tatsächlich stellten Independent Labels wie *Sun Records*, die eng mit den lokalen Radiostationen kooperierten, einen weiteren wichtigen Faktor in der Konzeption des „Sounds“ dar, ja hier ist er handwerklich eigentlich erst entstanden. Denn erst in diesem Umfeld konnte eine Produktionsästhetik entstehen, die das Experimentieren mit Sounds und Technologie einschloss. In den Studios der großen Plattenfirmen, in denen die Regeln und Standards der Audio Engineering Society (AES)

galten, war derlei Experimentierfreudigkeit undenkbar. In diesen kleinen, aufstrebenden Unternehmen entstanden hingegen, wie von Edward Kealy beschriebenen, völlig neue Kollaborationsformen.⁴³ Zuvor stellten Technologie und Musik entsprechend der jeweiligen Profession zwei völlig getrennte Sphären dar und da die Toningenieure zumeist eine rein technische Ausbildung besaßen, überschritten sich die Felder des technischen und künstlerischen Diskurses hier kaum. Auch wurde, wie Susan Schmidt-Horning aufzeigt, über technische Verfahren als einer Art Betriebsgeheimnis lange Zeit auch innerhalb der Profession gleich gar nicht geredet.⁴⁴ Im Umfeld besagter Independent Labels entwickelte sich nun das Konzept des „Hit Sounds“, bei dessen Kreation man sich (notgedrungen) anderer Mittel bediente, als sie in den großen Studios zur Verfügung standen. Improvisation und Innovation hatten ihren Ursprung darin, dass Musik vor allem billig produzierbar sein musste. Doch was als Experiment beginnt, geht auch in kleinen Studios und ohne Zutun der AES bald in standardisierte Praktiken über. Wie Théberge aufzeigt, ist ein bestimmter „Sound“ somit auch zum guten Teil das Ergebnis von Prozessen der Rationalisierung. Beispielsweise wurde das Sonische in Form des von Adorno beschriebenen Singstimmenzaubers, der für ihn damals schon eine Gefahr für die (Kunst)Musik darstellte, durch die Mikrofonierung und die dadurch ermöglichte Praxis des „Croonings“ noch verstärkt. Théberge erinnert jedoch daran, dass auch dahinter rationale Praktiken stehen: „while one may indeed respond to what Barthes called 'the grain of the voice' when listening to rock singers, the sense of 'presence' - the uncommon closeness with which the 'grain' of the voice is revealed through the microphone - is the result of a rational technological process“.⁴⁵ So wird durch die Mehrspuraufnahme auch die Performance als solche rationalisiert, Studiogegebenheiten und -budgets angepasst. Dies schließt einen kreativen Umgang mit Technologie selbstredend nicht aus, aber seitens der Unternehmen zählt doch in erster Linie Effizienz. In der Praxis wird dabei mit der zumeist zeitversetzten Mehrspuraufnahme bereits ein traditioneller Musikbegriff unterwandert, im Aufführungszusammenhang wird allerdings in der Regel ein konventionelles Muster aufrechterhalten. Das heißt obwohl sich die Industrie auf pragmatischer Ebene die Schizophonie zunutze macht, übt sie sich in deren diskursiver Vermittlung wohlweislich in Zurückhaltung - schließlich investiert sie nicht unerhebliche Summen in Star-Images und die Aufrechterhaltung solcher Diskurse in den Medien.

Doch das Sonische erlangte immer größere Eigenständigkeit in seiner Loslösung auch vom kreativen Subjekt mittels der Technologie. Der Prozess der Standardisierung von Studiopraxen und Equipment verhalf ihm dazu, sich vom Studio, ja von jedwedem realen Raum zu lösen. Dabei war das Konzept des „Sounds“ zunächst sehr stark in lokalen Musikszenen verwurzelt. McNutt beispielsweise sucht in seiner „Journey to the Crossroads of Rock'n'Roll“ Studios in Orten auf, die er als „areas with strong roots-music ties“ bezeichnet.⁴⁶ Die Idee, dass der Sound an diesen Orten entstanden ist, ja beinahe sicht- und greifbar wurde, ist Teil der Popmusikgeschichtsschreibung geworden. So beschreibt McNutt diesen Vorgang auch sehr plastisch: “[Cosimo Matassa] watched the New Orleans Sound evolve inside his first studio, J&M Recording, like a scientist observing a culture sprouting in a laboratory dish“.⁴⁷

In dieser ortsgebundenen Form scheint das Sonische jedoch ein Phänomen vergangener Tage zu sein. So reichen denn auch die „Hits From Regional Music Centers“, die McNutt anführt, nur bis ins Jahr 1975. Auch Ivey ist davon überzeugt, dass es den „Nashville Sound“ nicht mehr gibt, was er daran festmacht, dass er nicht mehr in Nashville produziert wird, sondern überall nachgeahmt werden kann. Das heißt das Sonische hat diesen Prozess durchaus überlebt, ja es hat sogar noch an Bedeutung gewonnen, es hat sich nur verlagert - auf das Equipment. Théberge untersucht dieses Phänomen der Ortsunabhängigkeit oder „Ortlosigkeit“ anhand der Entwicklung von „Network Studios“ - virtuellen, Server-basierten Studioumgebungen, die mehreren Nutzern gleichzeitig online den Zugriff auf Audiodateien ermöglichen. Er vertritt die Ansicht, dass die Entwicklung virtueller Studios nicht nur der Digitaltechnik ge

schuldet ist, sondern bereits in der Praxis der Musikproduktion selbst angelegt ist. Interessanterweise trifft der bei ihm beschriebene Prozess dabei insbesondere auf die von McNutt angeführten Independent Labels zu. Théberge unterteilt dies in zwei Phasen - die Loslösung von konkreten Räumlichkeiten (womit das Studio zum „non-space“ wird) und vom Standort des jeweiligen Studios (somit wird es auch zum „non-place“).⁴⁸ Er illustriert dies am Aufkommen separater Hallräume in den 50er Jahren, und Halleffekte sind sicherlich einer der Faktoren, die mit dem „Signature Sound“ der Independent Labels assoziiert werden. Sie sind aber auch bereits ein Anzeichen dafür, dass die Bestandteile, aus denen das Sonische sich zusammensetzt, nicht zwingend am selben Ort entstanden sein müssen. Denn, wie Théberge es ausdrückt, die Entwicklung von Hallräumen und gleichzeitig immer „trockeneren“ Studioräumen im Bereich der Populären Musik hatte zur Folge, dass der Hall bereits vor seiner maschinellen Simulation nicht mehr als Eigenschaft des Aufnahmeraumes, sondern als eine Art „Special Effect“ angesehen wurde.⁴⁹

Dennoch waren die Hallräume selbst noch an bestimmte Orte gebunden. Mit der zunehmenden Verlagerung auf das Equipment und der damit einhergehenden Unabhängigkeit von Räumlichkeiten und Sessionmusikern hat das Sonische jedoch eine ungeahnte Mobilität entwickelt. Théberge führt dabei das größtenteils standardisierte 24-Spur-Studio der 70er und 80er Jahre an, das durch diese Entwicklung kaum mehr an eine lokale Musikszene angebunden war. Somit konnte dann auch der oben erwähnte „Nashville Sound“ an anderen Orten produziert werden.

Diese Verlagerung des Sounds auf das Equipment verhalf einerseits der Musikinstrumentenindustrie dazu, das Sonische als Marketing-Instrument für ihre Produkte nutzen und weiterentwickeln zu können. Andererseits hatte es aber auch den Effekt, dass das Sonische Teil des *musikalischen* Vokabulars geworden ist. Denn im Kontext der Studio-Produktion wird das Sonische durchaus als Bestandteil der „Musik“ und einer Produktionsästhetik begriffen, ja letztere baut geradezu darauf auf. Innerhalb solcher Studio-„Kompositionen“ bilden das musikalische Material nicht die im diskursiven Rahmen der Musiktheorie verankerten Töne, sondern Klänge oder „Sounds“. Die Situation ist insofern auch eine grundlegend andere, als dass das Sonische früher gar nicht als isolierter Klangreiz bestanden hat, sondern, gebunden an den Ton als diskursives Konstrukt, immer bereits Teil der Form war. Und in dieses Raster hatte es sich folglich auch einzuordnen innerhalb einer „Formalästhetik“. Obwohl sie mit letzterer wenig zu schaffen hat, eröffnet die aktuelle Situation für die Popmusikindustrie eine neue Problematik, nämlich die, den technisch generierten Sound, der nicht mehr direkter Ausdruck des Musikers ist und zunächst gar nicht im konzeptionellen Rahmen der „Musik“ erzeugt wird, dorthin zurückzubringen. Das Sonische muss in seiner diskursiv transformierten Form wieder Eingang in einen Musikbegriff finden, der sich demzufolge ebenfalls diesen (technologischen) Gegebenheiten anpassen müsste. Denn nicht nur ist Technologie zum integralen Bestandteil des Sounds geworden - der Sound wird seinerseits bereits als inhärente Eigenschaft der Technologie betrachtet und nicht mehr als unmittelbarer Ausdruck des Musikers. Dennoch wird häufig am konzeptionellen Rahmen einer Ausdrucksästhetik festgehalten - insbesondere die Rockmusik zeigt sich auf der diskursiven Ebene bemerkenswert resistent gegenüber einer Adaption an die reale Praxis des Musizierens mit schizophonen Klängen.

Dabei gibt es natürlich graduelle Abstufungen. Relativ wenig Schwierigkeiten bereitet die Vereinbarkeit mit einer Ausdrucksästhetik, solange die Generation des Sounds noch mehr oder weniger dem Gestus des Musikers zugeschrieben werden kann, wie beispielsweise im Falle von elektrischen Gitarren und Verstärkern. Bemerkenswert ist hierbei jedoch, dass der Effekt der Verzerrung vom Störgeräusch zum intendierten, ja erwünschten Effekt mutiert. Sie wird zum konstitutiven Element des Rock-Sounds, aber nicht nur das. Wie Robert Walser anmerkt: „distortion begins to be perceived in terms of power rather than failure, *intentional* transgression rather than accidental overload - as *music* rather than noise“.⁵⁰ Das heißt hier ist das Sonische - als ein Effekt technologischer Vermittlung - nun tatsächlich Teil einer *Musik-ästhetik* geworden.

Das Fortschreiten der Schizophonie macht aber auch vor dem kreativen Subjekt nicht halt. Mit der Möglichkeit der Klangsynthese wird die direkte Verbindung zwischen Klanggeneration und Musiker aufgehoben. So schreibt denn auch Théberge über zunächst konventionell anmutende Keyboards:

*„The more or less direct relationship between physical gesture and sound that is characteristic of most traditional musical instruments is completely severed with electronic devices. For example, despite its conventional appearance, the keyboard of a synthesizer or sampler is an "interface", little more than an elaborate switching device; thus, the relationship between gesture and resulting sound [...] becomes entirely arbitrary“.*⁵¹

Obwohl in einen traditionellen Aufführungszusammenhang und damit in den konzeptionellen Rahmen einer Ausdrucksästhetik gestellt, verschwindet somit auf der klanglichen Ebene das, was Torben Sangild die „indexikalische“ Ebene des Musizierens nennt: die klangliche Referenz zur physischen Produktion des Klangs, was für ihn die mechanische (Re)Produktion mit einschließt:

*„In acoustic music, the musician is present as the performing body - not only in live situations [...] This is all embedded in recordings as traces of the performing body. Even when actual breath or finger movements are not heard, they are present as physical form and limitation. [...] Here we are dealing with the indexical level of music, the trace of the physical production of sounds. Apart from bodily sounds, the indexical can also be mechanical sounds (such as the scratching of pickups) or recognizable sounds of reality“.*⁵²

Im Kontext der elektronischen Musik verändert sich somit der Musikbegriff. Synthetisch generierte Klänge, die keine hörbaren Spuren oder Einschränkungen menschlicher Klangerzeugung mehr aufweisen, nehmen mehr und mehr Raum ein. Dies erweist sich für die Musikinstrumentenindustrie zunächst als sehr nützlich, denn die Schizophonie erlaubt es, das Sonische an sich zur Ware zu machen. Théberge weist beispielsweise auf die Fabrikation vorproduzierter Sounds als eigenen Zweig der Synthesizerindustrie hin. Andererseits kämpft die Tonträgerindustrie mit den Folgen des „Tods des Autors“ und bemüht sich im Rahmen der Konzertsituation, selbigen wiederzubeleben. Denn Stars stellen für sie nuneinmal ein bewährtes Mittel der Kundenbindung dar. Dieses Problem zeichnete sich bereits sehr früh ab. Adorno kommt schon 1927 zu dem Schluss: „as a whole, the sound of the gramophone has become so much more abstract than the original sound that again and again it needs to be complemented by specific sensory qualities of the object it is reproducing and on which it depends in order to remain at all related to that object“.⁵³ Nun ist die intendiert „dokumentarische“ oder abbildend-repräsentative Aufnahme natürlich nicht verschwunden. Eben aufgrund der Bemühungen seitens der Tonträgerindustrie, ihre Produkte auch in den passenden diskursiven Kontext zu stellen, ist diese in manchen Genres nach wie vor marktbeherrschend. Verschiedene Arten der Produktion, mehrere Produktionsästhetiken, sind vielmehr inzwischen koexistent und dies zuweilen auch in ein und demselben Stück - ein Zustand, den man nach Peter Wicke auch als „Paraphonie“ bezeichnen könnte.⁵⁴

Aber kam das Sonische nicht aus der Live-Situation? Was ist mit der physiologischen Qualität des Sonischen, die für Baugh (wie Hanslick) eine so zentrale Rolle spielt? Peter Wicke beschreibt, wie auch in den britischen Kellerclubs die sinnliche Wirksamkeit von Klang wiederentdeckt wurde und wie mit der Entwicklung der Verstärkung „Der Sound, der bei entsprechender Verstärkung förmlich in der Luft steht, [...] zum zentralen Erfahrungsmoment“ wurde.⁵⁵ Er verweist jedoch auch darauf, dass diese Dimension des Klangs fortan in der Studio-Produktion weiter erschlossen wurde. Genau davon berichtet auch Richard Mabey, wenn er über die „Ankunft“ des Sounds mit dem Rock 'n' Roll in Großbritannien schreibt: „[there came] a growing veneration for the sheer *sound* of a record, for the total aural effect produced by the rhythm of the words, the tone of the instruments and the ingenuity of the recording engineer“.⁵⁶

Das heißt der Sound als neue konzeptionelle Kategorie war hier bereits untrennbar mit der Aufnahme verbunden. Wie auch Théberge anmerkt:

*„The term "sound" has taken on a peculiar material character that cannot be separated either from the "music" or, more importantly, from the sound recording as the dominant medium of reproduction. [...] the idea of a "sound" appears to be a particularly contemporary concept that could hardly have been maintained in an era that did not possess mechanical or electronic means of reproduction“.*⁵⁷

Das heißt mit der Möglichkeit der Tonaufzeichnung und -manipulation wurde aus dem Sonischen mehr als eine Live-Qualität.⁵⁸ Adorno setzt sich bereits mit dieser Problematik auseinander, bei Hanslick hingegen spielt die Tonaufzeichnung noch keine Rolle, was bei einer Bezugnahme auf seine Schrift durchaus zu beachten wäre. Baugh hingegen geht wie Hanslick von einer Gegenüberstellung von Notation und Aufführung aus, ohne auf Tonaufzeichnung oder Studioproduktion einzugehen. Das Sonische wurde jedoch mehr als eine sensorische Qualität des Live-Events - mit der Abkehr von der intendiert dokumentarischen Aufnahme hin zur Musikproduktion wurde es ebenfalls zu etwas *produziertem*.

Wie oben beschrieben, haben sich sowohl eine derartige Studiopraxis als auch ein entsprechender Studio-Diskurs erst recht spät entwickelt. Thomas Porcello widmet sich in einer ethnographischen Studie solch expliziten Studio-Diskursen, die der Konzeption eines bestimmten Sounds dienen. Er untersucht, welche Strategien zur Verständigung über den angestrebten Sound zur Verfügung stehen, wie Imitation, Onomatopöie, Metaphern und Assoziationen. Er beobachtet jedoch, dass unter erfahrenen Ingenieuren und Produzenten dieser Diskurs in den Bereich der Technologie rückt: einerseits entwickeln Metaphern Bedeutungen, die sich in den Bereich der Signalverarbeitung „übersetzen“ lassen, andererseits werden Markennamen, Modelle und Seriennummern zu Kurzbeschreibungen charakteristischer Sounds. Das heißt hier ist auf der sprachlichen Ebene das Sonische bereits synonym mit der Technologie geworden, die es hervorbringt. Der entscheidende Punkt dabei ist, dass diesem technischen Diskurs wie auch der resultierenden Aufnahme eine Produktionsästhetik eingeschrieben ist: „technical discourse encodes a *recording aesthetic*, created out of a particular recording practice, and mobilized through specific recording technologies *that will leave sonic traces* on the band's musical recording“.⁵⁹ Nun ist dem Akademiker nur in seltenen Fällen der Zugang zu diesen exklusiven Studio-Diskursgesellschaften gegeben. Und wie Porcello aufzeigt, wird hier ein Insidervokabular wie auch das Wissen über seine Anwendung durchaus auch zur Hierarchisierung innerhalb der Profession benutzt. Das vorläufige Endprodukt solch ästhetischer Diskurse, die freilich eher pragmatischer denn theoretischer Natur sind, ist jedoch in Form der Aufnahme verfügbar.

Das Sonische ist also Teil eines diskursiv verhandelten Musikbegriffes geworden, einer Studiopraxis sowie einer (zunächst eher impliziten denn expliziten) Produktionsästhetik. Wie ließe sich daraus nun ein theoretisches Modell entwickeln?

Schlussfolgerungen: Das Sonische als Teil einer Produktionsästhetik

Zunächst lässt sich feststellen, dass das Modell der Kunstästhetik sehr langlebig ist und somit einen Ausschluss des Sonischen aus einer ästhetischen Theorie selbst von seinen Befürwortern nach sich zieht. So zum Beispiel beschäftigt sich Tibor Kneif mit ästhetischen wie *nichtästhetischen* Kriterien der Evaluation von Rockmusik und kommt analog Hanslick zu dem Schluss, dass ein nicht reflektierender Umgang mit Musik als vorästhetisch einzustufen sei: „Beim Rock wird es sogar möglich, gleichsam vorästhetisch wahrzunehmen und die ästhetische Kontemplation selber als eine bildungsmäßig eingeübte Haltung im Stich zu lassen.“⁶⁰ Interessanterweise

übernimmt er dabei nicht nur das Modell der Kunstästhetik, sondern auch noch Adornos Modell der Hörertypologie, obwohl er sich von deren Autor zu distanzieren sucht. Auch Theodore Gracyk verlegt sich in seiner Antwort auf Baugh's Artikel lieber auf nichtästhetische Kriterien der Evaluation. Die dabei angeführte Alltagsästhetik rückt das Sonische jedoch wieder in einen dem Akademiker kaum zugänglichen Bereich.⁶¹ Einigkeit scheint unter den Rock- und Popmusikforschern dabei nur über die Ablehnung eines traditionellen Musikbegriffes der Kunstmusik und des autonomen Kunstwerks zu herrschen, nicht jedoch über mögliche Alternativen. Auch aus Baugh's Artikel spricht eine klare Oppositionshaltung. Dabei muss man den Musikbegriff für die Wissenschaft ja nicht neu erfinden - er existiert ja bereits in der Praxis. Natürlich unterliegen derartige Begriffe einem permanenten Wandel - aber genau diese Entwicklung ließe sich mittels einer Diskursanalyse nachzeichnen. Es ließe sich rekonstruieren, wie sich der Musikbegriff über die Zeit - durchaus auch in verschiedene Richtungen - weiterentwickelt hat. Und woran das unter anderem greifbar wird, ist in den Diskursen über eine Produktionsästhetik. Darin werden diese Begriffe konstant verhandelt, zwischen verschiedenen Parteien mit jeweils spezifischen Interessen. Insofern hat es eine ästhetische „Theorie“ als diskursive Praxis immer gegeben. Und obwohl es sich nicht um einen statischen Musikbegriff handelt, so existiert doch für den jeweiligen Moment eine Vorstellung davon, was Musik sein soll, beziehungsweise koexistieren derer mehrere, aber zumindest ein zeitweiliger, genrespezifischer Konsens - oder Gemeinsinn - müsste sich dabei ausmachen lassen.

Dabei stellt sich freilich zunächst das Problem der Zugänglichkeit dieser Diskurse, sofern man nicht nur auf den öffentlichen Diskurs in den Medien zurückgreifen möchte. Andererseits sind die Studio-Produktionen selbst als Produkt ästhetischen Handelns durchaus verfügbar. Eine Untersuchung derselben drängt sich schon deshalb auf, weil das Sonische, wie oben ausgeführt, inzwischen zu einem beträchtlichen Teil an Aufnahme und Produktion gebunden ist. Und auch für Foucault stellt der fertige „Text“ das letzte Stadium des Diskurses dar. Dabei könnte die Archäologie durchaus auch eine Art „Werkanalyse“ darstellen, wie Foucault sie am Beispiel eines Gemäldes entwirft:

„Die archäologische Analyse [...] würde untersuchen, ob der Raum, die Entfernung, die Tiefe, die Farbe, das Licht, die Proportionen, die Inhalte, die Umrisse in der betrachteten Epoche nicht in einer diskursiven Praxis benannt, geäußert und in Begriffe gefaßt worden sind; und ob das Wissen, dem diese diskursive Praxis Raum gibt, nicht in Theorien oder vielleicht Spekulationen, in Unterrichtsformen und in Verschreibungen, aber auch in Verfahren, in Techniken und fast in der [Geste] des Malers angelegt war. [...] Man müßte zeigen, daß [die Malerei] wenigstens in einer ihrer Dimensionen eine diskursive Praxis ist, die in Techniken und Auswirkungen Gestalt annimmt.“⁶²

Eine derartige Analyse ließe sich durchaus auf die Studioproduktion und die Konzeption des Sounds übertragen. Dass sich auch Musik als diskursive Praxis auffassen lässt, der ein konstitutives Moment innewohnt, hat Susan McClary demonstriert. Wie sie es formuliert: „Music and other discourses do not simply reflect a social reality that exists immutably on the outside; rather, social reality itself is constituted within such discursive practices.“⁶³ Dabei spricht sie auch solch „materialen“ Diskursen die Kraft zur Innovation und Veränderung zu. Sie leisten einen Beitrag zur Formation sozialer Realität und es werden darin auch Machtkämpfe ausgetragen. McClary zeigt auch auf, dass diese Diskurse einen Eindruck sozialer Geschichte vermitteln. Ihr Ansatz, dass es möglich ist, Geschichte in musikalischen Texten zu entdecken, lässt sich auf eine Geschichte der Musikproduktion und der Formation des Sonischen übertragen.

Welcher Begriff von Ästhetik könnte dabei nun einerseits dem Sonischen gerecht werden und andererseits „wissenschaftlichen“ Ansprüchen genügen? Natürlich passen die Kunstästhetik und das Populäre nicht zusammen, es stellt sich die Frage nach Alternativen. Die Lösung kann nicht darin liegen, aus der Rockmusik Kunst machen zu wollen, obwohl auch dies sowohl seitens der Akademiker- wie auch der Musikerfront durchaus versucht wurde. Stattdessen müsste ein neues Ästhetikmodell, ja zunächst ein neuer Ästhetikbegriff entwickelt werden. Schließlich lässt sich wenig am zu untersuchenden Gegenstand ändern, am methodischen Ansatz wie am theoretischen Blickwinkel jedoch schon. Besagte Nutzungsprozesse im Alltag des Hörers liefern hierfür aus methodischer Sicht keinen besonders guten Ansatzpunkt, denn diesen ist höchstens empirisch oder ethnographisch beizukommen und auch dann ist die Aussagekraft derartiger Fallstudien beschränkt. Aber das war schon immer so und stellt keine spezifische Problematik der Popmusik dar. Gerade deshalb geht es ja auch in der „traditionellen“ Musikästhetik um Werkanalyse und Kompositionsprozess und weniger um Rezeption - daher rührt besagter „Formalismus.“ Da es aber auch im Falle der Rock- und Popmusik so etwas wie eine Produktionsästhetik gibt, erscheint es durchaus sinnvoll, hier anzusetzen.

Betrachtet man diese aus den "Texten" und zugänglichen Diskursen abzuleitende Theorie einer Produktionsästhetik in sich wiederum als diskursive Praxis, so besteht das Problem zunächst darin, sich selbst außerhalb dieser Diskurse zu verorten. Und wie käme man als Akademiker im nächsten Schritt gar dazu, selbst ästhetische Urteile über Musikproduktionen zu fällen, die ja einen Anspruch auf Objektivierbarkeit hätten? Denn eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Materie verlangt zumindest die (objektive) Nachprüfbarkeit ihrer Aussagen.⁶⁴ Auch dies stellt kein spezifisches Problem der Popmusik dar - das Problem der Allgemeingültigkeit ästhetischer Aussagen ist es ja gerade, was schon seit Kants Schrift auch im Zusammenhang mit dem Sonischen diskutiert wird. Aber auch dieses Problem lässt sich lösen, wenn man den Begriff der „Objektivität“ überdenkt. Ein ungemein nützliches Modell hierfür findet sich bei Ulrich Müller, der sich Gedanken zur Objektivierbarkeit ästhetischer Wertprinzipien macht und ästhetische Theorie (die er der ästhetischen Praxis gegenüberstellt) dabei als Diskurs auffasst, der seine ästhetischen Gegenstände erst konstituiert. Nun haben Diskurse aber auch Auswirkungen auf der Ebene der Materialität - wie Müller es ausdrückt, schließt ästhetisches Geschehen kreatives Handeln ein und bedient sich dabei intersubjektiver Instanzen wie Konstruktion und Technik. Und „Solche kulturellen Handlungsweisen sind niemals nur individuell; in ihnen manifestieren sich sowohl Kunstanschauungen als auch Wertvorstellungen einer bestimmten Kulturwelt.“⁶⁵ Was sich also durchaus untersuchen lässt, sind „ästhetisch *singuläre Ereignisse*“, also Werke, die eine dauerhafte Struktur haben. Bezieht sich die ästhetische Interpretation hierbei auf die künstlerischen Materialien und Techniken, sind ästhetische Urteile insofern objektiv, als dass sie sich auf objektive Gegenstände beziehen und somit jederzeit überprüfbar und anfechtbar sind. Ästhetik wird somit zu einer Art Rechtfertigungspraxis. Diese Idee der Objektivität im Sinne von Intersubjektivität und der Überprüfbarkeit am Objekt stützt sich auf Habermas' pragmatischen Wahrheitsbegriff. Wahre Aussagen sind für Habermas immer das rationale Ergebnis von Diskursen, immer wieder anfechtbar und revidierbar. Dafür muss ein Bezug auf die gemeinsame Lebenswelt gegeben sein. Die Bezugnahme auf diese intersubjektive, „objektive“, Welt ist die Voraussetzung jeder Verständigung, ist aber auch Grundlage des pragmatischen Wahrheitsbegriffes. Wie Habermas es formuliert, „ragt die Lebenswelt mit ihren starken, handlungsbezogenen Konzepten von Wahrheit und Wissen in den Diskurs hinein und liefert jenen rechtfertigungstranszendenten Bezugspunkt, der unter den Argumentationsteilnehmern das Bewusstsein der Fehlbarkeit unserer Interpretationen wachhält.“⁶⁶ Aussagen gelten dabei so lange als wahr, bis sie von jemandem problematisiert werden, da sonst die Lebenswelt unendlich kompliziert würde. Der Diskurs ist für Habermas dabei ein reflexives Medium, in dem kontroverse Wahrheitsansprüche zum Thema gemacht werden.⁶⁷

Solch ein pragmatisches Ästhetikmodell, das ästhetische Theorie als diskursive Praxis auffasst, aber gleichzeitig den Bezug zum ästhetischen Handeln herstellt und damit nicht auf einem mehr oder minder statischen Begriff des „Kunstschönen“ beruht, scheint mir als Grundlage für eine Produktionsästhetik sehr geeignet. Somit ließe sich die diskursive Formation des Sonischen mit einer technologisch fundierten Musikanalyse verbinden, es ließen sich die Wechselwirkungen zwischen sprachlicher und pragmatischer Ebene untersuchen. Das Ergebnis solcher Analysen ließe sich dann freilich auch im Kontext der (Alltags-)Rezeption betrachten oder gar revidieren.

Endnoten

1. Es handelt sich hierbei um den ersten von mehreren Artikeln, die im *Journal of Aesthetics and Art Criticism* erschienen und eine Debatte über adäquate Kriterien zur ästhetischen Bewertung von Rockmusik zum Gegenstand haben. Der Titel ist in diesem Zusammenhang sicherlich auch als eine Anspielung auf Kants *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik* zu verstehen.
2. Denn „Alles Interesse verdirbt das Geschmacksurteil und nimmt ihm seine Unparteilichkeit, vornehmlich, wenn es nicht, so wie das Interesse der Vernunft, die Zweckmäßigkeit vor dem Gefühle der Lust voranschickt, sondern sie auf diese gründet; welches letztere allemal im ästhetischen Urteile über etwas, sofern es vergnügt oder schmerzt, geschieht. Daher Urteile, die so affiziert sind, auf allgemeingültiges Wohlgefallen entweder gar keinen, oder so viel weniger Anspruch machen können, als sich von der gedachten Art Empfindungen unter den Bestimmungsgründen des Geschmacks befinden“. - Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, Werkausgabe Band X, herausgegeben von Wilhelm Weischedel, (Suhrkamp) Frankfurt am Main 1974, S. 138.
3. Ebd.
4. Ebd., S. 139.
5. Ebd., S. 142.
6. Ebd.
7. Ebd.
8. Hanslick, Eduard, *Vom Musikalisch-Schönen: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, (Breitkopf & Härtel) Wiesbaden, 21. Ausgabe 1989, S. 3.
9. Ebd., S. 98.
10. Ebd., S. 157. Ob dieser Gemeinsinn wirklich existiert, bleibt jedoch offen: „Diese unbestimmte Norm des Gemeinsinns wird von uns wirklich vorausgesetzt: das beweist unsere Anmaßung, Geschmacksurteile zu fällen. Ob es in der Tat einen solchen Gemeinsinn, als konstitutives Prinzip der Möglichkeit der Erfahrung gebe [...] das wollen und können wir hier noch nicht untersuchen, sondern haben vor jetzt nur das Geschmacksvermögen in seine Elemente aufzulösen, und sie zuletzt in der Idee des Gemeinsinns zu vereinigen.“ Ebd., S. 159-160.
11. Ebd., S. 129.

12. Hanslick unterscheidet wie Kant zwischen der unmittelbaren, nonkognitiven *Empfindung* (der Sinnlichkeit) und dem dadurch bisweilen hervorgerufenen *Gefühl*: „Empfindung ist das Wahrnehmen einer bestimmten Sinnesqualität: eines Tons, einer Farbe. Gefühl das Bewußtwerden einer Förderung oder Hemmung unseres Seelenzustandes, also eines Wohlseins oder Mißbehagens“ - Hanslick 1989, S. 6. Schlussendlich kommt allerdings beidem nicht der Status einer objektiven ästhetischen Instanz zu, sondern der „Phantasie“ als dem kognitiven Prozess „des reinen Schauens“ - S. 7. Es erscheint an dieser Stelle jedoch angebracht, anzumerken, dass Hanslick der Musik nie abgesprochen hat, im hörenden Subjekt Gefühle zu erzeugen, nur die explizite Darstellung bestimmter Gefühle kann seiner Auffassung nach nicht Inhalt der Musik sein, denn die Form hat für ihn nur geistigen Inhalt.
13. Ebd., S. 61, Hervorhebung im Original.
14. Ebd., S. 102.
15. Ebd., S. 104.
16. Ebd., S. 105.
17. Ebd., S. 119.
18. Ebd., S. 120.
19. Ebd., S. 121.
20. Adorno, Theodor W., 'Typen Musikalischen Verhaltens', in: Adorno, Theodor W. *Gesammelte Schriften*, Band 14 *Dissonanzen, Einleitung in die Musiksoziologie*, (Suhrkamp) Frankfurt am Main 2003a, S. 183.
21. Hanslick 1989, S. 123.
22. Ebd., S. 125.
23. Ebd., S. 136.
24. Ebd., S. 137.
25. Adorno, Theodor W., 'Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens', in: Adorno, Theodor W. *Gesammelte Schriften*, Band 14 *Dissonanzen, Einleitung in die Musiksoziologie*, (Suhrkamp) Frankfurt am Main 2003b, S. 17.
26. Ebd., S. 18. Wie schon Kant anmerkt, Reize „tun wirklich dem Geschmacksurteile Abbruch, wenn sie die Aufmerksamkeit als Beurteilungsgründe der Schönheit auf sich ziehen.“ - Kant 1974, S. 141.
27. Adorno 2003b, S. 22-23.
28. Ebd., S. 23.
29. Adorno 2003a, S. 184-185.
30. Adorno 2003b S. 37-38.
31. Adorno, Theodor W., 'The Radio Symphony: An Experiment in Theory', in: *Essays on Music*, Einleitung und Kommentar von Richard Leppert, Übersetzung von Susan H. Gillespie, (University of California Press) Berkeley 2002a, S. 218. Wie Adorno es ausdrückt: „serious music as communicated over the ether may indeed offer optimum conditions for retrogressive tendencies in listening, for the avalanche of fetishism which is overtaking music and burying it under the moraine of entertainment“ - S. 252.
32. Ebd.
33. Ebd., S. 258. Somit passt sie auch schon gut zum Typus des Unterhaltungshörers, denn „Die Struktur dieser Art des Hörens ähnelt der des Rauchens. Sie wird eher durchs Unbehagen beim Abschalten des Radioapparates definiert als durch den sei's auch noch so bescheidenen Lustgewinn, solange er läuft“. - Adorno 2003a, S. 193.

34. Wie Adorno es formuliert: „Together with the structural totality there vanishes in radio the process of musical spontaneity, of musical "thinking" of the whole by the listener. (The notion of musical thinking refers to everything in musical apperception that goes beyond the mere presence of the sensual stimulus.) The less the radio phenomenon evokes such thinking, the greater is the emphasis on the sensual side as compared with live music, where the sensual qualities are in themselves 'better'.“ - S. 266. Zum musikalischen Hörer siehe Adorno 2003a, S. 182.
35. Murray Schafer prägte diesen Neologismus in *The New Soundscape*. Er bezieht sich auf die Abspaltung und Koexistenz von Originalklang und elektroakustischer Reproduktion. In *The Soundscape* merkt Schafer dazu an: „I intended it to be a nervous word. Related to schizophrenia, I wanted it to convey the same sense of aberration and drama“. - Schafer, R. Murray, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, (Destiny) Rochester, Vermont, 1994, S. 91.
36. Siehe Schätzlein, Frank, 'Sound und Sounddesign in Medien und Forschung', Auszug aus Segeberg, Harro und Frank Schätzlein (Hrsg.), *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*. Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft, 13. (Schüren) Marburg 2005, sowie *Duden das große Fremdwörterbuch*, (Dudenverlag) Mannheim dritte überarbeitete Auflage 2003, S. 1259. Auch die 1966 gegründete Zeitschrift „Sounds“ (ab 1983 „Sounds/ Musikexpress“) widmet sich in den Anfangsjahren dem Jazz und in den enthaltenen Rezensionen findet sich der Begriff zunächst in diesem Sinne gebraucht, beispielsweise im Falle des „John Coltrane Sounds“. - *Sounds, Platten 66-77, 1827 Kritiken*, (Zweitausendeins) Frankfurt am Main 1979, S. 6-7.
37. Théberge, Paul, *Any Sound You Can Imagine: Making Music/Consuming Technology*, (Wesleyan University Press) Hanover, NH, 1997, S. 185, S. 168.
38. Ivey, William, 'Commercialization and Tradition in The Nashville Sound', in: Ferris, William and Mary L. Hart (Hrsg.), *Folk Music and Modern Sound*, (University Press of Mississippi) Jackson 1982, S. 131.
39. Fornatale, Peter und Joshua E. Mills, *Radio in the Television Age*, (Overlook) Woodstock, NY, 1980, S. 14.
40. Théberge zeigt auf, dass dies auch der Grund für die Entwicklung einer großen Vielfalt von Musikzeitschriften ist. Obwohl die einzelnen Auflagenzahlen in der Regel recht gering ausfallen, bieten sie den Werbeinserenten eine genau definierte Zielgruppe. - Théberge 1997, S. 104-105. Auch das *Princeton University Radio Research Project*, in dessen Rahmen Adornos Radio-Artikel veröffentlicht wurde, widmete sich Umfragen zu Hörgewohnheiten.
41. Fornatale und Mills, S. 81.
42. Kennedy, Rick und Randy McNutt, *Little Labels - Big Sound: Small Record Companies and the Rise of American Music*, (Indiana University Press) Bloomington 1999, S. 96.
43. Kealy, Edward R., 'From Craft to Art: The Case of Sound Mixers and Popular Music', in: *Work and Occupations*, 1979, Ausgabe 6 Heft 3, S. 3-29.
44. Schmidt Horning, Susan, 'Engineering the Performance: Recording Engineers, Tacit Knowledge and the Art of Controlling Sound', in: *Social Studies of Science*, 2004, Ausgabe 35 Heft 5 Oktober, S. 703-731.
45. Théberge, Paul, 'The 'Sound' of Music', in: *New Formations*, 1989, Ausgabe 8 Sommer, S. 103.
46. McNutt, Randy, *Guitar Towns: A Journey to the Crossroads of Rock'n'Roll*, (Indiana University Press) Bloomington 2002, S. 3.
47. Ebd. S. 24.

48. Théberge, Paul, 'The Network Studio: Historical and Technological Paths to a New Ideal in Music Making', in: *Social Studies of Science*, 2004, Ausgabe 34, S. 759-781. Théberge übernimmt dieses Konzept des „non-place“ von Marc Augé. Der Artikel enthält mehrere Konzepte der Globalisierungstheorie, die sich auf eine neue Logik von Raum oder Räumlichkeit beziehen.
49. Es ist an dieser Stelle jedoch anzumerken, dass die Entwicklung weg von einem dokumentarischen oder repräsentativen Einsatz von Hall durchaus nicht so schnell vor sich ging. Wie bei Peter Doyle beschrieben, war es ein recht langwieriger Prozess, bis sich diese Produktionsästhetik wirklich durchsetzte: „[spatial experimentation] remained on the whole pictorial, or at the very least coherently 'imaginable' as orthodox three-dimensional space. Increasingly during the late 1940s and early 1950s, *some* producers and musicians began to use echo effects to render unfixed, or (at least in part) anti-linear, self-consciously weird and/or futuristic spaces. And certain of the older style pictorially anchored spatial recordings during this period began to display an increasingly exaggerated pictorial field, as echo and reverb effects changed [...] from being a covertly used producer's technique to an increasingly emphasised, featured gimmick“. - Doyle, Peter, 'From 'My Blues Heaven' to 'Race with the Devil': Echo, Reverb and (Dis)Ordered Space in Early Popular Music Recording', in: *Popular Music*, 2004, Ausgabe 23 Heft 1, S. 3. Was besagte Independent Labels anbelangt, so kommentiert Doyle: „Chess and Sun were not the first music producers to heavily 'echofy' or 'reverbify' lead vocals but they did it routinely, with different artists, and they were prepared to try it on virtually anything“ - S. 44. Auch Alfred Smudits beschäftigt sich mit mehreren Phasen der Kreation künstlicher auditiver Räume bis hin zur Entwicklung „Referenzlose[r] Klänge in multidimensionalen Räumen“. - Smudits, Alfred, 'A Journey into Sound. Zur Geschichte der Musikproduktion, der Produzenten und der Sounds', in: Phleps, Thomas und Ralf von Appen (Hrsg.), *Pop Sounds: Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik*, (Transcript) Bielefeld 2003, S. 91.
50. Walser, Robert, *Running With the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, (Wesleyan University Press) Hanover, NH, 1993, S. 42. Hervorhebung nicht im Original.
51. Théberge 1997, S. 199.
52. Sangild, Torben, 'Sensitive Electronics', in: Millroth, Thomas u.a. (Hrsg.), *Look at the Music: Seesound Anthology*, Ystad Art Museum, Schweden, 2002, S. 20.
53. Adorno, Theodor W., 'The Curves of the Needle', in: *Essays on Music*, Einleitung und Kommentar von Richard Leppert, Übersetzung von Susan H. Gillespie, (University of California Press) Berkeley 2002b, S. 275.
54. Er bezeichnet damit das durch die Digitalisierung ermöglichte „Nebeneinander von primärem Klangereignis und seiner Restauration, besser Simulation“. - Wicke, Peter, 'Samples, Loops und Streams: Pop-Sounds im postmodernen Zeitalter', Vortrag auf dem Symposium *Stimme, Ohr und Radio - Hörbilder und Soundkulturen* an der Universität Basel am 3. Dezember 2004 (Manuskript des Autors).
55. Wicke, Peter, 'Sie liebt dich, yeah, yeah, yeah! Pilzköpfe, Partys und Protest', in: Wicke, Peter, *Von Mozart zu Madonna: Eine Kulturgeschichte der Popmusik*, (Suhrkamp) Frankfurt am Main 2001, S. 248-249. Die Verstärkung steckte zur Zeit der ersten Live-Auftritte der Beatles allerdings noch in den Kinderschuhen, wie Mo Foster anmerkt: „bass guitars were a new phenomenon in Britain and dedicated bass amps and speaker cabinets were non-existent. Everyone made their own“. - Foster, Mo, *17 Watts? The Birth of British Rock Guitar*, herausgegeben von Mark Cunningham, (MPG) Bodmin, Cornwall, 2. Ausgabe 2000, S. 206. Er berichtet über die Anschaffung des ersten 17 Watt Verstärkers für seine Band: „the band was divided: concern and arguments raged along the lines of 'yes, it's great, but do we *really* need 17 watts?' We did. [...] Oh, the innocence of it all. Twenty years later, while playing a stadium tour in the USA with Jeff Beck, my bass rig alone was rated at a mighty 1,500 watts. It generated a stiff breeze“ - S. 216.

56. Mabey, Richard, *The Pop Process*, (Hutchinson) London 1969, S. 46. Hervorhebung im Original.
57. Théberge 1997, S. 191.
58. Unter diesem Aspekt betrachtet ist auch die in diesem Zusammenhang gerne geführte Ontologie-Debatte bezüglich der Rockmusik keineswegs irrelevant. Siehe hierzu auch die beiden als Antwort auf Baugh's *Prolegomena* erschienenen Artikel Davies, Steven, 'Rock versus Classical Music', in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1999, Ausgabe 57 Heft 2, Frühjahr, S. 193-204, und Gracyk, Theodore, 'Valuing and Evaluating Popular Music', in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1999, Ausgabe 57 Heft 2, Frühjahr, S. 205-220.
59. Porcello, Thomas, 'Speaking of Sound: Language and the Professionalization of Sound-Recording Engineers', in: *Social Studies of Science*, 2004, Ausgabe 34 Heft 5 Oktober, S. 752. Hervorhebung nicht im Original.
60. Kneif, Tibor, 'Ästhetische und nichtästhetische Wertungskriterien der Rockmusik', in: Sandner, Wolfgang (Hrsg.), *Rockmusik: Aspekte zur Geschichte, Ästhetik, Produktion*, (Schott) Mainz 1977, S. 102.
61. Gracyk, Theodore, 'Valuing and Evaluating Popular Music', in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1999, Ausgabe 57 Heft 2, Frühjahr, S. 205-220.
62. Foucault, Michel, *Archäologie des Wissens*, übersetzt von Ulrich Köppen, (Suhrkamp) Frankfurt am Main 1981, S. 276.
63. McClary, Susan, *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*, (University of Minnesota Press) Minnesota 1991, S. 21.
64. Siehe auch Hooper, Giles, *The Discourse of Musicology*, (Ashgate) Aldershot 2006: „an institutionalized academic discourse is underwritten by, and dependent upon, the condition that its constituent claims of discursive validity submit to [...] a principle of contestability“- S. 62.
65. Müller, Ulrich, 'Ästhetik und Praxis: Zur Objektivierbarkeit ästhetischer Wertprinzipien'. In: *Musik und Ästhetik*, 2002, Ausgabe 6 Heft 34, S.21.
66. Habermas, Jürgen, *Wahrheit und Rechtfertigung: Philosophische Aufsätze*, (Suhrkamp) Frankfurt am Main, erweiterte Auflage 2004, S. 262.
67. Dies setzt eine ideale Sprachsituation voraus, in der die Argumentation rein rational und ohne Druck von außen zustande kommt. Es sei allerdings an dieser Stelle angemerkt, dass für Habermas ästhetische Kritik nicht den Anspruch von Diskursen erfüllt, da für ihn die intersubjektive Anerkennung kultureller Werte keinen Anspruch auf universale Zustimmungsfähigkeit erhebt. Dabei kann jedoch ein „durch begründete Wahrnehmung validiertes Werk“ an die Stelle eines Arguments treten, so dass die ästhetische Erfahrung selbst zum rationalen Motiv wird. - Habermas, Jürgen, *Theorie des kommunikativen Handelns - Band 1*, (Suhrkamp) Frankfurt am Main 1995, S. 41-42.

Literatur

Adorno, Theodor W., 'The Radio Symphony: An Experiment in Theory', in: *Essays on Music*, Einleitung und Kommentar von Richard Leppert, Übersetzung von Susan H. Gillespie, (University of California Press) Berkeley 2002a, S. 251-270.

Adorno, Theodor W., 'The Curves of the Needle', in: *Essays on Music*, Einleitung und Kommentar von Richard Leppert, Übersetzung von Susan H. Gillespie, (University of California Press) Berkeley 2002b, S. 271-275

- Adorno, Theodor W., 'Typen Musikalischen Verhaltens', in: Adorno, Theodor W. *Gesammelte Schriften*, Band 14 *Dissonanzen, Einleitung in die Musiksoziologie*, (Suhrkamp) Frankfurt am Main 2003a, S. 178-198.
- Adorno, Theodor W., 'Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens', in: Adorno, Theodor W. *Gesammelte Schriften*, Band 14 *Dissonanzen, Einleitung in die Musiksoziologie*, (Suhrkamp) Frankfurt am Main 2003b, S. 14-50.
- Baugh, Bruce, 'Prolegomena to Any Aesthetics of Rock Music', in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1993, Ausgabe 51 Heft 1, Winter, S. 23-29.
- Davies, Steven, 'Rock versus Classical Music', in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1999, Ausgabe 57 Heft 2, Frühjahr, S. 193-204.
- Doyle, Peter, 'From 'My Blues Heaven' to 'Race with the Devil': Echo, Reverb and (Dis)Ordered Space in Early Popular Music Recording', in: *Popular Music*, 2004, Ausgabe 23 Heft 1, pp. 31-49.
- Fornatale, Peter und Joshua E. Mills, *Radio in the Television Age*, (Overlook) Woodstock, NY, 1980.
- Foster, Mo, *17 Watts? The Birth of British Rock Guitar*, herausgegeben von Mark Cunningham, (MPG) Bodmin, Cornwall, 2. Ausgabe 2000.
- Foucault, Michel, *L'Archéologie du Savoir*, (Gallimard) Paris 1969, Nachdruck 2005.
- Foucault, Michel, *L'ordre du discours*, (Gallimard) Paris 1971, Nachdruck 2005.
- Foucault, Michel, *Archäologie des Wissens*, übersetzt von Ulrich Köppen, (Suhrkamp) Frankfurt am Main 1981.
- Foucault, Michel, *Die Ordnung des Diskurses*, übersetzt von Walter Seitter, (Fischer) Frankfurt am Main, 9. Ausgabe 2003.
- Fuhr, Michael, *Populäre Musik und Ästhetik: Die historisch-philosophische Rekonstruktion einer Geringschätzung*, Texte zur Populären Musik, 3, (Transcript) Bielefeld 2007.
- Gracyk, Theodore, 'Valuing and Evaluating Popular Music', in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1999, Ausgabe 57 Heft 2, Frühjahr, S. 205-220.
- Habermas, Jürgen, *Theorie des kommunikativen Handelns - Band 1*, (Suhrkamp) Frankfurt am Main 1995.
- Habermas, Jürgen, *Wahrheit und Rechtfertigung: Philosophische Aufsätze*, (Suhrkamp) Frankfurt am Main, erweiterte Auflage 2004.
- Hanslick, Eduard, *Vom Musikalisch-Schönen: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, (Breitkopf & Härtel) Wiesbaden, 21. Ausgabe 1989.
- Hooper, Giles, *The Discourse of Musicology*, (Ashgate) Aldershot 2006.
- Ivey, William, 'Commercialization and Tradition in The Nashville Sound', in: Ferris, William and Mary L. Hart (Hrsg.), *Folk Music and Modern Sound*, (University Press of Mississippi) Jackson 1982.
- Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, Werkausgabe Band X, herausgegeben von Wilhelm Weischedel, (Suhrkamp) Frankfurt am Main 1974.
- Kealy, Edward R., 'From Craft to Art: The Case of Sound Mixers and Popular Music', in: *Work and Occupations*, 1979, Ausgabe 6 Heft 3, S. 3-29.
- Kennedy, Rick and Randy McNutt, *Little Labels - Big Sound: Small Record Companies and the Rise of American Music*, (Indiana University Press) Bloomington 1999.
- Kneif, Tibor, 'Ästhetische und nichtästhetische Wertungskriterien der Rockmusik', in: Sandner, Wolfgang (Hrsg.), *Rockmusik: Aspekte zur Geschichte, Ästhetik, Produktion*, (Schott) Mainz 1977.
- Mabey, Richard, *The Pop Process*, (Hutchinson) London 1969.

McClary, Susan, *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*, (University of Minnesota Press) Minnesota 1991.

McNutt, Randy, *Guitar Towns: A Journey to the Crossroads of Rock'n'Roll*, (Indiana University Press) Bloomington 2002.

Müller, Ulrich, 'Ästhetik und Praxis: Zur Objektivierbarkeit ästhetischer Wertprinzipien'. In: *Musik und Ästhetik*, 2002, Ausgabe 6 Heft 34, S. 20-40.

Porcello, Thomas, 'Speaking of Sound: Language and the Professionalization of Sound-Recording Engineers', in: *Social Studies of Science*, 2004, Ausgabe 34 Heft 5 Oktober, S. 733-758.

Sangild, Torben, 'Sensitive Electronics', in: Millroth, Thomas u.a. (Hrsg.), *Look at the Music: Seesound Anthology*, Ystad Art Museum, Schweden, 2002, S. 20-29.

Schafer, R. Murray, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, (Destiny) Rochester, Vermont, 1994.

Schätzlein, Frank, 'Sound und Sounddesign in Medien und Forschung', Auszug aus Segeberg, Harro und Frank Schätzlein (Hrsg.), *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*, Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft, 13. (Schüren) Marburg 2005 (http://www.frank-schaetzlein.de/texte/sound_gfm2005.pdf, Datum 31. Januar 2007).

Schmidt Horning, Susan, 'Engineering the Performance: Recording Engineers, Tacit Knowledge and the Art of Controlling Sound', in: *Social Studies of Science*, 2004, Ausgabe 35 Heft 5 Oktober, S. 703-731.

Smudits, Alfred, 'A Journey into Sound. Zur Geschichte der Musikproduktion, der Produzenten und der Sounds', in: Phleps, Thomas und Ralf von Appen (Hrsg.), *Pop Sounds: Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik*, (Transcript) Bielefeld 2003.

Sounds, *Platten 66-77, 1827 Kritiken*, (Zweitausendeins) Frankfurt am Main 1979.

Théberge, Paul, 'The 'Sound' of Music', in: *New Formations*, 1989, Ausgabe 8, Sommer, S.99-111.

Théberge, Paul, *Any Sound You Can Imagine: Making Music/ Consuming Technology*, (Wesleyan University Press) Hanover, NH, 1997.

Théberge, Paul, 'The Network Studio: Historical and Technological Paths to a New Ideal in Music Making', in: *Social Studies of Science*, 2004, Ausgabe 34, S. 759-781.

Walser, Robert, *Running With the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, (Wesleyan University Press) Hanover, NH, 1993.

Wicke, Peter, 'Sie liebt dich, yeah, yeah, yeah! Pilzköpfe, Partys und Protest', in: Wicke, Peter, *Von Mozart zu Madonna: Eine Kulturgeschichte der Popmusik*, (Suhrkamp) Frankfurt am Main 2001, S. 230-256.

Wicke, Peter, 'Samples, Loops und Streams: Pop-Sounds im postmodernen Zeitalter', Vortrag auf dem Symposium *Stimme, Ohr und Radio - Hörbilder und Soundkulturen* and der Universität Basel am 3. Dezember 2004 (Manuskript des Autors).

Wicke, Peter, 'Über die diskursive Formation musikalischer Praxis. Diskurs-Strategien auf dem Feld der populären Musik', in: Aderhold, S. (Hrsg.) *Festschrift Prof. Dr. Gerd Rienäcker zum 65. Geburtstag*, 2004, S. 163-174 (<http://www.festschrift65-rienaecker.de>, Datum 31. Januar 2007).