
**Der Technik Kern –
soziale Folgen technischer Innovationen am Beispiel des Tonträgers**

Markus R. Friederici / Frank Schulz / Matthias-S. Stromeyer***Abstract**

Die Bedeutung des Tonträgers für die Musikkultur sowie als Sozialisationsfaktor ist offenkundig. Die Wirkungsforschung im Bereich des Mediums „Tonträger“ ist allerdings - trotz ihrer hohen gesellschaftlichen Relevanz - vergleichsweise unberührt. Die Veränderung der Medienlandschaft bezüglich elektronischer Datenhighways und scheinbar unbeschränkter Speicherkapazitäten entsprechender Medien hat die Tonträger- und Unterhaltungselektronikindustrie an eine Schwelle herangeführt, die eine grundsätzliche Auseinandersetzung über die ökonomischen und juristischen, aber auch sozialen Folgen der Musikkommunikation erforderlich macht. Ziel der vorliegenden Ausführungen ist es daher, den Tonträger in seiner Funktion als sozio-technisches Handlungssystem zu charakterisieren, um darauf aufbauend bestehende wie auch zukünftige soziale Folgen technischer Innovationen exemplarisch aufzuzeigen.

Einleitendes

Die Entstehung moderner Schallaufzeichnungsverfahren und die damit verbundene Möglichkeit beliebiger Vervielfältigung in Form von Tonträgern¹ zu Beginn

* Dr. Markus Friederici ist wissenschaftlicher Assistent im Institut für Soziologie der Universität Hamburg und lehrt im Bereich der Organisations-, Technik- und Kultursociologie (markus@sozialwiss.uni-hamburg.de). Frank Schulz ist Soziologe und arbeitet in einer Multi-Media-Agentur in Hamburg, Matthias-S. Stromeyer ist Student der vergleichenden Musikwissenschaft und artist manager der Musikproduktionsfirma Mastro.

¹ Unter Tonträgern wird gemeinhin jedes Speichermedium von Schwingungen und/oder Dateninformationen verstanden, die apparativ über Schallwandler als Schallereignis wiedergegeben werden können (Elste 1989, 124). Es besteht also zwischen dem kodierten (Klang)-Ereignis und der wiedergegebenen Aufzeichnung desselben kein Wechsel der Modalität, d.h. die auf einem Tonträger gespeicherten akustischen Signale sind auch

des 20. Jahrhunderts sowie deren Verbreitung und Ausstrahlung durch Rundfunk und Fernsehen hat in ihrer Summe weitreichende Wirkungen für Musikkultur und Gesellschaft nach sich gezogen. Tonträger, die man ihrer Entstehungsgeschichte zufolge erst als Kuriosität, dann als Luxusartikel und schließlich als Gebrauchsgegenstand betrachtete (Silbermann 1965, 166), sind zum Massenmedium globalen Zuschnitts geworden, das entweder direkt oder vermittelt durch Rundfunk, Fernsehen und Internetangebote weite Teile unserer akustischen Umwelt prägt. Ihre entscheidende Bedeutung für die Musikkultur sowie als Sozialisationsfaktor ist offenkundig. Gleichwohl haben Publizistik, Musikwissenschaft und Pädagogik dem Medium Tonträger nur geringe Beachtung geschenkt.² Während die sozialen Folgewirkungen der Massenmedien Rundfunk, Film und Fernsehen durch eine Vielzahl von wissenschaftlichen Publikationen und die Etablierung eigener Forschungsbereiche entsprechend gewürdigt worden sind, blieb die Wirkungsforschung im Bereich des Mediums Tonträger - trotz ihrer hohen Relevanz im Hinblick auf strukturelle Veränderungen bei der Produktion und Rezeption von Musikwerken, aber auch in (sub)kulturellen Kontexten - vergleichsweise unberührt; eine (Medien)Theorie der Schallplatte, der CD oder der MP3-Technik ist noch kaum ausgeprägt.

Um sich mit dem Medium „Tonträger“ und seinen Folgewirkungen eingehender auseinander setzen zu können, ist es daher notwendig, den Bereich der Medienforschung zu verlassen und Forschungsergebnisse derjenigen wissenschaftlichen Disziplinen heranzuziehen, die sich primär mit den Wirkungen der auf dem Tonträger transportierten Botschaften, seiner Genese und seinen Folgewirkungen beschäftigen; die Musiksoziologie, -psychologie und -pädagogik. Es fällt allerdings auf, dass die in jenen Studien aufgezeigten Folgewirkungen nur selten auf

beim Abruf wieder direkt als akustische Signale vom Empfänger wahrzunehmen, ohne dass dieser eine Dekodierung vornehmen müsste. Die Dekodierung der gespeicherten Töne erfolgt also durch technische Hilfsmittel und nicht durch den Musikkonsumenten (Gruber 1995, 31 f). Darüber hinaus stellt der Tonträger in Verbindung mit den hierfür notwendigen Abspielgeräten eine "Präsentationstechnologie" dar, die über das Phänomen der Aufnahme- und Wiedergabetechnik hinaus weitere Folgewirkungen entfalten kann; Abspielgeräte, die z.B. durch ihr besonderes ästhetisches Produktdesign primär als Möbelstück oder Modeobjekt und nicht als Gerät zur Musikaufnahme bzw. -wiedergabe fungieren, hat es in der Geschichte der Phonographie wiederholt gegeben (Marty 1981, 130). Auf eine detaillierte Darstellung dieser Nutzungsformen muss allerdings aus analytischen Gründen aber verzichtet werden.

² vgl. auch Faulstich/ Rückert 1993, 491

spezifisch technische Aspekte der Musikkommunikation zurückgeführt werden. Die Frage, ob ein Zusammenhang zwischen Musikprogrammen und den in Software und Hardware vorgegebenen Nutzungsstrukturen besteht, wird häufig ausgeblendet. Jokisch weist zudem auf die grundsätzlich enge Wechselbeziehung zwischen Technik und Gesellschaft hin. Technische Entwicklungen erzeugen „Sachzwänge“, die den Verlauf sozialer Prozesse stark beeinflussen können. Umgekehrt bewirken soziale Bewegungen bestimmte Ausprägungen von Technik. Deshalb, so Jokisch, besteht ein Bedingungsverhältnis zwischen gesellschaftlicher Konstruktion von Technik und einer technologischen Determinierung von Gesellschaft (Jokisch 1982, 44).

Ziel der vorliegenden Ausführungen ist zunächst die Definition des Tonträgers als sozio-technisches Handlungssystem, um darauf aufbauend bestehende wie auch zukünftige soziale Folgen (tonträger)technischer Innovationen exemplarisch aufzuzeigen.

Sachverhalte, die sich näher mit den von Tonträgern transportierten semantischen Gehalten bzw. mit deren Bedeutung als Sozialisationsfaktor befassen, können innerhalb dieses Beitrags nur am Rande erwähnt werden. Zwar wird der Tonträger-Kontext durch die Vernachlässigung aussagenanalytischer und musiksoziologischer Zusammenhänge um einiges verkürzt, doch die Verfasser halten diese Vorgehensweise im Hinblick auf das Erkenntnisinteresse und angesichts der Fülle von relevanten Einzelinformationen für notwendig wie angemessen.³

Der Tonträger aus techniksoziologischer Perspektive

Vor dem Hintergrund einer soziologischen Wirkungsforschung ist von Interesse, in welchem Umfang und auf welche Weise die Produkte der Tonträger- bzw. Elektronikindustrie konsumiert und rezipiert werden. Hierbei soll die Frage im Mittelpunkt stehen, ob und inwieweit technische Innovationen im Bereich der Tonträgertechnologie zu sozialen Veränderungen beigetragen haben. Tonträger werden per definitionem als technische Artefakte angesehen, die einen Einfluss auf soziale Verhaltensweisen von Individuen ausüben. Der einer solchen Bewertung zugrunde liegende theoretische Bezugsrahmen hat seinen Ursprung vor al-

³ Eine umfangreiche(re) Darstellung findet sich in dem Buch „Stimmen aus dem Nichts – Eine Technik- und Sozialgeschichte des Tonträgers“, dass die Autoren dieses Artikels im März nächsten Jahres publizieren werden.

lem in den sozialwissenschaftlichen Theorien Durkheims, der die Analyse der Entstehung und Wirkung von sozialen Tatsachen als Hauptaufgabe der Soziologie betrachtete. In seinem Werk „Regeln der soziologischen Methode“ kennzeichnete er Technik bzw. das gesamte materielle Substrat einer Gesellschaft als Gussformen, die gegenüber dem Individuum Aufforderungs- und Anpassungszwänge besitzen (Durkheim 1995). Linde sprach in diesem Zusammenhang von der Sachdominanz in Sozialstrukturen (Linde zitiert nach Schäfers 1993, 170)

Zur Erklärung soziologischer Tatbestände haben u.a. Karl Marx und Emile Durkheim auf die Bedeutung sachlicher Artefakte hingewiesen. Durkheim kennzeichnet soziologische Tatbestände als Phänomene, die „eine von ihren individuellen Realisationen unabhängige Eigenexistenz besitzen und aus dieser Exteriorität heraus auf die handelnde Person einen verhaltensdeterminierenden Zwang ausüben“ (Linde 1982, 2). Nach Durkheim gehören alle Sachen, wie Wohnstätten, Werkzeuge und Verkehrswege usw. derselben Kategorie soziologischer Tatbestände an, wie auch immateriell institutionalisierte Verhaltensregeln und -zwänge. In beiden Fällen handelt es sich um verfestigte oder kristallisierte Formen gesellschaftlichen Handelns, von denen gleiche determinierende und vergegenständlichte Zwänge ausgehen.

Linde hat diese und andere Überlegungen zu sachlichen Artefakten systematisch zusammengestellt und in einer Doppelthese artikuliert. Hierin legt er dar, dass „(...) (a) Sachen soziale Verhältnisse begründende oder artikulierende Grundelemente der Vergesellschaftung sind und (b) daher auch zweckmäßigerweise (wenn nicht sogar notwendig) eine Grundkategorie soziologischer Analysen sein sollten“ (Linde 1982, 1). Linde definiert in Anlehnung an Freyer (Freyer 1966) Sachen der Kategorie „Gerät“ in Abgrenzung zu menschlichen Artefakten wie Kunstwerken, Zeichen oder Symbolen in der Weise „daß sie (a) vergegenständlichte Teilstücke aus einem zwecktätig gerichteten Handlungszusammenhang darstellen und dass sie daher (b) erst und nur durch notwendig hinzutretende objektspezifische profane Akte der Verwendung ihren Zweck erfüllen (...)“ (Linde 1972, 12).⁴

⁴ Unter den Bedingungen einer fortgeschrittenen und arbeitsteilig ausgerichteten Gesellschaft sind die Kontexte von Entstehung und Verwendung technischer Artefakte getrennt zu betrachten. Ebenso wird vorausgesetzt, dass weder der Produzent, d.h. der Hersteller des technischen Artefakts, noch der Verwender miteinander identisch sind (Linde 1982, 7). Aus dem Handlungsbezug technischer Artefakte leitet Linde dann den sozialen Charakter der technischen Artefakte als verhaltensregelnde Institution her. Sachliche Arte-

Die techniksoziologische Diskussion zum Verhältnis zwischen technischem und sozialem Wandel war bis in die jüngste Vergangenheit von zwei gegensätzlichen soziologischen Konzepten geprägt. Während deterministische Konzepte Technik als außergesellschaftliche Determinante sozialen Wandels darstellen, betonen eher konstruktivistisch ausgerichtete Konzepte, technischer Wandel sei selbst gesellschaftlich bestimmt und könne nicht als ein von gesellschaftlichen Vorgaben unabhängiger Prozess angesehen werden (Hennen 1992, 3).⁵

Die konstruktivistische Betrachtung von Technik und Gesellschaft als „seamless web“ unterliegt jedoch einem strukturellen Mangel.⁶ Da im Wesentlichen die

fakte werden von Linde als materielle Gegenstände aufgefasst, die einerseits erst durch menschliche Verwendungsweisen in einen Gebrauchsgegenstand überführt werden, andererseits aber bestimmte „Teilstücke“ menschlichen Handelns vergegenständlichen und Handeln strukturieren (Linde 1972, 66) Das technische Artefakt beinhaltet einen vom Hersteller ausgehenden Zweck-Mittel-Zusammenhang, der bei der Aneignung bzw. Sachappropriation neue Zwecke und Ziele in den Handlungskontext des Verwenders einführt. Die Festlegung des Verwenders auf die Sache impliziert zum einen die Festlegung auf ein durch den Hersteller antizipiertes und in der Gebrauchsanweisung etabliertes Handlungsmuster, zum anderen bei Nichtbeachtung ein Risiko mechanisch ausgelöster Sanktionen, was zur Verminderung der Effizienz, Beschädigung oder Nichterreichung des Handlungszieles führen kann. Hierin sieht Linde die „total vergegenständlichte instrumentelle Institution“, den „Typ des perfekt institutionalisierten sozialen Handlungsmusters“. (Linde 1972, 70)

⁵ Deterministische Ansätze in der Techniksoziologie greifen dabei auf zwei Annahmen zurück. Zum einen wird angenommen, dass der technische Fortschritt einer eigenen Logik folgt und sich weitgehend autonom gegenüber gesellschaftlichen, politischen oder ökonomischen Verhältnissen entwickelt. Zum anderen wird behauptet, dass der technische Fortschritt notwendige gesellschaftliche Effekte nach sich zieht, also der technische Fortschritt den sozialen Wandel determiniert. (Hennen 1992, 12) Nach deterministischer Vorstellung vollzieht sich eine fortschreitende Rationalisierung der Gesellschaft durch eine „entfesselte“ Technik. Die Rationalität der Technik, orientiert an der Suche nach dem effektivsten Mitteleinsatz, greift aufgrund ihrer handlungspraktischen Eignung in alle Lebensbereiche über und wird zur allgemein dominierenden Handlungsorientierung. Technische Entwicklung erscheint hier unabhängig von menschlichen Zielsetzungen, Werten oder kulturellen Orientierungen und bewirkt quasi „von außen“ die gesellschaftliche Anpassung (Hennen 1992, 18). Konstruktivistisch orientierte Konzepte stellen hingegen den autonomen Charakter der technischen Entwicklung in Frage. Technik wird in diesen neueren techniksoziologischen Ansätzen vielmehr als an konkrete Bedingungen der Technikgenese und Technikdiffusion gebundenes Produkt verstanden. Soziale, kulturelle, wirtschaftliche und politische Bestimmungsgründe technischer Entwicklung stehen dabei im Zentrum soziologischer Betrachtung.

⁶ Die Frage nach den Folgen technischer Entwicklung steht trotz konstruktivistischer Einwände weiterhin im Zentrum sozialwissenschaftlicher Technikforschung. Durch den Begriff der Technik als soziale Institution, d.h. als gesellschaftlich produzierte Struktur der Gesellschaft, wird es möglich, die Theorie der sozialen Konstruktion von Technik durch eine Theorie der sozialen Wirkungen von Technik zu erweitern. Im Zentrum der weiteren Überlegungen steht nun das technische Artefakt. Es ist sozial konstituiert und konstituiert selbst soziale Verhältnisse. Technik wird hier als Produkt menschlicher Akti-

Konstruktionsprozesse von Technik in den Blick genommen werden, erwecken konstruktivistische Ansätze häufig den Eindruck, als habe Technik keine sozialen Folgen, als ob die von der Technik ausgehenden „Handlungszwänge“ oder sozialen Anschlusshandlungen nicht existierten. Konstruktivistischen Ansätzen der Techniksoziologie fehlt folglich eine Theorie der Technikwirkungen (Hennen 1992, 41 f). Gleichwohl wird durch konstruktivistische Ansätze verdeutlicht, dass der Zusammenhang zwischen technischem und sozialem Wandel nicht durch eine notwendige Anpassung der Gesellschaft an ihr „von außen“ vorgegebene technische Innovationen geprägt sein kann, wie aus deterministischer Perspektive argumentiert wird.

Der Tonträger im soziotechnischen Handlungssystem

Ropohl legt einen eher allgemeinen Begriff von Technik zugrunde, indem er von künstlichen Objekten bzw. Artefakten spricht, die von Menschen erzeugt worden sind und für bestimmte Zwecke verwendet werden. Sein Technikbegriff wird somit zusammenfassend durch drei Komponenten konstituiert: „a) die Artefakte selbst, b) deren Herstellung durch den Menschen und c) deren Verwendung im Rahmen zweckorientierten Handelns“ (Ropohl 1979, 31).

Aus diesem „Umstand“ ergibt sich, dass eine gesellschaftstheoretische Analyse weder den Ursprung noch die Folgen von Technik isoliert voneinander betrachten kann, sondern die Wechselwirkungen zwischen Technikentstehung und Technikverwendung mitberücksichtigen muss (Ropohl 1988, 120).

Ausgehend von einer Theorie der Technikverwendung nach Ropohl wird der Tonträger - in Verbindung mit einem Abspielgerät - als ein technisches Artefakt bzw. Sachsystem definiert, das durch notwendig hinzutretende Akte personaler Verwendung in ein soziotechnisches Handlungssystem integriert ist. Die dem „Sachsystem Tonträger“ integrierten Handlungsziele bzw. -programme sind als Kennzeichen alltäglicher Technikverwendung vom Hersteller weitgehend vorgeprägt. Diese üben einen verhaltensdeterminierenden Einfluss auf die Individuen aus. Soziale Wirkungen von Innovationen in der Tonträgertechnologie werden nach Ropohl als Produkt sozialer Zwänge sachvermittelter Herrschaft definiert, oder

vität und menschlichen Wissens angesehen, welches soziale Verhältnisse bedingt und bestehende soziale Beziehungen verändert.

nach Linde als Sachdominanz, vergleichbar der überpersönlichen „Herrschaft“ gesellschaftlicher Institutionen (Lenk/ Ropohl 1978, 273). Soziale Zwänge sachvermittelter Herrschaft sind nicht „planbar“. Sie sind nicht das Produkt subjektiver Absicht des Herstellers, sondern etablieren sich mitunter ohne Einflussnahme von Herstellern und Verwendern.

Hinsichtlich der sozialen Wirkungen wird unterschieden in solche Wirkungen, die sich quasi „unmittelbar“ aus den technisch-konzeptionellen Eigenschaften eines bestimmten Tonträgertyps ergeben, und solchen, die im Rahmen eines „langfristigen“ soziotechnischen Entwicklungszusammenhangs zu beobachten sind. So sollen im Verlauf der Arbeit sowohl technische als auch soziale Entwicklungen im Kontext des Tonträgers dokumentiert werden – und somit Fragestellungen beantwortet, die sich zum einen mit dem „Sachsystem Tonträger“, der Nutzung wie auch den Bedingungen für Innovationen als auch mit den Variablen der sozialen Akzeptanz des Mediums und den sozialen Wirkungen der Rezeption beschäftigen.

Vor dem Hintergrund der Tatsache, dass Produktion und Konsumtion in modernen Industriegesellschaften in der Regel institutionell voneinander getrennt sind, beschreiben Lenk/ Ropohl nun aus systemtheoretischer Perspektive den Zusammenhang zwischen technischem Artefakt bzw. Sachsystem und dem Akt der Verwendung als soziotechnisches Handlungssystem⁷: „Definiert man als Handlungssystem diejenige Instanz, die Handlungen ausführt, und unterstellt man, daß technikverwendende Handlungen bestimmte Funktionen von Sachsystemen als konstitutiven Bestandteil enthalten, so gelangt man zu der Modellvorstellung des soziotechnischen Handlungssystems“ (Lenk/ Ropohl 1978, 272).

Menschliche Handlungsziele und technische Handlungs-„mittel“ üben bei der Bildung soziotechnischer Handlungssysteme unterschiedliche Einflüsse aus. Betrachtet man die private oder alltägliche Verwendung technischer Artefakte, so

⁷ Ein Handlungssystem, das sich ein bestimmtes Ziel gesetzt hat, „verbindet“ sich mit einem Sachsystem, dessen Funktion die beabsichtigte Handlungsfunktion zu leisten vermag, um jenes Ziel zu erreichen. Individuum und technisches Artefakt bilden während der Verwendung somit eine Handlungseinheit, die sowohl ein personales System (Individuum) als auch ein Sachsystem (technisches Artefakt) als voneinander abhängige Subsysteme beinhaltet. Erst innerhalb dieses soziotechnischen Handlungszusammenhangs entfaltet sich die Funktion eines Sachsystems, die ansonsten nur der Möglichkeit nach bestehen würde. Erst in dem Moment der Verwendung durch den Menschen wer-

stellt man fest, dass dem Sachsystem in der Regel die Handlungsziele mitgeliefert werden, wobei zu berücksichtigen ist, dass die Handlungsziele nicht durch die Sachen selbst konstituiert sind, sondern durch die Handlungsabsichten der Produzenten von Sachsystemen vorgeprägt werden. Mögen manche Handlungsziele der Technikverwendung durchaus sachvermittelt sein, so hat die zielprägende Potenz der Sachsysteme doch einen „menschlichen“ Ursprung.⁸

Ursachen einer Erfolgsgeschichte

Jegliche Alltagserfahrung heute und damals scheint dafür zu sprechen, dass Menschen ein „natürliches“ Bedürfnis haben, Musik zu hören und auszuüben. Insofern erscheint der durchschlagende Erfolg des Tonträgers, zumindest auf der Ebene gespeicherte Töne reproduzierbar zu machen, leicht erklärlich.

Musik als Kunstform war in Reihen des Bürgertums Ende des 19. Jahrhunderts weitgehend etabliert, Ausübung und Konsum von Musik hatten sich mit der Vorstellung eines bestimmten präferierten Lebensstils verbunden. Die lange Tradition von Volksmusik, Gesang und Tanz deutet ebenfalls daraufhin, dass die Erfolgsgeschichte technikvermittelter Musikproduktion und -rezeption deutliche bedürfnisverankerte Voraussetzungen hatte. Von einem bereits existierenden Bedürfnis, Musik auf technische Art und Weise konsumieren zu wollen, kann aber insofern nicht die Rede sein, als die Realisation dieses technischen Prinzips zunächst gar nicht vorstellbar erschien (von Thienen 1988, 149). Die Vermutung, die technische Erfindung „Tonträger“ resultiere unmittelbar aus einem - zweifellos vorhandenen - Bedürfnis nach Musikkonsum, muss auch angesichts einer historischen Analyse relativiert werden. Allein die Tatsache, dass in der Frühzeit des Phonographen zunächst niemand so recht wusste, was mit der Erfindung anzufangen sei, spricht dagegen.

den die Sachsysteme zu integralen Bestandteilen soziotechnischer Handlungssysteme (vgl. auch Ropohl 1988, 131).

⁸ Insofern erweist sich das technische Artefakt nicht als „Herrscher“ einer sich verselbständigenden Technik über den Menschen, wie etwa die deterministische Perspektive zugespitzt argumentieren würde, sondern als „sozialer Zwang“ derjenigen, die diese Sachsysteme hervorbringen, als sachvermittelte Herrschaft von Menschen über Menschen. Da sachvermittelte Herrschaft von den Herstellern aber kaum planmäßig ausgeübt wird, ist davon auszugehen, dass sie sich quasi „hinter dem Rücken“ von Hersteller und Verwender konstituiert (Lenk/ Ropohl 1978, 272 f). In welcher Weise das Sachsystem genutzt wird, hängt u.a. von den im technischen Artefakt vergegenständlichten

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war die Vermittlung musikalischer Botschaften an die Einheit von Raum und Zeit gebunden. Weder war es möglich, eine musikalische Aufführung von einem Ort gleichzeitig an einen anderen zu übertragen, noch eine zeitliche Verschiebung zwischen der musikalischen Aufführung und der faktischen Rezeption herzustellen. Musiker und Publikum unterlagen quasi einem „Versammlungszwang“. Zur Überwindung von Zeit und Raum konnte es erst kommen, nachdem Edison und Berliner mit den Erfindungen des Phonographen bzw. des Grammophons die notwendigen Voraussetzungen geschaffen hatten (Breh 1980, 5).

Historisch betrachtet hat sich dann ein allmählicher Übergang von der ausschließlichen Teilnahme und persönlichen Anwesenheit des Musikrezipienten hin zur Erfindung der Konservierungsmöglichkeit und dem dominierenden Prinzip des Tonträgers vollzogen (Zosel 1970, 14 f). Anfang der Zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts war die Musikrezeption per „Tonkonserve“ in breiten Bevölkerungsschichten der industrialisierten Welt akzeptiert. Riess formuliert diesen Prozess wie folgt: „1907: Ein Wunder war geschehen. Noch vor wenigen Jahren hatten Grammophon und Schallplatte, der verrückte Traum von Erfindern, allenfalls als Spielzeug für Kinder gegolten. Nie konnte daraus etwas werden, sagten sich die Sachverständigen, und die Kapitalisten dachten erst gar nicht daran, Geld in diese verrückte Geschichte zu investieren. Jetzt aber waren die Schallplatten ein Begriff.“ (Riess 1966, 135)

Die wissenschaftliche Literatur bezieht weder in Bereichen der Musik- noch der Technikgeschichte näher zu der Frage Stellung, wie und unter welchen Umständen sich Tonträger bzw. Abspielgerät neben der traditionellen Musikrezeption via Konzertsaal oder Oper als dominierendes Medium musikalischer Botschaften durchsetzen konnten. Für die Erklärung dieses kulturgeschichtlichen Phänomens wird auf soziologische Aspekte einer Diffusionsforschung verwiesen, die Rammert in Abgrenzung zu ökonomischen Erklärungsansätzen aufgezeigt hat. Während ökonomische Ansätze primär das Wirken von Angebots- und Nachfragestrukturen zur Erklärung von Diffusion heranziehen, betont Rammert die Notwendigkeit, dass die mit der neuen Technik verbundenen Verhaltensweisen mit den Normen und Werten der bestehenden Kulturen in Einklang gebracht werden

Funktionen ab. Diejenigen Sachsysteme, die eine Mehrzahl unspezifischer Funktionen

müssen, bevor die Technik von breiten Schichten akzeptiert werden kann (Rammer 1993, 244 f). Die Diffusion der Tonträger soll hier auf einige wesentliche Bestimmungsgründe zurückgeführt und kurz skizziert werden.

- Die Erfindung der mechanischen Schallaufzeichnung erfolgte in einer Phase, als den Menschen eine außerordentlich positive Grundhaltung gegenüber technischen Innovationen zu Eigen war. Die gegen Ende des 19. Jahrhunderts in den Industriestaaten herrschende naturwissenschaftlich-technische Aufbruchstimmung und der daraus resultierende „Technikkonsens“ waren Voraussetzung dafür, dass der Tonträger im Spannungsfeld kommerzieller Auswertung, technischer Vervollkommnung und kreativer Nutzung im Laufe weniger Jahrzehnte massenkulturelle Bedeutung erlangen konnte (Zeppenfeld 1978, 34).
- Im Laufe des 19. Jahrhunderts hatten sich in Europa und in den USA im Wachsen begriffene Musikindustrien konstituiert, die von ihrer tendenziellen Ausrichtung her betrachtet eher der Zerstreung und Entspannung der „Massen“ angesichts des Arbeitsalltags während der heraufziehenden Industrialisierung dienten, als dem Kunstbedürfnis der „müßigen Klasse“ von Aristokratie und Großbürgertum gerecht zu werden (Flender/ Rauhe 1989, 22). Die „Demokratisierung“ des Amüsierbetriebs in Europa und (später) Amerika führte dann zu einer industriell ausgerichteten Musikindustrie, die geprägt war von der Errichtung öffentlicher Musikstätten und der massenhaften Verbreitung von Musiktiteln auf Notenblättern. Somit kann angenommen werden, dass die skizzierten Musikindustrien zwischen 1850 und 1920 bereits die strukturellen Grundlagen für eine kommerzielle Verwertung von Musik geschaffen hatten, bevor sich mit Einführung des Tonträgers das Prinzip der mechanischen Tonspeicherung durchsetzen konnte (Lyng 1992, 1).
- Die Künstler verhalfen dem Tonträger zum endgültigen Durchbruch (Marty 1981, 143); die Reputation und die Popularität prominenter Künstler übte einen determinierenden Einfluss auf die internationale Akzeptanz des Tonträgers aus.
- Die gesellschaftliche Akzeptanz einer technischen Innovation hängt mithin davon ab, ob es gelingt, aus dem Produkt ein für den Konsumenten finanziell

aufweisen, konstituieren verschiedene Gebrauchsformen.

realisierbares Bedürfnis des persönlichen Gebrauchs zu machen und einen ökonomisch kalkulierten Vorteil im Erwerbsprozess zu erzielen (Linde 1982, 8). Grammophon und Phonograph zählen in ihrer „Frühphase“ zu den Luxusgütern und sind damit zunächst nur der Nutzung durch einkommensstarke Gruppen vorbehalten, die mit dem Konsum dieser Luxusgüter einen Prestigegewinn verbinden. Der Mechanismus der Massenproduktion sorgt dann für eine Verbilligung dieser Konsumgüter und ihre Verbreitung in die unteren gesellschaftlichen Schichten, die ihr Konsumverhalten an den oberen Schichten orientieren.⁹

Die Folgen einer Erfolgsgeschichte

Die vielschichtigen Folgen der technischen Innovationen reichen von branchenspezifischen Restriktionen und ökonomischen Oszillationsbewegungen über die Ausbildung neuer Subkulturen und Formen sozialer Ex- und Inklusion bis hin zu Veränderungen des Rechtsbewusstseins und Modifikationen des Rechtssystems. Einige der prominentesten sozialen Folgen sollen im Folgenden beschrieben werden.

Veralltäglichung von Musik

Schon bevor die massenhafte Verbreitung und Nutzung der Tonträger zu Beginn des 20. Jahrhunderts eingesetzt hatte, existierten in den USA und Europa bereits industriell orientierte Musikindustrien, die sich seit dem 19. Jahrhundert in Ablösung alter Volksliedtraditionen einer primär Unterhaltungszwecken dienenden marktgesetzlichen Form der Musikproduktion und -rezeption zugewendet hatten. Deren Strukturen lieferten einen idealen Entfaltungsrahmen für die massenhafte Verbreitung von Tonträgern im 20. Jahrhundert (von Thienen 1988, 151).

Nachdem in Europa die Rezeption von Musik über mehrere Jahrhunderte hinweg nur einer kleinen gesellschaftlichen Elite vorbehalten war, entstanden zuerst im England der Dreißiger Jahre des 18. Jahrhunderts Vergnügungsgärten, die vor allem von Mitgliedern des Kleinbürgertums gegen Bezahlung eines Entgeltes besucht werden konnten. Das Prinzip, Kultur unter marktgesetzlichen Bedingungen

⁹ Hier handelt es sich um eine Entwicklung, die Norbert Elias überaus anschaulich in seinen Ausführungen über Nachahmungseffekte im Kontext des Zivilisationsprozesses nachzeichnet (Elias 1997).

von Angebot und Nachfrage einem interessierten Publikum zuzuführen, ermöglichte die Ausbildung einer Kulturindustrie, die im späten 19. Jahrhundert Musikcafés, Tanzpaläste und Varietétheater entstehen ließ und große Wachstumsraten erzielte. Hier dominierte vor allem „populäre“ Musik, die aufgrund ihrer unmittelbaren Zugänglichkeit von einer breiten bürgerlichen Schicht rezipiert wurde (Flender/ Rauhe 1989, 19 f).

In den anderen europäischen Metropolen des 19. Jahrhunderts wie Paris, Berlin oder Wien entwickelten sich ebenso individuelle Ausprägungen einer Kulturindustrie, die neben der Errichtung von Konzertsälen, Musikcafés und Vergnügungstheatern ein auf die Verbreitung von Noten und Texten spezialisiertes Verlagswesen ausgebildet hatte. Die wesentlichen Auswirkungen dieser Kulturindustrien bestanden darin, dass sich unterhalb der bildungsbürgerlichen Eliten breite Konsumentenschichten herausgebildet hatten, die an der Rezeption von Musikwerken interessiert waren. Im Zuge dieser Entwicklung gingen die Musikverleger dazu über, ihre Musiktitel am Geschmack des neuen Massenpublikums zu orientieren. Einzelne Musiktitel in Form von Notenblättern erzielten mitunter Millionenauflagen.

Neben einer kleinen Zahl „traditioneller“ Musikrezipienten aus den reichen, intellektuellen und künstlerischen Gesellschaftskreisen stand nunmehr ein Massenpublikum von Musikkonsumenten zur Verfügung. Hierin lag vermutlich der Grundstein einer europäischen bürgerlichen Musikkultur, die im Rahmen der Mechanisierung von Musik durch das technische Medium Tonträger industriell „ausgenutzt“ werden konnte (Mezger 1975, 29). Die Geschichte der USA kannte die Entwicklung einer eigenen bürgerlichen Musikkultur nicht. Die Gründe dafür lagen vor allem in der relativen Traditionslosigkeit amerikanischer Kultur, der Weitläufigkeit eines um die Jahrhundertwende teilweise unerforschten Landes und der Konzentration des städtischen Bürgertums an der Ostküste. Die städtische Musikkultur war einerseits geprägt von den kulturellen Traditionen fremdländischer Einwanderer, andererseits war man von den europäischen Kulturzentren zu weit entfernt, um neue Anregungen aufnehmen zu können (Kuhnke/ Miller/ Schulze 1977, 172).

Wohl aber entwickelte sich seit 1860 eine städtische Populärkultur, die „leichte“ Lieder und Theaterstücke mit Musik hervorbrachte. Ende des 19. Jahrhunderts konzentrierte sich die Musikverlegerbranche in der Tin Pan Alley, einer Straße in

New York zwischen Broadway und 5th Avenue. Hier schrieben auf Honorarbasis beschäftigte Komponisten mit Hilfe von Marktanalysen populäre Gesangsnummern, die vor ihrer Veröffentlichung von so genannten „song pluggers“ bei Tanzveranstaltungen getestet wurden. Stellte man eine positive Reaktion des Publikums fest, wurde der Musiktitel in hoher Auflage als „sheet music“ gedruckt.

Der amerikanische Musikmarkt befand sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts fast vollständig im Besitz der Populärmusikverleger. Mit Verbreitung der neuen Medien Schallplatte und (später) Radio wurden nun die zuvor nur in gedruckter Form erhältlichen Musiktitel endgültig als käufliches Produkt materialisiert. Statt „sheet music“ wurde nun die Schallplatte gekauft, anstelle des „song pluggers“ fungierte nun die Juke Box (oder später die Radiostation), um neue Musiktitel schnell bekannt zu machen (Flender/ Rauhe 1989, 28 ff).

An diesen Beispielen wird deutlich, dass die Verwendung technischer Innovationen in der Geschichte der Phonographie häufig an gesellschaftlich bereits existente Nutzungsstrukturen von Musik angeschlossen hat und in allgemeine gesellschaftliche Veränderungsprozesse eingebunden ist. Das Prinzip der in Vergnügungslokalen aufgestellten Juke Box, gegen Entrichtung einer Münze bestimmte Titel auswählen und abspielen zu können, knüpfte beispielsweise an eine Tradition aus dem 19. Jahrhundert an, bei der die „niederen Schichten“ für Musiktitel, nach denen sie tanzen wollten, einen (oder auch mehrere) Groschen an die Tanzkapellen zahlen mussten (von Thienen 1988, 151).

Demonstrativer Konsum

Die Verbreitung hochwertiger technischer Konsumgüter im ausgehenden 19. Jahrhundert hatte sich lange Zeit auf technikbegeisterte Angehörige der einkommensstarken Mittel- und Oberschichten beschränkt. Vor der Jahrhundertwende waren auch die für den privaten Gebrauch bestimmten Phonographen und Grammophone noch ausgesprochen teuer. Die anfängliche Dominanz klassischer Repertoireanteile bei Walzen und Schallplatten deutet darauf hin, dass die Musikindustrie ihre Produkte zunächst am Geschmack von zahlungsfähigen Konsumenten zu orientieren suchte. Eine ähnliche Tendenz, die Einführung neuer Techniken einem „gehobenen“ bürgerlichen Publikum durch die Möglichkeit zum Erwerb „hoher“ Kulturgüter attraktiver zu machen, kann auch am Beispiel der Langspielplatte verdeutlicht werden. Während die in Spieldauer und Abspielzeit

der Schellackplatte ähnlichere „Single“-Platte vornehmlich zur Aufnahme von Unterhaltungsmusik verwendet wurde, richtete sich die LP zunächst an ein Publikum, das klassisches Repertoire präferierte. Auch bei der Einführung der CD war zunächst der Repertoireanteil mit klassischer Musik überdurchschnittlich hoch. Insgesamt kann deshalb vermutet werden, dass es zu den ökonomischen Bedingungen für die Diffusion bestimmter Alltagstechniken gehört, zunächst deren Verankerung als Bedarf in „höheren“ Bevölkerungsschichten festzumachen, woraufhin der Bedarf dann in ein breiteres Massenpublikum durchsickert (von Thienen 1988, 174).

Im Sinne einer konsumsoziologischen Betrachtung könnten die technischen Artefakte Grammophon und Phonograph in ihrer Frühphase als Konsum- oder Luxusgüter aufgefasst werden, deren Nachfrage vor allem durch die Attraktivität des Besitzes bestimmt wird. Konsumgüter, welche aufgrund ihrer Neuheit entweder noch nicht bekannt sind oder „von anderen“ nicht gekauft werden können, erbringen für die Besitzer mitunter einen Prestigeerwerb. Veblen hat dieses Phänomen in seinem Werk „Theorie der feinen Leute“ als demonstrativen Konsum bezeichnet (Veblen 1997). Dort entwirft er das Bild einer Gesellschaft, in der die „echten“ Bedürfnisse in den Hintergrund treten und das Verhalten der „feinen Leute“ primär ihrer demonstrativen Selbstdarstellung dient (Kroeber-Riel 1980, 523).

Veblen unterscheidet zwischen der Klasse der Müßiggänger, deren Verhaltensweisen den dominierenden Konsumstil kennzeichnen und den sozialstrukturell unterlegenen Gruppen, die den Konsumstil der Müßiggänger imitieren. In dem Bestreben der oberen Schicht, durch „verschwenderischen“ Güterkonsum soziale Position und Macht zu festigen, erkennt Veblen zentrale Variablen des Konsumentenverhaltens (Hörning 1970, 53). Demonstrativer Konsum findet sich häufig im Bereich oberer Mittelschichten, da die Aneignung von Konsumgütern unter Umständen Prestige signalisieren kann „und eine besondere ‚Kennerschaft‘ zum Kriterium ‚feiner Lebensart‘ hochstilisiert wird“ (Wiswede 1991, 344).

Das Prestigestreben schlägt sich hauptsächlich in der Motivation nieder, sozial „auffällige“ Produkte, d.h. solche Güter zu erwerben, deren Konsum von anderen bemerkt wird und die den sozialen Status des Konsumenten anzeigen oder erhöhen können. Die Technik der Massenproduktion setzte dann einen Mechanismus in Gang, der durch die Fertigung von Maschinen, Maschinenteilen und techni-

schen Produkten sowie die Reduzierung des handwerklichen Anteils an der Produktion, Konsumgüter so sehr verbilligte, dass diese auch für breitere Bevölkerungsschichten erschwinglich wurden (König 1990, 552). Laut Veblen wird das Konsumverhalten einer Gesellschaft von jener Klasse bestimmt, die sich im Hinblick auf das Prestige jeweils um eine Stufe höher befindet. Die obere Schicht steht im Hinblick auf den Erwerb von Prestige an der Spitze gesellschaftlicher Ordnung, deren Lebensformen und Wertungen werden als Normen von der gesamten Gesellschaft anerkannt. Daraus folgert Veblen, dass sich die Mitglieder jeder Schicht an den Lebensweisen und Konsumgewohnheiten der nächsthöheren Schicht orientieren (Veblen 1997, 92 f).

Zur Erklärung der Frage, wie es zu einer schnellen Verbreitung von Phonograph und Grammophon kommen konnte, wird vermutet, dass neben den obigen Bestimmungsgründen der Diffusion auch der demonstrative Konsum eine Rolle gespielt hat: Die ursprünglichen Luxusgüter Grammophon und Phonograph wurden im Zuge der Massenproduktion billiger und damit für diejenigen Schichten, die ihr Konsumverhalten an der Oberschicht ausrichten, bezahlbar. Während z.B. der erste federgetriebene Edison-Phonograph für den Privatgebrauch in den USA im Jahre 1895 für eine Familie mit einem Durchschnittseinkommen noch nahezu unerschwinglich war, sank der Preis für ein Gerät, das ausschließlich für den Massenabsatz konzipiert war, drei Jahre später auf 7,50 Dollar.¹⁰ Die technischen Luxusgüter Grammophon und Phonograph konnten somit im Zuge der Demokratisierung des Luxus als Prestigeobjekt in den Kreis der niedriger gestellten Schichten übergehen.

Anhand der Entwicklungsgeschichte des Tonträgers lässt sich ablesen, dass es häufig die technischen Veränderungen sind, die die Art und Weise der Nutzung durch die Konsumenten entscheidend geprägt haben. Die Integration eines Elektromotors in den zuvor handbetriebenen Phonographen erhöhte beispielsweise die individuelle Bequemlichkeit sowie die klangliche Qualität, während die Erfindung der Juke Box die massenhafte Verbreitung der Ware Schallplatte in den unteren sozialen Schichten ermöglichte. Letztlich diente die Erfindung der Lang-

¹⁰ Marty 1981, 55 f und <http://bs.cyty.com/harmonie/hintergrund/zeittafeln/zeittafel.html>

spielplatte denjenigen Musikfreunden, die klassische Musik ohne Unterbrechungen über einen „längeren“ Zeitraum hören wollten (von Thienen 1988, 150).

Inwieweit sich die Formen der individuellen Nutzung durch technische Innovationen verändern können, soll nun am Beispiel der Musikkassette dargestellt werden. Wie zu zeigen sein wird, hatte die Verbreitung dieses Tonträgers weit reichende Folgen für die Konsumgewohnheiten und das Ausmaß der räumlichen Ausbreitung von Musik insgesamt.

Allgegenwart von Musik

Bedingt durch den massiven Preisverfall der Abspielgeräte einerseits und den vergleichsweise niedrigen Preisen für Leerkassetten andererseits, entwickelte sich der Kassettenrecorder mehr und mehr zu einem Individualgerät. Verglichen mit dem eher „familienbezogenen“ Plattenspieler, dessen zweckmäßige Nutzung einen festen, stoßfreien Platz zwingend voraussetzt, entwickelte sich die MC nicht nur zu einem gleichberechtigten Tonträger für den Heimgebrauch, sondern auch zum idealen „mobilen“ Tonträger. Die „knisterfreie“ und stoßunempfindliche MC funktioniert quasi an jedem Ort und in jeder Lage. Überdies ist sie vor Sonneneinstrahlung oder Staubeinwirkung durch ihren Plastikmantel geschützt. Während die Nutzung der Schallplatte ortsgebunden ist und einige Aufmerksamkeit (Auflegen der Schallplatte, Reinigen der Schallplatte, Aufsetzen des Tonarms etc.) erfordert, bewirkte die MC aufgrund robuster Technik und einfacher Bedienung eine neue Form des Musikkonsums. Musik gehörte nun, losgelöst von räumlichen Restriktionen, endgültig zur „Allgegenwart“ der Menschen. Die fortschreitende Miniaturisierung von Kassetten-Abspielgeräten bis hin zum handtellergroßen Kassettenrecorder erhöhte dann die Mobilität und Individualität des Musikkonsums in einem bisher nicht da gewesenen Ausmaß und trug damit zur zusätzlichen Verbreitung analoger Kassettenbänder bei (Nestele 1992, 69).¹¹ Im Zuge dieser Entwicklung setzte sich vor allem die Verwendung von Kassetten-Abspielgeräten in Automobilen durch. Bei Jugendlichen wurde der „Walkman“ populär, ein Abspielgerät, das bequem in die Hosentasche passt und per Kopfhörer an jedem beliebigen Ort verwendet werden kann (Klose/ Lietzberg 1992, 130).

¹¹ Der Prozess der Miniaturisierung lässt sich über den gesamten Zeitraum tontechnischer Innovationen nachzeichnen – vom raumeinnehmenden Phonographen bis hin zum fingergroßen, computerkompatiblen Speicherelement.

Der große Erfolg des Walkmans wie auch der nachfolgenden Technologien bis zum iPod lag und liegt darin begründet, dass sie das Bedürfnis der Konsumenten nach individuellem „Vergnügen“ in eine neue Dimension geführt haben. Nicht nur, dass man nun auf eine aufwendige Stereoanlage, einen Raum mit geeigneter Akustik und die ideale Ausrichtung der Lautsprecher verzichten konnte, um Hi-Fi-Musik zu konsumieren. Jedermann konnte nun seine eigene Klangwelt bequem in der Tasche tragen. Walkman, MP3-Player und iPod trennen den Einzelnen aus seiner individuellen Umwelt, ohne ihn „physisch“ daraus zu entfernen (Ketteringham/ Nayak 1987, 136 f).

Die Individualisierung des Musikkonsums wurde durch die freie Wählbarkeit von Musiktiteln und die vergleichsweise große Speicherkapazität von iPods noch zusätzlich erhöht. Während die Schallplatte keine (oder nur geringe) Abweichungen im Ablauf ihres Musikprogramms zulässt, erlauben moderne Tonträger beliebige Aufnahmen gewünschter Musiktitel, die in individuell gewünschter Reihenfolge wieder abgespielt werden können.¹²

„Entgeschichtlichung“

Die Erfindung der Schallaufzeichnung hatte weit reichende Konsequenzen für den traditionellen Begriff des musikalischen Kunstwerks in der abendländischen Tradition. Walter Benjamin, einer der ersten Sozialforscher, der die entscheidende Rolle der Technik für die Entwicklung im kulturellen Bereich erkannt hatte (von Schoenebeck 1987, 156), fasste seine Erkenntnisse in dem 1936 in der *Zeitschrift für Sozialforschung* veröffentlichten Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ zusammen. Dieser Aufsatz, in dem das traditionelle Kunstwerk aus kulturhistorischer und ästhetischer Perspektive betrachtet wurde, genießt bis heute ungebrochene Popularität, die sich in zahlreichen Bezugnahmen wissenschaftlicher Literatur äußert (Bickel 1992, 103).

Benjamin ist der Auffassung, dass die aus der technischen Reproduzierbarkeit resultierenden Konsequenzen eine schwerwiegende Krise von Funktion und Äs-

¹² Wenn tontechnische Innovationen nun als unabhängige Variable gesellschaftlichen Wandels angesehen werden, so muss darauf verwiesen werden, dass hier nicht aus deterministischer Perspektive argumentiert wird. Vielmehr stehen die vielschichtigen „ungeplanten“ Wechselbeziehungen zwischen Produktion und Konsumtion im Vordergrund, die soziale Wirkungen als nichtintendiert erscheinen lassen.

thetik des traditionellen Kunstwerks bedeuten. Aufgrund seiner technischen Reproduzierbarkeit verkümmert die Aura eines traditionellen Kunstwerks; eine Aura, die von seiner Einmaligkeit bzw. Nicht-Reproduzierbarkeit ausgeht (Benjamin 1974, 477). Die Einmaligkeit des Kunstwerks ist „identisch mit seinem Eingebettetsein in den Zusammenhang der Tradition“ (Benjamin 1974, 480). Legt man das Beispiel Musik¹³ zugrunde, so kann analog festgehalten werden, dass sich die Aura des musikalischen Kunstwerks in der Einmaligkeit des Konzerts konstituiert. Musik ist im Sinne Benjamins demnach immer an eine Form der personalen Vermittlung gebunden. Mit Erfindung der Schallaufzeichnung wird dann die Einheit von Zeit und Raum aufgebrochen, die Aura der personalen Übermittlung aus dem „Hier“ und „Jetzt“ aufgelöst.¹⁴ Der Verlust der Aura bedeutet eine Umkehrung der Rezeptionsrichtung. Bisher hatte sich das Publikum in das traditionelle Kunstwerk hineinversenkt, mit der Erfindung des Tonträgers versenkte die „Masse“ ihrerseits das Kunstwerk in sich (Flender/ Rauhe 1989, 54).

Während Benjamin einerseits beschreibt, was dem Kunstwerk durch die technische Reproduzierbarkeit verloren geht, erkennt er andererseits den darin liegenden „Gewinn“: neue Wahrnehmungsweisen, die sich der „natürlichen“ Wahrnehmung entziehen, und Situationen, in die das Original selbst nie geraten könnte. Technisch vermittelte Kunst offenbart aus seiner Sicht somit ein ausschöpfbares neues Potential (Blaukopf 1982, 293 f). Technisch reproduzierte Musik hat über Raum und Zeit hinweg zu einer weltweiten Verbreitung von Musikrepertoires beigetragen, die auf dem Wege direkter musikalischer Kommunikation nicht hätte herbeigeführt werden können (Breh 1980, 11). Die durch Tonträger ermöglichte Trennung von Musikrezeption und -produktion ergab aber gleichzeitig eine Ablösung der Musikpraxis aus historisch-sozialen Kontexten. Musik wurde ästhetisiert und bedingt durch ihre Warenform ihres Ereignischarakters entledigt (von Thienen 1988, 167).

¹³ Benjamin hatte hierbei zunächst die bildende Kunst in den Blick genommen, die aus seiner Sicht durch die Erfindung der Photographie in eine Krise gestürzt worden war.

¹⁴ Aufnahmen klassischer Werke haften dennoch Elemente der Originalität bzw. von Aura an, indem sie häufig an bestimmte Personen (Dirigenten, Solisten) gebunden sind. Freunde klassischer Musik erwerben auf diese Weise verschiedene Interpretationen einer Komposition, bei dem jeder einzelne Dirigent die Einzigartigkeit des gespielten Musikwerks vermittelt (Bickel 1992, 110).

Tendenzen der Entgeschichtlichung gehen einher mit der Umstellung der Musikpraxis auf die Anpassung musikalischer Werke an die technischen Bedingungen von Aufzeichnung und Wiedergabe. Das technisch reproduzierte Kunstwerk, so Benjamin, wird „in steigendem Maße die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerks“ (Benjamin 1974, 481). Diese Tendenzen verstärkten sich durch die tontechnischen Innovationen noch dahingehend, dass zunächst eine möglichst genaue akustische Reproduktion der Musik angestrebt wurde: die Suche nach dem naturgetreuen Klang.¹⁵

Technisch vermittelte Musik konnte selbst in den Fünfziger Jahren nur ein grobes, von häufigen Fehlern und Störungen durchsetztes Raster dessen aufbieten, was den gesamten „Gehalt“ eines musikalischen Werks ausmachte. Technisch vermittelte Musik hatte primär Erinnerungswert. Wem das Werk bekannt war, der hörte aus der Erinnerung, was in der Wiedergabe aufgrund technischer Mängel nicht wiedergegeben werden konnte, mehr oder weniger hinzu. Wer das Werk nicht kannte, erhielt ein „Grobraster“ desselben, und nur dieses stimmte mit dem Original überein (Breh 1980, 13). Die Fähigkeit des Ergänzens, des „Hinzuhörens“ von erwarteten Klängen zu den technischen Mängeln der Wiedergabe war besonders ausgeprägt. Die Gewöhnung an ein bestimmtes, qualitativ mangelhaftes Klangbild konnte sogar dazu führen, dass die objektiv schwächere Aufnahme als die „bessere“ oder „natürlichere“ aufgefasst wurde (Rösing 1976, 44).

Die lange Anlaufzeit der Stereophonie, die bereits in den Dreißiger Jahren entwickelt worden war und sich erst in den Sechziger Jahren durchsetzte, mag hierfür als Beispiel angeführt werden. Durch die „Hardware-Orientierung“ beim Musikhören änderte sich nun auch die individuelle Rezeption des Musikrepertoires; gerät Musik in den Mechanismus einer technischen Überformung, kommt es z.B. zur Ausbildung eines neuen Typus von Musikhörern: Die HiFi-Freaks (von Thienen 1988, 168). Die HiFi-Freaks hören nicht mehr in erster Linie Musik, sondern

¹⁵ Die Kriterien für die Abbildung des naturgetreuen Klangs befinden sich - bedingt durch den jeweils historisch erreichten technischen Standard - in ständigem Wandel begriffen. Selbst die aus heutiger, technischer Sicht „verrauschten“ Schellackplatten wurden nach der Jahrhundertwende als Musterbeispiel einer „natürlichen“ Reproduktion von Schallquellen gefeiert, da sie im Vergleich zu den damaligen mechanischen Geräten der Musikreproduktion (Spieluhren etc.) die künstlerische Individualität oder den spezifischen Tonfall eines Musikers charakteristisch wiederzugeben vermochten. Mangelnde Klangfarbentreue und hoher Störpegel wurden als Nebeneffekte technischer Vermittlung gleichsam überhört (Harden 1985, 68).

eher den Lautsprechersound ihrer „Anlage“. Ihnen geht es primär um die perfekte Wiedergabe von Geräuschen, unabhängig davon, was diese bedeuten sollen. Die Einschätzung der perfekten Wiedergabe richtet sich dabei nach dem „letzten Stand der Technik“, wie er etwa von spezialisierten HiFi-Zeitschriften definiert wird. An den neuen Hörgewohnheiten dieses Idealtypus lässt sich deutlich ablesen, inwieweit technische Innovationen und deren gesellschaftliche Verankerung als Bedarf zu Veränderungen des Musikmarktes und der Musikrezeption beigetragen haben. Insofern lässt sich dieser Typus auch nicht in die mittlerweile als „klassisch“ geltende Typologie von Musikhörenden nach Adorno eingruppiert, da in eben jenem Klassifikationsmodell die intellektuellen Fähigkeiten des Musikhörenden in Verhältnis zur Qualität des Gehörten gesetzt wird (Adorno 1992, 16). Der von Thienen skizzierte HiFi-Freak definiert sich allerdings primär über die Eigenschaft, nach technischer Perfektion der Klangwiedergabe zu streben – und die technischen Möglichkeiten *en detail* zu kennen, das „optimale“ Ergebnis zu erreichen. So würde man anno 2006 vermutlich nicht mehr vom HiFi-Freak, sondern eher von einem Computer-Freak sprechen, da das Wissen um die Musiktechnik mittlerweile im größeren „Kreis“ computervermittelter (oder zumindest speicherbarer) Musik aufgegangen ist.

Der Verlauf technischer Entwicklung wird immer mehr zum bestimmenden Kriterium, ob und welche Musik anhörens-wert ist oder nicht. Von Thienen weist darauf hin, dass bei Musikrezensionen spezialisierter Computer- und Musikzeitschriften technische Aufnahmequalität und künstlerischer Eindruck oftmals gleichrangige Bedeutung bei der Beurteilung von Musikwerken erhalten haben. Mithin führt dies dazu, dass der Rezensent bei der Würdigung wiederveröffentlichter Musikwerke im Rock- oder Klassik-Bereich auf inhaltliche oder künstlerische Kriterien ganz verzichtet und nur beurteilt, ob es gelungen ist, die technisch veraltete Originalaufnahme in eine hörens-werte digitale Fassung zu überführen (von Thienen 1988, 169).

Mit fortschreitender technischer Vervollkommnung musikalischer Reproduktion verändert sich allerdings auch das geschichtliche Verhältnis zum Musikwerk. Technische Reproduktion strebt in hohem Maße nach identischer Reproduktion, um das Kunstwerk als einen spezifischen Augenblick in der Geschichte festzuhalten. Insofern ist zu überlegen, ob sich die Wahrung der Aura im Sinne Benjamins auf das Phänomen der „High Fidelity“ überführen lässt. Allerdings müsste man

einen anderen Maßstab als zu Zeiten Benjamins anlegen. Die Relativität von Aura, die durch die technische Reproduzierbarkeit verfällt, wird heutzutage an seltenen Schellackplatten deutlich, obwohl diese technisch reproduziert sind (Bickel 1992, 116). Diesen historischen Aufnahmen ist die Festschreibung auf einen gewissen Zeitpunkt in der Geschichte aufgrund der technischen Unzulänglichkeiten noch zu Eigen. Man könnte hier von einer technischbedingten Aura des musikalischen Werks sprechen.

Durch die Perfektionierung des reproduzierten Kunstwerks wird die technischbedingte Aura zunehmend ausgeschlossen. Der Standard heutiger technischer Reproduktion, gekennzeichnet durch die HiFi-Norm, liefert - ob Rundfunk, Kassette, Schallplatte, CD, MP3 oder iPod - den für Musik relevanten Frequenzumfang. Das zur Speicherung von Musik benötigte Frequenzspektrum wird bei der Wiedergabe voll übertragen, und Informationslücken, die durch Mängel des technischen Mediums oder der Aufnahmetechnik entstehen könnten, fallen weg. Mit fortschreitender Entwicklung innovativer Aufnahme- und Wiedergabetechniken werden Musikwerke also weitgehend von ihrem „auratischen Charakter“ befreit, wodurch der Zugang zum Kunstwerk nun leichter, bequemer und zuverlässiger erscheint (Schreiber 1985, 83). Gleichwohl führt die Auflösung einer technischbedingten Aura durch die immer perfektere Reproduktion dazu, dass das geschichtlich differente Kunstwerk als indifferentes Produkt in die Gegenwart befördert wird.¹⁶

Die „Mutation“ musikalischer Kommunikation

Die Erfindung von Schallaufzeichnungs- und Wiedergabegeräten bewirkte eine „Mutation“ der musikalischen Kommunikation. Der Besuch einer Konzertveranstaltung kennzeichnete die traditionelle Form der Vermittlung musikalischer Botschaften. Hinzu kam mit der technisch vermittelten Musik eine neue Form der Kommunikation, die Musikkonsum unabhängig von Zeit und Raum möglich werden ließ. Das Verhältnis zwischen öffentlichen Aufführungen und mechanischer Vervielfältigung verschob sich immer mehr in Richtung des Tonträgers, bis durch die breite gesellschaftliche Akzeptanz technisch reproduzierter Musik das „Live-Konzert“ in eine komplementäre Rolle gedrängt wurde. Die Konzertveranst-

¹⁶ vgl. auch Thienen 1988, 170

staltung bietet dem Musikkenner, dessen musikalische Erfahrung auf technisch vermittelter Musik basiert, die Möglichkeit, die ihm durch Tonträger vertrauten Interpreten einmal „live“ zu beobachten (Breh 1980, 12).

Im Zeitalter von Stereophonie hat sich neben dem Besuch von Konzertveranstaltungen also ein „zweiter Weg“ der Musikkommunikation herausgebildet, der als autonomes Medium anderen Gesetzmäßigkeiten künstlerischer Produktion und Rezeption unterliegt als Live-Veranstaltungen im Konzertsaal. Während zunächst das Ziel vorgeherrscht hatte, dass der Tonträger den Eindruck eines Musikwerks aus dem Konzertsaal zu bewahren habe (Musik als „Konserve“), entwickelte sich mit Aufkommen der Stereophonie eine medienspezifische Ästhetik, die über die bloße Reproduktion des Musikwerks hinausreichte. Nicht mehr die „naturgetreue“ Abbildung des klanglichen Geschehens im Konzertsaal stand im Mittelpunkt aufnahmetechnischer Bemühungen, sondern die Reproduktion eines Musikwerks in der bestmöglichen Klanggestalt (Harden 1985, 70).

Durch die Verwendung geeigneter Aufnahme- und Studioverfahren konnte nun die technisch vermittelte Wiedergabe von Musikwerken sogar „besser“ sein, als man es bei Live-Veranstaltungen tatsächlich hörte. Schöler geht sogar davon aus, dass die Reproduktion, „jedenfalls technisch gesehen, fast immer besser sein (wird) als eine ‚Live‘-Darbietung“ (Schöler 1981, 17). Akustische Mängel des Konzertsaals konnten fortan durch technische Hilfsmittel aufgefangen werden, einzelne Instrumente wurden per Mischpult in eine ausgewogene Balance versetzt. Bedingt durch die Möglichkeit der „Nachbearbeitung“ von Tonbändern konnten individuelle Fehlleistungen der Musiker, die der Konzertsituation aufgrund ihres „einmaligen“ Charakters zu Eigen sind, nachträglich behoben werden. Spieltechnische Fehler fallen beim einmaligen Hören nicht so sehr ins Gewicht. Da Tonträger aber (im Prinzip) beliebig häufig abspielbar sind, wirken künstlerische Fehlleistungen auf Dauer störend. Hierin liegt der wesentliche Grund, dass Tonträger im Rahmen der Möglichkeiten „künstlerische Perfektion“ anstreben (Breh 1980, 19). Die Orientierung am Maßstab künstlerischer Perfektion hatte weit reichende Wirkungen auf die Produktions- und Rezeptionsweisen von Musikwerken.

Nimmt man Bezug auf den Klassikbereich, so besteht eine der wesentlichen Wirkungen offenbar darin, dass die Erwartungsnormen von Opern- und Konzertbesuchern im Hinblick auf die künstlerische bzw. klangliche Qualität der öffentli-

chen Musikdarbietung ganz allgemein gestiegen sind. Der „medienverwöhnte“ Besucher vergleicht den „elektronischen Stereo-Sound“ des Tonträgers mit der „Unvollkommenheit“ der Aufführung auf der Bühne (Seifert 1978, 114 f). Musikdarbietungen mit einer hohen Fehlerquote bei der Interpretation werden nicht mehr akzeptiert (Rauhe 1986, 31 f).¹⁷

Weit gravierender als der Einbruch der Elektronik in den Bereich der klassischen Musik und deren Aufführungspraxis waren die Umwälzungen der tontechnischen Innovationen auf dem Gebiet der Pop-, Rock- und Schlagermusik. Werke dieser Stilrichtungen setzen allgemein elektroakustische Manipulation voraus. Sie finden ihre Primärexistenz nicht mehr in Schriftform und auch nicht in lebendiger Darbietung, sondern in der elektroakustischen Aufnahme auf Tonband, Schallplatte oder CD.

Die meisten Rock-, Pop- und Schlagerproduktionen entstehen im Studio, da der Anteil tonerzeugender und kompositorisch-steuernder Computer am musikalischen Gesamterzeugnis ausgesprochen hoch ist. Insofern lassen sich diese Musikwerke nur noch mit enormem technischem Aufwand „live“ reproduzieren. Rock- und Popmusik liegt als reine „Hör-Musik“ in ihrer originärsten Form also auf Tonträgern vor. Insofern kann eine Live-Darbietung aus dem Rock- und Popsektor nur als eine Reproduktion der Schallplatte bzw. des Studio-Tonbands respektive der Studio-CD aufgefasst werden (Bickel 1992, 49). Da auch diejenigen Musikrezipienten, die den Bereich der „populären“ Stilrichtungen präferieren, ihre Erwartungen an den technisch vermittelten Musikproduktionen orientieren, musste der technische Aufwand für solche Live-Veranstaltungen entsprechend erhöht werden. Einher mit der Perfektionierung der Akustik ging eine visuelle Aufwertung des Live-Konzerts durch die Ausschöpfung optischer Effekte (Mezger 1980).¹⁸

¹⁷ Der gestiegenen Erwartungshaltung zufolge suchte man dem durch die Elektroakustik etablierten Klangideal dadurch nachzueifern, dass man zur Verbesserung der Klangqualität Verstärker und Lautsprecher in Konzertsälen und Musiktheatern einsetzte (Blaukopf 1980, 15), was mitunter dazu führen konnte, dass Live-Aufführungen von Oper und Konzert nunmehr ihren eigenen Schallplattenaufnahmen ähnlich wurden (Heister 1985, 37).

¹⁸ Konzerte internationaler Top-Bands stellen heute größte Anforderungen an Akustikexperten, Ton- und Lichttechniker. Großrechner übernehmen die Koordinierung der angestrebten Effekte, um einen perfekten Ablauf des Konzerts zu garantieren. Um den Klangunterschied zwischen Studio-Produktion und Live-Konzert noch weiter zu mini-

Verfeinerung des Geschmacks

Über Jahrhunderte hinweg war es ein Wesensmerkmal der Musik als „Zeitkunst“, in dem Augenblick ihrer Präsentation wieder zu vergehen. Das Live-Konzert als traditioneller Präsentationsrahmen von Musik war an urbane Infrastrukturen oder an kulturelle Brennpunkte gekoppelt, so dass sich der Musikrezipient aufgrund der Orts- und Zeitgebundenheit nur ein „beschränktes“ Repertoire anhören bzw. aneignen konnte. Die genaue Kenntnis eines Musikwerks aber war durch das alleinige Hören im Konzert nicht möglich (Pahlen o.J., 454).

Zum Kennenlernen eines Musikwerks bedarf es offenbar mehrfachem Hören, gegebenenfalls im Vergleich verschiedener Interpretationen, was auf dem Wege „direkter“ musikalischer Kommunikation nicht herbeizuführen wäre. Das Phänomen der technischen Reproduzierbarkeit brachte dann die entsprechenden Voraussetzungen für das Vergleichen musikalischer Werke und damit für bestimmte Präzisionserfahrungen hervor (Borris 1975, 10).

Die gemeinschaftsstiftende Funktion von Musik, welche sich traditionell zwischen Publikum und Musikern konstituierte, wurde aufgebrochen und die Aktivität des Zuhörers verlagerte sich von der Teilnahme an der Konzertveranstaltung zum abwägenden Vergleich verschiedener Interpretationen ihm bereits bekannter Werke auf Schallplatte. Die sachliche Auseinandersetzung des Musikrezipienten mit den „Details“ einer Konzertaufführung verlor zugunsten der Fülle von differenzierten Musikangeboten an Bedeutung (Reichardt 1962, 53). Die Repertoirevielfalt gerade im Bereich klassischer Musik hat den Rezipienten eine Vielzahl von Möglichkeiten eröffnet, zwischen verschiedenen Interpretationen eines einzelnen Musikwerks auszuwählen. Einher mit der Verbreitung differenzierter Musikangebote geht eine Verfeinerung des individuellen Geschmacks. Vor dem Hintergrund einer konsumsoziologischen Betrachtung könnte man nun vermuten, dass es sich hierbei um eine spezifisch neue Form des Kulturkonsums handelt, über den Kauf und die Rezeption von Tonträgern eine spezielle Kompetenz oder Kennerschaft zu erwerben.

Über den Umgang mit alltäglichen ästhetischen Gebrauchsgegenständen werden mitunter Sozialbeziehungen zum Ausdruck gebracht, mit dem Ziel, sich gegen

mieren, werden mittlerweile Computer eingesetzt, die die Klangfarbe eines Instruments oder einer Singstimme originalgetreu speichern und an „kritischen“ Stellen im Konzert einspielen können.

andere „Gruppen“ abzugrenzen. Bourdieu spricht in diesem Zusammenhang von den „feinen Unterschieden“ (Bourdieu 1982). Neben den feinen Unterschieden spielt auch der demonstrative Konsum, musikalisch am deutlichsten in der hochwertigen HiFi-Anlage vergegenständlicht, eine Rolle, da er ebenfalls eine sozial differenzierende Dimension besitzt (Kleinen 1986, 142). Ästhetische Gebrauchsgegenstände, die wegen ihrer demonstrativen Eigenschaften gekauft werden, erbringen aber allenfalls ein Prestige auf Zeit, da sie sich im Zuge der Demokratisierung des Luxus und einer weitgehenden Nivellierung von Besitztatbeständen innerhalb einer bestimmten Frist auf alle Schichten ausbreiten. Sobald die universelle Ausbreitung der Konsumgüter abgeschlossen ist, basiert das Bedürfnis nach Abhebung nur noch auf relativ kurzen zeitlichen Vorsprüngen, d.h. die Prestigewirkung von solchen Konsumgütern hält nur so lange vor, bis ein annähernd gleiches Wohlstands- und Demokratisierungsniveau eingetreten ist (Wiswede 1972, 161). Da sich Konsumgüter als Prestige- oder Überlegenheitsobjekte offenbar permanent abnutzen, geht ihnen dann jene Funktion verloren, die man als demonstrativen Konsum bezeichnet (Kutsch/ Wiswede 1986, 213). An die Stelle des demonstrativen Konsums treten dann die von Bourdieu beschriebenen feinen Unterschiede. Sie sind nicht allein Ausdruck einer Sozialstruktur, die sich aus dem Besitz von Geldkapital, kulturellem und sozialem Kapital herleiten, sondern dienen auch deren Stabilisierung (Schulze 1993, 109).

Bourdieu bezeichnet Kulturgüter als besonders geeignet zur Manifestation sozialer Unterschiede, weil „in ihnen die Distinktionsbeziehung objektiv angelegt ist“ (Bourdieu 1982, 35).¹⁹ Musikalische Kunstwerke werden dabei als die am stärksten klassifizierenden und Klasse verleihenden Produkte angesehen, weil sie in ihrer Gesamtheit distinktiven Charakter tragen und bedingt durch die vielen Unterteilungen in Komponisten, Epochen etc. eine endlose Reihe von distinktiven Merkmalen aufweisen. Die Verfeinerung des Geschmacks und damit die Aneignung von kultureller Kompetenz bzw. Kennerschaft werden durch tontechnische

¹⁹ In seinem Werk „Die feinen Unterschiede“ kennzeichnet er Geschmack im kulturellen Bereich als klassenspezifisches Merkmal, weil sich in der Unterscheidung von künstlerischen Gattungen, Schulen und Epochen die gesellschaftliche Hierarchie der Konsumenten widerspiegelt. Die Aneignung von Geschmack setzt allerdings den Erwerb kultureller Kompetenz voraus, d.h. die Beschäftigung mit kulturellen Gütern ist nur für diejenigen Konsumenten interessant und nützlich, die den angemessenen Code besitzen (Bourdieu

Innovationen noch erheblich verstärkt. Über den Vergleich verschiedener Interpretationen eines einzelnen Musikwerks hinaus ist nun sogar denkbar, die Interpretation einer historischen Aufnahme der „modernen“ Fassung desselben Werks gegenüberzustellen. Einer derart massiven „Durchleuchtung“ musikalischer Werke sind damit kaum noch Grenzen gesetzt.

Wie oben geschildert, ist das Gemeinschaftsgefühl zwischen Musikern und Publikum im Verlaufe der Verbreitung von Tonträgern verloren gegangen. Gleichwohl bleibt die gemeinschaftsstiftende Funktion der Musik unter der Hörerschaft erhalten. Die durch die feinen Unterschiede signalisierte Kennerschaft erhält insofern ihre Bedeutung, als sich Musikhörer nun privat zu „Plattenabenden“ versammeln, die zweierlei Funktion ausüben: Zum einen das Prinzip des Zusammenschlusses, d.h. die Geselligkeit, zum anderen das Streben nach Prestige, also der Versuch, kulturelle Kompetenz „nach außen“ zu tragen (Reichardt 1962, 54).

Formen der Nutzung

Nach neunzig Jahren Vorherrschaft der Schallplatte als Medium zur Schallspeicherung zeichnete sich Anfang der Siebziger Jahre eine folgenreiche Strukturveränderung des gesamten Tonträgermarktes ab. Ursache dieser Veränderungen war die Einführung der MusiCassette (MC) Mitte der Sechziger Jahre. Dieser Umbruch hatte zwei ursächliche Komponenten. Die MC bewirkte einerseits einen tontechnischen Umbruch im Vervielfältigungssektor, der gravierender war als die früher erfolgten Umstellungen von Walze zu Schallplatte oder von Schellack zu Vinyl. Mit der Etablierung der industriell bespielten MC war die Möglichkeit gegeben, das herkömmliche mechanische durch ein elektronisches Speichersystem abzulösen.

Andererseits eröffneten die unprogrammierten Leerkassetten weit reichende Möglichkeiten zur privaten Überspielung von Musiktiteln, die in ihrer Summe einen qualitativen Umschlag der Musikkonsum-Gewohnheiten der breiten Käuferschichten bewirkte.²⁰ Erstmals in der Geschichte der Klangaufzeichnung war

1982, 18 f). Weil die Aneignung von Kulturgütern Kompetenzen voraussetzt, die sozial ungleich verteilt sind, sichern sie einen Gewinn an Distinktion (Bourdieu 1982, 359).

²⁰ Über die Verwendung als „Musikspeicher“ hinaus wurde und wird die MC auch zur Aufnahme und Wiedergabe rein sprachgebundener Informationen genutzt, so z.B. im Hörfunk, bei Anrufbeantwortern oder Diktiergeräten.

der Konsument von der Handelsware relativ unabhängig. Mit der Leerkassette konnte jeder sein eigenes Programm bestimmen.²¹

Die durch den Boom auf dem Hardware-Markt bedingte Nachfrage nach Software konzentrierte sich dann im zunehmenden Maße auf Leerkassetten, was sich folgenreich auf die wirtschaftliche Entwicklung der Phonoindustrie auswirkte. Sehr zum Nachteil der Tonträgerindustrie wurden Leerkassetten fast ausschließlich dazu benutzt, preiswerte Kopien industriell gefertigter Musikware, sei es durch das Kopieren ganzer Schallplatten bzw. MCs oder durch Mitschnitte von Rundfunksendungen, herzustellen. Für den Konsumenten bestand somit die Möglichkeit, den Anschaffungspreis des Kassettenrecorders langfristig zu amortisieren und bei Bedarf auch auf bespielte Kassetten zurückzugreifen (Zeppenfeld 1978, 74). Mit Einführung digitaler Speichermedien haben sich neben Nutzungsvariationen auch zahlreiche juristische, ökonomische wie auch soziale Folgewirkungen eingestellt, die im folgenden Kapitel, einem Blick in die Zukunft, thematisiert werden sollen.

Nichts als Vermutungen, oder: Anschlüsse an die Jetztzeit

Im Zuge der Übernahme der Internetmusiktauschbörse Napster durch den Medienkonzern Bertelsmann im Oktober 2000 - Musikdownloads sind seitdem kostenpflichtig - entwickelte sich eine intensive Auseinandersetzung der Presse mit den rechtlichen Rahmenbedingungen von kostenlos verfügbaren Musikdateien im Internet und den daraus resultierenden Problemen. Die Entwicklung traf im Besonderen die Plattenfirmen als Lizenznehmer der Musikstücke. Ein gesellschaftlicher Diskurs über die Unrechtmäßigkeit des illegalen Downloads führte allerdings nicht zu einer Trendwende: die Downloadraten erhöhten sich weiter; Ende 1999 waren es knapp 30 Prozent der 14-29-jährigen, die regelmäßig illegale Musiktaschbörsen im Internet frequentierten, 2002 war ihr Anteil auf über 80 Prozent angewachsen. Die Verweildauer lag durchschnittlich bei bis zu drei Stunden täglich. Diese Entwicklung liegt u.a. darin begründet, dass die Nutzer - vorwiegend Jugendliche - bisher kaum einer Strafverfolgung ausgesetzt sind. Im Bewusstsein vieler hat sich offensichtlich die Meinung durchgesetzt, dass durch

²¹ vgl. o.V.: „Klang-Supermarkt zum Nulltarif“, in: Der Spiegel, 31. Jg./ Nr. 17 (18.04.77), 209

die Benutzung von kostenfreien Musiktaschbörsen eine umfangreiche Musiksammlung auf legitimen Weg mit extrem niedrigem Kostenfaktor erworben werden kann. Das Wissen um den Charakter einer Straftat ist bei den Nutzern von illegalen Internetmusiktaschbörsen scheinbar wenig ausgeprägt oder wird verdrängt. Der „User“ begreift sein Handeln nicht als äquivalent zu einem Ladendiebstahl, bei dem die favorisierten CDs ohne zu bezahlen mitgenommen werden; die Hemmschwelle, Musik auf den Rechner herunter zu laden, ist deutlich geringer.

Die Plattenindustrie versucht dem Missbrauch von Internet-Musiktaschbörsen weltweit mithilfe der staatlichen Rechtsinstitutionen entgegen zu treten. In der Bundesrepublik Deutschland wurde am 11. Juli 2003 ein neues Urheberrecht erlassen, mittels dessen die sogenannte „Musikpiraterie“ geahndet werden kann. Werbekampagnen, die auf das Rechtsverbot aufmerksam machen sollen, scheinen aber, wie die Frequenzraten verdeutlichen, ihre beabsichtigte Wirkung zu verfehlen - auch wenn das Wissen fehlt, wie sich die Situation gestalten würde, wenn es diese Maßnahmen nicht gäbe.

Im Alltag Jugendlicher besitzt Musik bzw. der Musikkonsum einen hohen Stellenwert, und die Medien greifen dies auf, indem Künstler und ihre aktuellen Musiktitel regelmäßig auf den einschlägigen Internetseiten, in den Printmedien und in Funk und Fernsehen präsentiert werden. Bei den Jugendlichen bildet sich so der Wunsch heraus, über die präsentierten Musiktitel verfügen zu können. Die Intention der Medien ist in der Regel rein kommerziell: Musik wird zum begehrten Gut deklariert, um den Kaufanreiz der Zielgruppe zu steigern. Die Möglichkeit über die aktuellen Musiktitel verfügen zu können wird zum Statussymbol, das mit einem erheblichen Kostenaufwand verbunden ist. Eine angespannte Wirtschaftslage und hohe CD-Preise sind hier zentrale Faktoren, die zur zunehmenden Freqüentierung von Internetmusiktaschbörsen beitragen. Das umfangreiche Angebot an Musiktiteln (wie auch deren relative Kurzlebigkeit) wirkt als Anreiz, die illegalen Internetmusiktaschbörsen regelmäßig in Anspruch zu nehmen. Da die Nutzer ihr Handeln mitunter als legitim begreifen, scheint hier die Rational-Choice-Theorie zu greifen; ein Individuum wählt umso eher

aufgrund eines Nutzenvorteils, je mehr legitime Mittel ihm zur Verfügung stehen.²²

Seit Verabschiedung des neuen Urheberrechts sind im Internet diverse Musiktauschbörsen entstanden, die Musik - ebenso aktuell und qualitativ hochwertig wie auf illegalen Seiten - zum kostenpflichtigen Download anbieten: Für ein bis zwei Euro pro Musiktitel können die gewünschten Titel heruntergeladen werden. Die meisten Internetnutzer greifen jedoch nicht auf die legalen, kostenpflichtigen Seiten („Paysites“), sondern weiterhin auf die - mittlerweile illegalen - Gratisseiten zurück. Es stehen prinzipiell zwei Alternativen zur Verfügung: der illegale aber kostenfreie Download - der für den Nutzer aufgrund der jahrelangen Gebrauchs einen legitimen Status besitzt - oder die Benutzung der neuen Paysites, die zwar legal sind, den Kostenfaktor für die gleiche „Ausbeute“ aber deutlich ansteigen lassen. Der Nutzer entscheidet sich in aller Regel für den kostenfreien Download, in Übereinstimmung mit der von Friedrichs formulierten normativen Entscheidungsregel, welche besagt, dass Akteure immer die Handlungsalternative mit dem größtmöglichen Nettonutzen wählen (Friedrichs 1997, 476). Hinzu kommt die Problematik, dass die meisten Nutzer illegaler Musiktauschbörsen minderjährig sind und somit strafrechtlich nur bedingt zur Rechenschaft gezogen werden können; eine Sanktionierung ihrer Handlungen ist wenig wahrscheinlich. Eine strafrechtliche Verfolgung erwartet im Falle der Minderjährigkeit des Täters seinen gesetzlichen Vormund.

Die Möglichkeit innerhalb kürzester Zeit über aktuelle Musiktitel oder sogar ganze Alben verfügen zu können, und das nur mithilfe eines Klicks der Maustaste, um das Datenmaterial aus dem Internet herunterzuladen, stellt einen großen Anreiz für die Benutzung von Internettauschbörsen dar und kann als ursächlich für ihre steigenden Frequenzraten angenommen werden. Theoretisch lässt sich dies mit einer Hypothese Friedrichs untermauern: Der Weg der geringsten Kosten bei gleichzeitig größtmöglichem Nutzen stellt die erfolgversprechendste und somit interessanteste Handlungsoption für den Menschen dar. Die Erfüllung ihres individuellen Bedürfnisses nach Musik mithilfe illegaler Mittel begründen die Nutzer häufig mit einer vorhandenen gesellschaftlichen Akzeptanz von illegalen Internetauschbörsen; sie begingen somit keine unrechtmäßigen Handlungen.

²² vgl. auch Friedrichs 1997, 474.

Die Tatsache, dass dieser Legitimationsversuch stattfindet, setzt eine Auseinandersetzung des „Musikpiraten“²³ mit der Problematik seiner Handlungen voraus. Die Möglichkeit, Musiktitel aus dem Internet herunter zu laden, hat für den jugendlichen Nutzer einen hohen Reiz; er kann so sein individuelles Bedürfnis nach Musik erfüllen und entwickelt Qualitäts- und Wertvorstellungen, die auf sein Verhalten zurückwirken. Er beginnt, sich zu emanzipieren, sich selbst zu verwirklichen, indem er sich dem Musikgenuss widmet (Friedrichs 1997, 479). Beim Herunterladen illegaler Musikdateien ist auch ein externer Druck zu verzeichnen, der aus Gruppenprozessen resultiert: Jugendliche wollen ihr Ansehen innerhalb einer Gruppe steigern, indem sie über eine möglichst aktuelle und umfassende Musiksammlung verfügen. Wie beschrieben nutzen 80 Prozent der 14- bis 29-jährigen täglich das Internet, vorzugsweise um Musikdateien herunter zu laden. Die Quote der täglichen Internetnutzung liegt hingegen bei den unter 14-jährigen bei rund 25 und bei den über 29-jährigen bei knapp 40 Prozent (Eimeren/ Gerhard/ Frees 2002, 22). Die über 29-jährigen Nutzer frequentieren primär Informations- und Nachrichtenseiten und verwenden das Internet als elektronischer Kommunikator (E-Mail, Foren, Chat-Räume). Das Interesse an Musikdownloads ist bei den unter 14- und über 29-jährigen Internetnutzern nur gering ausgeprägt. Innerhalb kurzer Zeit hat sich im Internet ein fester, relativ unstrittiger Kern an Verhaltensnormen etabliert. Diese subkulturelle „Netiquette“ hält an der Notwendigkeit des freien Zugangs zu Daten aller Art - Musik- ebenso wie Programmdateien - fest. Anhänger dieses Kodexes laden sämtliche Daten herunter, die sie zur Erfüllung ihres Konsumentenbedürfnisses benötigen. Die Verbreitung dieser „Netiquette“ trägt dazu bei, dass viele Nutzer ihr illegales Downloadverhalten für legitim halten.

Das Bedürfnis, zu einer Gruppe dazu zu gehören, die sich ungesetzlicher Handlungen bedient, ist ein Beleg für gesellschaftliche Anomie; eigene Unsicherheiten werden mitunter durch externe Faktoren ausgeglichen. Friedrichs beschreibt als Folge der gesellschaftlichen Anomie u.a. eine Abnahme der Bereitschaft, strittige Normen zu befolgen. Außerdem vermindert sich die individuelle Integration der

²³ Analog zu dem in der einschlägigen Literatur etablierten Begriff der „Musikpiraterie“, der den Vorgang des illegalen Kopierens von Musiktiteln charakterisiert, soll hier der Begriff des „Musikpiraten“ geprägt und verwendet werden.

Akteure - ihre Handlungsunsicherheiten nehmen hingegen zu (Friedrichs 1997, 481).

Plattenfirmen versuchen, die finanziellen Einbußen mithilfe unterschiedlicher Maßnahmen aufzufangen; zum einen werden die produzierten Musikstücke auf Internetseiten zum kostenpflichtigen Download angeboten, zum anderen werden immer neue Methoden des Kopierschutzes entwickelt, mit denen die CDs versehen werden, um eine Vervielfältigung zu verhindern; da „Musikpiraten“ jedoch innerhalb kürzester Zeit Programme entwickeln, um den Kopierschutz zu umgehen, wird er schnell unbrauchbar. Einige Musikproduktionsfirmen - wie *Virtual Volume* - nutzen das Download-Verhalten der Jugendlichen, indem sie Songs unbekannter Künstler zum Gratisdownload anbieten. Die Erwartungen bestehen in einer Steigerung des Bekanntheitsgrads der Musiker und einer erhöhten Nachfrage nach ihrer Musik; den Künstlern würden andernfalls vermutlich kaum Möglichkeiten zur Präsentation ihrer Musik geboten. Die entsprechenden Seiten werden jedoch nur selten frequentiert. Zurückzuführen ist dies darauf, dass sich das Interesse der Jugendlichen auf die Musikstücke bereits bekannter Künstler beschränkt.

Die Maßnahme, einen Kostenbeitrag für Internetmusikdownloads zu erheben, erscheint zweckmäßig, um den Musikmarkt zu stabilisieren. Die Erfolgsaussichten sind jedoch gering; es ist anzunehmen, dass die Jugendlichen weiterhin versuchen werden, Musik kostenfrei aus dem Internet herunter zu laden.

Friedrichs ist der Ansicht, dass der Staat Pluralität gewährleisten muss, diesem jedoch nicht nachkommen kann, wenn seine Mitglieder die dazu notwendige Loyalität verweigern (Friedrichs 1997, 484). Im Falle der Problematik kostenfreier Internetmusiktaschbörsen, Musikdownloads und dem damit zusammenhängenden Phänomen der Musikpiraterie kann diese These nicht unterstützt werden – sie nimmt den Staat über die Maßen in Schutz. Es kann angenommen werden, dass der deutsche Gesetzgeber für die geschilderte Entwicklung (mit)verantwortlich ist, da eine Beschränkung des freien Datenaustausches im Internet vergleichsweise spät erlassen worden ist; ein Rechtsrahmen zur Nutzung neuester Technologie(n), der sofort nach Markteinführung verabschiedet worden wäre, hätte die Veränderung im Rechtsbewusstsein möglicherweise verhindern können. Jetzt - mehr als zehn Jahre später - scheint es nahezu unmöglich, die

Rechtauffassung der Jugendlichen zu korrigieren.²⁴ So scheint es für viele Jugendliche nur zwei Alternativen zu geben: Entweder sie greifen zur Methode der illegalen Musikdownloads oder sie verlieren an Ansehen innerhalb ihrer Subkultur.

Die von Adorno und Horkheimer entwickelte „Kritische Theorie“ unterstellt, dass industrielle Produktionsvorgänge einem eigenen charakteristischen Gesetz der Serie, Standardisierung und Stereotypisierung folgen. Im Kontext dieses kulturkritischen Konzeptes wird der Begriff „Musikindustrie“ mit ästhetischen Implikationen aufgeladen, die den Regeln der industriellen Produktion folgen. Die Kulturindustrie fügt Altbekanntes zusammen und erzeugt so Kulturgüter neuer Qualität. In all ihren Sparten werden diverse Kulturprodukte mehr oder minder planvoll hergestellt, indem sie auf den Konsum durch Massen zugeschnitten werden und folglich auf ihn, den Konsum, zurückwirken (Adorno 1968, 60).

In ihrem Werk „Dialektik der Aufklärung“ haben Adorno und Horkheimer zudem den Begriff „Kulturindustrie“ in die Diskussion eingeführt und ihn mit einer spezifischen Bedeutung belegt: Unter „Kulturindustrie“ wird die Gesamtheit der industriell erzeugten und distribuierten Kulturgüter inklusive ihrer Rezeptionsformen verstanden. Wesentlich ist für Horkheimer und Adorno, dass die ästhetischen und philosophischen Werke bürgerlicher Kultur durch die technische Reproduktion und massenhafte Vermarktung zwar allgemein zugänglich gemacht, aber gleichzeitig auch entwertet werden. Die technischen Prozesse der Kulturindustrie verursachen diesen „Betrug“, da sie jegliches Kulturgut einem radikalen Mechanismus der Standardisierung und Serienproduktion unterwerfen; auf diese Weise wird der ökonomischen Dimension des Begriffs eine ideologische hinzugefügt. Aufgrund stetiger Neuerungen in der Musikkultur(industrie) - beispielsweise inform ständig wechselnder Trends und kurzweiliger Prominenz von „One-Hit-Wondern“ - entstehen anomische Tendenzen in der Gesellschaft: Der Konsument verliert die Orientierung innerhalb der Musikkultur und versucht sich die nötigen Codes zu erschließen, um seine Partizipation sicher zu stellen, ist damit jedoch erfolglos und findet sich schließlich bar jeder Zugehörigkeit. Anomie ist in

²⁴ Hinzu kommt, dass die gesamtwirtschaftliche Entwicklung in Deutschland deutliche Einschnitte im Haushaltsbudget vieler Bürger (und somit auch Jugendlicher) zur Folge hat und somit finanzielle Alternativen zum illegalen, kostenlosen Musikdownload mitunter fehlen.

diesem Fall ein (Ausnahme-)Zustand, in dem sich die Mitglieder einer Gesellschaft nicht normgerecht verhalten (können), da die Normen dem Einzelnen nicht mehr die nötige Verhaltenssicherheit bieten.

Beckert nimmt an, dass es zur Vermeidung sozial unerwünschter Konsequenzen asymmetrischer Informationsverteilung ethischer Codes bedürfe, die eine Vertrauensbasis in den Tauschbeziehungen schaffen würden (Beckert zitiert nach Mayer 2001, 45); es gelte nicht mehr, Werte zu verkaufen, sondern Gefühle. So finde eine Verschiebung von Werten respektive ihrer Bedeutungen statt, die in einer Grenzproduktivität - die Fähigkeit, die Produktmenge fixer Produktionsfaktoren mit Hilfe einer zusätzlichen Einheit eines variablen Produktionsfaktors zu vergrößern -, münden. Zielcke beschreibt in diesem Zusammenhang und in Anlehnung an den amerikanischen Ökonomen Jeremy Rifkin eine grundlegende Veränderung der traditionellen ökonomischen Strukturen: der Wandel vom Kapitalismus zu einer Ökonomie des Ideellen bzw. Kulturellen: „Bekanntlich verkaufen (...) Sony und Ariola keine Musik CDs mehr (...), sondern sie verkaufen Zugehörigkeitsgefühle und Lebensstile, (...) Anschlüsse an die Jetztzeit“ (Zielcke 2000, 18).

Doch geht es den Konsumenten tatsächlich nicht mehr um den Musikgenuss, sondern nur noch um ein Zugehörigkeitsgefühl, einen bestimmten Lebensstil? Der aktuelle Musikmarkt gibt weder Antworten auf diese Frage, noch bringt er langfristige Phänomene hervor, deren Analyse Charakteristika eines Lebensstils offenbaren könnte. In Kreisen der deutschen Tonträgerindustrie ging man gleichwohl davon aus, dass der Konsument von Tonträgern den „physischen“ Besitzgenuss gegenüber der elektronischen Verfügbarkeit vorziehen würde, zumal, wie man dachte, die neuen, drastisch datenreduzierten elektronischen Musikprogramme der hochwertigen CD klanglich unterlegen seien; eine Auffassung, die durch Erfahrungen im Buch- und Videobereich gestützt wurde. Allgemein erwartete man nach der Jahrtausendwende einen dualen Markt, der dem Konsumenten die Wahl zwischen physischer und elektronischer Musikware überlässt (Schöler 1/1995); zumindest die jugendlichen Konsumenten scheinen sich entschieden zu haben.

Schlussbetrachtung

Wie zu zeigen versucht wurde, haben technische Innovationen in erheblichem Maße zu sozialen Veränderungen von Produktions- und Rezeptionsweisen in der Musikpraxis beigetragen. Die Kennzeichnung von Anpassungs- und Veränderungsphänomenen im Verhältnis zu Innovationen in der Tonträgertechnologie durch ein theoretisches Konstrukt, welches den verhaltensdeterminierenden Einfluss von sachlichen Artefakten in den Mittelpunkt stellt, ist insofern von Nutzen, als die Rolle der Technik im Wandel der Nutzung von Tonträgern nicht einfach nur unterstellt wird, sondern näher untersucht, inwiefern Technik als Ursache für Änderungen im Sozialverhalten „verantwortlich“ zu machen ist (von Thienen 1988, 147).

Die Betrachtung einer Technikverwendung als soziotechnisches Handlungssystem, welches personale und technische Subsysteme als konstitutive Bestandteile beinhaltet, weist überdies daraufhin, dass die Vorstellung von einer „eigendynamischen“ technischen Entwicklung nicht gestützt werden kann. Die enge Wechselbeziehung zwischen personalem System und Sachsystem sowie die Tatsache, dass die Handlungsprogramme von Seiten der Hersteller zu einem gewissen Anteil präformiert sind, deuten darauf hin, dass die geschilderten Veränderungsphänomene in einem hochkomplexen Spannungsfeld sozialer, ökonomischer und technischer Grundorientierungen bzw. Interessen ablaufen.

Die geschilderten sozialen Folgen bilden dabei nur einen Ausschnitt einer Vielzahl von möglichen Folgeerscheinungen tontechnischer Innovationen. Die Ausbildung differenzierter Musikstile, wie im Rahmen der Technikgeschichte am Beispiel des Jazz oder des Rock´n´Roll nachgezeichnet werden kann, ließe sich ebenso als Folge nichtintendierter Handlungen zwischen Herstellern und Verwendern von Technik konstruieren. In anderem Zusammenhang wurde bereits darauf hingewiesen, dass der Musikmarkt zunehmend von der Etablierung innovativer Tonträgertechnologien abhängig geworden ist.

Die allgemein erwartete Umwälzung der Medienlandschaft in Richtung auf elektronische Datenhighways hat besonders die Industrien für Tonträger und Unterhaltungselektronik an eine Schwelle herangeführt, die eine grundsätzliche Auseinandersetzung über die ökonomischen und juristischen Folgen dieses „dritten

Wegs“ der Musikkommunikation erforderlich machen.²⁵ Andererseits eröffnen die Datenhighways bisher kaum abschätzbare Möglichkeiten für differenzierte Anwendungen seitens der Konsumenten. Hierin liegt nach Meinung der Autoren ein geradezu beeindruckendes Beispiel für die Validität sachvermittelter Herrschaft.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W.:** Résumé über Kulturindustrie, in: Theodor Adorno: Ohne Leitbild, 2. Auflage. Frankfurt 1968
- Adorno, Theodor W.:** Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen, Frankfurt am Main 1992
- Benjamin, Walter:** Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Zweite Fassung), in: Rolf Tiedemann/ Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.): Gesammelte Schriften I 2, Frankfurt am Main 1974
- Bickel, Peter:** Musik aus der Maschine. Computervermittelte Musik zwischen synthetischer Produktion und Reproduktion, Berlin 1992
- Blaukopf, Kurt:** Akustische Umwelt und Musik des Alltags, in: Reinhold Brinkmann (Hrsg.): Musik im Alltag. Zehn Kongressbeiträge, Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung, Band 21, Mainz 1980
- Blaukopf, Kurt:** Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie, München 1982
- Borris, Siegfried:** Einführung in die moderne Musik 1900 - 1950, Wilhelmshaven 1975
- Bourdieu, Pierre:** Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt am Main 1982
- Brauers, Jan:** Von der Äolsharfe zum Digitalspieler. 2000 Jahre mechanische Musik. 100 Jahre Schallplatte, München 1984
- Braun, Hans-Joachim:** Schallplatte und Tonband, in: Wolfgang König (Hrsg.): Propyläen Technikgeschichte, Band 5: Energiewirtschaft, Automatisierung, Information, Frankfurt am Main 1992

²⁵ im Anschluss an Breh, der zwischen dem traditionellen Weg musikalischer Kommunikation via Konzertveranstaltung und dem „zweiten Weg“ musikalischer Kommunikation durch den Tonträger unterscheidet (Breh 1980, 5 ff)

- Breh, Karl:** Die Mutation musikalischer Kommunikation durch High Fidelity und Stereophonie, in: Kurt Blaukopf (Hrsg.): Schriftenreihe "Musik und Gesellschaft", Heft 18, Karlsruhe 1980
- Chapple, Steve/ Garofalo, Reebee:** Wem gehört die Rock-Musik? Geschichte und Politik der Musikindustrie („Rock´n´Roll Is Here To Pay“), übersetzt von Teja Schwaner, Reinbek bei Hamburg 1980
- DER SPIEGEL:** „Klang-Supermarkt zum Nulltarif“, 31. Jg./Nr. 17 (18.4.77), S. 209
- Durkheim, Emile:** Die Regeln der soziologischen Methode, Frankfurt / Main 1995
- von Eimeren, Birgit/ Gerhard, Heinz/ Frees, Beate:** Entwicklung der Onlinenutzung in Deutschland. Mehr Routine – weniger Entdeckerfreude, ARD/ZDF Studie 2002. <http://www.daserste.de/service/ardonlo2.pdf>, 2002
- Elias, Norbert:** Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, Frankfurt am Main 1997
- Elste, Martin:** Kleines Tonträger-Lexikon. Von der Walze zur Compact Disc, Kassel 1989
- Faulstich, Werner/ Rückert, Corinna:** Mediengeschichte in tabellarischem Überblick von den Anfängen bis heute. Teil II, Bardowick 1993
- Flender, Reinhard/ Rauhe, Hermann:** Popmusik. Aspekte ihrer Geschichte, Funktionen, Wirkung und Ästhetik, Darmstadt 1989
- Freyer, Hans:** Theorie des objektiven Geistes, Darmstadt 1966
- Friedrichs, Jürgen:** Normenpluralität und abweichendes Verhalten. Eine theoretische und empirische Analyse, in: Wilhelm Heitmeyer (Hrsg.): Was treibt die Gesellschaft auseinander? Frankfurt am Main 1997
- Große, Günter:** Von der Edisonwalze zur Stereoplatte. Die Geschichte der Schallplatte, 2. Auflage, Berlin 1981
- Gruber, Siegfried:** Das Konsumentenverhalten bei Independent-Tonträgern. Eine empirische Untersuchung der Käuferschaft von „unpopulärer Populärmusik“. Unter besonderer Berücksichtigung methodischer Erkenntnisinteressen, Europäische Hochschulschriften: Reihe 36, Musikwissenschaft; Bd. 133, Frankfurt am Main 1995
- Haas, Walter:** Das Jahrhundert der Schallplatte. Eine Geschichte der Phonographie, Bielefeld 1977

- Harden, Ingo:** Freiheit lernen. Aufnahmepraxis und Digitalschallplatte, in: Hans-Klaus Jungheinrich (Hrsg.): Ästhetik der Compact Disc. Musikalische Zeitfragen 15, Kassel/Basel/London 1985
- Heister, Hanns-Werner:** Die Compact Disc. Ökonomische, technische und ästhetisch-soziale Bedingungen einer Innovation, in: Hans-Klaus Jungheinrich (Hrsg.): Ästhetik der Compact Disc. Musikalische Zeitfragen 15, Kassel/Basel/London 1985
- Hennen, Leonhard:** Technisierung des Alltags. Ein handlungs-theoretischer Beitrag zur Theorie der Vergesellschaftung, Opladen 1992
- Hirsch, Hans:** Schallplatten zwischen Kunst und Kommerz. Fakten, Tendenzen und Überlegungen zur Produktion und Verbreitung von Tonträgern, Wilhelmshaven 1987
- Hörning, Karl H.:** Ansätze zu einer Konsumsoziologie, Freiburg 1970
- Jahrbuch 94,** hrsg. vom Bundesverband der Phonographischen Wirtschaft e.V., München 1994
- Jokisch, Rodrigo:** Techniksoziologie, Frankfurt am Main 1982
- Ketteringham, John M./ Nayak, Ranganath P.:** Senkrechtstarter. Große Produktideen und ihre Durchsetzung, 2. Auflage, Düsseldorf/Wien/New York 1987
- Kittler, Friedrich:** Grammophon, Film, Typewriter, Berlin 1986
- Kleinen, Günter:** Der Zielgruppenbezug als Bewertungskriterium für Musik in Hörfunk und Fernsehen, in: Wolfgang Hoffmann-Riem/ Will Teichert (Hrsg.): Musik in den Medien, Baden-Baden 1986
- Klose, Werner/ Lietzberg, Horst:** Budgetline, in: Rolf Moser/ Andreas Scheuermann (Hrsg.): Handbuch der Musikwirtschaft, Starnberg und München 1992
- König, Wolfgang:** Technikentwicklung und Technikkonsens - Ein gesellschaftlicher Grundkonsens, in: Wolfgang König (Hrsg.): Propyläen Technikgeschichte, Band 4: Netzwerke, Stahl und Strom, Frankfurt am Main 1990
- Kroeber-Riel, Werner:** Konsumentenverhalten, 2. Auflage, München 1980
- Kuhnke, Klaus/ Miller, Manfred/ Schulze, Peter:** Geschichte der Pop-Musik. Band I (Bis 1947), 2. Auflage, Bremen 1977

- Kutsch, Thomas/ Wiswede, Günter:** Wirtschaftssoziologie. Grundlegung - Hauptgebiete - Zusammenschau, unter Mitarbeit von Wilfried Eißler, Stuttgart 1986
- Lenk, Hans/ Ropohl, Günter:** Technik im Alltag, in: Kurt Hammerich/ Michael Klein (Hrsg.): Materialien zur Soziologie des Alltags, Sonderheft 20 der Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Opladen 1978
- Linde, Hans:** Sachdominanz in Sozialstrukturen, Tübingen 1972
- Linde, Hans:** Soziale Implikationen technischer Geräte, ihrer Entstehung und Verwendung, in: Rodrigo Jokisch (Hrsg.): Techniksoziologie, Frankfurt am Main 1982
- Lüftner, Monti:** Weltmusikmarkt, in: Rolf Moser/ Andreas Scheuermann (Hrsg.): Handbuch der Musikwirtschaft, Starnberg und München 1992
- Lyng, Robert:** Die Praxis im Musikbusiness, Schriftenreihe "Musik & Wissen", hrsg. von PPV Presse Project Verlag, 3. Auflage, München 1992
- Marty, Daniel:** Grammophone. Geschichte in Bildern, Karlsruhe 1981
- Mayer, Karl Ulrich:** Die Beste aller Welten? Marktliberalismus versus Wohlfahrtsstaat, Frankfurt am Main 2001
- Mezger, Werner:** Schlager. Versuch einer Gesamtdarstellung unter Berücksichtigung des Musikmarktes der Bundesrepublik Deutschland, Neustadt am Rhodan 1975
- Nestle, Klaus:** Technische Innovationen und ihre Auswirkungen, in: Rolf Moser/ Andreas Scheuermann (Hrsg.): Handbuch der Musikwirtschaft, Starnberg und München 1992
- Pahlen, Kurt:** Musikgeschichte der Welt, München ohne Jahresangabe
- Rammert, Werner:** Technik aus soziologischer Perspektive. Forschungsstand, Theorieansätze, Fallbeispiele. Ein Überblick, Opladen 1993
- Rauhe, Hermann:** Die Rolle der Musik in den Medien angesichts veränderter Medienstrukturen, in: Wolfgang Hoffmann-Riem/ Will Teichert (Hrsg.): Musik in den Medien, Baden-Baden 1986
- Reichardt, Robert:** Die Schallplatte als kulturelles und ökonomisches Phänomen. Ein Beitrag zum Problem der Kunstkommerzialisierung, in: Edgar Salin / Gottfried Bombach (Hrsg.): Staatswissenschaftliche Studien, Neue Folge - Band 47, Zürich 1962
- Riess, Curt:** Knaurs Weltgeschichte der Schallplatte, Zürich 1966

- Ropohl, Günter:** Eine Systemtheorie der Technik. Zur Grundlegung der Allgemeinen Technologie, München 1979
- Ropohl, Günter:** Zum gesellschaftstheoretischen Verständnis soziotechnischen Handelns im privaten Bereich, in: Bernward Joerges (Hrsg.): Technik im Alltag, Frankfurt am Main 1988
- Rösing, Helmut:** Zur Rezeption technisch vermittelter Musik. Psychologische, ästhetische und musikalisch-funktionsbezogene Aspekte, in: Hans-Christian Schmidt (Hrsg.): Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Perspektiven und Materialien, Mainz 1976
- Schäfers, Bernhard:** Techniksoziologie, in: Hermann Korte/ Bernhard Schäfers (Hrsg.): Einführung in Spezielle Soziologien, Opladen 1993
- Schöler, Franz:** High Fidelity Technik für Einsteiger. Von der Kaufentscheidung über Hörgewohnheiten bis zum Schummel mit Daten, Reinbek bei Hamburg 1981
- Schöler, Franz:** „Down By Law?“, in: HIFI VISION 1/1995
- von Schoenebeck, Mechthild:** Was macht Musik populär? Frankfurt am Main 1987
- Schreiber, Ulrich:** Vom Fortschritt der Afterkunst. Plädoyer für die Wertfreiheit eines technischen Mittlers, in: Hans-Klaus Jungheinrich (Hrsg.): Ästhetik der Compact Disc. Musikalische Zeitfragen 15, Kassel/Basel/London 1985
- Seifert, Wolfgang:** Musik in den Massenmedien, in: Streitobjekt Schallplatte. Ein Kulturträger im Spiegel der Meinungen - hundert Jahre nach Erfindung der Phonographie, Schriftenreihe der Deutschen Phono-Akademie e.V., Wiesbaden 1978
- Silbermann, Alphons:** Ketzereien eines Soziologen, Wien/Düsseldorf 1965
- Simon, Ernst:** Mechanische Musikinstrumente früherer Zeiten und ihre Musik, 2.Auflage, Wiesbaden 1980
- Stange, Joachim:** Die Bedeutung der elektroakustischen Medien für die Musik im 20. Jahrhundert, in: Hans Heinrich Eggebrecht (Hrsg.): Musikwissenschaftliche Studien, Band 10, Pfaffenweiler 1988
- Steinhausen, Hans Werner:** Hundert Jahre Phonographie, in: Streitobjekt Schallplatte. Ein Kulturträger im Spiegel der Meinungen - hundert Jahre nach Erfindung der Phonographie, Schriftenreihe der Deutschen Phono-Akademie e.V., Wiesbaden 1978

- Tasch, Dieter:** Die „Grammophon“ in Hannover - 100 Jahre Schallplattengeschichte, in: 100 Jahre Schallplatte. Von Hannover in die Welt, hrsg. von Polygram Deutschland GmbH, Hamburg 1987
- von Thienen, Volker:** Die soziale Bindung und funktionale Vielfalt von technikvermittelnden Musiken. (Technik)Soziologische Annäherungen an ein von der Medienforschung vernachlässigtes Medium: die Tonträger, in: Rainer Bohn/ Eggo Müller/ Rainer Ruppert (Hrsg.): Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft, Berlin 1988
- Veblen, Thorstein:** Theorie der feinen Leute. Eine ökonomische Untersuchung der Institutionen, Frankfurt/ Main 1997
- Winter, Rainer/ Eckert, Roland:** Mediengeschichte und kulturelle Differenzierung. Zur Entstehung und Funktion von Wahlnachbarschaften, Opladen 1990
- Wiswede, Günter:** Soziologie des Verbraucherverhaltens, Stuttgart 1972
- Wiswede, Günter:** Einführung in die Wirtschaftspsychologie, München/Basel 1991
- Zeppenfeld, Werner:** Tonträger in der Bundesrepublik Deutschland. Anatomie eines medialen Massenmarkts, Bochumer Studien zur Publizistik- und Kommunikationswissenschaft, Band 18, hrsg. von Heinz-Dieter Fischer, Bochum 1978
- Zielcke, Andreas:** Schön und gut. Das neue Gesicht der Ökonomie: Der kulturelle Kapitalismus, in: Süddeutsche Zeitung (23.09.2000)
- Zosel, Johannes M.:** Zur industriellen Revolution in der Musik, in: Kurt Blaukopf (Hrsg.): Technik, Wirtschaft und Ästhetik der Schallplatte. Symposium auf der „hifi '68 Düsseldorf“, Schriftenreihe „Musik und Gesellschaft“, Heft 7/8, Karlsruhe 1970