



WESTFÄLISCHE  
WILHELMS-UNIVERSITÄT  
MÜNSTER

# Tonspuren

Eine medientheoretische Ästhetik der Musik

Sabine Ottjes



# TONSPUREN

## **Eine medientheoretische Ästhetik der Musik**

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät  
der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster (Westf.)

vorgelegt von  
Sabine Ottjes, geb. Neumann  
aus Jülich

(2007)

**Tag der mündlichen Prüfung:** 17.09.2012

**Dekan:** Prof. Dr. Christian Pietsch

**Referent:** Herr Prof. Josef Früchtl

**Korreferent:** Herr Prof. Detlef Kremer

**Sabine Ottjes**

**Tonspuren**



**MV WISSENSCHAFT**

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster

## Reihe XI

Band 3

Sabine Ottjes

# Tonspuren

Eine medientheoretische Ästhetik der Musik

## Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster

herausgegeben von der Universitäts- und Landesbibliothek Münster  
<http://www.ulb.uni-muenster.de>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Dieses Buch steht gleichzeitig in einer elektronischen Version über den Publikations- und Archivierungsserver der WWU Münster zur Verfügung.  
<http://www.ulb.uni-muenster.de/wissenschaftliche-schriften>

Sabine Ottjes

„Tonspuren. Eine medientheoretische Ästhetik der Musik“

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster, Reihe XI, Band 3

© 2013 der vorliegenden Ausgabe:

Die Reihe „Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster“ erscheint im Verlagshaus Monsenstein und Vannerdat OHG Münster  
[www.mv-wissenschaft.com](http://www.mv-wissenschaft.com)

ISBN 978-3-8405-0079-4 (Druckausgabe)

URN urn:nbn:de:hbz:6-08309503994 (elektronische Version)

direkt zur Online-Version:

© 2013 Sabine Ottjes

Alle Rechte vorbehalten

Satz: Sabine Ottjes

Titelbilder: Grunge musical background © Triff 2013

Blue mirrored equalizer © JonnyDrake 2013

Benutzung unter Lizenz von <http://www.shutterstock.com>

Umschlag: MV-Verlag

Druck und Bindung: MV-Verlag



# Inhaltsverzeichnis

<b>1. VON AUSGETRETENEN WEGEN UND NEUEN PFADEN – EINLEITUNG</b> .....	<b>7</b>
1.1. Musikszenarien heute – Eine Aufforderung zur Medienreflexion.....	7
1.2. Musik(-wissenschaft) und Medientheorie – Ein fächerübergreifendes Desiderat .....	9
1.3. Für eine medientheoretische Musikästhetik.....	12
1.4. Fragestellung und theoretischer Bezugsrahmen.....	16
1.5. Erkenntnisgewinn für die Musikwissenschaften und die Medientheorie..	17
1.6. Kapitelübersicht .....	18
1.7. Zu Ansatz und Methode.....	21
<b>2. FRUCHTBARES GRENZLAND – TOPOGRAPHIE EINER LEERSTELLE</b> .....	<b>23</b>
<b>2.1. Die Medien sind in aller Munde – Stand der Medientheorie heute....</b>	<b>23</b>
2.1.1. Vom Medienbegriff bis zur Medienphilosophie – Integrationsbestrebungen.....	23
2.1.2. Von Platons Schriftkritik bis zur Systemtheorie – Ein bunter medientheoretischer Diskurs.....	25
2.1.3. Alles nur Pseudotheorien von Querdenkern? – Die postmodernen Medientheorien.....	29
2.1.4. Marshall McLuhan – DER Klassiker der Medientheorie .....	31
2.1.5. Vilém Flusser – Ein nicht minder provokativer Philosoph der Neuen Medien .....	35
2.1.6. Ein Blick von oben – Meta-Medientheorie.....	38
2.1.7. Auf die Perspektive kommt es an – Unterschiedliche medienwissenschaftliche Beschäftigungsfelder und Erkenntnisinteressen .....	41
2.1.8. Die Werkzeuge unseres Denkens konstruieren unsere Gedanken – Ein verbindendes Axiom .....	45
<b>2.2. Nur langsam öffnen sich die Ohren füreinander – Musik(-wissenschaft) und Medien(-theorie).....</b>	<b>46</b>
2.2.1. Im Schatten der Bilder – Vom allgemeinen Primat des Visuellen.....	46

2.2.2.	Von Umsatzoptimierung und Identitätsstiftung – Vor(-medien)theoretische Zugänge zur Musik im Kontext der Neuen Medien .....	47
2.2.3.	Aus Angst, kein Spezialist zu sein? – Die Ignoranz der Medienwissenschaften gegenüber der Musikkultur und einige wenige Seitenblicke .....	49
2.2.4.	Fehlende Brückenschläge zur Medientheorie – Über einen rätselhaften Widerspruch innerhalb der Musikwissenschaften und erste medientheoretische Stimmen.....	55
<b>2.3.</b>	<b>Musik medientheoretisch gedacht – Eigene Zielsetzung und Ausblick .....</b>	<b>62</b>
<b>3.</b>	<b>MUSIK UND MEDIEN – ZWEI BEGRIFFE ERHALTEN KONTUR .....</b>	<b>65</b>
<b>3.1.</b>	<b>Code, Kanal und Botschaft – Medien als Verpackungen von Sinn....</b>	<b>65</b>
3.1.1.	Medium – Definition eines weiten Begriffs .....	65
3.1.2.	Von Mensch zu Mensch – Kommunikationsmedien.....	66
3.1.3.	Encodierung, Relais und Decodierung – Weitere Ausdifferenzierung der Kommunikationsmedien.....	68
3.1.4.	Medien ohne Software – Instrumentelle und physikalische Medien.....	70
3.1.5.	Zusammenfassung.....	72
<b>3.2.</b>	<b>Musik als Vermittlung und vermittelte Musik – Überlegungen zu Inhalt und Material der Musik.....</b>	<b>74</b>
3.2.1.	Der Wille zum Ton – Musik als intentionale Organisation akustischen Materials .....	74
3.2.2.	Klangphänomene als Selbstbezüglichkeit oder Vermittlung? – Diskussion einer strittigen Frage.....	76
3.2.3.	Eine besondere Transportsituation – Übertragung des Relais- und Diskursbegriffs auf die Musik .....	87
3.2.4.	Zusammenfassung.....	89
<b>3.3.</b>	<b>The Medium of Music Is the Message – Anwendung der Medientheorie auf die Musik .....</b>	<b>89</b>
3.3.1.	Schön verpackt ist halb gewonnen – Das Medium- / Message-Theorem als Prämisse .....	89
3.3.2.	Mit Flusser und mit McLuhan gelesen – Zwei zentrale medientheoretische Hypothesen im Hinblick auf Musik .....	93

3.3.3. Spagat zwischen methodischen Schwierigkeiten und Erkenntnisinteresse – Fragestellungen und Begründung des eigenen Vorgehens .....	95
--	----

#### **4. TONSPUREN – MEDIENTHEORETISCHE THESEN ZUR MUSIKÄSTHETIK .... 101**

##### **4.1. Von Sängern, Partituren und Samplern – Musikgeschichte als Vermittlungsgeschichte ..... 101**

4.1.1. Ein musikhistorisches Stadienmodell im Anschluss an McLuhan, Flusser und Faulstich – Herleitung und Begründung eines Gedankenexperiments .....	102
4.1.2. Die magische Welt des Ohres – Das Zeitalter der Livemusik .....	109
4.1.3. Musik wird auf Papier gebannt – Das Zeitalter der Notations- und Aufführungsmusik.....	115
4.1.4. Unheimliche Begegnung der dritten Art – Der Beginn eines neuen Zeitalters der multimedialen Musik.....	125
<i>Exkurs: Geschichte der elektronischen Musik.....</i>	<i>128</i>
<i>Exkurs: Musikreproduzierende Technologien des 20./21. Jhds ..</i>	<i>130</i>
4.1.5. Zusammenfassung und Fazit .....	137

##### **4.2. Kulturelle Signaturen der Medienmusik – (Meta-)ontologische Bestimmungen ..... 139**

4.2.1. Vom Wesen der Medienmusik – Herleitung der (meta-) ontologischen Perspektive .....	139
4.2.2. Wir werden programmiert durch ‚Technosound‘ – Der Eigensinn musikalischer Zeichen .....	144
<i>Thesen und Fragestellungen.....</i>	<i>144</i>
<i>Begriff und Semiotik des Technosounds .....</i>	<i>145</i>
<i>Begriff der Technoimagination.....</i>	<i>157</i>
<i>Kritik an Flussers Kommunikologie und Gewinn für eine Metaontologie der Musik.....</i>	<i>162</i>
4.2.3. Magische Klangkanäle – Musik und das Hören als Paradigmen einer neuen Epoche .....	172
<i>Thesen und Fragestellungen.....</i>	<i>172</i>
<i>Klang überall – Die neue Dominanz von Klangmedien .....</i>	<i>174</i>
<i>An Ear for an Eye Now? – McLuhan und der Global Sound .....</i>	<i>175</i>
<i>Mit Mille Plateaux in den Acoustic Space – Frank Hartmann.....</i>	<i>184</i>
<i>Kammernmusik als gesellschaftliche Utopie – Vilém Flusser.....</i>	<i>185</i>
<i>Auf dem Weg zu einer Kultur des Hörens – Wolfgang Welsch.....</i>	<i>189</i>
<i>Die Befreiung des Sinns aus dem Rauschen – Norbert Bolz.....</i>	<i>192</i>

4.2.4.	Sound als Signatur und Utopie des Medienzeitalters – Von der Beobachtung der Musikkultur zu deren Funktionalisierung .....	195
	<i>Medienkultur als Klangkultur – Die reduktionistische Lesart ....</i>	<i>195</i>
	<i>Klang als Signatur des Medienzeitalters – Die medientheorieimmanente Lesart.....</i>	<i>196</i>
	<i>Musik und das Hören als Beschreibungsmodell für eine Gesellschaftsutopie – Die kritische Lesart.....</i>	<i>196</i>
4.2.5.	Vom literarischen Appendix hin zur Gesellschaftsutopie – Wandel des musikästhetischen Diskurses .....	199
4.2.6.	Ausblick .....	200
<b>4.3.</b>	<b>(K)eine Werteverchiebung – Ästhetische Bestimmungen der Medienmusik .....</b>	<b>201</b>
4.3.1.	Vom Maß der Mittel – Die Medien als Prämisse ästhetischer Werturteile .....	201
	<i>Ästhetik zwischen Beschreibung und Wertsetzung .....</i>	<i>201</i>
	<i>Tonalität, Partitur und Aufführungssituation als ästhetisches A priori.....</i>	<i>202</i>
	<i>Technosound und Apparate als ästhetisches A priori der Medienmusik .....</i>	<i>205</i>
4.3.2.	Ein Schwebezustand zwischen Klang und Sinn – Das spezifisch Ästhetische der Medienmusik .....	208
	<i>Vom Werk zum Rhizom – Die ästhetischen Prämissen Form und Fortschritt .....</i>	<i>208</i>
	<i>Die Haltung des Hörens – Die ästhetischen Prämissen Inhalt und Gesellschaft.....</i>	<i>220</i>
<b>5.</b>	<b>WOHIN FÜHREN UNS DIE SPUREN DER MEDIENMUSIK? – RESÜMEE .....</b>	<b>233</b>
<b>6.</b>	<b>LITERATURVERZEICHNIS .....</b>	<b>243</b>
6.1.	Zitierte Literatur .....	243
6.2.	Weitere Literatur .....	250

# **1. Von ausgetretenen Wegen und neuen Pfaden – Einleitung**

## **1.1. Musikszenerien heute – Eine Aufforderung zur Medienreflexion**

*Musik im 21. Jahrhundert ist allgegenwärtig, sie ist präsenter und vielfältiger als je in unserer Kultur zuvor.* Musik begegnet uns als Rock, Pop und Disco, als so genannte klassische Kunstmusik oder auch in Form von avantgardistischen Tönen. Das Geräusch ist rehabilitiert, Musik reicht heute vom provokativen und ohrenbetäubenden Krach bis zur totalen Stille eines John Cage. Musik ist einerseits ein Produkt harmonischer und notationeller Rationalisierung, andererseits hat sie sich von menschlichem Verstand und menschlicher Kreativität emanzipiert, ist zum klingenden Zufall, zum Maschinenprodukt geworden. Wir ertanzen uns Musik, therapieren mit ihr, lauschen in Kontemplation und lassen uns Musik bei der Arbeit und in der Freizeit durch die Ohren rauschen. Aus keinem Bereich menschlichen Lebens und menschlicher Kultur ist Musik im weitesten Sinne wegzudenken. Sie ereignet sich aus Alltagsgeräuschen heraus und zerfließt in das allgegenwärtige Klangphylum unserer elektronisch vernetzten technischen Kultur.

Und: *Musik ist nicht mehr nur Aufführungsmusik, sondern entsteht, lebt und verklingt im Kontext unterschiedlichster Medien.* Musik bereichert bewegte Bilder vom Werbespot bis zum Kinofilm. Sie begleitet uns dank MP3-Player und Handy, wohin wir wollen, berauscht uns in der Disco, in Konzerten und im Kaufhaus. Sie erklingt aus Radios und von Compact Disks und sie strukturiert die Benutzeroberflächen unserer vielfältigen rechnergesteuerten Handlungen. Deutschland sucht per TV-Show den Superstar und tobt auf technikgigantischen Massenveranstaltungen wie der Loveparade. Musik heute stellt einerseits die höchsten

Anforderungen an den menschlichen Körper und Geist, indem sie ein Höchstmaß an Kreativität, struktureller Komplexität und instrumentaler Virtuosität einfordert. Andererseits entsteht sie nahezu unabhängig von komponierenden und instrumentierenden Menschen in körperlosen Maschinen – sie ereignet sich dank hochkomplexer Klangverarbeitungstechnik.

Wie Musik funktioniert, was gute Musik ausmacht oder was Kunst von bloßer Unterhaltung scheidet, sind seit jeher strittige Fragen, die jedoch heute – in diesem bunten Durcheinander von Funktionen, Geschmäckern und ökonomischen Werten – nichts an Aktualität verloren haben. Antworten auf diese Fragen werden aber vielfach noch im Terrain traditioneller Aufführungsmusik gesucht und mit Argumenten begründet, die überholt sind. Überholt deshalb, weil Musik nicht mehr schriftlich produziert, fixiert und lesend reproduziert wird. Mit den Neuen Medien – von den elektronischen Instrumenten bis hin zur Tonstudioteknik und zu digitalen Speichermedien – hat sich die musikalische Landschaft grundlegend verändert. Die Aufführungsmusik wird von der Medienmusik abgelöst.

*Der Arbeit liegt die Grundthese zugrunde, dass Medien unsere Wahrnehmung organisieren und unser Bild von der Welt und auch von der Musik modellieren. Musikmedien und musikalische Vermittlungsstrukturen, d. h. sowohl vermittlungstechnische Formen als auch semiotische Gestalten von Musik, nehmen Einfluss auf Kultur und katalysieren Diskurse sowie Praktiken. Parallel zum Wandel musikalischer Medien und Vermittlungskontexte verschieben sich auch die Prämissen ästhetischer Begriffe, Konzepte und Werturteile. Musikästhetik heute, wenn nicht sogar an sich, muss also mit einer Reflexion der medialen Prämissen von Musikkultur beginnen, wenn sie fundiert und folgerichtig argumentieren will. Musikästhetische Fragen sind vor dem Hintergrund musikalischer Vermittlungsformen zu stellen.*

Die Reflexion der Mediengeschichte und medientheoretischer Prämissen und Argumente ist m. E. eine vielversprechende Möglichkeit, Musik heute fundiert und durchaus auch allgemeinverständlich zu beschreiben, ästhetische Urteile zu überprüfen und ästhetische Wertkriterien neu zu begründen. Dabei benötigt man nicht zwangsläufig einen exponierten Fachjargon, der mit den teils provokativen Tönen gegenwärtiger Musik oder mit einer komplizierten, hermetisch anmutenden Produktions- und Vermittlungstechnik mitzuhalten versucht. Althergebrachte Begriffe aus der Disziplin der Ästhetik sind in aktualisierter Form dem Gegenstand Musik heute durchaus immer noch angemessen. Darüber hinaus stellt die Medientheorie fundierte Begriffe zur Verfügung, die die Musikkultur im Medienzeitalter neu auszuleuchten vermögen. In diesem Sinne macht es sich vorliegende Arbeit zur Aufgabe, die veränderte Musiklandschaft auf den neuen terminologischen Pfaden von traditioneller Ästhetik einerseits und Medientheorie andererseits zu erkunden.

Zweifelsohne kann ein medientheoretischer Zugang nicht alles auf dem Gebiet der Musikästhetik leisten, doch bin ich überzeugt, dass eine medientheoretische Musikästhetik Gedankenanstöße bietet für die verschiedensten theoretischen und auch praktischen Zugänge zur Musik.

## **1.2. Musik(-wissenschaft) und Medientheorie – Ein fächerübergreifendes Desiderat**

Schon seit Ende der 30er Jahre stellen sich die Kultur-, später die Medienwissenschaften aus einer übergreifenden Perspektive die Frage, was die Neuen Medien mit dem Menschen machen und wie das so genannte Informationszeitalter unsere Weltwahrnehmung, unser Lebensgefühl und unsere Gesellschaftsstrukturen verändert. Sie interpretieren die augenscheinliche Umbruchsituation, die auf eine allgemeine Beschleunigung aller Lebensprozesse (Paul Virilio) oder einen Boom der technischen Bilder (Vilém Flusser) zurückgeführt wird, im Zeichen von Fort-

schritt und Humanisierung oder aber von Dekadenz. Emphatisch wird z. B. eine Utopie absoluter Kommunikabilität – die Utopie des „Global Village“ (Marshall McLuhan) oder „telematischen Zeitalters“ (Flusser) – entworfen oder gesellschaftliche Emanzipation durch Kollektivierung und Politisierung der Kunst erhofft (Walter Benjamin). Kontrastierend prophezeit man eine nahe Kulturapokalypse durch ein mangelndes kritisches Bewusstsein der Massengesellschaft (Max Horkheimer, Theodor W. Adorno) und eine den Neuen Medien strukturimmanente Verhinderung von Kommunikation (Jean Baudrillard, Günther Anders, Neil Postman). Die polemische Rede vom Ende des Gutenberg-Zeitalters und vom Bedeutungsverlust typographischer Medien oder sogar der Sprache – „Sprache ist nicht mehr das Haus unseres Seins – es ist aus Algorithmen erbaut“ (Bolz 1993, 7) – bestimmt den gegenwärtigen öffentlichen Diskurs.

Die Analysen des derzeitigen Umbruchs, der das gesamte Denken, Fühlen und Wollen des Menschen betrifft, sind zwar unterschiedlich, doch dreht sich die medientheoretische Debatte immer um mangelnde Kompetenzen des Menschen bezüglich der neuen, von ihm selbst erschaffenen Medientechnologien. Der allgemeine Tenor besagt, dass wir uns an die derzeitigen kulturellen Verschiebungen zwar gewöhnt, nicht aber die entsprechenden Fähigkeiten entwickelt haben, diese zu analysieren und zu verstehen. Um unser Leben zu Beginn des neuen Jahrtausends zu organisieren und sinnhaftig zu gestalten, ist es jedoch unerlässlich, dass wir uns der Medien nicht nur bedienen können, sondern dass wir auch ihr kulturbildendes Potential hinterfragen.

Die notwendige Reflexion der offensichtlich durch die Neuen Medien veränderten *Conditio Humana* beinhaltet auch ein Nachdenken über Kunst und Musik sowie u. a. über ihre ästhetischen Bedingungen und Implikationen im Zusammenhang mit den medientechnologischen Möglichkeiten des 21. Jahrhunderts. Im Kontext der Neuen Medien kommt der Musik bzw. dem Klang neben Text und Bild ein zentraler

Stellenwert zu. Auf der anderen Seite liegt die Bedeutung der Medientechnologien für die Musikproduktion und -rezeption auf der Hand. *Es wurde nie so viel Musik gehört, produziert und konserviert wie im 20. / 21. Jahrhundert.* Man denke an die Techno- und HipHop-Kultur, die MTV-Generation, an Film- und Werbemusik, an elektronische Kompositionen von der Konkreten Musik bis z. B. zu *Mille Plateaux*, an klingende Benutzeroberflächen oder an Formen digitaler Musikvermittlung von der CD bis zum Internet. *Vor diesem Hintergrund erstaunt es, dass die medientheoretische Betrachtung von Musik ein fächerübergreifendes Desiderat darstellt:*

1. Die gegenwärtige Musikkultur wurde bislang nur in Ansätzen oder gar nicht zum Gegenstand der *Medientheorie* gemacht. Es liegt weder eine explizite Einzelmedientheorie zu Musikträgern wie Schallplatte oder CD analog etwa zu Bertolt Brechts Radiotheorie oder Siegfried Kracauers Filmtheorie vor, noch haben sich die gesellschaftskritische, kulturanthropologische, kommunikationstheoretische oder systemtheoretische Medientheorie oder die Medienästhetik dezidiert mit einer durch die Neuen Medien beeinflussten Musikkultur beschäftigt, obwohl sie zum Teil durchaus eine universale Geltung beanspruchen. Sowohl die frühe als auch die aktuelle Mediendebatte ist vielmehr auf visuelle Medien fixiert, so dass die Musik in ihren Vermittlungskontexten immer noch keine nennenswerte Lobby gefunden hat.
2. Die Vernachlässigung des Auditiven durch die verschiedenen Medientheorien und -ästhetiken ist ein Manko, das auch die *philosophische Ästhetik im Allgemeinen* betrifft, die ebenfalls stark auf Visualität zielt. Im Gegensatz zu ästhetischen Betrachtungen von Literatur, Bildender Kunst und Film sind ästhetiktheoretische Arbeiten unterrepräsentiert, die Musik in den Vordergrund stellen und eine Relevanz des Hörens für unsere Weltwahrnehmung und -erkenntnis konstatieren.

3. Auf der anderen Seite haben die *Musikwissenschaften* den medien-theoretischen Diskurs nur vereinzelt zur Kenntnis genommen. Dies steht im Kontrast dazu, dass sich Komponisten, Musiker und Musikproduzierende und damit die Musikpraxis schon seit geraumer Zeit der jeweils neuen technischen Möglichkeiten bedient und das ästhetische Potential der Medientechnologien sowohl musikalisch aufzeigt als auch theoretisch reflektiert.

### 1.3. Für eine medientheoretische Musikästhetik

*Musik ist jedoch unabhängig von ihrer kulturellen und epochalen Bestimmung immer eine vermittelte und kann demzufolge nicht unabhängig von ihrer materiellen Konkretion und den Medien im Sinne der transportierenden bzw. speichernden Relais reflektiert und begriffen werden, seien diese nun traditioneller (Sänger, Musiker, Notentext) oder technologischer Natur (CD, Sample). Zudem wird Musik selbst als Medium, als Vermittlung einer transzendenten musikalischen Idee, als Sprache oder als Symbolsystem gedacht.*

*Mediale Strukturen – materielle wie semiotisch-ideelle – stehen aber in einem engen wechselseitigen Verhältnis zu Wahrnehmung, Bewusstsein und Denken, so das zentrale medientheoretische Postulat, dem ich mich in dieser Arbeit anschließe. Die Medien im weiten Sinne, augenscheinlich die Sprache und das Buch, aber m. E. auch das tonale Tonsystem, die Schallplatte oder Musikportale im Internet strukturieren Wahrnehmungen, erzeugen Beziehungen zwischen den Dingen und produzieren auf diese Weise Bedeutung. Marshall McLuhan brachte dieses Theorem auf eine knappe, aber aussagekräftige und populär gewordene Formel: „The Medium is the Message“. So verstanden ist das Medium als semiotischer bzw. materieller Träger von Kommunikation kein neutraler Überbringer von Bedeutung, sondern wirkt aufgrund einer inhärenten Epistemologie wahrnehmungs-, verständnis- und verhaltenssteuernd.*

Musik artikuliert sich demzufolge nicht nur über Medien, sondern sie artikuliert in sich selbst ihre Medialität. Zur Botschaft der Musik gehört neben einer eventuell vorgängigen Idee ebenso der künstlerisch-technische Prozess der Materialisation von Klang, insofern man die Dichotomien Inhalt und Verpackung, Bedeutung und Bedeutungsträger oder Idee und Form überhaupt noch aufrechterhalten kann. Aus konstruktivistischer Perspektive wird die musikalische Botschaft zudem durch den Rezeptionsprozess, die hörende Dematerialisierung von Musik bestimmt. Der Empfänger liest nicht nur, sondern generiert Bedeutung und dies wiederum in Abhängigkeit nicht nur von inhaltlichen Vorerfahrungen, sondern auch von der konkreten Mediensituation und seiner allgemeinen Sozialisation durch Medien. Die Demarkationslinie zwischen vormedialer Idee und medialem Bedeutungsangebot ist verschwommen.

*Musikmedien und musikalische Medialität beeinflussen in diesem Sinne relevant die Musikkultur in all ihren organisatorischen und systemischen Facetten. Deshalb behaupte ich eine Relevanz der Medientheorie für die systematischen, historischen wie auch angewandten Wissenschaften von der Musik, z. B. für die Musikgeschichte, die Musikpsychologie, die Musiksoziologie oder die Musikkritik. Auch die Musikphilosophie, die sich die Frage nach dem Wesen der Musik stellt, und insbesondere die Musikästhetik, als Lehre von der Wahrnehmung und kunsttheoretischen Beurteilung von Musik, kommen neben dem Begriff des Gehaltes nicht ohne den Begriff der Form und damit eine Betrachtung des Mediums aus.*

Vorliegende Arbeit widmet sich vor diesem Hintergrund aus philosophisch-ästhetischer Perspektive dem Zusammenhang von musikalischen Vermittlungsformen und musikästhetischen Prämissen, Beschreibungen und Wertkategorien. Dabei nimmt die Arbeit die kulturellen Signaturen der verschiedenen alten und neuen Musikmedien, insbesondere die ‚Tonspuren‘ des so genannten Medien- und Informationszeitalters, in den Blick. Medientheoretisches und Musikphilosophisches werden zu-

sammengedacht mit dem Ziel einer medientheoretischen Musikästhetik im zweifachen Begriffssinn.

1. Zum einen wird Ästhetik in dem eigentlichen Sinn von ‚Aisthesis‘ als *Lehre der Wahrnehmung* begriffen und damit eine wahrnehmungs- bzw. erkenntnistheoretische Perspektive eingenommen. Die leitende Hypothese ist, dass die Musikrezeption und damit die Haltung des Hörens sich analog zur Vermittlungsgeschichte der Musik verändert, insofern musikalische Übertragungs- und Speichermedien unser Denken, Fühlen und Wollen beeinflussen und präformieren.
2. Zum anderen wird *Ästhetik als Theorie der (schönen) Kunst* verstanden und von der Hypothese ausgegangen, dass Kompositionslehren, die Idee des Schönen, ästhetische Werturteile und damit unser Musikbegriff in einem engen Zusammenhang mit den jeweils historisch vorherrschenden Vermittlungskontexten von Musik stehen bzw. stehen sollten.

In diesem Sinne wird Musikästhetik hier zum einen als ein Nachdenken über Musik und Musikkultur verstanden. So sollte m. E. nicht versäumt bleiben, vor dem Hintergrund der Neuen Medien und ihrer Theoretisierung durch verschiedene medientheoretische Diskurse ästhetische Begriffe, Leitdifferenzen und Theorien auf ihre Evidenz hin zu überprüfen. Darüber hinaus versteht sich die Arbeit aber auch als Beitrag zu einer ästhetischen Theorie der Musik. Sie macht sich auf die *Suche nach dem spezifisch ästhetischen Reiz gegenwärtiger Musik und Musikformen im Medienkontext* und unternimmt den Versuch, ästhetische Qualität von Musik medientheoretisch zu reformulieren bzw. medienfolgsam neu zu konstatieren.

Indem sie Terminologie und Methode der Medientheorie in die Musikästhetik exportiert und den Ausweis gelungener Kunst medientheoretisch führt, stellt vorliegende Arbeit also eine deskriptive und eingeschränkt auch ontologisierend-normative Theorie der Musik dar. Ich

spreche von eingeschränkt normativ, insofern ich in Anlehnung an Gethmann-Siefert's Ausführungen zur Aufgabe der philosophischen Ästhetik die Funktion im Speziellen der philosophischen Musikästhetik nicht darin sehe, die Existenz von Musik als Kunstphänomen zu beweisen, Rezepte für die Schaffung großer Musikwerke vorzugeben, wahre Musik von falscher Musik zu scheiden, den Musikkenner und seine Urteile gegenüber dem Banausen und seinen Fehlurteilen zu rechtfertigen. Die Funktion der philosophischen Musikästhetik und damit Aufgabe dieser Arbeit ist es vielmehr, das Phänomen Musik „als Element menschlicher Kultur zu verstehen“ bzw. „mit Hilfe adäquater Kategorien und treffender Begriffe dem Verstehen zugänglich zu machen“ (Gethmann-Siefert 1995, 17f). Dabei gehe ich, wie Gethmann-Siefert weiter formuliert, implizit von der Annahme aus, dass sich die Musik – „wie jedes Phänomen in der Welt – begreifen (lässt), wenn auch in ihrem Erfahrungsgehalt möglicherweise begrifflich nicht erschöpfend erklären“ (Gethmann-Siefert 1995, 18).

Die Medientheorie stellt in diesem Sinne einen angemessenen Zugang zur Musik zur Verfügung. Sie befördert auf der einen Seite das Verständnis der Musik als Kulturphänomen und ist sich gleichzeitig bewusst, dass sie die Musik begrifflich nicht vollends einholen kann, da die Musik auf einer anderen medialen Ebene angesiedelt ist. Zudem lassen sich mithilfe der Medientheorie ästhetische Wertsetzungen überprüfen und kategorisieren, indem zentrale zugrunde liegende Prämissen aufgedeckt werden. Dieser Ansatz versteht sich damit zum einen als eine Gedankenanstoß, die das Hören von Musik begleiten kann, und zum anderen als Anstoß an die traditionelle Musikästhetik, die Impulse heutiger Musik wahrzunehmen und eine Transformation des ästhetischen Diskurses voranzutreiben bzw. zuzulassen.

## 1.4. Fragestellung und theoretischer Bezugsrahmen

Im Zentrum der Betrachtung stehen die heterogenen Phänomene des Musikalischen in der Gegenwart unter der Fragestellung, was Musik- kultur des 20. und 21. Jahrhunderts aus der Perspektive von Medialität und Medien und im Unterschied zur gutenbergschen Musikkultur des 18. und 19. Jahrhunderts in Europa auszeichnet. Dabei beziehe ich mich sowohl auf verschiedene Medientheoretiker, die die medientheoretische Debatte aus unterschiedlichen Perspektiven richtunggebend angeregt und nachhaltig geprägt haben und in diesem Sinn als Klassiker der Medienphilosophie bezeichnet werden können (vgl. Engell 1999, 13ff.), als auch auf den aktuellen, deutschsprachigen medientheoretischen Diskurs. Außerdem werde ich auf wissenschaftliche Publikationen unterschiedlichster disziplinärer Herkunft eingehen, die sich im weitesten Sinne mit Musik und Medien beschäftigen.

Vor dem Hintergrund einer notwendigen Medientheoriekritik ist allerdings keine strenge und vollständige Übertragung von Medientheorien auf die Musikkultur Absicht dieser Arbeit. Es geht mir vielmehr darum aufzuzeigen, inwieweit verschiedene ausgewählte medientheoretische Konzepte und Modelle trotz oder gerade wegen ihrer wissenschaftlichen Unkonventionalität und Umstrittenheit eine Reflexion ästhetischer Fragen zur Musik im Kontext der Medien anregen können. Damit gilt es, musikästhetische Fragestellungen und Problemfelder, die sich wie ein roter Faden durch die Geschichte der Ästhetik ziehen, medientheoretisch neu auszuleuchten, wie z. B. den Material-, Werk- und Kunstbegriff, die Debatte um die Semantik der Musik oder das Verhältnis von Komponist, Werk, Interpret und Rezipient.

Ziel der Arbeit ist es, die *Hypothese* zu belegen, *dass Musik im Zusammenhang mit ihren derzeitigen medialen Bedingungen eine Herausforderung für die traditionellen Kunstkonventionen darstellt* und dass eine

aktuelle Musikästhetik medientheoretisch begründet werden kann. Dabei handelt es sich um eine Hypothese, die zwar weniger in der Musikpraxis und Medienöffentlichkeit, dafür aber umso mehr in der Philosophie und den Musikwissenschaften unausgesprochen infrage steht.

## **1.5. Erkenntnisgewinn für die Musikwissenschaften und die Medientheorie**

Die Arbeit erhebt somit keinen Anspruch auf eine umfassende Medientheorie der Musik, sondern beabsichtigt, das musikästhetische Nachdenken über Musik im 21. Jahrhundert aus medientheoretischer Perspektive anzuregen und eine neue Terminologie zur Verfügung zu stellen. Sie bringt verschiedene Diskurse, die sich bisher wenig oder gar nicht zur Kenntnis genommen haben, in einen Dialog und macht den Versuch einer erstaunlicherweise lange ausgebliebenen bzw. vernachlässigten Verknüpfung.

Für die Musikwissenschaften ist ein Erkenntnisgewinn hinsichtlich ihres Gegenstandsbereichs, ihrer Methodik und ihres wissenschaftlichen Selbstverständnisses zu erwarten. So bietet eine medientheoretische Ästhetik der Musik eine neue, methodisch adäquate Zugriffsmöglichkeit auf in den Musikwissenschaften bisher unterrepräsentierte Gegenstandsbereiche wie Populärmusik, Elektronische Musik, Computermusik und vor allem auf so genannte ‚Klassik‘ im Zeitalter technischer Reproduzierbarkeit. Zudem vermag sie einen Beitrag zu einer selbstkritischen Reflexion der eigenen wissenschaftlichen Kriterien zu leisten, die sich in der Musikwissenschaft angesichts ihrer unsicheren Existenz zusehends breitmacht.

Sekundär stellt vorliegende Untersuchung auch einen Erkenntnisgewinn für die Medientheorie dar, insofern die Reflexion der Musik neben Bild, Buch und Neuen Medien eine eklatante inhaltliche Leerstelle schließt.

So lässt sich der Gegenstandsbereich komplettieren und der universale Gültigkeitsanspruch der Medientheorien überprüfen.

Darüber hinaus hoffe ich, dass diese Arbeit allen, die auf irgendeine Weise professionell oder alltagspraktisch mit Musik umgehen, interessante Gedankenanstöße zu geben vermag. Dabei denke ich nicht, dass ästhetische Theorien primär die Musikpraxis beeinflussen. Es ist vielmehr der ästhetische Diskurs über Musik, der sich angesichts einer veränderten Mediensituation und der klangexperimentellen und musikalischen Ereignisse der vergangenen Jahrzehnte transformiert.

## **1.6. Kapitelübersicht**

Das *Kapitel 2.1.* dient der Einführung in das weite Feld der Medientheorien und medienwissenschaftlichen Forschungen sowie in die Untersuchungsperspektive dieser Arbeit. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der deutschsprachigen Debatte.

Es erfolgt ein allgemeiner Überblick über die unterschiedlich akzentuierten Medientheorien der Einzeldisziplinen bis hin zu medientheoretischen Ansätzen im Rahmen des Projekts einer expliziten Medienwissenschaft bzw. Meta-Medientheorie. Unterschiede und Gemeinsamkeiten bezüglich Gegenstandsbereich, Erkenntnisinteresse und Kernthesen werden dargestellt. Dabei finden die Medientheorien von Marshall McLuhan und Vilém Flusser besondere Beachtung, insofern sie mich zu dieser Arbeit inspiriert haben und – in kritischer Distanz – ihre theoretische Grundlage bilden. Indem ich zentrale Begriffe und Untersuchungsperspektiven für das Projekt ‚Tonspuren‘ aus ihren Schriften entwickeln werde, will ich nicht zwei als überholt geltende Medientheoretiker rehabilitieren, bestätige aber ihre ursprüngliche provokative Inspirationskraft, die den Mediendiskurs erst initiiert bzw. einflussreich vorangehtrieben hat.

In *Kapitel 2.2.* wird das Verhältnis zwischen Medien / Medientheorie und Musik / Musiktheorie a) aus Perspektive der Medienwissenschaften bzw. der Medien und b) aus Perspektive der Musikwissenschaften bzw. ausgehend vom Gegenstand Musik erläutert.

Zunächst geht es darum, die spärliche medientheoretische Forschungsliteratur zur Musik zusammenzutragen und den Status quo der deutschsprachigen Diskussion zu bestimmen. Anschließend werde ich auf die ebenso vereinzelt musiktheoretischen Forschungsergebnisse und Thesen zum Thema ‚Musik und Medien‘ eingehen. Auf diese Weise werde ich den für meine Arbeit relevanten Textkanon vorstellen, die Defizite einer interdisziplinären Auseinandersetzung aufzeigen und erneut eigene Zielsetzungen formulieren.

In *Kapitel 3.1.* wird es darum gehen, den Begriff des Mediums im Hinblick auf den Argumentationsbedarf der Arbeit zu differenzieren und zu erläutern. Ausgehend von einer terminologischen Differenzierung wird in diesem Kapitel auch auf Untersuchungsschwerpunkte und Grenzen der verschiedenen Medientheorien hingewiesen.

In *Kapitel 3.2.* werden sodann die verschiedenen Aspekte des Medienbegriffs auf die Musik angewendet. In diesem Zusammenhang wird es auch darum gehen, die der Arbeit zugrunde liegende Musikauffassung zu erläutern und zu begründen. Durch die vorgenommenen Differenzierungen und Begriffsdefinitionen wird das Projekt ‚Tonspuren‘ zudem in seinen Zugriffsperspektiven auf Musik vorskizziert.

*Kapitel 3.3.* stellt anschließend die grundlegenden Prämissen und Hypothesen dieser Arbeit dar und steckt das Feld einer Medientheorie der Musik in Form von konkreten Fragestellungen ab. Es wird in diesem Kontext auch auf mögliche Probleme und methodische Dilemmata hingewiesen, die es für die weitere Diskussion im Hinterkopf zu behalten

gilt. Abschließend geht es um eine Eingrenzung des Fragehorizonts dieser Arbeit auf den Bereich einer medientheoretischen Musikästhetik.

Mit den ersten drei Teilen der Arbeit ist die theoretische Ausgangssituation umrissen. Im vierten Teil wird es sodann um die Konkretisierung verschiedener Teilaspekte einer Medienästhetik der Musik gehen. Die folgenden Kapitel diskutieren, wie vielfältig sich das Medium Musik und verschiedene Musikmedien in Kultur bzw. Musikkultur einschreiben. Im Zentrum der Untersuchung stehen dabei die Tonspuren gegenwärtiger Musik und damit die durch digitale Medien induzierte Musikkultur und -ästhetik.

In *Kapitel 4.1.* werden die medientheoretischen Hypothesen im Transfer auf musikalische Kulturen musikhistorisch ausbuchstabiert. Es wird darum gehen, inwieweit sich kulturelle Leitmedien und dominante musikalische Kommunikationssituationen in Musikkultur einschreiben. Auf diese Weise wird eine bunte, inspirierende Reflexionsfolie für die anschließende detaillierte Diskussion einzelner Aspekte der gegenwärtigen Musik sowie gegenwärtiger Musikkultur und -ästhetik erarbeitet.

Anschließend widmet sich *Kapitel 4.2.* den kulturellen Signaturen insbesondere gegenwärtiger Musik, die als Medienmusik bestimmt wird. Ich werde der Frage nach unserem (Neu-)Verständnis und Begriff von Musik im Kontext der Neuen Medien nachgehen. Dabei wird sich aber die Frage nach der Ontologie der Musik zugunsten einer meta-ontologischen Fragerichtung verschieben. Zunächst wird der Einfluss der ideellen Zeichenebene technischer Klänge und sodann der materiellen Relaisebene auf das Symbolsystem Musik, auf musikalische Phänomene, auf die Haltung des Hörens, auf die ästhetische Bewertung von Musik, auf die Organisation der Musikkultur sowie – übergeordnet – auf den Diskurs der Musikauffassungen diskutiert werden.

Es wird zum einen um eine neuartige Zeichenhaftigkeit der Medienmusik gehen, mit der künftige Generationen aufwachsen werden, um ihr Potential, musikkulturelle Ein- und Umschreibungen vorzunehmen, sowie um die Frage, ob wir dieser neuen musikalischen Sprache mächtig oder ohnmächtig gegenüberstehen.

Zum anderen werde ich erläutern, inwiefern elektronisch-digitale Vermittlungsstrukturen von Musik Musikkultur prägen. Vor diesem Hintergrund wird die viel gehörte Rede von einer auditiven Kulturrevolution, die Forderung nach einer Kultur des Hörens bzw. die These eines ‚sounding turn‘ zu diskutieren sein.

In *Kapitel 4.3.* werden sodann die Folgen eines medialen Eigensinns zeitgenössischer Musik und ihrer Medien für eine aktualisierte Musikästhetik diskutiert. Hier wird es um einen Wandel der romantischen, bürgerlich-idealistischen Ästhetik hin zu einer medientheoretisch formulierten Ästhetik gehen, um Beschreibungs- und Wertungskategorien vor dem Hintergrund eines umfassenden Medienwandels, der auch die Musikkultur und ihre ‚Werke‘ ergriffen hat. Damit wird neben einer Beschreibung nun auch eine Wertung vorgenommen, was den spezifisch ästhetischen Reiz von Medienmusik im Vergleich zur traditionellen, notationellen Aufführungsmusik ausmacht.

## **1.7. Zu Ansatz und Methode**

Meine Ausführungen mögen anhand ihrer Evidenz und Überzeugungskraft für den einzelnen Leser und für die gegenwärtige musikästhetische Debatte bewertet werden. Meine Thesen sind oftmals spekulativ in dem Sinne, dass sie nicht empirisch und materialreich abgesichert werden. Es wird stattdessen exemplarisch angedacht und ausprobiert und Heterogenes verknüpft mit dem Ziel, unterschiedlichst motivierte musikästheti-

sche Debatten (von feuilletonistischer Musikkritik bis zur Musikanalyse) zu inspirieren.

Ich möchte in diesem Sinn eine funktionelle Terminologie zur Verfügung stellen, die neue Inhalte denkbar macht, und *zum Nachdenken anregen, was heutige Musik ausmacht, was sie für uns bedeutet und wie sie bewertet wird*. Diese Arbeit ist nicht musiksoziologisch angelegt, indem sie Tatsachenbeobachtungen verallgemeinert. Sie ist auch nicht primär hörend inspiriert entstanden und verzichtet deshalb auf die Analyse von Musikbeispielen. So bleibt zu sagen: Beobachte selbst, höre und prüfe an deinen eigenen Erfahrungen, welche Spuren die Töne des Medienzeitalters hinterlassen.

## **2. Fruchtbares Grenzland – Topographie einer Leerstelle**

### **2.1. Die Medien sind in aller Munde – Stand der Medientheorie heute**

#### **2.1.1. Vom Medienbegriff bis zur Medienphilosophie – Integrationsbestrebungen**

Die Medien sind in aller Munde – beherrschen sowohl die Alltagssprache, die Rede in der Medienbranche selbst als auch den universitären Betrieb sowie die aktuellen wissenschaftlichen Publikationen. Im so genannten Medien- und Informationszeitalter setzen sich nicht nur die Publizistik, vormals ausschließlich Zeitungswissenschaft, und die relativ neuen Kultur-, Kommunikations- oder Medienwissenschaften, sondern nahezu sämtliche universitären Disziplinen mit Begriff und Theorie der Medien auseinander. Der gemeinsame Gegenstand ‚Medien‘ ist jedoch so allgemein wie weit verzweigt, der zugrunde liegende Medienbegriff, die angewandten Methoden und disziplinären Traditionen und Ansprüche sind so unterschiedlich wie eigen. Inzwischen mischen sich im medienwissenschaftlichen Diskurs unauflöslich publizistische, kulturpolitische, juristische, ökonomische, soziologische, pädagogische sowie kognitionspsychologische, semiotische, kommunikationstheoretische, literaturtheoretische, ästhetische und ethische Termini, Fragestellungen und Methoden.

Medienwissenschaftliche Fragestellungen weisen schon vor Auftauchen eines expliziten Medienbegriffs innerhalb der traditionellen Disziplinen eine lange Tradition auf. Nach anfänglichen terminologischen, methodischen sowie spezifisch erkenntnisgeleiteten Alleingängen medienwissenschaftlicher Forschungen in den verschiedenen Bezugsdisziplinen

zeigen sich in Deutschland vor allem seitens der Literaturwissenschaften seit den 1970er Jahren Bestrebungen zur Interdisziplinarität und Integration sowie zur Gründung einer eigenen Disziplin der *Medienwissenschaften*. Evident werden diese Bestrebungen durch zahlreiche Publikationen (z. B. Helmut Kreuzer, *Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft*, 1977), vernetzende Sonderforschungsprojekte (z. B. Siegener DFG-Sonderforschungsbereich „Bildschirmmedien“) sowie eine verstärkte Aufnahme der Kommunikations-, Kultur- und Medienwissenschaften in den universitären Fächerkanon. Bei den Medienwissenschaften handelt es sich gut dreißig Jahre später jedoch immer noch um eine junge, sich konstituierende Disziplin, die sich – als Pendant zu einer regen und bunten Medienpraxis – im akademischen Gefüge noch stärker etablieren und in Form von Medienstudiengängen wie medienbezogenen Studienanteilen in den traditionellen Fächern behaupten muss. Dabei kann es nicht nur darum gehen, interdisziplinär zu vernetzen und Gegenstandsbereiche unter einem neuen disziplinären Dach zu versammeln, sondern es gilt, problem- statt gegenstandsmotiviert, „transdisziplinär“ zu arbeiten (Faulstich 2002, 71) und einen metawissenschaftlichen Konnex zwischen medienwissenschaftlichen Theorien unterschiedlichster Couleur herzustellen (Leschke 2003, 21).

Derzeit tritt in diesem Zusammenhang der Begriff der *Medienphilosophie* in Konkurrenz zu dem der Medienwissenschaft. Er steht zum einen für die Aufklärung der Philosophie über sich selbst und ihre Medien, aber auch für interdisziplinären Austausch und Integrationsbestreben. Integration wird dabei im Sinne eines wissenschaftstheoretischen Metadiskurses verstanden (vgl. Leschke 2003) und weniger im Sinne Faulstichs, der ein praxisorientiertes Curriculum vor Augen hat (vgl. Faulstich 2002).

Hartmann (2000) rekonstruiert z. B. die Wurzeln medientheoretischer Fragestellungen vor und nach der Etablierung des Medienbegriffs aus der Erkenntnistheorie und Sprachphilosophie heraus mit der Absicht

einer Entzauberung neuerer großer Gedankensysteme und als theoretische Basis für praxis- und problemorientierte Ansätze. Sandbothe (2001) will unter Medienphilosophie sowohl eine fächerübergreifende „transdisziplinäre“ wissenschaftliche Tätigkeit verstanden wissen als auch – in einem weiten Begriffssinne – die mediale Praxis außerhalb der Universität. Er spricht sich damit sowohl gegen eine Reduktion der Medienphilosophie auf eine der Erkenntnistheorie, Ästhetik oder Logik nebengeordnete Fach- bzw. Bereichsphilosophie aus als auch gegen eine Vereinseitigung des wissenschaftlichen Mediendiskurses als Medien- und Kommunikationswissenschaft bzw. als psychologisch-soziologisches Forschungsfeld. Medienphilosophie wird von Sandbothe – und damit durchaus im Konsens mit Hartmann – als eine „wissenschaftstheoretische Dienstleisterdisziplin“ (Münker / Roesler / Sandbothe 2003, 185) verstanden, d. h. eine Metadisziplin, die ein philosophisches Abstraktionsniveau mit einem pragmatischen Anspruch verbindet. Deutlich hinter diesen Ansprüchen zurück bleibt der Sammelband *Perspektiven interdisziplinärer Medienphilosophie* von Ernst, Gropp und Sprengard (2003), in dem ausschließlich zusammengetragen wird, aber kein Dialog stattfindet.

### **2.1.2. Von Platons Schriftkritik bis zur Systemtheorie – Ein bunter medientheoretischer Diskurs**

Die medienwissenschaftlichen Bezugsdisziplinen tragen mit je unterschiedlichen Medientheorien zu einem bunten medienwissenschaftlichen Diskurs bei. Diese Theorien weichen im Hinblick auf Medienbegriff, Terminologie, methodischen Zugang, Erkenntnisinteresse und Forschungstradition stark voneinander ab und widersprechen sich nicht selten. Die verschiedenen Medientheorien widmen sich der Beschreibung, Erklärung und Kritik der Medien, prognostizieren zukünftige Entwicklungen und machen Anwendungs- und Nutzungsvorschläge.

Faulstich unterscheidet z. B. in *Grundwissen Medien* (2000) Einzelmedientheorien, kommunikationstheoretische, gesellschaftskritische und systemtheoretische Medientheorien einerseits und – diskreditierend – den Pool der Pseudomedientheorien, in die er alle diejenigen Theorien verbannt, die sich den konventionellen wissenschaftlichen Forderungen und dem akademischen Habitus nicht so recht fügen wollen. Ich will mich dieser möglichen, wenn auch nicht unstrittigen Klassifizierung zunächst anschließen, um in verschiedene medientheoretische Bereiche kurz erläuternd einzuführen und die Stoßrichtung dieser Arbeit zu erläutern:

Unter dem Stichwort *Einzelmedientheorien* lassen sich alle die Medientheorien zusammenfassen, die sich in einem engen und sehr speziellen Rahmen mit ausschließlich einem Medium bzw. Medientyp befassen. So werden stets die neu erfundenen und sich etablierenden Medien in ihren Strukturen, gesellschaftlichen Funktionen und Wirkungsweisen reflektiert. Angefangen bei der Schriftkritik Platons im *Phaidros* bis hin zu neueren Forschungen zu Mündlichkeit und Schriftlichkeit seit Beginn der 1950er Jahre (Harold Adams Innis, Eric Havelock, Jack Goody, Walter Jackson Ong) ist es vor allem immer wieder das Medium Schrift, welches medientheoretische Überlegungen herausfordert (z. B. Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, 1967 / dt.1974, oder auch z. B. Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, 1992). Ergänzend findet Schriftforschung unter der besonderen Bedingung des Buchdrucks statt (z. B. bei Elizabeth Eisenstein 1983 und Michael Giesecke 1991). Nach der Fotografie (z. B. Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, 1931, später z. B. Roland Barthes, *Die helle Kammer*, 1986) provozieren auch Hörfunk (insbesondere Bertolt Brecht, *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat*, 1932; Rudolf Arnheim, *Rundfunk als Hörkunst*, 1933; Friedrich Knilli, *Versuche zu einer Semiotik des Radios*, 1970; Werner Faulstich, *Radiotheorie*, 1981) und Film (z. B. Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, 1932; Siegfried Kracauer, *Theorie des Films*, 1960)

einzelmedientheoretische Konzepte. Anschließend bestimmen vor allem das Fernsehen (z. B. Th. W. Adorno, *Prolog zum Fernsehen* und *Fernsehen als Ideologie*, 1963; Hans Magnus Enzensberger, *Das Nullmedium oder Warum alle Klagen über das Fernsehen gegenstandslos sind*, 1988) und seit den 1980er Jahren der Computer (z. B. Joseph Weizenbaum, *Die Macht der Computer und die Ohnmacht der Vernunft*, 1977) sowie das Internet die Mediendiskurse.

Einzelmedientheorien zu Musikmedien, z. B. technischen Tonträgern wie Schallplatte oder CD, sind deutlich unterrepräsentiert bis gar nicht vorhanden, was Leschke m. E. berechtigterweise auf eine lediglich unterstellt geringe sozio-kulturelle Relevanz zurückführt (vgl. Leschke 2003, 16). Mit dieser Arbeit soll dieses Defizit insoweit abgebaut werden, dass verschiedene Musikmedien in ihrer ästhetischen Einflussnahme auf Musikkultur reflektiert werden. Ein Transfer vorliegender Einzelmedientheorien ist jedoch in diesem Zusammenhang weitestgehend unergiebig, da Einzelmedientheorien die Entwicklung und Merkmale eines Mediums analysieren und nicht ohne weiteres auf ein anderes Medium übertragbar sind. Aufgrund ihres prägenden Einflusses für die Medientheorie und -wissenschaft, ist der Diskurs der Einzelmedientheorien dennoch zur Kenntnis zu nehmen. Nicht wenige der genannten Medientheorien sind mittlerweile zu Klassikern avanciert. Zudem haben sich Thesen implizit wie explizit in die medientheoretische Debatte der Gegenwart eingeschrieben.

Im Unterschied zu den Einzelmedientheorien beschäftigen sich die *kommunikationstheoretischen Medientheorien* der Publizistik, Kommunikationswissenschaften und Medienwirkungsforschung nicht mit dem einzelnen Medium, sondern mit den Medien schlechthin, bevorzugt mit Massenmedien wie der Zeitung als erstem Massenkommunikationsmedium, dem gedruckten Buch, dem Fernsehen und dem Internet. Gerhard Maletzke gilt als Begründer der Massenkommunikationsforschung in

der Bundesrepublik Deutschland und hat die US-amerikanische Forschungsliteratur zum Thema erschlossen.

Die kommunikationstheoretischen Medientheorien sind im Rahmen meines Erkenntnisinteresses nicht von Bedeutung, weil der Zugang vor allem ein analytisch-empirischer ist. Dieser Typ Medientheorie grenzt an den großen außeruniversitären Forschungsbereich der Marktforschung an. Die Untersuchungsansätze sind an quantitativen Resultaten ausgerichtet, und die Methoden entstammen den empirischen Sozialwissenschaften insbesondere der kognitiven Psychologie.

Weiterhin unterscheidet Faulstich die *gesellschaftskritischen Medientheorien* in Nachfolge und Tradition der Texte *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936) von Walter Benjamin oder *Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug* (1944) von Max Horkheimer / Theodor W. Adorno. Die Massenmedien erfüllen als Kommunikationsträger und als Produzenten von Kultur ideologische Funktionen und unterlaufen das emanzipative Potential vor allem der literarischen, bildenden, darstellenden und musikalischen Künste, so die Grundthese der gesellschaftskritischen Medientheorien. Die Massenmedien festigen als Instrumente der Herrschaft die kapitalistischen Machtstrukturen und lassen „hohe Kunst“ zum unterhaltenden Konsumgut verkommen. In den 70er Jahren greift z. B. Hans Magnus Enzensberger noch mit seinem Begriff der „Bewusstseinsindustrie“ auf die Frankfurter Schule zurück (*Baukasten zu einer Theorie der Medien*, 1970). Mit den medientheoretischen Veröffentlichungen der englischen *Cultural Studies* und ihren Analysen der Populärkultur (Raymond Williams, Stuart Hall, John Fiske) setzt demgegenüber ein Paradigmenwechsel ein, der die High- / Low-Dichotomie von Kultur auflöst.

Die gesellschaftskritischen Medientheorien sowie die Theorien der Cultural Studies sind aufgrund ihres weit gefassten Ansatzes sowie eines expliziten Ästhetikdiskurses für den Kontext dieser Arbeit von Interesse. Eine Übertragbarkeit auf Musikmedien ist begrenzt möglich.

Dennoch liegt hier nicht der Schwerpunkt meiner Arbeit, da die gesellschaftskritischen Theorien als historische Klassiker die digitalen Medien nicht miteinbeziehen und die Cultural Studies nicht die deutsche bzw. deutschsprachige Debatte repräsentieren, auf die ich mich in dieser Arbeit aber hauptsächlich beziehe.

Faulstich beschreibt zudem eine Gruppe der *systemtheoretischen Medientheorien*. Sie stehen in der Tradition kybernetischer und informationstheoretischer Theoriemodelle, die auch in der Biologie und Ökologie eine prominente Anwendung gefunden haben. Unter die Rubrik der systemtheoretischen Ansätze fallen Talcott Parsons und Niklas Luhmanns Systemtheorien sowie neuere konstruktivistische Ansätze wie etwa von Siegfried J. Schmidt.

Das systemtheoretische Paradigma möchte ich aus pragmatischen Gründen ausklammern, obwohl es interessant wäre, die Systemtheorie aufgrund ihres universalen Gültigkeitsanspruchs im Zusammenhang mit Musikkultur zu reflektieren. Dennoch werden über Autoren wie Großmann und Schäblitz konstruktivistische Thesen in diese Arbeit einfließen und diskutiert werden.

### **2.1.3. Alles nur Pseudatheorien von Querdenkern? – Die postmodernen Medientheorien**

Darüber hinaus verweist Faulstich auf „eine Reihe von Publikationen“ in Nachfolge Marshall McLuhans, die er als „keine Theorien im wissenschaftlichen Sinn“ (Faulstich 2000a, 23) sondern als „Pseudomedientheorien“ bezeichnet. Sein Verweis auf Kloock / Spahr (1997) assoziiert hinsichtlich dieser Bewertung wissenschaftlichen Konsens. Kloock und Spahr bezeichnen die Theorien von McLuhan, Vilém Flusser, Neil Postman, Paul Virilio und Friedrich A. Kittler – die Faulstich neben Norbert Bolz und Florian Rötzer in einem Satz abhandelt – aber gerade als „genuin kulturwissenschaftliche Medientheorien“, insofern sie „die

Medien selbst“ als „Ausgangspunkt und Basis der Theorie“ und nicht ihre Inhalte oder ihren sozialen Kontext in den Mittelpunkt der Untersuchung stellen (vgl. Kloock / Spahr 1997, 9). Zur Klassifizierung scheint mir bei aller Problematik des Begriffs auch die Bezeichnung ‚postmoderne Medientheorien‘ geeignet, da sie den bunten, wissenschaftlich provokanten und singulären Theorien eine den Klassikern und wissenschaftlich-traditionellen Texten gleichberechtigte und der Wirkungssituation entsprechende Stellung im Diskurs einräumt, statt sie zu dikreditieren (vgl. Leschke 2003, der die genannten Medientheorien als ‚postmoderne Medienontologien‘ bezeichnet). Postmodern lassen sich die Theorien im Sinne des Begriffs bei Wolfgang Iser (1987) zum einen nennen, weil sie per se Kritik am modernen, wissenschaftlichen und eurozentrischen Denken üben, und zum anderen, weil sie sich methodisch als relativ, aber anschlussfähig im Gegensatz zu letztbegründet und damit in sich geschlossen präsentieren. Ihr Gedankenmaterial ist ideenreich und heterogen, ihre Argumentation beruht auf assoziativer Vernetzung, Analogisierung und Spekulation, und ihre Form ist nomadisch, mosaikartig, die eines durcheinander geratenen Puzzles oder – mit Gilles Deleuze und Félix Guattari (1977) gesprochen – die eines Rhizoms.

Hier, bei den medientheoretischen Querdenken, liegt mein Hauptinteresse. Zum einen verdanke ich Autoren wie McLuhan und Flusser meine Inspiration zum Thema der vorliegenden Arbeit, und zum anderen eignen sich die genannten Medientheorien wegen ihres historisch wie systematisch weiten Ansatzes und ihres universalen Gültigkeitsanspruchs insbesondere für einen modifizierten Transfer. Gerade an diesen Theorien inklusive ihrer Leerstelle „Medien und Musik“ wird deutlich, dass die Musik und auditive Medien in der Theoriebildung unterrepräsentiert sind.

Es folgt eine kurze Darstellung der für diese Arbeit relevanten Autoren und ihres Gesamtwerkes, damit an späterer Stelle die Argumentation nicht von einführendem Ballast überdeckt wird. Dennoch werden hier

Thesen und Ergebnisse nur schemenhaft nachgezogen und bedürfen in späteren Kontexten der Konkretisierung und vor allem der kritischen Stellungnahme.

Zuvor möchte ich jedoch noch auf diejenigen Theoretiker eingehen, die aufgrund der Definition von Kloock und Spahr nicht als genuine Medientheoretiker zu bezeichnen sind, die aber dennoch den medientheoretischen Diskurs nachhaltig geprägt haben. So haben beispielsweise Jean Baudrillard oder Gilles Deleuze Medien als zentrale Faktoren von Bewusstsein und Denken, Gesellschaft und Kultur begriffen, diese aber nur am Rande thematisiert. So formuliert etwa das Metzler Lexikon *Medientheorie Medienwissenschaft* (Schanze 2002): „B.[audrillard]s Status als Medientheoretiker beruht dabei weniger auf der explizit medientheoretischen Begriffsbildung als auf dem spezifischen Anregungspotenzial seiner Texte: V. a. von Künstlern und in der Medienbranche wird B. als ein Denker wahrgenommen, der zeitgenössische Erfahrungen wie kaum ein anderer zu artikulieren versteht. Im fachwissenschaftlichen Kontext ist die medientheoretische Valenz seiner Arbeiten umstritten.“ (Schanze 2002, 20). Baudrillard kritisiert in seinen Arbeiten die gesellschaftskritische Medientheorie, vor allem Enzensberger, und entwirft eine Theorie der ‚Simulation‘. Auch von Deleuze sind einige Schlüsselkonzepte wie das der ‚Wunschmaschine‘ und des ‚Rhizoms‘ in die Kunst, die Medienbranche und die Medientheorie diffundiert. Im späteren Verlauf dieser Arbeit wird Deleuze aufgrund seiner Auffassung der Musik als rizomorph und aufgrund seiner Bedeutung für die elektronische und digitale Musik näher ins Blickfeld rücken.

#### **2.1.4. Marshall McLuhan – DER Klassiker der Medientheorie**

Marshall McLuhan (1911 – 1980) wird abwertend als Medienguru, Pop-Philosoph oder anerkennend als hellseherisch-prophetischer Vordenker bezeichnet (vgl. Marchand 1999, 17ff). „Er hat mehr leidenschaftliche

Feinde, ergebene Gefolgschaft und wutentbrannte Kritiker als irgendein anderer ausgezeichnete Denker unserer Zeit.“ (Stearn 1982, 13). So umstritten er auch ist, kann man m. E. nicht umhin, ihn heute als den Klassiker der neueren, ausgesprochenen Medientheorie zu bezeichnen. Es gibt kaum eine Medientheorie, die sich nicht zumindest implizit auf ihn bezieht.

McLuhan wurde 1911 in Kanada geboren, seit 1946 lehrte er als Literaturprofessor in Toronto. 1980 starb er an den Folgen eines Gehirntumors (vgl. Claus-Peter Leonhardt: Nachwort in McLuhan 1995b, 229f). McLuhans bekanntesten Werke sind *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters* (The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man, 1962), *Die magischen Kanäle* (Understanding Media. The Extensions of Man, 1964), *Das Medium ist Massage* (The Medium is the Massage. An Inventory of Effects, 1967) und *The Global Village. Der Weg der Mediengesellschaft in das 21. Jahrhundert* (The Global Village, 1989). Darüber hinaus hat er hunderte von Aufsätzen verfasst, die seine kommunikationstheoretischen und kulturkritischen Thesen variieren.

Sein Forschungsprojekt oder besser sein Lebensprojekt in Kürze darzustellen, scheint leicht. Wem ist nicht das populäre Schlagwort „The medium is the message“ und die Rede vom „Global Village“ geläufig? Doch was McLuhan – ausgehend von seinem Studium Homers und der Romane von James Joyce – alles zu diesen Thesen an Gedanken entwickelt, wie er Assoziationen mosaikartig zusammenfügt und was er für verschlungene Argumentationen vornimmt, entzieht sich fast der Darstellbarkeit. Ben Liebermann formuliert sehr treffend: „Was die Details anbelangt, werden Sie, wenn es Ihnen möglich ist, das Buch [bzw. die Bücher; ergänzt durch die Verfasserin] lesen müssen.“ (Liebermann 1982, 260). Dennoch ist hier der Versuch einer groben Rasterung zentraler McLuhanscher Thesen.

Mit dem Ausspruch „The medium is the message“ hat McLuhan schlagwortartig darauf hingewiesen, welche enorme Bedeutung Medien

wie das Rad, das Buch, Geld, die Mode oder die Elektrizität – unabhängig von ihrer konkreten Verwendung und ihrer Inhalte – für unsere Wahrnehmung, unser Denken und infolgedessen für unsere Kultur und Gesellschaft haben. Infolge seiner Kernthese stellt sich Geschichte für McLuhan grob dreiphasig dar: Die Stammeskultur und das Manuskriptzeitalter sind durch eine reiche, ganzheitliche Erlebnisstruktur, durch unmittelbaren Weltkontakt, Bilder und Klänge, durch Taktilität, Oralität und Audition geprägt. Durch die Erfindung des Alphabets und die Etablierung des Buchdrucks wird sodann ein historischer Paradigmenwechsel ausgelöst. Das Sehen entwickelt sich zur dominanten Wahrnehmungsform, und das Auge wird zur epistemologischen Metapher. Kultur formiert sich im Gutenbergzeitalter zu einer Schrift- und Lesekultur um. Im elektronischen Zeitalter wird schließlich durch die audio-visuellen Medientechnologien das Visualitätsprimat durch eine neue Form der Taktilität, nämlich ein harmonisches, synästhetisches Zusammenspiel aller Sinne, abgelöst. Nach einer langen historischen Phase der visuellen Distanznahme zur Welt reinstalliert sich medienfolgsam eine ganzheitliche, mehrperspektivische Welterfahrung. Folgen dieser Umstrukturierung der menschlichen Wahrnehmungsorganisation durch die Medientechnologien reichen laut McLuhan in alle Bereiche des Bewusstseins, des Denkens, der gesellschaftlichen und kulturellen Organisation. So implodiere die Welt zum „Global Village“, einer interaktiv vernetzten, demokratisch organisierten Weltgemeinschaft.

McLuhans unkonventionelle Publikationen fordern Kritiker wie emphatische Befürworter heraus. Er muss sich einerseits den Vorwurf der Unwissenschaftlichkeit gefallen lassen, andererseits demonstrieren McLuhans Texte – so seine Fangemeinde – nur folgerichtig seine Theorie. „McLuhan hat mit seinen Arbeiten nicht nur einen kulturellen Paradigmenwechsel von einer Buchkultur, dem ‚Gutenbergzeitalter‘, zu einer Informationskultur, dem ‚elektronischen Zeitalter‘, beschrieben [bzw. vorhergesagt; ergänzt durch die Verfasserin], er hat diesen Paradigmenwechsel als erster Autor auch methodisch konsequent vollzogen –

von der linearen zur nonlinearen Darstellung.“ (Klaner 1989, 73f). McLuhans Texte konterkarieren den Leseprozess. Seine neuartige Mosaikmethode treibt er in dem Buch *Das Medium ist Massage* – dessen Titel sich schon ein Wortspiel mit seiner Hauptthese erlaubt – auf die Spitze. Die traditionellen Buch- und Textkonstituenten werden verdreht und spielerisch umgestaltet. „Marshall McLuhans Duktus schwankt zwischen Lehrsatz und Aphorismus – zwei in der wissenschaftlichen Buchwelt im Allgemeinen unvereinbaren Ausdrucksformen, die aber genau dem Schwebezustand zwischen gutenbergscher und post-gutenbergscher Galaxis entsprechen. Viele seiner Aussagen stehen beinhart in der literaturwissenschaftlichen gelehrten Tradition, aus der McLuhan kommt, andere sind den Slogans der Werbung oder der Sprache der Tagesschau näher als wissenschaftlich abgesicherten Aussagen.“ (Wolfgang Coy in der Einleitung zu McLuhan 1995a, XI). Gedanken stehen oft, so scheint es, unvermittelt nebeneinander. Sie werden fallen gelassen, obwohl noch Klärungsbedarf vorhanden ist. Zum Teil tauchen sie im nächsten Abschnitt oder im nächsten Kapitel wieder auf, reichen Plausibilitäten nach oder verwirren auch nur umso mehr. Der Leser wird mit extremen Verallgemeinerungen, mangelhaften Ableitungen und Folgerichtigkeiten sowie einer sprunghaft-chaotischen Textorganisation konfrontiert und nicht selten in die Irre geführt. „Wollte man alle Implikationen, Verzweigungen und Folgerungen, die diese Art von Produktivität auf nur einer typischen McLuhan-Seite verbreitet, prüfen, brauchte man Jahre.“ (Liebermann 1982, 263). In diesem Sinne werde ich hier – und glaube durchaus im Sinne McLuhans – einen eklektischen und pragmatischen Zugang zu seinem Werk wählen. Ich werde Aussagen sammeln und zu Thesen verdichten, die mir für den Zweck meiner Fragestellung dienlich sind, und damit sein Werk einem Steinbruch gleich auf brauchbares Material hin durchforsten.

Über die Kritik hinaus haben sich die Thesen und Ausführungen McLuhans jedoch als inspirierend für Wissenschaft und Alltagskultur erwiesen, wie seine breite akademische wie populäre Rezeption zeigt.

McLuhan hat nicht nur Kommunikationsstrukturen wie das World-WideWeb im technischen Sinne vorhergesagt, sondern schon ihre Auswirkungen erkannt und prognostiziert, indem er auf einen Zusammenhang zwischen technischen Medien und einem umfassenden kulturellen Wandel aufmerksam gemacht hat, der den Menschen als wahrnehmendes, erkennendes, fühlendes und produzierendes Wesen ergreift. Einige seiner Thesen zur elektronischen Revolution sind allerdings – bedingt durch ihre Entstehungszeit – aus heutiger Sicht nicht mehr stichhaltig. Nicht das Fernsehen ist derzeit das Medium par excellence, sondern die Vernetzung von Bildoberflächen, Speichermedien und digitalen Übertragungskanälen, die alle bisherigen Detailnetze einschließt und mittlerweile sämtliche Bevölkerungsschichten medial erweitert und dadurch in ihrem Sinne sozialisiert. Obwohl McLuhan heute also zumeist als überholt gilt, wage ich es, den McLuhanschen Thesen in kritischer Distanz zu folgen, weil er hinsichtlich eines in der Mediendebatte unterrepräsentierten Themas nichts an seiner anfänglichen Inspirationskraft eingebüßt hat.

### **2.1.5. Vilém Flusser – Ein nicht minder provokativer Philosoph der Neuen Medien**

Bodenlosigkeit ist die existentielle Grunderfahrung des Kulturkritikers und Medienphilosophen Vilém Flusser (1920 – 1991), der einen Großteil seines Lebens im Exil verbrachte. 1939 verlässt er als deutschstämmiger Jude seine Geburtsstadt Prag und flüchtet vor den Nationalsozialisten über London nach Brasilien. Er beschäftigt sich autodidaktisch mit Philosophie und publiziert als Essayist für die brasilianische Tagespresse und später in portugiesischer, französischer, englischer und deutscher Sprache für verschiedene Kulturzeitschriften. Dadurch findet er einen unkonventionellen Zugang zur akademischen Lehre und wird 1963 in São Paulo zum ordentlichen Professor für Kommunikationsphilosophie ernannt. 1972 kehrt Flusser dem Brasilien der Militärregie-

rung den Rücken und findet in Südfrankreich eine neue Heimat. Zahlreiche Gastvorlesungen, Vorträge und Publikationen machen ihn in Deutschland in den 80er Jahren als „digitalen Denker“ und als originellen wie provokativen „Philosophen der Neuen Medien“ bekannt. Seine phänomenologisch-existentialistischen Gegenwartsanalysen, ausgehend von der Interpretation menschlicher Kommunikation, sind interdisziplinäre Grenzgänge, die anregende Diskurse zur Medien- und Kulturtheorie anstoßen.

Flusser rekonstruiert in den *Schriften zur Kommunikologie* (entst. 1973, posthum veröffentl. 1996) und in dem Essay *Ins Universum der technischen Bilder* (1985) – ähnlich wie und erstaunlicherweise ohne jeglichen Verweis auf McLuhan – die Kulturgeschichte in einem Modell sich ablösender kommunikativer Leitmedien. Das magisch-mythische Zeitalter bis etwa 1500 v. Chr. ist durch Bildercodes geprägt, die Menschen kommunizieren mittels der Sprache und über traditionelle Bilder. Kommunikation vollzieht sich zudem „kreisdialogisch“ und „theaterdiskursiv“ in engen Gesprächs- bzw. Erzählsituationen mit der ständigen Möglichkeit zum Feedback. Durch die Erfindung des alphanumerischen Codes und seine gesamtgesellschaftliche Etablierung formiert und stabilisiert sich das historische Zeitalter mit seinen zahlreichen spezialisierten Diskursen. Ein dualistisches Weltbild, Wissenschaft und Ideologie entstehen. Abgelöst wird die Historie um 1900 n. Chr. durch das Zeitalter der Telematik. Der so genannte Technocode der technischen Bilder wie Fotografie, Film und Computer und dominante feedbacklose Massendiskurse wie Radio oder Fernsehen beginnen, die Industrie- zur Informationsgesellschaft umzucodieren.

Flusser diagnostiziert eine durch die explosionsartige Technisierung und Digitalisierung der Medien ausgelöste globale Krise, die einhergeht mit einem totalen Umbruch unserer Wahrnehmungsformen und Existenzbedingungen. Zum einen beschreibt er die Effekte der Neuen Medien kulturkritisch und in apokalyptischen Visionen: Mit dem Untergang westlicher Schriftkultur befürchtet er eine Vermassung und Totalisie-

rung der Gesellschaft. Zum anderen begrüßt er emphatisch das neue emportauchende Cyberspace-Universum mit seinen vielseitigen, für Flusser erst erahnbaren Möglichkeiten. Apokalyptische Prophetie und Apotheose der Medien sowie die positive Utopie einer demokratisch vernetzten, „telematischen“ Gesellschaft stehen sich im Werk ambivalent gegenüber.

Flusser ist bei aller Problematik des Begriffs ein Denker der Postmoderne, der schreibend einem spielerischen Eklektizismus frönt. Er wechselt beliebig die Diskurse, macht das Überkreuzen von Methoden zum Programm und kombiniert verschiedene Erkenntnismodelle wie Assoziationslogik oder Etymologie. Für die Zukunft prognostiziert Flusser eine Auflösung des Subjekts, die Unbestimmbarkeit von Wirklichkeit und Schein, die Gültigkeit kybernetischer und systemtheoretischer Denkmodelle sowie die Etablierung der Ästhetik als bestimmendes Paradigma. Er konstatiert das Ende von Geschichte und Fortschritt, wobei er sich jedoch nicht in aller Konsequenz von den großen Meta-Erzählungen im Sinne Lyotards verabschiedet, insofern seine Texte zusammengenommen ein geschichtsphilosophisch-teleologisches bzw. theologisches Denkmodell (Neswald 1998) illustrieren. Flusser ist durch das Buch sozialisiert und noch ganz in der alten Zeit verwurzelt. Er sieht dem prognostizierten Untergang der Geschichte und der alten Epoche angesichts dessen, dass Sprache ihre Dominanz an den digitalen Code verliert, immer wieder auch pessimistisch entgegen. Er befürchtet damit ein Ende der Dichtung, der historisch-teleologischen Ethik und des kritischen Bewusstseins. Schreiben ist aber sein Metier, und seine Liebe zur Sprache sowie sein brillanter erzählerischer Umgang mit ihr kennzeichnen ihn als Kind der „Gutenberg-Galaxis“ (McLuhan). Zeitlebens hat er seine Schreibmaschine nicht gegen einen Computer eintauschen wollen. Flusser ist damit gleichzeitig auch ein „unrettbar Moderner“, der trotz Affirmation des Neuen „einer typischen Denkfigur nicht nur der Moderne, sondern der abendländischen Kultur als ganzer verhaftet bleibt, nämlich der Apokalyptik“ (Früchtl 2001, 181f).

So starr und geschlossen Flussers teleologisches Modell ist, so schematisch umreißt Flusser die Paradigmen der verschiedenen Kulturepochen. Er neigt zur Verschlagwortung und zur etymologisch-assoziativen Ausweitung von Begriffen und bleibt Beispiele, empirische Belege und bibliographische Verweise auf andere Forschungen schuldig. Dennoch ist es höchst lohnenswert, Flussers Texte als Inspirationsquelle auszuwerten, macht er doch ähnlich wie McLuhan unkonventionell, ideenreich und verknüpfungsfreudig auf das kulturbildende Potential der Medientechnologien aufmerksam. Da eine Kritik Flussers, die seinen Gedanken- und Argumentationsschritten im Einzelnen folgen müsste, m. E. von den großen – wie ich finde – sehr lohnenswerten Thesen ablenken würde, referiere ich ihn in permanenten Anführungsstrichen.

### **2.1.6. Ein Blick von oben – Meta-Medientheorie**

Dem methoden- bzw. bezugsdisziplinenorientierten, d. h. mediendiskurs-immanenten Klassifizierungsschema Faulstichs möchte ich nun einen anderen Systematisierungsvorschlag der verschiedenen medientheoretischen Texte und Positionen gegenüberstellen. Laut Leschke lassen sich die Medienwissenschaften weder über den Gegenstand, die Medientechniken, noch über die angesammelten medientheoretischen Aussagen beschreiben und systematisieren, sondern „allein über die in ihr wirksam werdenden Theoriemodelle und deren Verarbeitungs- und Transformationskapazitäten“ (Leschke 2003, 31). Leschke unterscheidet aus der Perspektive einer Metatheoretisierung – orientiert an wissenschaftlichen Abstraktionsgraden der verschiedenen Medientheorien – zwischen primärer Intermedialität, Einzelmedienontologien, generellen Medientheorien und generellen Medienontologien. „Zu beobachten ist bei dieser Paradigmenentwicklung (...) ein fortgesetzter dialektischer Prozess theoretischer Differenzierung und Einheitsbildung auf dem Niveau eines jeweils vergrößerten Objektsbereichs“ (Leschke 2003, 28).

Zum einen erfolge diese Paradigmenentwicklung zwar historisch sukzessiv, zum anderen seien aber auch Koexistenz und parallele Weiterentwicklung gegeben.

Als eine „wiederkehrende Technik des Anfangens“ (Leschke 2003, 24) charakterisiere die *primäre Intermedialität* laut Leschke sowohl die Initialisierung der Medienwissenschaften als auch deren Evolution. Durch die Entwicklung neuer Medien würden vergleichende vortheoretische Konzepte motiviert, welche Merkmale eines Mediums darstellen und mit denen der alten Medien in Kontrast setzen. Diese primären, intermedialen Reflexionen vor allem aus der Medienpraxis seien Objekt-determiniert, insofern sie auf neue Techniken vom Buchdruck, über die Fotografie, den Film bis hin zum Computer reagieren.

*Einzelmedienontologien* operierten demgegenüber nicht mehr mit Gegensätzen, sondern versuchten, ein Medium – z. B. den Film – in seiner Ganzheit, in seinem Wesen und Sein zu erfassen. Die entstehenden, geschlossenen Konzepte – jetzt erst kann im eigentlichen Sinne von Theorie gesprochen werden – greifen dabei auf Paradigmen der Bezugsdisziplinen Literaturwissenschaft, Soziologie etc. zurück.

Die *generellen Medientheorien* thematisierten laut Leschke die Medien schließlich als System, das mit anderen Systemen – wie etwa dem politischen oder sozialen – in Wechselwirkung tritt, und öffneten damit den Blick über die Grenzen des Einzelmediums hinaus auf die Medien schlechthin und ihre kulturell-gesellschaftlichen Effekte. Die generellen Medientheorien stellen das Instrumentarium für die medientheoretische Betrachtung jedoch nicht selbst zur Verfügung, sondern sind wie die Einzelmedienontologien „Reflexe unterschiedlicher Disziplinen auf das Mediensystem“ (Leschke 2003, 26). Die Bezugsdisziplinen motivieren spezifische Fragestellungen, wie z. B. die Frage nach ästhetischer Leistungsfähigkeit oder nach einem Funktionswandel, und determinieren durch ihre eigene wissenschaftliche Ausdifferenzierung die Entwicklung genereller Medientheorien.

Erst auf der Ebene *der generellen Medienontologien* werde der offen gebliebenen Frage nach Wesen und Sein des Mediensystems in einem eigenständigen Theoriemodell nachgegangen. Diese Art der Theoriebildung eröffnet laut Leschke zum ersten Mal die Möglichkeit für eine eigenständige Disziplin Medienwissenschaft. Ziel der generellen Medienontologien sei es, unserer Medioumwelt in ihrem Spannungsverhältnis zwischen Vertrautheit sowie einer den Rezipienten überwältigenden Eigendynamik Sinn zu geben. In dieser medientheoretischen Kategorie finden sich bei Leschke neben Jean Baudrillard alle die Faulstichschen Pseudomedientheoretiker von Flusser über Virilio bis Kittler wieder.

Auch Leschke enthält sich nicht der Kritik an den generellen Medienontologien, ohne sie jedoch wie Faulstich zu diskreditieren. Eine Kritik der generellen Medienontologien ist hinsichtlich ihres impliziten Konservatismus, ihrer Argumentationsdefizite (Eindimensionalität, erzwungene Stringenz, Rhetorik) und ihrer Entwicklungsgrenzen auch durchaus angemessen und wird in dieser Arbeit stets im Hinterkopf behalten (vgl. Leschke 2003, 293ff.). Leschke betont aber auch die Anschlussfähigkeit der generellen Medienontologien innerhalb der Geisteswissenschaften.

Mit dieser Kritik an den theoretischen Prämissen meiner Arbeit und einem Anspruch auf allgemeine Strukturaussagen und ganzheitliche Systemmodelle gelangt man nun aber in ein unauflösliches Dilemma. Um übertragbar auf die Musikkultur als Ganze zu sein und einem medienontologischen Erkenntnisinteresse folgend, muss eine für den Kontext der Arbeit geeignete Medientheorie sich von einer bloßen Deskription oder Analyse von Einzelaspekten distanzieren und ein hohes Abstraktionsniveau aufweisen. Je allgemeiner eine Theorie jedoch gehalten ist, je globaler Thesen, Modelle und Theorien formuliert werden, desto mehr zwingt sie Disparates in ein geschlossenes Konstrukt, das der Realität nicht in allen widersprüchlichen und gegenläufigen Teilaspekten gerecht werden kann. Begriffe werden so allgemein wie undifferenziert verwendet. Thesen werden nicht mit Hinweis auf einzelwissenschaftliche For-

schungsergebnisse abgesichert und verweigern sich so einer Überprüfbarkeit. Universalgelehrte Thesen entpuppen sich nicht selten als selbstbewusst-dilettantische Aphorismen. Die Kritik an den Ausgangstheorien setzt sich damit als eine Kritik an den Prämissen dieser Arbeit fort. Ich hoffe, dieses Dilemma auflösen zu können, indem ich Brüche und Vereinfachungen innerhalb der einzelnen Theorien kritisch reflektiere, verschiedene Theorien zur gegenseitigen Relativierung gegenüberstelle und indem ich zwischen groben hypothetischen Skizzen und einer exemplarisch belegten Detailanalyse unterscheide.

### **2.1.7. Auf die Perspektive kommt es an – Unterschiedliche medienwissenschaftliche Beschäftigungsfelder und Erkenntnisinteressen**

Innerhalb des Curriculums der Medienwissenschaften bzw. der traditionellen Bezugsdisziplinen kann des Weiteren unterschieden werden zwischen verschiedenen medienwissenschaftlichen Beschäftigungsfeldern und Erkenntnisinteressen (vgl. Faulstich 2000a). Damit zurück zur medientheorie-immanenten Gegenstandsebene und einer weiteren Markierung des Untersuchungshorizonts dieser Arbeit:

Die *Mediengeschichte* chronologisiert, erläutert und theoretisiert mediale Prozesse zum einen in Form von Einzelmediengeschichten (z. B. Helmut Schanze, *Literaturgeschichte als Mediengeschichte*, in: Kreuzer 1977; Knut Hickethier, *Die Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland*, 1993) und zum anderen in Form von übergeordneten Mediengeschichten. Als Disziplin etabliert sich die Mediengeschichte, verstanden als Kommunikations- und Wahrnehmungsgeschichte, in den 1980er Jahren im Kontext des Aufkommens der Massenmedien und des Übergangs zu den Digitalmedien. Der erste explizite medienteleologische Geschichtsentwurf ist die Geschichte der „Extensions of Man“ von McLuhan (*Understanding Media*, 1964). Später be-

greift auch Flusser (*Ins Universum der technischen Bilder*, 1985) die Historie als einen durch den Wandel der medialen und kommunikativen Techniken determinierten teleologischen Prozess. Weiterhin rekonstruiert Friedrich A. Kittler zwei Epochen als spezifische Mediendiskurse der Schriftlichkeit (*Aufschreibesysteme 1800/1900*, 1985). Ferner liegen mittlerweile chronologisierende – und damit im traditionellen Sinne wissenschaftliche – Mediengeschichten zum Teil in tabellarischer Form vor und eine umfassende Medienchronik einschließlich der Geschichte der akustischen Medien (z. B. Hans H. Hiebel *Kleine Medienchronik*, 1997). In diesen Darstellungen zerfällt aus Gründen der Materialorganisation und Darstellbarkeit die Mediengeschichte allerdings in Mediengeschichten. Werner Faulstichs bisher vierbändige *Geschichte der Medien von der Antike bis zur bürgerlichen Mediengesellschaft* (1996-2002) stellt dagegen einen Versuch dar, eine integrale Mediengeschichte – eine „Geschichte aller Medien in ihrer Vernetzung, als System“ (1997, 9) – zu schreiben. Erfreulicherweise sind dort einzelne Kapitel der Musikkultur gewidmet. Darüber hinaus liegt von Faulstich ein Essay vor, in dem er seinen allgemeinen Epochenentwurf gesondert auf die Musik überträgt (Faulstich 2000b). Eine detailreiche, theoretisch differenzierte und ausreichend exemplarisch belegte Mediengeschichte der Musik ist allerdings noch ein offenes Forschungsfeld.

Im Hinblick auf eine medientheoretische Ästhetik der Musik – als Kernstück dieser Arbeit – ist es unerlässlich, zunächst eine historische Perspektive einzunehmen, insofern die Medientheorie zumeist eine historisch vergleichende Medienanalyse betreibt. So macht die medientheoretische Diskussion gegenwärtiger Musikkultur und -ästhetik erst vor dem Hintergrund historischer Abgrenzungen und eines Vergleichs verschiedener historischer Leitmedien Sinn. Im Anschluss an McLuhans Kultur- und Flussers Kommunikationsgeschichte sowie Faulstichs musikhistorische Skizze werde ich in Kapitel 4.1. die Musikgeschichte als Mediengeschichte rekonstruieren, die mir wiederum als Folie für die

anschließende ästhetische Auseinandersetzung vor allem mit den Neuen Medien dienen wird.

Ein weiteres Forschungsfeld ist mit dem Begriff *Medienkultur* belegt. Ein Begriff, der im Alltagsdiskurs inflationär gebraucht wird, um Medienereignisse – ehemals noch als *Kulturindustrie* verschrien – neben der bürgerlichen *Hochkultur* aufzuwerten. Der fachwissenschaftliche Diskurs beschäftigt sich unter diesem Stichwort mit den vielfältigen Zusammenhängen von Kultur und Medien. Faulstich unterscheidet zwei Grundprämissen bzw. Forschungsansätze: a) Medien als Angriff auf die Hochkultur und b) Medien als Kulturanbieter (Faulstich 2000a). Die erste Prämisse wird durch die Kulturkritiker Horkheimer / Adorno und durch Autoren in Tradition der Frankfurter Schule vertreten, aber auch durch Neil Postman oder Günther Anders. Seit den 1970er Jahren steht die zweite Prämisse der Kulturkritik gegenüber, vertreten z. B. durch die Cultural Studies, die die Medienkultur allerdings nur als einen Aspekt unter vielen behandeln. Im Rahmen der von Louis Althusser und Antonio Gramsci inspirierten Cultural Studies und ihrer bisher unterrepräsentierten Forschungsbereiche wie Jugendsubkultur, Massenkultur etc. spielen z. B. der soziale, geschlechtertypische und interkulturelle Gebrauch von Massenmedien eine wichtige Rolle.

Autoren wie z. B. Baudrillard, Flusser oder Virilio konstatieren unabhängig von einer Polarisierung zwischen Hochkultur und Massenkultur eine vollständige Durchdringung der Lebenswelt und damit auch der Kultur durch Medien unter Schlagworten wie Simulation, Pseudomythifizierung oder Beschleunigung. Aufgrund eines engen Zusammenhangs von Kultur und Medien ist die Medienkultur zu einem Kernstück der Medienwissenschaften avanciert. Nicht selten ist die Rede von Medienkulturwissenschaften.

Vorliegende Arbeit nimmt schwerpunktmäßig einen medienkulturellen Blickwinkel ein, indem ich mich vor allem auf kulturanthropologische Medientheorien beziehe und beide oben genannten kulturtheoretischen Prämissen im Hinblick auf Musikkultur diskutieren werde.

Darüber hinaus hat der Bereich der *Medienästhetik* einen großen Stellenwert im medienwissenschaftlichen Diskurs und wird nicht selten als die eigentliche Leitdisziplin diskutiert. So war die Medientheorie zum einen ehemals eng an das Kunstsystem geknüpft – die Medienwissenschaften setzen laut Leschke die Bemühungen der Literatur- und Kunstwissenschaften mit anderen Mitteln fort (vgl. Leschke 2003, 294). Zum anderen hängen Medienwissenschaft und Ästhetik im Sinne von Wahrnehmungslehre spätestens seit der Einsicht eng zusammen, dass Medien unsere Wirklichkeitswahrnehmung lenken. Erste Impulse erfuhr die Medienästhetik vor allem durch Walter Benjamins vielerorts zitierten Kunstverkaufsatz. Hervorgegangen ist sie sodann aus den Literaturwissenschaften und ihrer Auseinandersetzung mit dem Film und dem Hörspiel. Beispiele für neuere Medienästhetiken sind Florian Rötzers Sammelband *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien* (1991) oder Ralf Schnells *Medienästhetik* (2000).

Die medienästhetische Reflexion von Musik ist Ziel und Kernstück der vorliegenden Arbeit. Gemäß einem allgemeinen Medienbegriff von Sender, Kanal und Empfänger kann man zwischen einem produktionsästhetischen Ansatz (Kunstbegriff im Kontext der Neuen Medien) und einem rezeptionstheoretischen bzw. wirkungsästhetischen Ansatz (Wahrnehmungslehre der Neuen Medien) unterscheiden. Beide Aspekte werden in dieser Arbeit behandelt werden. In diesem Sinne möchte die Arbeit eine medientheoretisch perspektivierte und legitimierte Musikästhetik initiieren und eine m. E. überfällige interdisziplinäre Diskussion anregen.

Daneben beschäftigt sich der medientheoretische Diskurs vor allem aus pragmatischer Perspektive mit Fragen der *Medienökonomie*, der *Medienpolitik*, des *Medienrechts*, der *Medienethik* und der *Medienpsychologie* und damit auch mit Fragen von Erziehung und Bildung. In diese Bereiche möchte ich nicht eigens einführen, da dies zu weit weg von der philosophischen Untersuchungsperspektive dieser Arbeit führen würde.

Am Rande werden allerdings Aspekte oder Fragestellungen aus diesen Bereichen gestreift werden.

### **2.1.8. Die Werkzeuge unseres Denkens konstruieren unsere Gedanken – Ein verbindendes Axiom**

Bei aller Differenz von behandeltem Gegenstand, Methode und Erkenntnisinteresse ist den neueren Medientheorien und medientheoretischen Forschungsfeldern ein Axiom – das mittlerweile auch schon zum populären Konsens geworden ist – weitestgehend gemeinsam: der Zusammenhang zwischen Medien, Wahrnehmung und Kultur. Medien werden von der Informationstheorie, der Semiotik bis hin zum Konstruktivismus allgemein als Träger von Kommunikation und damit als Basis kultureller Praxis verstanden und das in einer relativen Unabhängigkeit von ihren transportierten Inhalten. Die McLuhansche Aussage, dass das Medium die Botschaft sei, hat dieses Axiom prägnant und provokativ auf den Punkt gebracht. Medien sind Techniken zur Verarbeitung, Speicherung und Distribution von Informationen, sie sind Apparate, Techniken, Symboliken oder Institutionen, doch darüber hinaus sind sie auch – in Anlehnung an den Foucaultschen Begriff des Dispositivs als „machtstrategische Verknüpfung von Diskursen und Praktiken, Wissen und Macht“ (Fink-Eitel 1989, 80f) – Dispositive der Wahrnehmung und des Denkens. Medien verknüpfen als beschränkendes und gleichzeitig eröffnendes Prinzip die Achsen Theorie und Praxis. Sie schränken Sinn einerseits ein, indem sie andere Wahrnehmungsmodi und Informationen als die eigenen ausschließen und in diesem Sinne Machtverhältnisse setzen. Andererseits ermöglichen sie aber erst Sinn, indem sie Wissen artikulieren und auf ihre je eigene Art kulturelle Praxis produzieren.

*Medien kommunizieren also nicht nur unbeteiligt Fakten oder Ereignisse, sondern lenken Wahrnehmung, manipulieren und generieren Erkenntnis und prägen damit Kultur in Theorie und Praxis. Als Filter des-*

sen, was wir als objektive Welt zu erkennen glauben, entfalten sie ihren Einfluss jedoch im Verborgenen, wie wir uns beim Sehen nicht stets unserer Augen bewusst sind. Durch sie hindurch – aber nicht sie selbst in ihren strukturellen Eigenheiten – nehmen wir wahr. Auch als Werkzeuge des Denkens bleiben die Medien uns unbewusst, wie wir das Sichtbare in der Regel nicht in Relation zum jeweiligen Sehvermögen (Perspektive, Auflösung etc.) definieren. Im Sinne ihrer Strukturen und Materialität generieren wir Sinn, den wir aber als geistig frei auffassen. Auf diese Weise formatieren die Medien Kultur und Gesellschaft.

## **2.2. Nur langsam öffnen sich die Ohren füreinander – Musik(-wissenschaft) und Medien(-theorie)**

### **2.2.1. Im Schatten der Bilder – Vom allgemeinen Primat des Visuellen**

*Die medienwissenschaftliche bzw. medientheoretische Debatte wird durch ein Visualitätsprimat geprägt.* Visualität okkupiert den Wahrnehmungsbegriff und verstellt den Blick auf das Hören und die Musik außerhalb ihrer Funktionalisierungskontexte Film oder Werbung. So fehlt z. B. in der aktuellen *Medienästhetik* von Ralf Schnell (2000) dauerlicherweise ein Rekurs auf Klangkünste. Der Wahrnehmungsbegriff und damit auch die Ästhetik werden auf den Sehsinn verengt. Klang fällt nur im Rahmen der audiovisuellen Medien in den Medienbegriff mit hinein, wird aber kaum eigens theoretisiert.

Auch im allgemeinen Ästhetikdiskurs steht Visualität immer noch im Vordergrund. Nur wenige philosophische Ästhetiken weisen eine Beziehung zur Musik auf. Hegel wertete das Hören und die Musik erstmals neben dem Sehen und dem Bild auf, indem er sie als ideeller bestimmte. Gleichzeitig gesteht er aber mangelnde Vertrautheit mit der Musik ein. Schopenhauer, Nietzsche und Adorno sind als weitere Repräsentanten zu nennen, die der Musik innerhalb der philosophischen Ästhetik aus je

unterschiedlicher Perspektive zu ihrem Recht verhalten. Trotz dieser Anregungen konnten sich musikästhetische Fragestellungen in den Geisteswissenschaften, speziell in der philosophischen Ästhetik, jedoch nicht recht etablieren. „Dennoch beharrt die Philosophie unter dem Paradigma der Schrift – und mit ihr die neuere Medientheorie (die sich bevorzugt dem Film, den Bildern und grafischen Oberflächen widmet) – auf einem erkenntnistheoretischen Primat des Visuellen.“ (Hartmann 2003, 34).

*Als Erklärung für das Schattendasein der Musik innerhalb der Ästhetik und insbesondere in der Medienästhetik möchte ich eine medientheoretische These vorwegnehmen: Der Sehsinn ist der privilegierte Sinn jeder guten bergschen, d. h. alphabetisierten, Kultur. Der Text als kulturelles Leitmedium und eine Sozialisierung durch Leseprozesse bedingen, dass die visuelle Wahrnehmung andere Wahrnehmungsformen dominiert. Die Ästhetik ist wie die Wissenschaft allgemein textgeprägt und daher durch den Sehsinn konditioniert. Bild und Text stehen ihr näher als Klang, sowohl konstitutionell (Ästhetik als philosophische Textwissenschaft) als sodann auch gegenstandsbezogen (die Welt wird als lesbarer Text, als linear-kausales Gewebe von Zusammenhängen, Entwicklungen und Prozessen aufgefasst und der Text als Abbild der Welt) und methodisch (Wissenschaftlichkeit im Sinne des Descartschen „clare et distincte percipere“).*

### **2.2.2. Von Umsatzoptimierung und Identitätsstiftung – Vor(-medien)theoretische Zugänge zur Musik im Kontext der Neuen Medien**

In den audiovisuellen Medien – in Kinofilmen, TV-Werbespots oder Videoclips – kommt der Musik zweifellos und entgegen jedem Visualitätsprimat eine große Bedeutung zu, ebenso wie beispielsweise das Radio, die Compact Disc oder Musik verarbeitende Software wie iTunes

selbstverständlich als musikalische Medientechnologien bezeichnet werden können. Musik wird über die Neuen Medien gespeichert und verteilt. Zigtausende CDs gehen jährlich über den Ladentisch, auch noch zu Zeiten von MP3 und kostenlosen Musikangeboten im Internet. Auf der anderen Seite sind Popmusik-Produktionen, Film- und Werbesmusik als auch avantgardistische Kompositionen geprägt von elektronischen Instrumenten und Studioteknik.

Vor diesem Hintergrund wird Musik im Kontext der Neuen Medien aus unterschiedlichen Perspektiven thematisiert. Immerhin ist die Musikbranche ein Hauptumsatzbereich im Zusammenhang mit den Neuen Medien, und Musikkultur ist heutzutage zum Großteil Medienkultur. So erfolgt die theoretische Auseinandersetzung mit Medien und Musik innerhalb der künstlerischen Praxis, durch die außeruniversitäre Marktforschung, in den traditionellen Disziplinen wie z. B. den Musikwissenschaften, der Soziologie oder Pädagogik sowie von Seiten der neueren Medienwissenschaften oder der Cultural Studies. In den wissenschaftlichen Diskursen überwiegen technische, kompositionstheoretische, soziologische wie pädagogische Ansätze und ein praxisorientierter, empirischer, quasi vor(-medien)theoretischer Zugang zum Thema Musik und Medien. Inhaltlich findet die Auseinandersetzung auffällig vor allem im Bereich Popmusik statt. Es geht um die Erforschung von Rezipientenverhalten, die Optimierung von Umsätzen, um Fragen von Bildung und Identitätsstiftung durch Popmusik, um subversive Strategien von Jugendkulturen etc.

Trotz vorliegender Arbeiten wird der Forschungsbedarf im Bereich Musik und Medien immer noch als groß eingeschätzt. Unter dem Stichwort „Mediamorphose“ verweist Blaukopf in seinem Buch *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie* (1996) auf die Dringlichkeit, Musik in Relation zu einer veränderten Medienumwelt zu thematisieren. Derzeit seien es nicht nur am Werk orientierte, sondern auch beispielsweise ökonomische oder juristische Themen, derer sich vor allem die Musiksoziologie in interdisziplinärer Ausrichtung und Ver-

knüpfung noch verstärkt zu widmen habe (vgl. Blaukopf 1996). Dem kann ich mich nur anschließen und hinzufügen, dass es zudem endlich mehr um Medialität von Musik und Musikmedien an sich sowie um ausgesprochen medientheoretische und medienästhetische Überlegungen zur Musikkultur gehen sollte.

Im Zusammenhang mit einem m. E. augenscheinlichen Forschungsbedarf ist es erstaunlich, dass sich die primär für den Zusammenhang Musik und Medien zuständigen Disziplinen bisher zurückgehalten haben. Medientheoretische und medienästhetische Arbeiten sind innerhalb der Musikwissenschaften unterrepräsentiert. Analog dazu lässt sich eine Ignoranz der Medienwissenschaften gegenüber dem Gegenstand Musikkultur konstatieren.

### **2.2.3. Aus Angst, kein Spezialist zu sein? – Die Ignoranz der Medienwissenschaften gegenüber der Musikkultur und einige wenige Seitenblicke**

Im Kontext der Medienwissenschaften und Medientheorie ist die Musik ein bedauerliches Desiderat. *Innerhalb sämtlicher Forschungsfelder von Mediengeschichte bis Medienästhetik ist eine eigenständige Reflexion musikalischer Symbolik, musikalischer Vermittlungsmedien und der Musikkultur unterrepräsentiert.* Weder auf der Ebene der Einzelmedientheorien bzw. primären Medialität noch auf Ebene der generellen Medientheorien oder der ganzheitlichen Medienontologien werden Musikmedien und Musikkultur zum Gegenstand gemacht.

Musik im Kontext der Medien ist ausschließlich praxisorientiert und vortheoretisch von Interesse. Es geht der medienwissenschaftlichen Marktforschung um statistische Datenerhebungen zum Hör- und Kaufverhalten der Musikkonsumenten, um die Programmgestaltung im Radio und Musikfernsehen etc. Medienwissenschaftliche Ansätze beschäftigen sich in einem zweiten Schritt mit der enzyklopädischen Aufbereitung der historischen, wirtschaftlichen und technischen Fakten der Ton-

trägerproduktion, -distribution und -rezeption und mit Musik im Zusammenhang von Hörspiel-, Film- und Werbeanalysen. Eine weitere Abstraktionsebene im Sinne Leschkes metamedientheoretischer Unterscheidung (Leschke 2003), die im engen Sinne als medientheoretisch bezeichnet werden könnte und die sich eigens mit Musik, Musikvermittlung und Musikkultur beschäftigt, steht weitenteils noch aus.

„Während die Tonträgermedien als Wirtschaftsfaktor relativ gut erforscht sind, müssen kultursoziologische, kommunikationswissenschaftliche und medienpädagogische Ansätze noch als eher selten eingeschätzt werden. Eine spezielle Theorie der Tonträger als Medium oder wenigstens eine Theorie der Schallplatte liegt bislang noch nicht vor.“ (Jaspersen 2000, 368)

Es sind mir nur wenige Ausnahmen im medientheoretischen Diskurs bekannt, die der Musik im weitesten Sinne innerhalb ihrer Medienontologien Bedeutung zukommen lassen bzw. sich intensiv mit Phänomenen von Musik im Kontext der Medien beschäftigen. Ich werde diejenigen Autoren, die sich im Rahmen ihrer generellen Medienbetrachtung und –analyse – d. h. ausgehend vom Gegenstand Medien – auch mit Musiksymbolik, Musikmedien und Musikkultur beschäftigen, hier in aller Kürze benennen und ihre Thesen darstellen.

Der Medientheoretiker *Werner Faulstich*, der weniger neuartige medientheoretische Thesen vorlegt, als das Feld der Medienwissenschaften und Medientheorien systematisiert, und Mediengeschichte schreibt, beschäftigt sich – seinem umfassenden Anspruch entsprechend – auch mit Musik im Kontext der Medien. Ich habe in Kapitel 2.1. schon auf seine *Geschichte der Medien* (1996-2002a) hingewiesen, die derzeit die umfangreichste auf dem Markt ist und zudem den Anspruch erhebt, über eine chronologisierende Darstellung hinauszugehen. So finden sich einige wenige historisch-medientheoretische Thesen zur Musikkultur in den weitenteils deskriptiven Kapiteln *Von den Aoiden bis zu den Rhapsoden* (Bd. 1), *Der Sänger* (Bd. 2), *Meistersinger, Straßenballadensän-*

ger, *Bänkelsänger, Opernsänger* (Bd. 3), *Von der höfischen Oper zum bürgerlichen Musiktheater* (Bd. 4).

Komprimiert und vor allem in einen medientheoretischen Zusammenhang gebracht, findet man die musikhistorischen Fakten auch in der Skizze *Musik und Medium* (Faulstich 2000b). Dort deutet Faulstich die Musikgeschichte vor dem Hintergrund der Mediengeschichte und markiert parallel zu den drei großen Medienrevolutionen Buchdruck, Elektronisierung und Digitalisierung drei musikhistorische, epochale Schneisen. In Kapitel 4.1. werde ich Faulstichs Modell der Musikgeschichte im Vergleich zu McLuhans Wahrnehmungsgeschichte und Flussers Genealogie der Kommunikation diskutieren und weiterdenken. Auf diese Weise soll die Musikgeschichte als Mediengeschichte rekonstruiert und eine historische Folie für die medientheoretischen Überlegungen zur Ästhetik der zeitgenössischen medienvermittelten Musik erarbeitet werden.

Im Unterschied zu Faulstichs deskriptivem Modell der Musikgeschichte, das historische Fakten sichtet, medienorientiert systematisiert und kulturelle Entwicklungen auf medienhistorische Ereignisse zurückführt, trägt der Medientheoretiker *Friedrich Kittler* mit einer stärker medientheoretisch ausgerichteten These zum Diskurs bei. Er rekonstruiert in seinem Aufsatz *Musik als Medium* (1995) die Geschichte der Musikästhetik als Effekt medienhistorischer Kontingenzen: Die Geschichte der Musikästhetik sei „als eine Folge von Urteilen“ beschreibbar, „die aus dem Konflikt zwischen unterschiedlichen Medien“ hervorgingen (Kittler 1995, 84). Kittler geht davon aus, dass die hermeneutische Musikästhetik aufgrund ihres Mediums Alltagssprache alle von ihr sich unterscheidenden musikästhetischen Diskurse (physiologische, technische etc.) eliminierte, indem sie dafür sorgte, dass ihr Selbstverständnis implizit in den musikästhetischen Sachbestimmungen, in musikalischen Analysen und musikästhetischen Werturteilen etc. wiederkehrt. Ihr Ende findet diese philosophisch-hermeneutische Musikästhetik laut Kittler derzeit,

wo die Naturwissenschaften wie Mathematik, Medientechnik, Physiologie etc. eine nicht mehr zu leugnende musikästhetische Relevanz gewonnen haben. Die Musikästhetik scheint angesichts heutiger Erkenntnisse über Musik und heutiger technischer Produktionsverfahren ohne die Philosophie zu laufen. Ingenieure, Physiker und Physiologen lösen laut Kittler die Philosophen ab.

Eine analytisch-begriffliche Festschreibung der Musik und des Phänomens Klang scheint also, Kittler weiterdenkend, das Geschäft einer historisch überholten romantisch-idealistischen Musikästhetik zu sein. Von einer generellen Absage an eine sprachlich fundierte Musikästhetik zugunsten eines technisch-praktischen Umgangs mit Musik sind wir m. E. jedoch weit entfernt. So hat die schreibende Musikästhetik durch veränderte Medienkontexte nur neues empirisches Material erhalten, über das sie räsoniert. Die Musikästhetik hat immer noch eine Vermittlungsleistung zwischen verschiedenen medialen Diskursen wie Sprache, Klang, philosophischem Begriff und Technik zur Aufgabe. Diese Vermittlungsleistung ist aber durch mediale Kontingenzen geprägt und wandelt sich mit der Mediengeschichte. Soweit hier die Vorwegnahme einer These, die ausführlicher in Kapitel 4.2.5. diskutiert werden wird.

Zudem thematisiert Kittler in seinem Buch *Grammophon, Film, Typewriter* (1986) die Musikkultur aus medientheoretischer Perspektive, indem er literarische Texte von Jean Marie Guyau, Rainer Maria Rilke, Maurice Renard und Salomo Friedlaender aus den Jahren 1880 bis 1920 sammelt, kommentiert und verschaltet, „in denen sich die Neuheit technischer Medien [hier des Grammophons; ergänzt durch die Verfasserin] dem alten Buchpapier eingeschrieben hat“ (Kittler 1986, 4). Er verknüpft literarische Utopien sowie technikgeschichtliche Hintergründe mit Kompositionsgeschichte, Psychoanalyse und Militärtechnik und entwirft auf diese Weise einen unkonventionellen Blick auf unsere mediendurchdrungene und medienbeherrschte Gegenwart.

Ferner möchte ich noch die Bedeutung der Musik in den Schriften McLuhans und Flussers darstellen. Zunächst scheint alles Klangliche in

ihren Schriften deutlich unterrepräsentiert, wobei ihre Thesen in ihrem universalen Gültigkeitsanspruch einen Transfer auf die Musik geradezu herausfordern. Aber dennoch – und auch deshalb sind sie für die Diskussion einer medientheoretischen Musikästhetik so interessant – liest man zwischen den Zeilen eine bisher unbeachtete Aufwertung des Auditiven (McLuhan) bzw. *expressis verbis* der Musik (Flusser). Beide machen das Hören und damit das Medium Klang in Form von auditiver Taktilität bzw. Kammermusik zu Paradigmen des Medienzeitalters.

*Marshall McLuhan* bezieht hier und da empirisches Material aus der Musikkultur in den Gedankengang mit ein. Aussagen zur Musik finden sich vereinzelt über das ganze Werk verstreut. Ihre Intention ist jedoch weniger, das Wesen der Musik zu beschreiben oder einen kulturellen Wandel der Musik und ihrer Ästhetik in Analogie zur Mediengeschichte zu begründen. Die Musik ist vielmehr eines der Assoziationsfelder McLuhans, dessen er sich beliebig bedient, um seine Thesen plastischer zu gestalten. Eine kohärente Einstellung zu Wesen und Wandel der Musik findet man nicht. Jonathan Miller charakterisiert McLuhans Verhältnis zur Musik treffend: „Es ist sehr merkwürdig oder eher rührend, ihn über Jazz und ähnliche Dinge reden zu hören und zu hören, wie unpräzise er mit alledem verfährt und wie wenig er wirklich über Einzelheiten der betreffenden Sache weiß.“ (Miller 1969, 280).

Darüber hinaus kommt dem Klanglichen und damit auch der Musik aber implizit ein enormer Stellenwert innerhalb seiner Theorie zu, wenn er Klang zur Signatur des Medienzeitalters stilisiert. Löste das Alphabet eine Zivilisierung der Stammeskulturen und eine Visualisierung westlicher Kultur aus, die McLuhan unter dem Stichwort „Ein Auge für ein Ohr“ (McLuhan 1992, 100) beschreibt, induzieren die Neuen Medien laut McLuhan eine Umkehr, indem sie der Wahrnehmungswelt des Ohres wieder Bedeutung verschaffen. Infolgedessen etablieren sich akustische Paradigmen wie Dynamik, Diskontinuität und Simultanität. Diesem Gedanken McLuhans werde ich in dieser Arbeit weiter nachgehen, indem ich in Kapitel 4.2.3. die Frage stelle, inwieweit die Medientechn-

nologien auditive Welterfahrungen rehabilitieren und welcher Stellenwert dabei der Musik des Medienzeitalters zukommt.

Auch in den Schriften *Vilém Flussers* spielt das Medium Klang neben Bild, Text und „Technobild“ eine deutlich untergeordnete Rolle. Die Musik wird als im Wandel begriffenes Kulturphänomen im Rahmen der *Kommunikologie* (Flusser 1996) nicht erwähnt. Andererseits erhebt Flusser einen universalen Geltungsanspruch an seine „kommunikologischen“ Thesen und bezieht sich dabei auch explizit auf die Musik. Sein Anspruch ist es, „zu zeigen, daß sich alle diese spezialisierten und scheinbar ganz voneinander unabhängigen Disziplinen (wie etwa Musik und Administration oder Epistemologie und Plakatentwurf) vom Standpunkt der Kommunikation aus synoptisch erfassen lassen“ (Flusser 1996, 246). Diesen offenen Anspruch einer Anwendbarkeit seiner Thesen auch auf die Musikkultur werde ich in dieser Arbeit versuchen einzulösen, indem ich Flussers Modell menschlicher Entfremdungsgeschichte, seine Genealogie menschlicher Kommunikation für die musikalische Kommunikation durchbuchstabieren werde (siehe Kapitel 4.1.). Darüber hinaus werde ich aber auch auf die wenigen Textstellen Flussers eingehen, die die Musik zum Thema haben. So macht sich Flusser zum einen in *Gesten* (1991) phänomenologisch-assoziativ Gedanken zur *Geste des Musikhörens*. Zum anderen reicht er in *Ins Universum der technischen Bilder* (1985) im Kapitel *Kammermusik* – scheinbar von einer plötzlichen und nachträglichen Einsicht in seine Ignoranz der Musik gegenüber betroffen – bedeutungsvoll universale Thesen zur Kommunikologie und damit zu seinem Gesellschaftsentwurf der telematischen Gesellschaft nach. Hier erhebt er die Kammermusik zum Paradigma einer zukünftigen, erstrebenswerten Gesellschaftsform. Flussers Musikauffassung und seine Thesen in beiden Texten sind jedoch widersprüchlich. Sein dilettantisches Assoziieren über Musik verweist nur ein weiteres Mal darauf, dass Musik im Kontext der Medientheorie nicht nur ein quantitatives, sondern darüber hinaus auch ein qualitatives Desi-

derat darstellt. So eignen sich die genannten Textpassagen in der kritischen Durchsicht allenfalls als Anregungen für Fragestellungen und Problemfelder im Zusammenhang von Musik und Medientheorie. Einen Transfer seiner Thesen und Theorien zur Kommunikation auf die Musik leistet Flusser damit keinesfalls. Interessant ist aber, dass auch er die Musik zum Paradigma einer neuen Epoche stilisiert. Ob dies als ein Kunstgriff zu werten ist oder inwiefern die These von einem musikalischen Wesen des Informationszeitalters nachvollziehbar ist, wird noch weiterverfolgt werden.

Auf weitere ausgewiesene Medientheoretiker sowie Wissenschaftler anderer disziplinärer Herkunft allen voran der Musikwissenschaften, die sich dezidiert mit Musik im Kontext der Medien beschäftigen – d. h. ausgehend vom Gegenstand Musik und nicht vom Gegenstand Medien – werde ich im Folgenden zu sprechen kommen. Soviel sei vorweggenommen: Auch hier handelt es sich bislang nur um einen Dialog einzelner Autoren und keineswegs um eine rege Diskussion geschweige denn um einen systematischen Diskurs.

#### **2.2.4. Fehlende Brückenschläge zur Medientheorie – Über einen rätselhaften Widerspruch innerhalb der Musikwissenschaften und erste medientheoretische Stimmen**

Von den Musikwissenschaftlern als dem Fachpersonal für Fragen der Musiktheorie im Medienkontext würde man einen medientheoretischen Zugang zur Musikkultur erwarten, den die Medienwissenschaftler wegen mangelnder musiktheoretischer Kompetenzen nicht zu leisten vermögen oder wagen. Doch auch seitens der Musikwissenschaften ist die Verknüpfung von Musik und Medientheorie weitestgehend ausgeblieben. Das mag an einer allgemeinen strukturellen wie methodischen Krise der Musikwissenschaften liegen, wie sie anlässlich des Jahrtau-

sendwechsels im *Archiv für Musikwissenschaft* von mehreren Autoren diagnostiziert wurde (vgl. Riethmüller 2000). *Nicht zuletzt aufgrund eines merkwürdigen Widerspruchs zwischen wissenschaftstheoretischen Voraussetzungen und Forschungserkenntnissen verschiedener Teildisziplinen der Musikwissenschaften wundert es, dass die Musikwissenschaften weder den klassischen Kanon medientheoretischer Texte noch die neueren medientheoretischen Forschungen zur Kenntnis genommen haben:*

Innerhalb der Musikanalyse hat bisher keinerlei Reflexion über die Vermittlungsrollen von Partitur oder CD und damit über die medialen Prämissen musikanalytischer Forschung stattgefunden. Beschreibung und Bewertung von Musik ergeben sich aber nur scheinbar selbstverständlich aus der Partitur, insofern die Partitur neben dem Klang nur die eine Seite dessen ist, was Musik ausmacht. Zudem ist auch der Klang nicht genuines Werk, sondern medienvermittelt, entweder durch elektronische Tonträger oder durch die ausführenden Musiker und eventuell einen Dirigenten. Daran schließen sich, wie ich finde evident, eine ganze Reihe von Problemen und Fragestellungen an, denen ich in dieser Arbeit nachgehen werde.

Andererseits beschäftigt sich die historische Musikwissenschaft schon lange vor dem Aufkommen eines ausdrücklichen Medienbegriffs und medienwissenschaftlicher Forschung mit dem Einfluss der Medien auf die Musikgeschichte. Die kulturelle Bedeutung der Notation und der Printmedien für die Musikkultur ist durchaus bewusst und erforscht. Von dort aus wurde jedoch weder der Brückenschlag zur Relevanz von Elektronisierung und Digitalisierung für die Musikkultur geleistet, noch wurde ein Bewusstsein für eine generelle Bedeutung von Medien und Medialität für Komposition, Musik-Hören, ästhetische Kategorien und musikalische Analyseverfahren etc. erlangt. „Um die systematische begriffliche Beschreibung dieses Wandels [von den Notationsmedien hin zu phonographischen Medien und ihren Nachfolgern; ergänzt durch die Verfasserin] wird in der Musikwissenschaft, die größtenteils weiter-

hin mit an der traditionellen Notation ausgerichteten Kategorien arbeitet, z. Zt. noch gerungen.“ (Großmann 2002, 268). Die klassischen Kanontexte der Medientheorie und ihre Kernthesen sind von der historischen Musikwissenschaft nicht zur Kenntnis genommen worden, geschweige denn, dass sie systematisch die musikwissenschaftlichen Teildisziplinen durchdringen konnten. Dabei bietet sich die Medientheorie als ein weitreichendes Analyseinstrumentarium für die Untersuchung von Klangphänomenen über die Grenzen von Epochen und Medien hinweg geradezu an.

So ist es nicht verwunderlich, dass auch innerhalb der Musikästhetik ein medientheoretischer Diskurs bisher ausgeblieben ist – die Herausgeber der Zeitschrift *Musik und Ästhetik* gehen im Editorial sogar noch weiter – „daß keine der großen interdisziplinären Diskussionen der letzten Jahrzehnte (Positivismustreit, Hermeneutik und Ideologiekritik, Psychoanalyse, Diskursanalyse, Dekonstruktivismus, Medientheorie, Nietzsche, Adorno) in diesem Fach bleibende Spuren hinterlassen konnte“ (Holtmeier, Klein, Mahnkopf 1997, 8).<sup>1</sup>

Auch in die Alltagssprache wie z. B. ins Feuilleton sind medientheoretische Begriffe und Thesen folglich noch nicht diffundiert. Dabei wird es m. E. Zeit, dass der Musik im Kontext der Neuen Medien und damit der zeitgenössischen Kunst- wie Populärmusik neben Literatur, Film, bildender Kunst und Architektur eine gleichberechtigte kulturelle Diskussion zukommt.

*Die Ignoranz der Musikwissenschaften gegenüber der Medientheorie verwundert aufgrund eines weiteren Widerspruchs. So hat die künst-*

---

<sup>1</sup> Als Gründe für diese Haltung weit reichender Ignoranz nennen Holtmeier, Klein und Mahnkopf die Trennung von Musikhochschule und geisteswissenschaftlichen Universitätsfakultäten einschließlich der Musikwissenschaft in Europa sowie die Favourisierung und interne Ausdifferenzierung der empirischen Musikgeschichtsforschung in den letzten Jahrzehnten. Ersterer Sachverhalt vermag auch noch einmal ein neues Licht auf das Visualitätsprimat innerhalb der philosophischen Ästhetik zu werfen. „Die Musikfremdheit der philosophischen (soziologischen, psychoanalytischen) Ästhetik hat ihr Pendant in der Ästhetikferne der Musikwissenschaft.“ (Holtmeier, Klein, Mahnkopf 1/1997, 7)

*lerische Praxis längst begonnen, das Potential der Neuen Medien zu erforschen und auch theoretisch zu reflektieren.*

Zum einen haben Medientheoretiker wie z. B. McLuhan oder Deleuze die Begeisterung von Musikern und Komponisten hervorgerufen. So bezieht sich beispielsweise der Dortmunder Komponist Mark Polscher auf McLuhan (Polscher 2007). Der DJ und Musikkritiker Kodwo Eshun fühlt sich in Theorie und künstlerischer Praxis ebenfalls von McLuhan und des Weiteren durch Deleuze / Guattari inspiriert (Eshun 1999). Mit zwei CD-Kompilationen (*In Memoriam Gilles Deleuze* von Mille Plateaux und *Folds and Rhizomes for Gilles Deleuze* von Sub Rosa) hat zudem die so genannte Experimentelle Elektronik – „d. i. elektronische Musik, die ihre Wurzeln mehr im HipHop, House und Techno hat als in der Tradition der klassischen Moderne“ – Deleuze „zum intellektuellen Helden“ stilisiert (vgl. Cox 2003, 162).

Auch ein prominenter Musiker und Musiktheoretiker hätte die Musikwissenschaftler auf medientheoretische Themen stoßen können. Der Pianist Glenn Gould hat sich schon in den 70er Jahren experimentell wie theoretisch (*Vom Konzertsaal zum Tonstudio*, 1987) mit den Veränderungen der Musikkultur durch die elektronischen Medien auseinandergesetzt.

Dennoch gibt es sie im Kleinen: Medientheoretische Stimmen, die vom Gegenstand Musik ausgehen. Der Diskurs ist jedoch klein und weniger innerhalb der disziplinären Musikwissenschaften als außerhalb und zwischen den Disziplinen und künstlerischen Tätigkeiten verortet. Folgende Veröffentlichungen bzw. Autoren sind hier zentral zu nennen:

Zunächst sei auf den von Thomas Hemker und Daniel Müllensiefen herausgegebenen Sammelband *Medien – Musik – Mensch. Neue Medien und Musikwissenschaft* (1997) hingewiesen, der als erster verschiedene Aspekte zum Thema Musik und Medien in einen Zusammenhang stellt und Autoren vereint, die den Diskurs auch im Weiteren geprägt haben und prägen.

Einer von ihnen ist Rolf Großmann. Als Fachmann in den Bereichen Musiktechnik und Medientheorie, aber auch als praktizierender Musiker beschäftigt er sich mit medienontologischen Fragen zur Musik. Großmann konstatiert in *Konstruktiv(istisch)e Gedanken zur Medienmusik* (1997) die Notwendigkeit einer neuen theoretischen Konzeption der von ihm so genannten „Medienmusik“ angesichts der Omnipräsenz von Musik, der wachsenden Musikbranche sowie der Postmoderne-Diskussion, die bereits an den Grundfesten vertrauter Ästhetik gerüttelt habe. Neben einer Distanznahme zum Traditionellen sei es für die Musikwissenschaften unerlässlich, die Herausforderung einer veränderten Musikkultur anzunehmen, die nicht nur für elektronisch generierte Musik gelte, sondern ebenso für das scheinbar unberührte Refugium der musikalischen Praxis außerhalb der Elektrosphäre. Im Anschluss an McLuhan vertritt er die These, dass die elektronischen Medien der Musik nicht äußerlich bleiben, sondern dass die spezifische Materialität der Medien zu einer veränderten Musikwahrnehmung, -nutzung und -bewertung führe. Für eine der Mediensituation adäquate Theoriebildung schlägt er konstruktivistische Modelle und eine Bezugnahme auf die in Fülle erhobenen Daten der empirischen Sozialforschung vor. Medien seien nicht bloße Vermittlungen, Abbilder musikalischer Ideen, sondern Konstruktionen musikalisch-virtueller Welten. Eine zutiefst auf Visualität geprägte Erkenntnistheorie und Gesellschaft müsse sich angesichts der Medientechnologien revidieren, denn es gäbe kein Werk mehr, keine reine geistige Idee jenseits der Relais zu erschauen. Inputs werden vielmehr durch ihre Materialisierung bei Eingang in die mediale Black Box und anschließend durch die Entmaterialisierung auf Seiten des Empfängers medienfolgsam – in McLuhanscher Terminologie „magisch“ – verändert. Systemtheoretisch sei damit der Mythos authentischer Tonaufzeichnung widerlegt. Die Medien und die Rezipienten tauschen aufgrund ihrer Systemgrenzen keine Botschaften aus, sondern modifizieren lediglich die Bedingungen ihrer Autopoiesis. Damit ist – laut Großmann – Sinn nicht mehr durch objektivierbare Merkmale des

klingenden Objekts gegeben, sondern entsteht und ist nur angemessen beschreibbar in seiner Situativität verschiedener aneinander anschließender Systeme.

Norbert Schäblitz vertritt wie Großmann eine konstruktivistische Perspektive und macht sich dezidiert medientheoretische Gedanken zur Musikkultur und -ästhetik. Er verfolgt in seinem Aufsatz *Medien – Musik – Mensch* (1997b) das Anliegen, den „diskreten Charme“ musikalischer Medien, d. h. ihren erkenntnistheoretischen Eigensinn sowie ihr ästhetisches Potential aufzuklären. „Der Lichtkegel wird über den Medieninhalt Musik zurückgeführt auf das Medium selbst, indem wertbehaftete Musik auf ihre Medialität hin befragt ist. Die Musik selbst erscheint dabei in einem anderen Licht und wirft dieses gleichsam auf den Betrachter der Musik zurück, der – wie deutlich werden wird – Musik medienfolgsam Bedeutungen konstruktiv zuweist, die diese nicht hat.“ (Schäblitz 1997b, 19). Schäblitz geht demzufolge implizit von der Medium- / Message-These in systemtheoretisch-konstruktivistischer Fassung aus. „Archive der Musik“ bestimmen laut Schäblitz Musikkultur, indem sie Leitdifferenzen festlegen, über die selektiv Sinn konstruiert und sodann dem außerhalb des Systems liegenden Referenzobjekt Musik zugeschrieben wird. Werkidentität, Autonomie, linear fortschreitende Geschichte, geistige Schaubarkeit etc. seien damit konstruktive Zuschreibungen an Musik, die der imperativ wirkenden Mediengrammatik des Notentextes folgen. Die Medientechnologien aktualisieren laut Schäblitz eine neue „Sinndimension, die mit der Einheit der Differenz von anschlussfähig / nicht-anschlussfähig operiert. Zukünftig wird so nicht mehr zu sprechen sein vom kohärenten, autonomen respektive vom gehaltvollen Werk, sondern auszugehen sein vom leeren Werk, das auf seine Leerstellen hin zu sondieren ist.“ (Schäblitz 1997b, 25f). In diesem Sinne versteht Schäblitz insbesondere zeitgenössische Musik als Angebot verknüpfender Spielerei und als Movens eigenschöpferischen

Tuns und die Musikgeschichte als ein erlebnisnah komplexes Patchwork.

Schäblitz wie Großmann betonen beide, dass ihre Gedanken nur erste, exemplarische Anregungen für eine notwendige Debatte von Musiktheorie und Medientheorie darstellen. So bestehe weiterer Diskussionsbedarf vor allem hinsichtlich adäquater Beschreibungs- und Bewertungskategorien für Medienmusik in Hinblick auf den philosophischen Ästhetikdiskurs, die analytische Musikwissenschaft oder auch die Musikpädagogik. Damit weisen beide Autoren einem Schwerpunkt dieser Arbeit den Weg, ausgehend von technologisch-digitalen Relaisstrukturen, ästhetische Grundbegriffe auf ihre Stichhaltigkeit zu befragen und neue terminologische Angebote zu entwickeln.

Als eine zweite aktuellere Publikation an der Schnittstelle von Medien- und Musikwissenschaft ist der Sammelband *Soundcultures* (2003) hervorzuheben. Die Herausgeber Marcus S. Kleiner und Achim Szepanski haben es sich zur Aufgabe gemacht, die fehlenden Verknüpfungen von Musiktheorie und Medientheorie sowie von Theorie und musikalischer Praxis herzustellen. „In der Vielzahl von Veröffentlichungen zu den Themen Neue Medien, Medientechnologie und Medientheorie ist das Feld des Musikalischen fast vollständig ausgespart worden. Diese Lücke versucht *Soundcultures* zu schließen, indem vielfältige Einblicke vermittelt werden, was sich bei elektronischer und digitaler Musik abspielt und sie in einen Dialog mit aktuellen Theorieansätzen etwa aus Soziologie, Philosophie, Informatik oder Musikwissenschaft gebracht wird.“ (Kleiner 2003, 10). Die Autoren machen Dialogangebote für den Bereich Elektronika und reflektieren Musik, die an den Rändern von Hip-Hop und Kunstmusik entstanden ist, auf ihre medialen Implikationen und Möglichkeiten. Zudem werden die Gedanken der Autoren aus Wissenschaft und Praxis in Klangwelten umgesetzt – ihre Theorien also McLuhan-like auch zum methodischen Programm gemacht –, indem dem Buch eine CD mit Kompositionen der Künstler von *Mille Plateaux*

beiliegt. Neben Großmann und Schäblitz kommt hier auch Frank Hartmann mit Bezug auf McLuhan zu Wort. Interessant für den Kontext dieser Arbeit ist insbesondere der Aufsatz von Christoph Cox.

Cox beschäftigt sich in seinem Aufsatz *Wie wird Musik zu einem organlosen Körper? Gilles Deleuze und die experimentelle Elektronika* (2003) im Anschluss an die Deleuze'sche Ontologie mit experimenteller elektronischer Musik und ihrer Tendenz, traditionelle musikalische Organisationsformen aufzulösen. Er beschreibt zunächst die strengen Organisationsmodi, denen die klassische Komposition des 18. / 19. Jahrhunderts in Europa unterworfen war, um sodann an zahlreichen Strategien der Deterritorialisierung vorzuführen, wie der Werkbegriff von Arnold Schönberg über die konkrete Musik und den Jazz bis hin zur Experimentellen Elektronika unterlaufen und dekonstruiert wird. Als Alternative zum Werkbegriff führt er den Deterritorialisierungsstrategien zufolge den Begriff des ‚organlosen Körpers‘ für Musik des 20. / 21. Jahrhunderts ein.

### **2.3. Musik medientheoretisch gedacht – Eigene Zielsetzung und Ausblick**

Ziel meiner Arbeit ist es, mit einer medientheoretischen Musikästhetik auf eine immer noch eklatante Leerstelle aufmerksam zu machen und einen Beitrag zur interdisziplinären Diskussion zwischen Medienwissenschaft und Musikwissenschaft zu liefern. Dabei werde ich einerseits an die genannte Literatur anknüpfen und zentrale Thesen weiterdenken, andererseits aus der Zusammenschau der medientheoretischen Arbeiten neue Thesen zu einer Medientheorie der Musik im Speziellen einer medientheoretischen Musikästhetik entwickeln.

Vorab werde ich jedoch den der Arbeit zugrunde liegenden Medien- und Musikbegriff erläutern und Prämissen meiner Untersuchung darstellen. Aus den terminologischen Differenzierungen entwickle ich sodann

Hypothesen und Fragestellungen (vgl. Kapitel 3.3.3.), die im vierten Teil der Arbeit detailliert bearbeitet werden.



## **3. Musik und Medien – Zwei Begriffe erhalten Kontur**

### **3.1. Code, Kanal und Botschaft – Medien als Verpackungen von Sinn**

#### **3.1.1. Medium – Definition eines weiten Begriffs**

Die Medien sind vor allem seit Mitte des 20. Jahrhunderts Gegenstand zahlreicher Disziplinen und Theorien geworden. Neben der Publizistik, den Kulturwissenschaften, der Politikwissenschaft und der Soziologie betreiben die Literaturwissenschaft, Linguistik, Psychologie und Pädagogik Kommunikations- und Medienforschung.

Der Begriff Medium wird in diesen Disziplinen, wie zu erwarten, uneinheitlich verwendet:

„Einmal heißt Medium ‚Zeichenvorrat‘ (Informationstheorie und Kybernetik), dann ‚technischer Kanal‘ (Kommunikationssoziologie und Massenkommunikationsforschung / Publizistikwissenschaft), dann wiederum ‚ästhetisches Kommunikationsmittel‘ (Einzelmedientheorie und Medienwissenschaft) oder schließlich ‚gesellschaftliche Interaktion‘ (Soziologie, speziell die Systemtheorie).“ (Faulstich 2000a, 21)

Dadurch, dass sich zahlreiche Objekte und Phänomene einer unüberschaubaren ‚Medienlandschaft‘ mit dem Begriff belegen lassen, liegen begriffliche Bedeutungsfülle und Leerstelle dicht beieinander. In der Literatur wird der Medienbegriff zudem häufig nicht genügend binnendifferenziert, was zu Unstimmigkeiten in der medientheoretischen Theoriebildung führt. Deshalb gilt es, vorab den Begriff ‚Medium‘ in seinen für den Kontext dieser Arbeit relevanten Bedeutungsdimensionen zu reflektieren, wobei auch die Begriffe ‚Vermittlung‘, ‚Kommunikation‘, ‚Information‘, ‚Zeichen‘ und ‚Bedeutung‘ ins Blickfeld treten. Dabei

soll es nicht um Vollständigkeit gehen, sondern um eine Begriffsbestimmung und Klassifizierung verschiedener Medien entsprechend des Begriffsbedarfs und Begründungszusammenhangs dieser Arbeit.

Der Begriff ‚Medium‘ bedeutet im Lateinischen ‚Mitte‘, im Neulateinischen auch ‚vermittelndes Element‘. Von der instrumentellen Bedeutung abgeleitet wird das Medium im allgemeinen Sprachgebrauch als ein ‚Mittel‘ oder ‚Vermittelndes‘ verstanden. *Vermittlung ist denkbar als (1) eine reziproke Vermittlung zwischen zwei Subjekten, (2) eine einseitige Vermittlung zwischen Subjekt und Objekt und (3) eine von außen beobachtbare Vermittlung zwischen zwei Objekten.* Demzufolge lassen sich verschiedene Bedeutungen des Begriffs ‚Medium‘ klassifizieren.

### 3.1.2. Von Mensch zu Mensch – Kommunikationsmedien

Im Fall der intersubjektiven Vermittlung spricht man auch von Kommunikation und demzufolge von *kommunikativen Medien (1)*.

Kommunikation wird klassisch – auf das von Claude E. Shannon / Warren Weaver ausformulierte Kommunikationsmodell von Sender, Botschaft und Empfänger zurückgehend – als Informationsaustausch verstanden, der über drei, später unterschiedlich bezeichnete Stationen erfolgt:

1. Verschlüsselung oder Encodierung, 2. Übermittlung oder Signalisierung und 3. Entschlüsselung, Decodierung oder auch Interpretation.<sup>2</sup>

Kommunikative Medien sind Träger dieses Prozesses und funktionieren demzufolge informierend:

---

<sup>2</sup> Der Konstruktivismus hat das klassische Dreiecksmodell zwar überholt und geht von einem komplexen, rückgekoppelten Zusammenhang aus, doch reicht ersteres Modell in diesem Zusammenhang aus.

Sie geben der Welt eine virtuelle Form, indem sie diese mittels Symboliken, der *Encodierungsmedien* (a) Sprache, Schrift, Bild, Klang oder nonverbaler (gestischer, mimischer) Verständigungsweisen codieren. Encodierungsmedien *sind semiotisch, d. h. Zeichen oder Zeichensysteme*, und benötigen einen materiellen z. B. technischen Träger, um übermittelt zu werden. Als Zeichen stehen sie für etwas, bedeuten einen Gegenstand oder einen Sachverhalt und weisen damit eine Doppelstruktur auf. In der Tradition Ferdinand de Saussures unterscheidet die Sprachwissenschaft bzw. die Semiotik zwischen Signifikant / Denotat (= das Bezeichnende) und Signifikat / Designat (= das Bezeichnete).

*Die materiellen Träger dieser Zeichen*, sozusagen die mediale Hardware wie z. B. das Buch, das Radio, das Telefon oder die Schallplatte, *können als Signalisierungsmedien oder auch als Relais-Medien* (b) *bezeichnet werden*. Auch der Mensch bzw. die in akustische Schwingungen versetzte Luft und die Schriftspur auf dem Papier sind in diesem Sinn Relais, insofern sie Sprachinformationen transportieren. Diese Medien beruhen nicht primär auf Semiotik, sondern auf spezifischen Übermittlungsstrukturen, die materiell und oftmals technisch sind, weshalb sich für die technischen Kommunikationskanäle auch der Begriff Medientechnologien anbietet.

*Die Relais-Medien fungieren wiederum als Vermittler in kommunikativen Kontexten*, in denen sie entschlüsselt werden. Das Klassenzimmer, das Parlament, die Kirche etc. sind folglich *Decodierungsmedien* (c), die im Einzelnen auch als erzieherische, politische, ideologische oder in Anlehnung an Foucault als dispositive Medien<sup>3</sup> bezeichnet werden können.

---

<sup>3</sup> Eigentlich können auch alle anderen Medienformen als Wahrnehmungsdispositive bezeichnet werden, insofern sie Wahrnehmung eigensinnig und machtvoll lenken (vgl. meine Ausführungen in Kapitel 2.1.8).

### 3.1.3. Encodierung, Relais und Decodierung – Weitere Ausdifferenzierung der Kommunikationsmedien

Das den verschiedenen kommunikativen Medien zugrunde liegende *Encodierungsmedium* (a) ist im Alltagsdiskurs häufig ausschlaggebend für die Unterscheidung und Definition verschiedener Mediengruppen. Telefon, Brief, Buch, Flugzettel, Bildschirmtext etc. gehören zu den sprachlich vermittelnden Medien, die sich wiederum in Schriftmedien und orale Medien differenzieren lassen. Gemälde, Film, Photographie sowie Schallplatte, Konzert oder Videoclip können dagegen als non-verbal vermittelnde Medien bezeichnet werden. Zu ihnen gehören zum einen die Bildmedien und zum anderen die Klang- oder Musikmedien. Eng damit verbunden ist auch die Klassifizierung der Medien nach den von ihnen angesprochenen Sinnesbereichen in optische Medien, akustische Medien sowie audiovisuelle Medien. Der Tatsache, dass insbesondere die neueren Medien Medienformen kombinieren, verlinken und ihre Informationen über verschiedene Kanäle präsentieren, wird mit den Begriffen Multimedia oder Hypermedia Rechnung getragen.

Im engeren Sinn werden die auf Materialität beruhenden *Relais-Medien* (b) und insbesondere die technischen Relais als eigentliche Medien verstanden, während von den Encodierungsmedien im Allgemeinen eher als Zeichensystemen oder Codes und von den Decodierungsmedien als Diskursen oder Kommunikationssystemen die Rede ist. Eine Schematisierung der Relais-Medien ergibt sich aufgrund der von ihnen verwendeten Technologien. Es gibt beispielsweise Printmedien wie Buch, Zeitung oder Zeitschrift und elektronische Medien wie PC, Internet, Fernsehen oder Tonband, die wiederum in Analogmedien und Digitalmedien differenziert werden können.

In Anlehnung an Faulstich kann auch systematisch wie historisch unterschieden werden nach Primärmedien (sie funktionieren ohne den Einsatz technischer Mittel wie z. B. Vortrag oder Theater. Faulstich nennt

sie auch → Menschmedien), Sekundärmedien (technische Mittel werden nur auf Senderseite eingesetzt, z. B. beim Druck von Zeitungen → Druckmedien) und Tertiärmedien (Technikeinsatz ist sowohl auf Sender- wie Empfängerseite notwendig, z. B. beim Abspielen einer CD → elektronische Medien) (vgl. Faulstich 2000a, 21).

Zudem kann man die Relaismedien auch nach ihrer Abstraktionsebene klassifizieren. Während der sprechende Mensch ein Relais erster Ordnung darstellt, insofern er der erste Träger und damit die ursprüngliche Materialisierung des sprachlichen Zeichensystems ist, sind der geschriebene Text oder der über das Radio ausgestrahlte Sprachbeitrag Relais zweiter Ordnung, insofern sie Sprache vermitteln, die wiederum semiotisch Welt vermittelt. Genau genommen handelt es sich bei dem Radiobeitrag jedoch schon um ein Relais dritter Ordnung, insofern hier ein Text als Relais zweiter Ordnung, nämlich das Sendeskript, dem gesendeten Sprachbeitrag vorgelagert ist. In der Terminologie McLuhans bedeutet dies, „daß der ‚Inhalt‘ jedes Mediums immer ein anderes Medium ist. Der Inhalt der Schrift ist Sprache, genauso wie das geschriebene Wort Inhalt des Buchdrucks ist und der Druck wieder Inhalt des Telegrafens ist“ (McLuhan 1992, 18).

Auch die *Decodierungsmedien* (*c*) können – in Anlehnung an Flusser – weiter differenziert werden: In seiner *Kommunikologie* schlägt Flusser folgende Definition der Medien vor: „Medien sind Strukturen (materielle oder nicht, technische oder nicht), in denen Codes funktionieren.“ (Flusser 1996, 271). Laut dieser Definition beruhen Medien auf Codes, und Codes dienen wiederum dazu, Informationen zu synthetisieren, zu übermitteln und zu speichern. Flusser unterscheidet demzufolge zwei Gruppen von Medien, die „diskursiven Medien“ und die „dialogischen Medien“:

„Der Diskurs ist eine Methode, verfügbare Informationen zu verteilen, um sie vor der entropischen Wirkung der Natur zu bewahren.“ (Flusser 1996, 19)

„Der Dialog ist eine Methode, verschiedene Informationen zu neuen zu synthetisieren.“(Flusser 1996, 29).

Laut Flusser sind Dialogizität bzw. Diskursivität jedoch keine wesentlichen Qualitäten der Medien, sondern ergeben sich aus dem situativen Benutzungskontext. Flusser unterscheidet demzufolge folgende Decodierungsmedien: den konfrontativen „Theaterdiskurs“ (z. B. Theater, Konzert, Klassenzimmer), den hierarchisch gegliederten „Pyramiden-diskurs“ (z. B. Armee, Kirche, Partei), den aus vernetzten hierarchisch angeordneten Spezialdiskursen bestehenden „Baumdiskurs“ (z. B. Wissenschaft, Kunst) und den rundsendenden „Amphitheaterdiskurs“ (z. B. Fernsehen, Presse) sowie diffuse „Netzdialoge“ (z. B. Post, Telefon, Gerede, Gerüchteküche) und zielgerichtete „Kreisdialoge“ (z. B. Komitees, ‚runde Tische‘).

Kreisdialoge können auch als Individualmedien bezeichnet werden, insofern sie eine symmetrische Kommunikationssituation zwischen wenigen Individuen bezeichnen, wogegen Amphitheater-Medien eine asymmetrische Kommunikationssituation aufweisen und als Massenmedien bezeichnet werden können.

McLuhan unterscheidet zudem im Zusammenhang mit der Decodierungssituation von Medien zwischen heißen und kalten Medien: Heiße Medien mit hoher Datendichte und Detailreichtum lassen eine passive Rezeption zu, während kalte Medien mit geringer Datendichte und Detailarmut vom Rezipienten eine starke Mitarbeit verlangen (vgl. McLuhan 1992, 35f).

#### **3.1.4. Medien ohne Software – Instrumentelle und physikalische Medien**

Zurück zur Ausgangsbestimmung der Medien als Vermittlungsinstanzen zwischen Subjekten (1), Subjekt und Objekt (2) bzw. Objekten (3): Die Vermittlung zwischen Subjekt und Objekt, d. h. zwischen Mensch und

Welt an sich, vollzieht sich über den Gebrauch von Werkzeugen. Werkzeugartige oder *instrumentelle Medien* (2) wirken nicht informierend, sondern deformierend, indem sie der Welt eine faktische Form geben. Werkzeuge wie das Rad oder die Dampfmaschine bezeichnen nicht, sondern zeichnen, d. h. verändern die Welt.

Ein Sonderfall: Auch Medien wie das Fernrohr oder das Mikroskop vermitteln zwischen Mensch und Welt, sind aber, indem sie der Weltwahrnehmung und nicht der Weltformung dienen, informierend. Sie gehören dennoch nicht zu den kommunikativen Medien, insofern sie nicht intersubjektiv vermitteln und weil sie auf einer besonderen Zeichenhaftigkeit beruhen. Verdeutlichen lässt sich dies anhand der Zeichentheorie von Charles Sanders Peirce, der drei Typen von Zeichen unterscheidet: die „indexikalischen“, die „ikonischen“ und die „symbolischen“ Zeichen (vgl. Linke 1994, 19).<sup>4</sup>

Das Fernrohr und das Mikroskop bilden ebenso wie spontane Fotografien oder Laien-Filme die Wirklichkeit symptomatisch ab, sie informieren, ohne semiotisch ‚komponiert‘ zu sein, und können folglich als

---

<sup>4</sup> Ikonische Zeichen sind dadurch gekennzeichnet, dass Zeicheninhalt und Zeichenausdruck in einem Ähnlichkeitsverhältnis stehen. Graphiken, Piktogramme, Kurvendarstellungen oder onomatopoetische Ausdrücke, Programmmusik und naturgetreue Malerei sind aufgrund ihrer ikonischen Anteile eher für den ‚semiotischen Laien‘ verständlich als Medien, die hauptsächlich auf symbolischen Zeichen beruhen, wie z. B. Sprache und Schrift im Allgemeinen, abstrakte Malerei, musikalische Notation etc.

„Signifiant“ und „signifié“ der symbolischen Zeichen sind dagegen zueinander arbiträr, d. h. willkürlich einander zugeordnet. Damit diese Zuordnung stabil und symbolische Zeichen decodierbar sind, beruht das Verhältnis von Zeicheninhalt und -form auf Konventionalität und Tradition. Je nach Grad der Konventionalität ist eine eindeutige bis vieldeutige Decodierung gewährleistet. Während logische Kalküle und vollkommene Schriftsysteme einen hohen Grad an Konventionalität aufweisen, beruhen abstrakte Malerei, Musik oder Kunst im Allgemeinen auf einer hohen Mehrdeutigkeit und ermöglichen so die ästhetische Forderung nach einem unendlichen Reflexionspotential der Kunst.

Indexikalische Zeichen schließlich beruhen auf einem Kausalitätsverhältnis. Das indexikalische Zeichen lässt als Folge von etwas Rückschlüsse zu bezüglich einer Ursache oder eines Grundes. Damit verhalten sich indexikalische Zeichen indizienhaft oder symptomatisch zu ihrer Bedeutung. Rauch steht für Feuer, Lachen für Freude etc. Die Zuordnung von Zeicheninhalt und -form schließt damit ein kreativ-interpretatives Moment der Encodierung und Decodierung weitestgehend aus und beruht insofern nicht auf spezifisch menschlicher Freiheit und Bewusstsein.

symptomatische Medien bezeichnet werden. Symptomatische Medien sind demnach Relais-Medien, die indexikalisch auf einen Gegenstand oder Sachverhalt verweisen, während die Encodierung der kommunikativen Medien eher eine symbolische oder ikonische ist. Aufgrund ihrer Zeichenhaftigkeit weisen damit die symptomatischen Medien im Unterschied zu den instrumentell-deformierenden Medien auch die drei Ebenen Encodierung, Übermittlung und Decodierung auf oder besser: Selektion von Information, Übermittlung und Interpretation von Information.

Der Medienbegriff schließlich, der auf einer Vermittlung von Objekten beruht und hier nur der Vollständigkeit halber angeführt wird, ist ein naturwissenschaftlicher. Die Luft ist beispielsweise *physikalisches Medium* (3) für die Vermittlung von Schallwellen oder chemisches Medium für die Vermittlung von Gerüchen.

### 3.1.5. Zusammenfassung

Im Anschluss an vorangegangene Unterscheidungen kann *der Medienbegriff, wie ihn McLuhan verwendet, als weit bezeichnet* werden, insofern er zum einen den Begriff des Kommunikationsträgers impliziert, zum anderen aber auch Technik und Werkzeuge generell als Mittel der Weltwahrnehmung, -formung und -beherrschung umfasst wie das Fernrohr oder das Auto. Medien im weiten Sinne sind damit – in der Terminologie von Kloock und Spahr – „Artefakte (...), die ‚Wirklichkeit‘ auf spezifische Weise erfahrbar machen.“ (Kloock / Spahr 1997, 11).

*Ein enger Begriff des Mediums als Kommunikationsträger wird dagegen von Flusser vertreten.* Medien im engen Begriffssinn sind dadurch gekennzeichnet, dass sie intersubjektiv und semiotisch vermitteln, insofern Kommunikation sich zwischen Individuen und mittels regelhaft codierter Informationen vollzieht. Für Frank Hartmann steht der Begriff Me-

dium „als Metapher für ein Ordnungsprinzip, mit dem wir Publizität herstellen und öffentlichen Raum gestalten, und nicht länger als Werkzeug im Sinne einer prothesenhaften Erweiterung des Menschen.“ (Hartmann 2000, 21).

Ich fasse die *drei zentralen Bedeutungsschichten eines engen Medienbegriffs* (Symbolik, technischer Träger, Diskurs) noch einmal zusammen:

1. Medien beruhen auf *Zeichen- bzw. Symbolsystemen*, mit denen Adressanten Botschaften encodieren und die ihrerseits häufig als Medien bezeichnet werden (Medium Sprache, Medium Bild oder Medium Klang). Encodierungsmedien sind demnach ideeller Natur.
2. Codierte Informationen werden vom Adressanten zum Adressat über so genannte *Kommunikationskanäle* transportiert, entweder über herkömmlichen Relais (den vortragenden Menschen, das Buch) oder über Medientechnologien (Radio, Telefon). Die Relaismedien sind materieller Natur.
3. In institutionalisierten Kommunikationssystemen, die ebenfalls als Medien oder als *Diskurse* bezeichnet werden, werden die über Relais vermittelten Botschaften von Adressaten rezipiert und decodiert (Theater, Parlament, Werbung, Kino). Decodierungsmedien sind komplexe Situationen, in denen Denkvorgänge, d. h. Ideen, materialisiert und wieder entmaterialisiert werden.

Eingeschränkt gelten alle drei Ebenen auch für symptomatische Medien. Die Ebene der Encodierung ist dann aber kein menschlicher und intentionaler Vorgang der Symbolisierung, sondern ein apparatischer der Selektion von Informationen, die als indexikalische Zeichen decodiert werden.

Vor dem Hintergrund der Erläuterung der drei Ebenen Encodierung, Relais und Decodierung wird die sperrige Definition Faulstichs nachvollziehbarer, der Medien als „institutionalisierte Kommunikationssysteme um einen organisierten Kommunikationskanal von spezifischem Leistungsvermögen mit gesellschaftlicher Dominanz“ definiert (Faulstich 2000a, 27). Das kommunikative ‚Dazwischen‘ macht damit zentral medientheoretisches Interesse aus, wobei die verschiedenen medientheoretischen Konzepte Anfangs- und Endpunkte der Informationsübertragung – und damit Fragen der Encodierung und Decodierung – oder aber den Weg der Übertragung und damit die Materialisierung des Vermittlungsprozesses unterschiedlich gewichten. Diese unterschiedlichen Gewichtungen gilt es im nächsten Kapitel mit dem Ziel eines differenzierten Medienbegriffs der Musik erneut zu thematisieren.

## **3.2. Musik als Vermittlung und vermittelte Musik – Überlegungen zu Inhalt und Material der Musik**

### **3.2.1. Der Wille zum Ton – Musik als intentionale Organisation akustischen Materials**

Inwieweit medientheoretische Überlegungen auf Musik und Musikkultur anwendbar sind, kann erst nach einem differenzierenden Blick auf das weite Feld medialer Realisierungen und Bedingungen von Musik gezeigt werden. Deshalb will ich ins Detail gehen und die Frage stellen, inwieweit Musik und Musik-Medien gemäß der vorangegangenen Begriffsbestimmungen Medien sind, was sie im Einzelnen kennzeichnet und wie sie klassifiziert werden können. Dabei wird sichtbar werden, dass sich vor der Folie eines differenzierten Medienbegriffs ein vielfältiger medientheoretischer Fragenhorizont für die Musikkultur aufspannt.

*Ich verstehe Musik im Kontext dieser Arbeit als eine absichtsvolle Organisation von Schallereignissen im Gegensatz zu natürlich organisierten Schallereignissen wie Vogelgesang oder Windgeräuschen. Musik ist in einem weiten Sinne die Rationalisierung von akustischem Material, die Umwandlung von möglichem in realen Klang. Akustisches Material – primär periodisch-harmonisch schwingende Töne und Klänge und ferner auch nicht-periodisch schwingende Geräusche – gewinnt geistigen Gehalt, indem es in eine menschlich gewollte Ordnung gebracht wird. Diese Ordnung beruht auf Notwendigkeit, insofern sie zum einen den Eigengesetzmäßigkeiten des akustischen Materials unterliegt (wie z. B. der Obertonalität) und zum anderen durch äußere Gegebenheiten bestimmt ist (wie z. B. durch die Möglichkeiten der menschlichen Stimme oder vorhandener Musikinstrumente bzw. -technologien). Gleichzeitig drückt sich in der Auswahl von Tönen, ihrer Anordnung zu Intervallen, Gebrauchstonleitern, Klangsystemen oder Zufallsgeweben sowie in ihrer Gestaltung nach Dauer, Lautstärke und Klangfarbe auch menschliche Freiheit und Kreativität aus.*

Damit fällt unter den Musikbegriff dieser Arbeit nicht nur Musik klassischer Tonalität, Instrumentation oder Notierbarkeit ebenso wenig wie ausschließlich Musik künstlerischer Intention – wir assoziieren heute mit dem Begriff Musik immer noch zumeist Musik vom 15. Jahrhundert bis zur Moderne und Musik verstanden als autonome Kunst –, sondern jegliche Komposition von mehr oder weniger komplexen Ton-, Klang- und Geräuschzusammenhängen.

*Wenn also von Musikmedien die Rede ist, dann sind ganz allgemein Klangmedien gemeint und dies nicht nur im Sinne künstlerisch komponierten Klangs. Auch Klangkompositionen zu Werbezwecken, als emotionale Stimuli oder als wahrnehmungsstrukturierende Markierungen auf Benutzeroberflächen, fallen unter den medientheoretisch relevanten Gegenstandsbereich, wobei mein Interesse sich trotzdem auf die künstlerischen Musikphänomene im weitesten Sinne konzentrieren wird.*

*Dennoch wird nicht – in Analogie zu Bild- und Textmedien – die Rede von Klangmedien sein, da der Begriff des Klanges in Abgrenzung zur Notation verwendet werden soll.* Musik wird also nicht analog zu Malerei und Literatur als Kunstphänomen verstanden, sondern steht in einem weiten, allgemeinen Sinn auf der Ebene von Bild und Text.

Die Anwendung dieses weiten Musikbegriffs begründet sich auf der Prämisse ‚The Medium is the Message‘. Die Medientheorie untersucht in diesem Sinne ‚Verpackungsqualitäten‘ und ignoriert Inhalte und Intentionen der Medien. Im Zentrum der Betrachtung stehen demnach musikalische Transportmittel traditioneller oder technischer Art wie die Partitur, der Dirigent oder die CD und ihr jeweils spezifisches Verhältnis zu musikkulturellen Organisationsformen wie Musikalienmarkt, Musikästhetik, kompositorischer Fundus etc. Vor dem Hintergrund einer Untersuchung musikalischer Relais wäre es aber wenig sinnvoll, Musik auf klassisch-romantische Musik zu reduzieren und damit sämtliche anderen rezipierbaren ‚Musiken‘ und medialen Realisierungen von Klang auszuschließen. Sowohl so genannte Klassische Musik, atonale und klangexperimentelle Musik als auch Populärmusik und Musik in hypermedialen Zusammenhängen sind vom Standpunkt der Medientheorie aus gleichberechtigt. Die Unterscheidung von E(rnster)- und U(nterhaltungs)- oder Popular-Musik, von hoher Kunst und Ware kommen nicht erst vor dem Hintergrund der Medientheorie ins Wanken.

### **3.2.2. Klangphänomene als Selbstbezüglichkeit oder Vermittlung? – Diskussion einer strittigen Frage**

Musik artikuliert sich nicht nur in den Medien, sondern ist möglicherweise im Sinne eines engen Medienbegriffs selbst ein Medium:

In Anlehnung an die Bestimmung des Medienbegriffs im vorangegangenen Kapitel ist Musik ein Medium, insofern organisierter Klang intersubjektiv vermittelt. Es stellt sich jedoch die Frage, ob man darüber

hinaus von musikalischer Kommunikation sprechen kann, d. h. ob sich Musik-Vermittlung in den drei Stufen Encodierung, Signalisierung und Decodierung vollzieht. Dann müsste unterschieden werden können zwischen

1. der Musik, als vermittelndem Zeichensystem, mit dem Informationen codiert werden können,
2. musikalischen Kommunikationskanälen und Technologien, d. h. nicht-technischen und technischen Materialisierungen von Musik und
3. musikalischen Dialogen und Diskursen, in denen Musik rezipiert und ihre Bedeutung decodiert wird.

*Musik ist in erster Linie einmal ein Klangphänomen.* Inwieweit die Musik als menschlich organisiertes Klangereignis semiotisch im Sinne von (1) Bedeutung trägt oder Sinn ausdrückt und auf was sie verweist, ist ein alter Streit, der sich durch die Musikgeschichte wie ein roter Faden zieht. Fragt man einen Musiker, wird er sich vehement dafür aussprechen, dass die Musik etwas bedeutet und eine besondere Art von Erkenntnis vermittelt. Doch bedeutet sie etwas für den einzelnen konkreten Musiker oder aber verallgemeinerbar an sich? Bedeutet sie etwas, indem sie auf außermusikalische Dinge wie Begriffe, Gefühle oder Handlungen referiert, oder aber ist ihre Bedeutung immanent bzw. nur intuitiv zu erfassen? Auch für den Komponisten wie den Zuhörer stellt sich aus der Perspektive der Produktion bzw. Rezeption die Frage nach dem Wesen der ‚musikalischen Sprache‘ bzw. den Eigenschaften musikalischen Materials. Wie wird Musik generiert, vermittelt, empfangen und entschlüsselt?

*Zwei Grundauffassungen begegnen sich im Laufe der Musikgeschichte und treten in eine dialektische Auseinandersetzung. Zum einen wird Musik seit Pythagoras und nicht selten im Rückgriff auf die platonische*

Tradition *als ewige Sprache* verstanden, als Entdeckung und Verkörperung überzeitlicher Ideen und Gesetze (z. B. von Jean-Philippe Rameau oder den Romantikern). Zum anderen wird insbesondere seit der Aufklärung und in aristotelischer Tradition die *Musik als intersubjektive Sprache* aufgefasst, die menschlicher Kreativität und Erfindungsfreiheit sowie historischer Kontingenz unterliegt (z. B. von den Enzyklopädisten wie etwa Jean-Jacques Rousseau) (vgl. Fubini 1997, 116f).

In weiten Teilen lassen sich die Ästhetiken, die Musik als ewige Sprache ontologisieren, Gethmann-Siefert's „Kunst als Erkenntnis“-Paradigma zuordnen (Gethmann-Siefert 1995, 15f). Ästhetik wird laut Gethmann-Siefert zum einen als Metaphysik der Kunst betrieben. Die Kunst wird in dem Zusammenhang als Nachahmung der Natur bestimmt und seit Alexander Gottlieb Baumgarten neben der begrifflichen Erkenntnis als eine spezifische, nämlich sinnliche Weise verstanden, Welt zu begreifen. Das Ideal der Schönheit misst sich demzufolge an der Natur und der Schöpfung als einer vernunftgemäßen Gestaltung der Dinge. Der Künstler selbst wird als Genie überhöht und das Kunstwerk als autonom, d. h. überzeitlich gültig und interessenlos, begriffen. Im Zentrum der erkenntnistheoretisch ausgerichteten Ästhetiken – Gethmann-Siefert bezeichnet sie auch als „formale Ästhetiken“ (Gethmann-Siefert 1995, 149f) – steht die Frage nach der Gültigkeit von Urteilen über das Schöne und die Kunst an sich.

Demgegenüber steht das „Kunst als Handeln“-Paradigma (Gethmann-Siefert 1995, 16f), unter das kulturtheoretische Ästhetiken fallen und damit auch Ästhetiken, die Musik als intersubjektive Sprache auffassen. Die Kunst bestimmt sich im Gegensatz zur Nachahmung einer idealen, überzeitlichen Natur als ein auf intersubjektive Verständigung angelegter Weltentwurf, stellt ein Betätigungsfeld des selbstbewussten Menschen und seines freien Willens und damit ein Kulturphänomen dar. Das Ideal der Schönheit bezieht sich nun nicht mehr auf die Realität der Welt, sondern auf die Fiktion eines gelungenen Lebens. Der Künstler wird als geschichtliches Wesen verstanden, das seine Welt deutet. Da-

mit ist die Autonomie des Menschen Ursprung und Zweck der Kunst. Im Zentrum der kulturtheoretischen Ästhetiken steht die Frage nach dem Sinn der Kunst für das Individuum und die Kultur und nach ihrer Funktion in der Geschichte der Menschheit. Diese Frage ist laut Gethmann-Siefert auch die Grundfrage der häufig unter dem Begriff Inhaltsästhetik abgehandelten Positionen (Gethmann-Siefert 1995, 149f).

Zudem lassen sich zwei verschiedene musikästhetische Paradigmen unterscheiden, die sich nur noch zum Teil mit obigen Auffassungen der Musik als ewige bzw. intersubjektive Sprache decken, insofern sie den Sprachbegriff metaphorisch aufweichen. So gehen die Inhaltsästhetiken von einem Ausdruckspotential der Musik aus, die Formalästhetiken von einer musikalischen Bedeutungsimmanenz.

Die Begriffe inhaltsästhetisches bzw. formalästhetisches Paradigma sind allerdings nicht deckungsgleich mit der allgemeinästhetischen Unterscheidung Gethmann-Sieferts (s. o.). So bezieht sich die Unterscheidung von musiktheoretischen Inhalts- bzw. Formalästhetiken nicht auf die Grundfrage nach dem Schönen bzw. nach dem Sinn von Kunst für den Menschen, sondern primär auf zwei musikspezifische Kernthesen zur Bedeutsamkeit, kommunikativen Funktion und medialen Beschaffenheit von Musik.

Die *Inhaltsästhetiken* gehen davon aus, dass Musik etwas außer ihrer selbst ausdrückt, abbildet oder repräsentiert. Mit zumeist metaphysischen Argumentationen – und damit lassen sie sich dann eher der Erkenntnis- denn der ‚Kunst als Handeln‘-Perspektive zuordnen – wird der Musik von den unterschiedlichen Inhaltsästhetiken eine Form der Rationalität und Naturgegebenheit zugesprochen und über die Inhalte und Bedeutung von Musik räsoniert. Musik vermittelt demzufolge als Ausdruckskunst zwischen Mensch und Welt, indem sie auf Sachverhalte oder Ideen verweist und indem sie – ähnlich einer Sprache oder eines Bildes – außermusikalische Dinge wie Begriffe, Gefühle oder Handlungen zur Erkenntnis bringt. Nicht selten beschäftigen sich die inhalts-

ästhetischen Abhandlungen eher literarisch denn streng wissenschaftlich mit der Frage nach dem Bedeutungsgehalt der Musik. Fragen der Technik sind für sie zweitrangig.

Als ein frühes Beispiel des inhaltsästhetischen Paradigmas kann Pythagoras' Theorie der Sphärenharmonie gelten. Der neuzeitliche Vertreter einer inhaltsästhetischen Perspektive auf Musik war Jean-Philippe Rameau, der die Harmonie als Basis von Rationalität und Expressivität verstand. Wilhelm Heinrich Wackenroder sah aus der Perspektive des Musik-Enthusiasten die Musik als eine unbegriffliche, aber expressive Sprache, die dem kontemplativ lauschenden Menschen unmittelbar die tiefsten Weltgeheimnisse und das Göttliche zu offenbaren vermag. In der Romantik wurden der Musik mystische Kräfte zugesprochen und Musik und Mythos zusammengedacht (Ludwig Tieck, E.T.A. Hoffmann, Friedrich Wilhelm Joseph Schelling). Bei Hegel findet sodann die verbreitete romantische Auffassung von der Musik als Gefühlsausdruck ihre systematische Darstellung und philosophische Durchdringung. Die Musik wird als der vollkommenste sinnliche Ausdruck der Ideen verstanden, als Offenbarung des Absoluten in Gestalt des Gefühls. Sie steht nur hinter der Poesie als geistigster Kunst zurück, die jedoch aus Mangel an Sinnlichkeit die Kunst – laut Hegel – bereits in Richtung Religion und Philosophie überwindet. Auch Schopenhauer versteht die Musik als Objektivation aller Erscheinungen menschlichen Willens an sich. Sie ist Ausdruck der Gefühle, ohne aber Gefühle konkret nachzuahmen. Damit markiert Schopenhauer ohne Zweifel einen Höhepunkt romantisch-idealistischer Ästhetik, trägt aber schon den Keim formalistischer Ästhetiken in sich, wenn er die Autonomie der musikalischen ‚Sprache‘ betont, die im eigentlichen semantischen Sinne nun keine Sprache mehr ist.

Die *formalen Musikästhetiken* beruhen im Kontrast zu den Inhaltsästhetiken auf einer Bedeutungsimmanenz im Sinne von ‚Klang verweist nur auf sich selbst‘ und stellen das Architektonisch-Formale der Musik ins

Zentrum ihres Interesses. Ausgehend vom konstruktiven Charakter von Musik betonen sie die Geschichtlichkeit von Werk und Autor und die historische Kontingenz des musikalischen Materials. Oftmals sind die Formalästhetiken Ableger positivistischer Forschungen und Methodik und bemühen sich darum, Wissenschaftlichkeit in einen Bereich hineinzutragen, der traditionell der geisteswissenschaftlichen Reflexion und Metaphysik vorbehalten war. Darüber hinaus behaupten sie allerdings bisweilen auch wieder eine Naturgegebenheit der Tonalität. Zudem leugnen sie nicht immer eine Expressivität der Musik und lassen sich deshalb zum Teil schlecht von den Inhalts- oder Ausdrucksästhetiken abgrenzen. So bestreiten selbst die strengsten Formalisten nicht, dass die Musik Ausdruckskraft und Wahrheitswert besitzt, auch wenn sie in ihren Aussagen rätselhaft ist.

In der formalistischen Tradition im Anschluss an Eduard Hanslick verweist die Musik auf tönend bewegte Formen und mit ihnen auf konventionelle und historisch im Wandel begriffene Ordnungssysteme, z. B. im Sinne von Schönheit und Wohlklang. Die Musik ist damit identisch mit ihrer Technik, d. h. mit ihren Formgesetzen. „Die musikalische Technik ist nicht mehr Mittel für den Ausdruck von Gefühlen, für die Erkenntnis des Absoluten oder die Erregung von Affekten; sie ist die Musik selbst und sonst nichts.“ (Fubini 1997, 270). Musik kommuniziert nicht über die Welt, sie bedeutet nichts außer ihrer selbst, sondern vermittelt Schönheit, die auf formalen Gesetzen wie z. B. den Pythagoräischen Zahlenverhältnissen beruht. Die Bedeutung, d. h. Referenzobjekt, ist damit nichts anderes als die Grammatik der Musik, einen Inhalt außerhalb der klanglichen Figuration gibt es nicht. Die Musik kann auch in Anlehnung an den indexikalischen Zeichenbegriff als Symptom einer Idee von Schönheit beschrieben werden (vgl. Kapitel 3.1.4). Töne verweisen auf Konstruktions- und Schönheitskriterien – ihr Informationsgehalt sind die historisch bedingten Form- und Kompositionsgesetze. Musik ist damit Hanslicks Auffassung zufolge zwar informierend, aber

wie auch schon für Kant eine asemantische Kunst (vgl. Fubini 1997, 268-276).

Musik ist damit keine Sprache, die stets Mittel zum Ausdruck ist, sondern in der Musik ist der Ton Selbstzweck. Der Begriff Sprache ist ausschließlich eine Metapher, deren tertium comparationis sich darin erschöpft, dass Sprachsystem und Musiksystem aus distinktiven, kombinierbaren Elementen bestehen, die einer Grammatik unterliegen. Der Repräsentationscharakter der Sprache fällt indes nicht in die metaphysische Schnittmenge. Klang vermittelt ausschließlich Bedeutung für den Menschen im existentiellen Sinn, bedeutet aber nichts im Sinne von Referenz auf die Dingwelt. Die ‚Musiksprache‘ (als ein formales, selbstbezügliches Regelsystem leerer Signifikanten) verfügt also nur über eine syntaktische (Beziehungen der Zeichen untereinander), aber keine semantische Dimension (Bedeutung der Zeichen). Der Komponist ist ein virtuoser ‚Handwerker‘, der sich in einem Akt des Spielens oder Experimentierens zum einen musikalischen Gesetzmäßigkeiten bzw. Konventionen unterordnet und zum anderen neuartige Organisationsformen kreiert. Dieses Kompositionsethos vertritt exemplarisch Igor Strawinsky und hat damit ebenfalls einen formalistischen Begriff von Musik. Klang ist bedeutsam, aber nicht bedeutend. Ins Extrem getrieben wird die Idee von einer rein kombinatorischen Musik von der Avantgarde der Nachkriegszeit, der Darmstädter Schule, insofern sie sich – und das im Gegensatz zum Vater ihrer geistigen Idee, Arnold Schönberg – von Expressivität und Verständlichkeit von Musik distanziert.

Die musikalische Bedeutsamkeit ist allerdings im Hinblick auf psychologische Determinanten zum Teil verallgemeinerbar und täuscht auf diese Weise einen Ausdrucks- oder Repräsentationscharakter der Musik vor. Indem die Musik auf die Affekte und Gedanken der Hörenden einwirkt, kann sie als ein deformierendes Medium verstanden werden (vgl. Kapitel 3.1.4.). Sie löst beim Menschen – scheinbar sogar konventions- und traditionsunabhängig – ebenso wie auch bei Tieren und sogar bei Pflanzen empirisch nachgewiesen physiologische Verän-

derungen aus, die gegebenenfalls als Gefühle wahrgenommen werden (Kühe geben angeblich mehr Milch, Pflanzen gedeihen bei bestimmter Musik besser, Musik steigert die Konzentration beim Autofahren und verleiht den Produkten der Werbung ihre besondere Aura). Sie verweist auf Sachverhalte, Szenen, Ideen oder Emotionen, indem sie Erinnerungen auslöst und Emotionen evoziert. Musik beruht jedoch in diesem Sinne nicht auf ideellen Zeichen, die verstanden und in irgendeiner Weise übersetzt oder interpretiert werden, sondern sie löst physische Reaktionen aus, die in ein geistiges Output übersetzt werden. Damit wäre die Musik kein semiotisches Medium, sondern emotionales Stimulans. Der Zusammenhang zwischen Klang und Bedeutung ist damit unmittelbar und materiell-physiopsychologischer Natur. Diese materialistische Musikauffassung kann als reduktionistisch bezeichnet werden, wenn sie sich auf die Seite eines starken Determinismus beschränkt und die Vorstellung von Kunst als Produkt menschlicher Freiheit, Kreativität und vor allem spezifisch menschlichen Symbolisierungsvermögens ausklammert. Musik als deformierendes Medium ist vornehmlich Gegenstand der Psychologie oder Neurologie etc. und damit der empirisch arbeitenden ‚naturwissenschaftlichen‘ statt ‚geisteswissenschaftlichen‘ Anthropologie.

Formalistisches und inhaltsästhetisches Denken lassen sich jedoch nicht immer exakt abgrenzen. Gerade das formalistische Denken des 20. Jahrhunderts kommt den Inhaltsästhetiken in mancherlei Hinsicht näher als Hanslick, dem Ahnherrn des Formalismus. So geht etwa Schönberg von einer musikalischen Bedeutungsimmanenz und gleichzeitig von einem expressiven Charakter der Musik aus. Er entmythisiert die klassische Harmonie, postuliert die historische Relativität des musikalischen Idioms und betont den handwerklichen Charakter der Kunst. Gleichzeitig geht er von einem Ausdruck und einer kommunikativen Fähigkeit der Musik aus und betont die Inspiration als kreatives Moment der Komposition (vgl. Fubini 1997, 362f).

*Ich gehe im Folgenden davon aus, dass Musik ein bedeutendes Medium ist.* Musik bildet die Welt wie die Sprache diskret und zeitlich geordnet ab, aber nicht mit einer vergleichbaren Konventionalitätsdichte. Sie ist nicht nur Gefühlsstimulans oder kreatives Spiel mit Formen, sondern repräsentiert oder simuliert ähnlich wie das Bild polyvalent Welt bzw. eine Utopie von Welt. Die Partitur vermittelt nicht nur den Klang, sondern der Klang verweist – und zwar durchaus intersubjektiv nachvollziehbar – auf begriffliche, bildliche oder emotionale Signifikate und auf konkret erlebbare Weltstrukturen (Ideen, Affekte, Bewegungen, Szenen, Ästhetiken, Philosophien etc.). Musik verweist zudem – in Anlehnung an Flussers Begriff der *Geste des Musikhörens* (1991) – auf das Weltverhältnis des Menschen, das auch in Gestik und Körperhaltung des Hörenden und Interpreten zum Ausdruck kommt.

*So weist die Musik m. E. zeichentheoretisch sowohl Ähnlichkeiten zum Bild als auch zur Sprache auf und hat doch ihren ganz eigenen semiotischen Charakter.*<sup>5</sup> Sie dient wie die Sprache zwischenmenschlicher Verständigung und vermittelt Selbst- und Welterkenntnis. Wenn von der Musik als Sprache und ihrer Semantik gesprochen wird, handelt es sich – ebenso wie Ralf Schnell für den Film konstatiert – aber eher um eine Metapher. Töne sind nicht wie Buchstaben, Floskeln wie Worte und musikalische Themen wie Sätze. Die Erzählformen der Musik beruhen, wie Schnell für den Film herausstellt, nicht auf streng linguistischen Strukturen, sondern entstehen aus tradierten, konventionalisierten und innovativen technischen Mitteln, die ihrerseits Eindrücke, Stiltraditionen und Ästhetiken hervorbringen (vgl. Schnell 1999, 151-160). Die Musik verfügt damit über Syntax und ein symbolisches oder ikonografisches

---

<sup>5</sup> An dieser Stelle sei ein wichtiger Unterschied des musikalischen Zeichensystems im Vergleich zum sprachlichen Zeichensystem angemerkt: Während bei der Sprache das Zeichensystem an sich hinter seine Bedeutung zurücktritt, ist bei poetischem Sprachgebrauch, bei Bildern und insbesondere bei der Musik die Materialität des Zeichens eng mit seiner Bedeutung verbunden.

Vokabular, das auf Tradition und Konvention beruht. In der Musik wird – ähnlich wie in der Sprache oder der bildenden Kunst – zitiert, persifliert oder montiert, d. h. mit symbolhaltigem Material umgegangen, das historisch und kulturell kontingent ist. Verschiedene klingende Symbolschichten, die teils mit der syntaktischen Struktur der Musik korrespondieren und die ich im Anschluss an Mahrenholz (1998) als „Klanglabel“ bezeichnen werde, sind intendiert. Andere Symbolschichten entstehen erst durch individuelle Akte des Sinn-Zuschreibens. Damit verstehe ich die Musik als ein referenzielles, aber kein streng abbildendes Medium und in Anlehnung an Nelson Goodmans Symboltheorie (vgl. Mahrenholz 1998) als eine Weise der Erkenntniserfahrung. Um zu vermeiden, die Musik im strengen Sinn als Sprache zu verstehen, halte ich es für sinnvoller, im Folgenden in Analogie zum Bild von musikalischer Symbolik statt von musikalischer Semantik zu sprechen.

Diese Annahme einer Bedeutung von Musik soll jedoch nicht eine (physiopsychologische) Unmittelbarkeit der Musik und eine selbstbezügliche oder selbstgenügende Autonomie des Klanges negieren. Im Hörakt werden m. E. nicht nur konventionalisierte Signifikate entschlüsselt, sondern das aktive Hören wird von einem passiven Evoziert-Sein begleitet oder kann sogar vollends überlagert werden. Musik evoziert in diesem Sinne Gefühle, Farben, Gedanke etc. und erfährt damit eine individuell-subjektive, in Grenzen verallgemeinerbare Bedeutsamkeit, die die Neuropsychologie und Musikpsychologie erforschen.

Wird Musik als deformierend (Musik als physiopsychologisches Stimulans) oder aber symptomatisch-informierend (Musik als grammatikalisches System im Sinne eines strengen Formalismus) verstanden, fällt sie unter einen weiten Medienbegriff und rechtfertigt die Übertragung der McLuhanschen Theoreme. Wenn McLuhan neben Manuskripten, Zeitungen und Telefonen auch das Fernrohr und das Rad als Medien begreift, also im Prinzip alle uns umgebenden Gegenstände und Techniken als Einschreibungen in Kultur, dann liegt es auf der Hand,

auch die unterschiedlichen Musikmedien auf ihre medialen Effekte und ihr kulturprägendes Potential hin zu untersuchen.

Um auch einen engen Medienbegriff wie den Flussers (Medien als Träger von zu Codes geordneten Symbolen zum Zweck der Kommunikation) anwenden zu können, muss man dagegen scheinbar von einem abbildenden bzw. symbolischen Informationsgehalt der Musik ausgehen. *M. E. ist der Transfer der Medientheorie auf die Musik jedoch so attraktiv, weil er gerade unabhängig von der Musikauffassung funktioniert, denn jede Musikvermittlung weist unabhängig von der musikalischen Ontologie auf einer allgemeinen, quasi technischen Ebene alle drei Stufen von Encodierung, Relais und Decodierung auf.* Musik kann basal als Encodierungsmedium im Sinne musikalischen Materials – sei dieses nun formal selbstbezüglich oder symbolisch bedeutend – verstanden werden, das verschiedenen Relais und Medientechnologien zugrunde liegt.

Ich versuche, diese These noch einmal mit Begriffen der Informationstheorie zu reformulieren: Encodierung wird in einem allgemeinen Sinn als Input verstanden. An den medialen Eingängen werden musikalische Informationen selektiert, die sich in ihrer kulturell bedingten Systemhaftigkeit beschreiben lassen, handele es sich um ein selbstbezügliches oder auch ein referenzielles System. Die Komposition, das musikalische Konstrukt, wird konventionell materialisiert (Klang oder Papier) oder technisch in digitale Informationen transformiert. Geist wird zur Materie, die wiederum ein geistiges Output in Form von physiopsychologischer Rezeption, formaler Decodierung oder aber Interpretation von Symbolik zur Folge hat. Das kommunikationstheoretische Medien-Modell von Encodierung, Signalisierung und Decodierung lässt sich damit mit den informationstheoretischen Begriffen Input, Black Box und Output auch für die Musik nachvollziehen.

### 3.2.3. Eine besondere Transportsituation – Übertragung des Relais- und Diskursbegriffs auf die Musik

Damit zurück zur Bestimmung der Musikmedien als Kommunikationsmedien mit den Stufen 1) Encodierung, 2) Relais, 3) Decodierung. Welche Relais lassen sich nun für die Musik beschreiben?

Es gibt eine ganze Reihe von mehr oder weniger musikspezifischen Relais, die unterschiedlich systematisiert werden können. Musik umfasst zum einen den Klang, d. h. den musikalischen Vortrag, und zum anderen die Notation, d. h. die Partitur. Ähnlich der Unterscheidung von oralen Medien und Schriftmedien können damit die Musikrelais als Klangmedien und Notationsmedien differenziert werden, wobei letztere auch unter die Gruppe der Schriftmedien fallen. Klangträger können zum Beispiel der singende oder instrumentierende Mensch sein oder aber auch das Grammophon oder die CD. Notationsrelais sind dagegen traditionelle Notentexte und Partituren oder auch moderne graphische Aufführungsanweisungen. Im Übrigen ist auch die Unterscheidung von Printmedien und elektronischen Medien möglich, die wiederum in Analogmedien und Digitalmedien differenziert werden können. Auch die Unterscheidung nach Primärmedien / Menschmedien, Sekundärmedien / Druckmedien und Tertiärmedien / elektronische Medien sowie Quartärmedien / digitalen Medien ist auf die Musikrelais übertragbar. Ferner können Relais verschiedener Abstraktionsebenen oder Ordnungsgrade im Sinne der McLuhanschen These, dass jeder Inhalt eines Mediums wieder ein anderes Medium ist (McLuhan 1992, 18), unterschieden werden. So beruht z. B. eine CD-Aufnahme auf dem Notentext, und dieser wiederum hat Klang zum Inhalt.

*Darüber hinaus kennzeichnet die Musik aber eine medientheoretische Besonderheit, aus der ich im Laufe dieser Arbeit zentrale Thesen ableiten werde. Die zeichentheoretische Ebene des Klanges wird im Falle einer Vermittlung über Notentext als Relais zweiten Grades von einer*

*weiteren zeichentheoretischen Ebene überlagert*, die ebenfalls die drei Vermittlungsaspekte Encodierung, Relais und Decodierung aufweist. Notentexte vermitteln semiotisch zwischen Komponisten und Interpreten, insofern die Notationszeichen für konkrete Klangereignisse stehen. Durch Konventionalität der zum Klang sich arbiträr verhaltenden Notation sind Klangereignisse reproduzierbar. Beispielsweise im fünflinigen (heute in der westlichen Welt üblichen) Notationssystem geben die Noten Auskunft über Tonhöhe und Tondauer. Weitere Symbole, die teilweise auch dem alphanumerischen Zeichensystem entnommen sind, regeln das Tempo, die Dynamik, die Artikulation etc. In diesem Sinn ist die Partitur ein ‚diskursives Medium‘ (vgl. Kapitel 3.1.3.), insofern sie vornehmlich der Speicherung von Werken dient. Der Interpret decodiert und encodiert im Akt des Übens und Spielens bzw. Singens diese Bedeutung anhand der mnemotechnisch funktionierenden Partitur. Aufgrund ihrer Mehrdeutigkeit, die sich darin äußert, dass jede Aktualisierung von Notentext Individualität trägt, handelt es sich bei der Partitur auch um ein ‚dialogisches Medium‘. Die Decodierung musikalischer Bedeutung kann scheinbar unabhängig von der zwischengeschalteten Partitur im reinen Hörakt erfolgen, als auch scheinbar unabhängig von einer Klangvorstellung im Akt der Partituranalyse. Auf die Implikationen dieser widersprüchlichen Mediensituation und die Konsequenzen für eine ästhetische Bestimmung der Musik werde ich in den Kapiteln 4.2. und 4.3. näher eingehen.

Abschließend will ich die dritte Ebene der musikalischen Kommunikation der Vollständigkeit halber kurz darstellen: Die Kontexte der Decodierung von Musikmedien sind vielfältig und oftmals die gleichen wie für die bild- oder textvermittelnden Medien. Einige exemplarische musikspezifische Dialoge und Diskurse sind ‚Jugend musiziert‘, Straßenmusik bzw. die Charts, die Love-Parade oder MTV.

### **3.2.4. Zusammenfassung**

Es konnte begründet werden, warum ein schon lange überfällig erscheinender Transfer eines weiten wie engen Medienbegriffs auf die Musikkultur gerechtfertigt ist, unabhängig davon, welche Art der Bedeutung oder Bedeutsamkeit man der Musik zuspricht. Vor dem Hintergrund eines weiten Medienbegriffs werden vor allem die Relais und damit die materiellen Konkretisierungen von musikalischer Kommunikation interessieren. Ausgehend von einem engen Medienbegriff wird aber auch das Codesystem der Musik auf seine kulturelle Bedeutung hin reflektiert und des Weiteren eine ontologische Fragerichtung eingeschlagen werden.

## **3.3. The Medium of Music Is the Message – Anwendung der Medientheorie auf die Musik**

### **3.3.1. Schön verpackt ist halb gewonnen – Das Medium- / Message-Theorem als Prämisse**

Im ersten Kapitel wurde bereits auf die medientheoretische Grundannahme eines Mediendeterminismus hingewiesen: Medien sind in einer relativen Unabhängigkeit von ihren transportierten Inhalten an sich bedeutungsgenerierend. Mit dem Satz „The medium is the message“, zu dem sich McLuhans Thesen in den *Magischen Kanälen* verdichten (McLuhan 1992, 17), ist diese Annahme zum populären, vielzitierten Schlagwort geworden.

Das McLuhansche Medium- / Message-Postulat besagt, dass jedes Medium auf sich selbst verweist, d. h. seine eigene Botschaft hat im Sinne einer spezifischen Wirkung unabhängig vom jeweiligen Inhalt des Mediums. „Denn die ‚Botschaft‘ jedes Mediums oder jeder Technik ist die Veränderung des Maßstabs, Tempos oder Schemas, die es der Situation

des Menschen bringt.“ (McLuhan 1992, 18). Damit negiert McLuhan nicht die Bedeutung der Inhaltsseite für den Kommunikationsprozess, was ihm häufig die Kritik vorgeworfen hat (z. B. Jack Behar und Ben Liebermann in Stearn 1982, 257-264), sondern er will darauf hinaus, dass Inhalte durch Sendeformate dominiert werden.

Der Eigensinn der Medien wird bei McLuhan wahrnehmungsphysiologisch begründet. Der Mensch tritt über seine verschiedenen Sinnesapparate mit der Welt in Kontakt, d. h. er nimmt Welt sinnesspezifisch wahr und erkennt sie im Modus seiner Kontaktaufnahme. „Jede Erfindung oder neue Technik ist eine Ausweitung oder Selbstamputation unseres natürlichen Körpers, und eine solche Ausweitung verlangt auch ein neues Verhältnis oder neues Gleichgewicht der anderen Organe und Ausweitungen des Körpers untereinander.“ (McLuhan 1992, 61). Medien, als Erweiterungen des Körpers bzw. Umstrukturierungen des Sinnesapparats, verändern die Körperlichkeit und Wahrnehmungsfähigkeit des Menschen und folglich medienspezifisch auch seine Erkenntnisfähigkeit. Erkenntnistheoretisch vertritt McLuhan also eine konstruktivistische Position. Medien, angefangen beim menschlichen Sinnessystem, bilden Realität nicht ab, sondern konstruieren – ihrem eigenen Modus folgend – Wirklichkeiten. Folglich werden sozialer Wandel und gesellschaftliche Strukturen nicht primär durch Inhalte, sondern durch dominante Wahrnehmungsweisen, Kommunikationssysteme und Medien induziert. „Jede Form von Transport befördert nicht nur, sondern überträgt und verändert den Absender, den Empfänger und die Botschaft. Die Verwendung irgendeines Trägers oder einer Erweiterung des Menschen verändert den Kanon der gegenseitigen Abhängigkeit zwischen Menschen genauso wie das Verhältnis unserer Sinne zueinander.“ (McLuhan 1992, 109). Demzufolge betreibt McLuhan Kulturtheorie als Medientheorie.

McLuhans Medium- / Message-These ist jedoch nicht neu, sondern nur populär inszeniert. Sie überträgt die Grundthese konstruktivistischer Wahrnehmungs- und Erkenntnistheorie, die eine lange Ahnenreihe bis

zu den Skeptikern aufweist, auf die Medien. Der Gedanke, dass Medienstrukturen unsere Wahrnehmung und Bewertung der Realität modellieren, ist ebenfalls nicht neu. „Harold Innis war der erste, der darauf hinwies, dass die *Formen* einer bestimmten Medien-Technik den *Wandlungsprozeß* schon implizieren.“ McLuhan betrachtet sein Buch *Die Gutenberggalaxis* in diesem Sinne als „eine erklärende Fußnote“ zum Werk Innis’ (McLuhan 1995a, 63). Damit denkt McLuhan wahrnehmungstheoretische Ansätze seiner Zeit weiter und spielt sie in methodischer Radikalität durch.

Der Grundgedanke einer eigensinnigen Selbstvermittlung der Medien findet sich auch bei Vilém Flusser. In seinen *Schriften zur Kommunikationslogik* heißt es: „Das Wesentliche an der kodifizierten Welt ist nicht, dass sie Informationen speichert, sondern wie sie diese speichert.“ (Flusser 1996, 81). Das verdeutlicht Flusser am Beispiel des Rufs ‚Es brennt!‘ im Vergleich zu einem Glockengeläut gleichen Inhalts. Er geht davon aus, dass unabhängig von der ohne Zweifel zentralen Botschaft ‚Rette Dich!‘ dennoch codespezifische Sekundärbotschaften transportiert werden. So empfängt man im ersten Fall eine Botschaft bezüglich einer „spezifisch (nämlich im Subjekt-Prädikat-Verhältnis; Erläuterung der Verfasserin] strukturierten Lage“, im zweiten Fall nur eine „Warnung“ (Flusser 1996, 81f). Ausgehend von diesem wenig aussagekräftigen Beispiel kommt man zu der Ansicht, dass der Informationsgehalt codespezifischer Botschaften im Vergleich zum Informationsgehalt der Inhaltsseite mehr als gering und vor allem handlungsirrelevant ist. In beiden Fällen wird man sich vor dem Feuer in Sicherheit bringen. Nachvollziehbarer wird Flussers Ausgangsthese jedoch, wenn man statt kurzer Codesequenzen ganze Codesysteme vergleicht, wie z. B. Sprachsysteme. So stellten die Sprachwissenschaftler und Ethnologen Edward Sapir und Benjamin Lee Whorf schon vor Flusser die allerdings nicht unangefochten gebliebene These auf, dass die formale Struktur einer Sprache das Wahrnehmen, Denken und soziale Handeln ihrer Sprecher

bestimme (Sapir-Whorf-Hypothese). Auch die neuere Linguistik stellt sich nach wie vor auf lexikalischer und grammatikalischer Ebene die Frage nach der Abhängigkeit unserer Erkenntnisfähigkeit von Sprache an sich und von Sprache im kulturellen Vergleich.

Das Medium- / Message-Postulat im speziellen McLuhans und Flussers bildet die Grundannahme meiner Arbeit. Derzeit sind es ganz offensichtlich nicht nur Komponisten und ihre musikalischen Stile und Ausagen, die zu einem Wandel von Musikkultur führen, sondern vor allem die neuen medientechnologischen Möglichkeiten. Zudem ist ein medientheoretisch-formaler Zugang zur Musik im Gegensatz zu einer Diskussion musikalischer Inhalte und Phänomene bisher deutlich unterrepräsentiert. Das mag laut McLuhan daran liegen, dass die eigendynamische Wirksamkeit der Medien desto mehr in den Hintergrund rückt, als sich die Medien etablieren. Die Konstruktion von Sinn erfolge desto besser, als die Materialität des Mediums in Vergessenheit gerät. „Ja, es ist nur zu bezeichnend, wie der ‚Inhalt‘ jedes Mediums der Wesensart des Mediums gegenüber blind macht.“ (McLuhan 1992, 19).

Trotz der Übernahme der Medium- / Message-These liegt es mir fern, eine einfache, geschlossene Kausalbeziehung zwischen formalen Medienstrukturen und Kultur zu behaupten. Mit der These, dass die Medien Kommunikation und gesellschaftliche Prozesse steuern, will ich nicht ausschließen, dass Kultur auch durch andere Einflüsse geprägt wird, wie etwa die Inhaltsseite der Medien, ganz zu schweigen von den Fakten des ökonomischen, ökologischen oder politischen Systems.

### 3.3.2. Mit Flusser und mit McLuhan gelesen – Zwei zentrale medientheoretische Hypothesen im Hinblick auf Musik

Im Anschluss an meine Differenzierung des Medienbegriffs in Kapitel 3.1. lassen sich formal die *konstruktivistisch-idealistische und die medientheoretisch-materielle Lesart der Medium- / Message-These unterscheiden*. Damit ist nicht nur der zentrale Unterschied in der McLuhanschen und Flusserschen Theoriebildung markiert, sondern man gewinnt auch ein differenziertes und ergiebiges Instrumentarium für die Untersuchungsfrage dieser Arbeit.

1. Man kann unter dem Begriff ‚Medium‘ zunächst die *Ebene der Encodierung* verstehen. Dann wird man semiotische Qualitäten *und ihr Verhältnis zum Denken, Fühlen und Wollen des Menschen* fokussieren. Flussers Theorie geht z. B. von einer eigensinnigen Semantik bzw. Symbolik der Medien aus, wenn er die strukturellen Botschaften der Encodierungsmedien Bild, Text und Technobild als entscheidende zivilisatorische Faktoren seiner dialektischen Geschichtstheorie beschreibt. Er stellt plakativ dar, wie das ganzheitliche Denken der Frühzeit und zum Teil auch noch des Mittelalters durch die simultane Eindringlichkeit des Bildes, dagegen das abstrahierende, hierarchisierende und historisierende Denken seit Erfindung der Schrift und des Buchdrucks durch die Linearität des Textes evoziert wurden. Damit variiert diese Lesart des Medium- / Message-Paradigmas eine These, die teilweise auch die Sprachwissenschaftler, die semiologische Philosophie und der Konstruktivismus vertreten: Encodierungsmedien, zentral die Sprache, bilden die Welt nicht ab, sondern konstruieren Wirklichkeit im Rahmen ihrer strukturellen Möglichkeiten. Ob durch die Sprache hindurch Realität sichtbar wird (so z. B. Immanuel Kant) oder nicht (so z. B. Friedrich

Nietzsche oder Niklas Luhmann), bleibt für die Medientheorie allerdings irrelevant.

2. Wenn McLuhan von einer Magie der Medien spricht (z. B. McLuhan 1992, 31), bezieht sich die Medium- / Message-These vor allem auf die *Effekte der Medien-Relais*, d. h. den Eigensinn der materiellen Transportmittel von Kommunikation. Der Buchdruck (McLuhan) wird primär vor Qualitäten des Alphabets (Flusser) bzw. die Elektrizität (McLuhan) vor der Zeichenhaftigkeit der Technocodes (Flusser) als Katalysator für bestimmte historische Entwicklungen und Ereignisse angenommen und beschrieben. Vor dem Hintergrund dieser zweiten Lesart werden Medien in einem weiten Sinn fokussiert. Auch den nicht- oder nur entfernt-semiotischen Medien wie dem Fernrohr, dem Geld oder der Mode und allen voran der Elektrizität werden magische Eigenschaften zugeschrieben. Sie bestimmen laut McLuhan geheimnisvoll und eigendynamisch den Wahrnehmungsmodus, in dem wir Welt erfahren. Der McLuhansche Begriff ‚magic‘ bzw. ‚magisch‘ bezieht sich damit auf ein Charakteristikum jedes Mediums – nämlich auf seine Eigenschaft, bestimmte Wahrnehmungsmuster und Denkweisen zu evolvieren – und muss von dem Flusserschen Begriff unterschieden werden. Flusser benutzt die Begriffe ‚magisch‘ und ‚Magie‘ (1996, 107) für das spezifisch von Bildern präformierte Welterleben. Die unterschiedlichen Prämissen McLuhans und Flussers versinnbildlichen sich zudem in einem Flusserschen Statement in *Ins Universum der technischen Bilder*: „Statt von ‚kosmischem Dorf‘ ist daher von ‚kosmischem Gehirn‘ zu sprechen.“ (Flusser 1985,36).

Vergegenwärtigt man sich neben dieser Differenzierung der Medium- / Message-These auch noch einmal die Ausführungen zum Musikbegriff (vgl. Kapitel 3.2.), lassen sich *zwei Hypothesen* formulieren, die *einen medialen Eigensinn für die Musik und ihre Relais postulieren*.

1. Musikalische Organisationssysteme, d. h. formale oder semiotische Rationalisierungen von Klang (z. B. die Instrumentation, die Harmonik, das Arrangement) und ihr Material (z. B. Töne, Geräusche, Rhythmen) transportieren einen Eigensinn – unabhängig von ihrer Konkretion in einzelnen Werken und deren Realisierungen. Ähnlich wie gemäß den Sprachethnologen Sapir und Whorf verschiedene Sprachen (z. B. das Chinesische im Unterschied zum Englischen) aufgrund ihrer Strukturen und damit verbunden ihres Ausdruckspotentials Kulturen prägen, so prägen auch musikalische Formen und Symbolsysteme an sich (z. B. Gamelanmusik im Unterschied zu sinfonischer Musik) spezifische kompositorische Verhaltensweisen, musikkulturelle Denkmodelle und ästhetische Wertmaßstäbe. Die jeweilige Musik prägt darüber hinaus – ähnlich wie Bild und Sprache – die gesamte Kultur im Sinne ihrer Strukturen.
2. Musikalische Relais, d. h. Speicher- und Distributionsformen vom Sänger über die Partitur bis zur CD sowie ihre jeweiligen spezifischen Decodierungskontexte, wirken auf die Musikgestaltung, -wahrnehmung, und -bewertung ein und bedingen elementar Musik(-kultur). Sie strukturieren die transportierten musikalischen Inhalte, manipulieren den sinnlichen und infolgedessen hermeneutischen Zugang zu ihnen und prägen somit u. a. den musik-ästhetischen Diskurs.

### **3.3.3. Spagat zwischen methodischen Schwierigkeiten und Erkenntnisinteresse – Fragestellungen und Begründung des eigenen Vorgehens**

Aus vorangegangenen Hypothesen können folgende, vorläufige *Fragestellungen für diese Arbeit* abgeleitet werden:

1. Was macht den Eigensinn des musikalischen Materials und seiner Organisationssysteme aus? Wie prägen die ideell-strukturellen Eigenheiten der Musik das musikalische (oder eventuell sogar außer-musikalische?) Bewusstsein, Denken und Handeln des Menschen?
2. Was macht den Eigensinn des Transportmaterials musikalischer Ideen aus? Inwiefern prägen sich Relaisstrukturen, d. h. die Materialität musikalischer Kommunikation, einerseits in den Produktions- und andererseits in den Rezeptionsprozess von Musik und damit in das musikalische Symbolsystem ein? Wie verändert sich die Musikgestaltung und -kultur im Zuge ihrer veränderten Speichermöglichkeiten und Distributionswege?

Der erste Komplex an Fragestellungen zielt auf eine Analyse der spezifischen Strukturen unterschiedlichen musikalischen Materials und ihres bedeutungs-, diskurs- und kulturbildenden Potentials. Erneut stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage nach dem Wesen verschiedener Musiken und der Musik an sich, nach ihrer Grammatik und ihrer Symbolik, nach ihrem ästhetischen Kommunikationsangebot, nach physiopsychologischen Rezeptionsbedingungen oder nach ihrem Sozialisierungspotential etc. Damit wird aber ein umfangreicher, interdisziplinärer Diskurs musikwissenschaftlicher, semiologischer, neurologischer und kulturtheoretischer Forschungen aufgerufen.

Auch der zweite Komplex an Fragestellungen erweist sich als äußerst vielschichtig und verzweigt, zielt er nicht nur auf eine systematische Erörterung zeitgenössischer Musikmedien, sondern fordert zudem zu einer medientheoretischen Reformulierung der Musikgeschichte auf. Die möglichen Referenzen umfassen die Musikpsychologie, -soziologie und -pädagogik, die Instrumentenforschung, die Musikästhetik und vor allem die Musikgeschichtsschreibung.

Für eine Arbeit wie diese führt die Komplexität des Themas ‚Medientheorie der Musik‘ – das hier bereits auf zwei exemplarische Paradig-

men verkürzt wurde – zu einem *methodischen Dilemma*: Entweder man verbleibt auf der Ebene primärer Medialität bzw. der Einzelmedientheorie (vgl. Kapitel 2.1.6.) und gibt sich mit Deskription und mit einer vor-theoretischen Reflexion von Einzelaspekten zufrieden, oder aber man begibt sich auf eine methodisch problematische Reflexionsebene. Im Hinblick auf medienontologische Aussagen muss man zweckorientiert vereinfachen und verallgemeinern. Die Thesen geraten spekulativ-essayistisch und können nur mit willkürlich gesammeltem Material gestützt werden. Gleichzeitig besteht aber der Anspruch, allgemeingültige Aussagen zu treffen. Damit lehnt man sich an die angreifbare Methodik McLuhans und Flussers an.

Diese Problematik verdeutlicht sich beispielhaft an vier Einwänden:

1. Die Frage nach dem medialen Eigensinn differenziert sich nur aus heuristischen Gründen in die Teilfragen nach dem Eigensinn der Encodierung, der Relais und der Decodierung. So lässt sich beispielsweise die Frage nach der Wirkmächtigkeit der ‚musikalischen Sprache‘ nicht unabhängig von der Frage nach dem kulturbildenden Potential der Relais stellen, insofern sich die musikalische Sprache stets durch Relais und in Decodierungskontexten konkretisiert. Der Eigensinn der Relais wiederum kann nur in einer relativen Unabhängigkeit von den bedeuteten musikalischen Inhalten und dem deutenden Rezipienten betrachtet werden. Es gibt keine inhaltslose Musik und keine verallgemeinerbare bzw. ideale Rezeptionssituation, die uns ganz offensichtlich die Bedeutung der leeren Verpackung vor Augen führen könnte. Die musikalische Botschaft, so wie sie beim Hörer ankommt, ist abhängig von Inhalt, Codierungsform und Verpackung sowie von der konkreten Rezeptionsleistung des Hörers.
2. Zudem ist die Frage nach der Wirkrichtung der Medien eine komplexe. Medien schreiben sich in musikalische Inhalte und Ideen, in

Produktionsprozesse, Hörhaltungen, musikkulturelle Organisationsformen, in ästhetische Werturteile und ontologische Auffassungen von Musik ein. Zum einen manipulieren Relais beispielsweise den Wahrnehmungsmodus sowie hermeneutischen Zugang des Rezipienten zum Medieninhalt, und zum anderen beeinflussen sie über die materielle Ausdrucksseite auch das Symbolisierungspotential. Damit bedingen sich Symbolsysteme, Relais sowie Diskurse und Praktiken aber auch wechselseitig.

3. Ferner erschweren auch Wechselwirkungen von außen – d. h. ein Einfluss der so genannten kulturellen Leitmedien auf die Musikwahrnehmung einerseits und die Musikproduktion andererseits – die Analyse musikalischen Eigensinns. So verändert sich die Musikkultur nicht nur durch das Aufkommen neuer musikalischer Technologien wie Tonband, Synthesizer oder MIDI, sondern auch durch die kulturelle und vor allem ökonomische Bedeutung digitaler Datenspeicherung und -distribution im Allgemeinen. Aufgrund der Komplexität der Wechselwirkungen können Aussagen immer nur mehr oder weniger evidente Vermutungen sein, die punktuell und aspektreduziert empirisch abgesichert sind.
4. Abschließend will ich noch auf eine weitere erschwerende Verwicklung bei der Übertragung der Medium- / Message-These auf die Musik eingehen. Im Falle unserer in den letzten Jahrhunderten hauptsächlich in Europa rezipierten Musik ist die zeichentheoretische Ebene des ‚magischen‘, d. h. welt- bzw. weltverhältnisbedeutenden Klanges durch die zeichentheoretische Ebene der Notation überlagert. Die Frage nach dem Eigensinn musikalischer Medien verkompliziert sich aber, insofern Notentexte nicht nur materielle Distributions- und Speichermedien sind (wie der musizierende Mensch oder die CD), sondern darüber hinaus auf semiotischen Strukturen beruhen. So prägen Notentexte nicht nur durch ihre tech-

nischen Bedingungen (Transportabilität, Möglichkeit der Vervielfachung etc.), sondern zudem aufgrund ihrer Syntax (Klangarchitektur, Melodik, Rhythmik) und Semantik (notationelles Vokabular) Musikkultur.

Dieser Problematik des Gegenstandsbereichs will ich mich kritisch, aber auch spekulationsfreudig stellen, indem einerseits – für die Medientheorie McLuhanscher Manier untypisch – das Untersuchungsfeld systematisch abgesteckt wird und indem andererseits – in Anlehnung an die medientheoretische Methode – die Thesen exemplarisch und hier und da auch mit Mut zu Assoziation und Spekulation ausgeführt werden. Zudem werde ich nach subjektivem Ermessen und philosophisch-ästhetischem Erkenntnisinteresse bei der weiteren Diskussion gewichten. So interessiert mich aus Perspektive der philosophischen Ästhetik vor allem der Zusammenhang zwischen der (Musik-)Mediengeschichte und verschiedenen Musikästhetiken und Ontologisierungen von Musik.



## 4. Tonspuren – Medientheoretische Thesen zur Musikästhetik

### 4.1. Von Sängern, Partituren und Samplern – Musikgeschichte als Vermittlungsgeschichte

Die Übertragung der Medium- / Message-These auf die Musik hat komplexe Problemzusammenhänge aufgeworfen und zu einer vielschichtigen Fragestellung geführt. Ich werde mich im Folgenden auf die Perspektive einer medientheoretisch-philosophischen Musikästhetik beschränken. Als Folie für die Diskussion der spezifischen kulturellen Einschreibungen und des ästhetischen Reizes der ‚Medienmusik‘ werde ich jedoch in diesem Kapitel zunächst einen übergreifenden geschichtstheoretischen Standpunkt einnehmen.

Indem ich mich der Musikkultur und ihren unterschiedlichen Medien vom Sänger über die Partitur und das Mikrofon bis hin zum Sample widme, distanziere ich mich von der gängigen Praxis, Musikgeschichte als Kompositionsgeschichte zu betreiben. Ich werde stattdessen die beiden Hypothesen vom kulturprägenden Eigensinn der Medien aus Kapitel 3.3.2. historisch ausbuchstabieren, indem ich verschiedene medientheoretische Geschichtsmodelle auf die Musik übertrage. So will ich im Anschluss an die Periodisierung der Kulturgeschichte in McLuhans Schriften *Die Gutenberggalaxis* (1995a) und *Die magischen Kanäle* (1992), sowie in Flussers *Kommunikologie* (1996) und in seinem Essay *Ins Universum der technischen Bilder* (1985) die europäische Musikgeschichte als Vermittlungsgeschichte reflektieren und mit Faulstichs musikhistorischen Thesen in der Skizze *Musik und Medium* (2000b) zusammendenken.

Dabei werde ich exemplarisch-assoziativ vorgehen mit dem Ziel, die theoretischen Vorgaben durch eine inhaltlich konkretere und bunte Diskussionsgrundlage zu ergänzen. In dem Zusammenhang werde ich auch problematische Thesen übernehmen, ohne sie im Detail kritisch zu diskutieren, da andernfalls das übergeordnete Ziel aus den Augen verloren ginge. Meine durchaus kritische Sicht der Ausführungen McLuhans und Flussers habe ich bereits in den ersten Kapiteln mehrfach betont. So mögen meine Ausführungen nicht anhand der Stichhaltigkeit einzelner Behauptungen überprüft werden, sondern anhand ihres Anregungspotentials für eine medientheoretische Ästhetik der Musik.

#### **4.1.1. Ein musikhistorisches Stadienmodell im Anschluss an McLuhan, Flusser und Faulstich – Herleitung und Begründung eines Gedankenexperiments**

Neben dem wahrnehmungstheoretischen Postulat ‚The medium is the message‘ sind die neueren Medientheorien seit McLuhan häufig durch einen weitwinkligen historischen Blick auf die Medien und ihre im Foucaultschen Sinne ‚dispositiven‘ Eigenschaften gekennzeichnet (vgl. Kapitel 2.1.8.). Diese Medientheorien lassen sich nicht selten als spekulative Geschichtstheorie, Apokalyptik oder als Prophetie charakterisieren und entbehren – so zu Recht die Kritik – an wissenschaftlicher Methodik im Sinne von begrifflicher Klarheit, logischer Argumentation und Überprüfbarkeit. In diesem Sinne bezeichnet Werner Faulstich die Theorien von Vilém Flusser, Paul Virilio, Neil Postman, Florian Rötzer bis hin zu Norbert Bolz und Friedrich A. Kittler als „Pseudo-Medientheorien“ (Faulstich 2000a, 23). Auffälligerweise wendet er in der Skizze *Musik und Medium* (2000b), wie ich zeigen werde, ein eindeutig auf McLuhan und Flusser zurückgehendes historisches Stadienmodell auf die Musikgeschichte an und müsste demzufolge doch zumindest den diskursprägenden Einfluss bzw. das Inspirationspotential medientheoretischer Autoren wie McLuhan eingestehen. Nach bibliographischen

Verweisen sucht man allerdings vergeblich. Doch ich will hier nicht weiter in den Anerkennungsstreit einzelner Medientheorien einsteigen, sondern mich in pragmatischer Absicht der geschichtsphilosophischen Entwürfe Flussers, McLuhans und Faulstichs bedienen in der Überzeugung, dass sich auch die historischen Thesen der Medientheorie als fruchtbar für eine zeitgenössische Musikästhetik erweisen werden.

Auf dem Postulat einer wechselseitigen Beeinflussung von Medienstrukturen und Kultur aufbauend, beschreibt *McLuhan* in seinen Schriften zwei historische Paradigmenwechsel, die jeweils durch das Aufkommen eines neuen, dominierenden Mediums motiviert sind. In *Die Gutenberg-Galaxis* (1995a) stellt McLuhan dar, wie die alphabetische Schrift und der Buchdruck menschliche Wahrnehmung, Kultur und Gesellschaft und damit die Geschichte des westlichen Abendlandes beeinflussten und – stärker noch – wie der Buchdruck eine Kulturrevolution hervorbrachte. In dem Buch *Die magischen Kanäle* (1992) beschäftigt sich McLuhan dann vor allem mit einer zweiten Kulturrevolution, ausgelöst durch das Aufkommen der elektronischen Medien, die die typographisch geprägten Gesellschaften zu einer globalen Informationsgesellschaft umformieren.

Betrachtet man McLuhans Hauptwerke und mosaikartigen Thesen zusammengenommen, präsentiert sich dem Leser ein *dreistufiges Geschichtsmodell mit den historischen Stadien ‚orale Stammeskultur‘, ‚Gutenberg-Galaxis‘ und ‚Elektronisches Zeitalter‘*.<sup>6</sup> Aus den Strukturen der jeweils historisch dominanten Medien Oralität, Typographie und Elektrizität und den spezifisch induzierten Wahrnehmungs- und

---

<sup>6</sup> Eigentlich handelt es sich um ein vierstufiges Modell, insofern McLuhan die literale Manuskript-Kultur noch einmal von der oralen Stammeskultur bzw. Gutenberggalaxis abgrenzt. Ich lasse diese historische Phase jedoch der Einfachheit halber und im Zusammenhang mit meinem Erkenntnisinteresse weg und beschränke mich auf die gröbste, geschichtsphilosophische Struktur.

Denkformen leitet McLuhan Epochenmerkmale ab. Ich fasse in aller Kürze McLuhans Periodisierung der Geschichte zusammen, die dieser detailreich und verschlungen entwickelt:

Die voralphabetischen Gesellschaften waren durch eine Dominanz des Hörsinns gekennzeichnet. Der Mensch der Stammesgemeinschaften lebte in einer reichen oralen Hörwelt. Seine Wahrnehmungsformen waren taktil und vor allem akustisch. Seine Welt war durch Mythen und Rituale strukturiert. Waren dem Menschen zwar Einfühlungsvermögen, Erlebnistiefe und Erfahrungsreichtum gegeben, so fehlte ihm etwa die Fähigkeit zur Distanznahme.

Die Alphabetisierung und vor allem die revolutionäre Erfindung des Buchdrucks führten sodann zu einer visuellen Emphase, die die gesamte Kultur und Gesellschaft umstrukturierte. Folgen der Schrift- und Druckkultur waren ein leidenschaftsloses, abstrahierendes und uniformierendes Kausalitäts-Denken, die Entwicklung eines historischen Bewusstseins, die Trennung von Öffentlichkeit und Privatsphäre, eine Spezialisierung der Arbeitswelt, eine Bürokratisierung des Handels mit dem Effekt eines Verwaltungsapparats, die Kodifizierung des Rechts, die Bildung von Nationalstaaten sowie die Entwicklung neuzeitlicher Wissenschaften und der Geschichtsschreibung als Objektivierung und Systematisierung von Wissen. Darüber hinaus kam die Perspektive in der Malerei auf und das Fließbandprinzip in den Fabriken.

Als Folgen der relativ jungen Elektronisierung von Kultur beschreibt McLuhan ein analogisierendes, assoziatives, synästhetisches Denken und eine gesellschaftliche Umorganisation der spezialisierten bürgerlichen Gesellschaft zum organischen Ganzen des „Global Village“ (McLuhan 1995b). „Elektrisch zusammengezogen ist die Welt nur mehr ein Dorf.“ (McLuhan 1992, 13) Die elektronische Vernetzung überwindet mit Raum und Zeit Distanzen aller Art und fördert dadurch Erlebnistiefe, Einfühlungsvermögen und Engagement. Erzeugen die elektronischen Medien damit einerseits ein mythisches Eingebundensein des Individuums ins Ganze und eine Integration der Menschheit, erlauben

sie andererseits ein Höchstmaß an Unterschiedlichkeit und Diskontinuität, sie dezentralisieren Beziehungen aller Art. Darüber hinaus ist es McLuhans Vision, dass der Mensch im globalen Dorf nicht mehr arbeiten muss, sondern Lernender ist, der mit Hilfe seines Wissens Programme erschafft, die automatisch produzieren und die Natur bezwingen. „Mit der Technik der Elektrizität wird die ganze Aufgabe des Menschen im Lernen und Wissen bestehen.“ (McLuhan 1992, 76).

Stärker geschichtsphilosophisch konstruiert und streng systematisch dargestellt, interpretiert *Flusser* die *Genese menschlicher Kommunikation in Form eines hegelianisch-dialektischen Stufenmodells der sich teleologisch ablösenden, kulturprägenden Medien*. Die kulturellen Leitmedien *Bild, Text und Technobild* – aus denen er etymologisch ausweitend und begriffsassoziativ Rezeptionsgesten, erkenntnistheoretische Paradigmen, kulturelle Phänomene und gesellschaftliche Organisationsformen ableitet – determinieren drei große Epochen der europäischen Kulturgeschichte. Der Essay *Ins Universum der technischen Bilder* (1985) stellt eine systematische Engführung der geschichtsphilosophischen Postulate Flussers dar, auf denen seine phänomenologischen Betrachtungen von Alltagsgegenständen und Gesten sowie seine spekulativen Zukunftsvisionen gründen. Flusser interpretiert, wie auch in den Schriften zur *Kommunikologie* (1996), die Genese menschlicher Kommunikation und Kultur vom unmittelbaren Welterlebnis über die Höhlenmalerei, den Buchdruck bis hin zu den Computernetzen in einem vier- bzw. fünfstufigen Stadienmodell. Jedes Stadium belegt er metonymisch mit je einem paradigmatischen Medium, einer Körpergeste und einer geometrischen Kategorie, die als Modelle für ‚Aisthesis‘ und ‚Episteme‘ stehen:

Im ersten Stadium lebte der Mensch in Konkretion, in der vierdimensionalen Raumzeit einer ihn „badenden Lebenswelt“ (Flusser 1985, 10). Durch die Hand, als erstes Werkzeug zur Formung des dreidimensionalen Raums, begriff und entfremdete er sich folglich die Welt. Daraufhin

trennten sich aber Ich und Welt und entfremdeten sich – nun reflexiv verstanden.

Durch die Abstraktion von Tiefe und Zeit bildete der Mensch im nächsten Stadium der Entfremdung die Welt auf der zweidimensionalen Fläche ab. Nicht mehr die Hand begriff, sondern das Auge nahm nun die vermittelte, im Bild erklärte Welt auf. Ein mythisch-ganzheitliches, imaginierendes Denken und der Glaube an die ewige Wiederkehr des Gleichen waren Folge der simultanen Eindrücklichkeit des Bildes. Die Bedeutungsfülle, die das Bild hervorbrachte, ging jedoch um etwa 1500 v. Chr. in Defizienz über. Der Mensch entfremdete sich den phantastisch gewordenen Bildern, die die Welt zur Vorstellung bringen sollten. Durch das „Aufrollen der Fläche“ (Flusser 1996, 125) in explizierende Linien, das Ordnen von Begriffen in Zeilen, vermittelte er sodann zwischen sich und den Bildern. Vorstellungen wurden in Begriffe, Szenen in Prozesse umcodiert. Im Stadium der Texte war die Welt wieder sinnvoll im Sinne von erklärbar und berechenbar. Der alphanumerische Code evozierte ein abstrahierendes, hierarchisierendes und historisierendes Denken. Als Folge entstanden Wissenschaft und mit ihr Ideologie sowie Technik und die moderne Industriegesellschaft.

In der Gegenwart leiten nun die technischen Bilder wie Fotografien, Röntgenbilder, Kinofilme und Werbeplakate das Ende der Schriftkultur ein, und zwar seit dem Moment, in dem Texte und Begriffe zu selbstbezüglichen Leerstellen geworden sind, die uns die Welt nicht mehr sinnvoll erklären können. Die Texte werden nun durch Spezialisten und mit Hilfe der Medientechnologien, durch so genannte „Apparat-Operator-Komplexe“ (Flusser 1996, 150), technisch verbildlicht. Trotz oberflächlicher Ähnlichkeit ist der scheinbar flächige, aber tatsächlich null-dimensionale „technoimaginäre“ (Flusser 1996, 242) Code der Fotos und Filme grundverschieden vom traditionellen Bildercode, insofern er nicht die Wirklichkeit, sondern Begriffe repräsentiert und technisch alternative Wirklichkeiten konstruiert.

Indem Flusser die kulturellen Leitmedien ‚Bild‘, ‚Text‘ und ‚Technobild‘ als entscheidende Katalysatoren dreier historischer Paradigmenwechsel beschreibt, nimmt er im Sinne der McLuhanschen Medium- / Message-These an, dass Medienstrukturen Wahrnehmung, Denken und Handeln und damit Kultur programmieren. Der gegenwärtigen Programmierung der Menschen zu Funktionären im Dienste eines totalitären Medienapparats will Flusser entgegenwirken, indem er sich die Frage nach menschlicher Freiheit in der Informations- und Mediengesellschaft neu stellt und sich für einen Dialog um zukünftige Lebensstandards engagiert. Im „komputierende[n] Tasten“ (Flusser 1985, 34), im freien Spiel mit virtuellen Möglichkeiten und damit im Schöpfertum eines jeden sich selbst projektierenden Individuums und in seiner dialogischen Vernetzung mit dem „kosmischen Gehirn“ (Flusser 1985, 36) sieht Flusser den Sinn und Gehalt einer „emportauchenden Utopie“ (Flusser 1985, 7). Seine Utopie der „dialogisierenden telematischen Gesellschaft“ (Flusser 1985, 8) geht aus von einer freien Entfaltung des Menschen in virtuellen Möglichkeitsräumen jenseits einer ihn determinierenden Natur.

Die Musik kann nicht – obwohl sie ähnlich wie Bild oder Text ein Encodierungsmedium ist – in das Flussersche Stufenmodell kultureller Leitmedien im Sinne einer eigenen kulturhistorischen Epoche integriert werden. Dennoch lassen sich die Musikgeschichte, Flussers Genese menschlicher Kommunikation und McLuhans Mediengeschichte erkenntnisgewinnend zusammendenken, wenn man die Musik nicht als Encodierungsmedium, sondern ihre unterschiedlichen, historisch im Wandel begriffenen materiellen Träger betrachtet. Analog zu McLuhans Vorgehen, dominante Relais statt Zeichensysteme als Kultur-Katalysatoren zu beschreiben (vgl. Kapitel 3.3.2.), gilt es im Folgenden, die Musik nach ihren möglichen Relais zu differenzieren und diese zu den spezifischen ‚Botschaften‘ der ‚Bild-‘, ‚Text-‘ und ‚Technobildepoche‘

bzw. der ‚oralen Stammeskultur‘, der ‚Gutenberggalaxis‘ und des ‚elektronischen Zeitalters‘ in Beziehung zu setzen.

Diese medientheoretische Betrachtung musikalischer Relais – die Faulstich in Ansätzen bereits unternommen hat – beleuchtet die derzeit allgemein übliche Periodisierung der abendländischen Musikgeschichte aus neuer Perspektive. Sie bietet ferner – so die leitende Hypothese dieses Kapitels – eine Basis für musikontologische und -ästhetische Aussagen vor allem zur zeitgenössischen Musik, die aufgrund des medialen Wandels nur noch unzureichend mit konventionellen Beschreibungs- und Bewertungskategorien zu erfassen ist. Es geht nicht darum – um es immer wieder zu betonen –, das Medium Musik stringent in verschiedene Medientheorien zu integrieren. Die beiden in dieser Arbeit herangezogenen und sich gegenseitig modifizierenden Medientheorien sollen vielmehr wohlwollend ausgewertet und als Inspirationsquelle und Material für ein Nachdenken über Musik wahrgenommen werden. Die Übertragung ist damit eine selektive, insofern Vorbehalte an der Eindimensionalität und erzwungenen Stringenz bei Flusser oder der assoziativ-spekulativen Argumentation bei McLuhan sicherlich angemessen sind. Auf diese jedoch im Einzelnen einzugehen, würde für diesen Kontext nicht erkenntnisgewinnend sein.

Ohne sich auf McLuhans Geschichtstheorie oder Flussers Epochalisierung der Menschheitsgeschichte zu berufen, spielt *Faulstich* in seiner Skizze *Musik und Medium* (2000b) das typische medientheoretische Stadienmodell für die Musik durch. Faulstich *periodisiert die Geschichte der Musik analog zur Geschichte der (Relais-)Medien* und stellt skizzenhaft dar, inwieweit Musikproduktion und -rezeption sowie die Funktionen und Bewertungen von Musik sich analog zum Wandel musikalischer Vermittlungsformen verändern.

Die Genealogie musikalischer Relais ist laut Faulstich quantitativ dadurch gekennzeichnet, dass es immer mehr verschiedene Medien zur Vermittlung von Musik gibt. Qualitativ betrachtet durchläuft die Musik

zudem vier verschiedene funktionale Stadien, die Faulstich als *Stadien 1. der ‚Live-Musik‘, 2. der ‚Aufführungsmusik‘, 3. der ‚Konservenmusik‘ und 4. der ‚Steinbruchmusik‘* bezeichnet (vgl. Faulstich 2000b, 198). Diese treffenden Bezeichnungen tragen den jeweils neu aufkommenden und für bestimmte Epochen charakteristischen Musikrelais Rechnung sowie dem damit einhergehenden kulturellen Bedeutungswandel von Musik. Im Unterschied zu Flusser geht Faulstich nicht von einer semiotischen Übersetzung der Medien von der Konkretion zur Abstraktion und einer teleologischen Ablösung aus, sondern eher im Sinne McLuhans von einer Epochenorganisation durch unterschiedliche, wahrnehmungstheoretisch und kulturell dominante Relais. Inhaltlich korrespondiert aber – wie es im Folgenden zu zeigen gilt – die Phase der ‚Live-Musik‘ mit dem ‚magisch-mythischen Zeitalter‘ bzw. ‚der oralen Stammeskultur‘, die Phase der ‚Aufführungsmusik‘ mit dem ‚Historischen Zeitalter‘ bzw. der ‚Gutenberggalaxis‘. Die beiden Stadien ‚Konservenmusik‘ und ‚Steinbruchmusik‘ differenzieren das ‚tele-matische Zeitalter‘ der Elektronisierungen, indem sie der Entwicklung von der Elektronik zur Digitalität Rechnung tragen.

*Im Folgenden* sollen die historischen Periodisierungen von McLuhan, Flusser und Faulstich als *assoziatives Gedankenexperiment* nachvollzogen und weitergedacht werden. Eine historisch detailreiche und empirisch abgesicherte Diskussion würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Im weiteren Verlauf der Arbeit gilt es sodann, das medientheoretische Modell der Musikgeschichte hinsichtlich seines Erkenntniswerts für die Musikästhetik weiter auszuwerten.

#### **4.1.2. Die magische Welt des Ohres – Das Zeitalter der Livemusik**

Flusser geht als Ausgangssituation für die Genese von Kommunikation von der Welt in ihrer ungedeuteten Existenz aus. *Als erste Entwick-*

lungsstufe und damit als erste historische Epoche beschreibt Flusser das ‚magisch-mythische Zeitalter‘. ‚Aisthesis‘ und ‚Episteme‘ dieser Phase der Kommunikationsgeschichte belegt Flusser mit dem Schlagwort der ‚Imagination‘ (Flusser 1986, 18f). Ein imaginatives Wahrnehmen und Erkennen wird laut Flusser durch das Leitmedium Bild präformiert. Bilder werden entziffert, indem die Augen über die Fläche schweifen. Im Bild hat nicht die Zeit, kein ‚Früher‘ oder ‚Später‘ Bedeutung, sondern der Raum. Das Bilddenken, das die Kultur der Vorgeschichte prägte, ist für Flusser demnach ein Vorstellen von Verhältnissen und Szenen, ist Imagination von räumlich organisierter Wirklichkeit. Insofern die Mensch- und Bildmedien – Oralität und Visualisierung – die Welt weniger abstrahierten als etwa Schriftmedien, wurden laut Flusser zudem Subjekt, Medium und Welt noch als mythische Einheit gedacht. Mythische Bilder vermittelten damit Sinn nicht in abstrakter Form, sondern evozierten unmittelbar Wirklichkeit, etwa den Kontakt mit dem Göttlichen. Was durch sie abgebildet und erkennbar war, wurde als wahr begriffen und nicht als Produkt der Phantasie, das in Abhängigkeit von menschlicher Wahrnehmungs- und Erkenntnisfähigkeit entstanden ist (vgl. Flusser 1986, 10-14; Flusser 1996, 111-124).<sup>7</sup>

Die Musikkultur der Vorzeit, so wie wir sie uns vorstellen, passt in die Szenerie, die Flusser mit wortspielerisch hergeleiteten und assoziativ verknüpften Schlagworten entwirft. In diesem Sinne hier eine assoziative Skizze der vorzeitlichen Musikkultur:

Zum einen existierten Geräusche und Klänge der Natur und stimulierten die Menschen, zum anderen wurden sie vom Menschen selbst hervorgebracht als physische Reaktionen auf Schmerz, Lust oder Gefahr. Mit der Bewusstwerdung des Menschen erhielten sie sodann Bedeutung,

---

<sup>7</sup> Nachvollziehbarer wurden diese Thesen Flussers für mich im Kontext von Kurt Hübners Arbeit *Die Wahrheit des Mythos* (1985), in der er das frühzeitliche Denk- und Erfahrungssystem aus Strukturen des griechischen Mythos ableitet.

indem sie auf interpretierende Ohren trafen. In Anlehnung an Charles S. Peirces zeichentheoretische Unterscheidung ist diese Bedeutung zunächst eine indexikalische (siehe dazu Kapitel 3.1.4.). Dem evolutionären Überschussprinzip zufolge entwickeln sich im Prozess der absichtsvollen Organisation von Klangereignissen, die wir dann allgemein als Musik bezeichnen, bald auch symbolische Qualitäten. Der Mensch erfuhr sich durch seinen Herzschlag als rhythmisches Wesen, begann Instrumente zu benutzen und den Gebrauch seiner eigenen Stimme ausdifferenzieren. Immer wieder hat es positivistische und naturalistische ästhetische Lehren gegeben, die aus diesen (vermeintlichen) Wurzeln das Wesen und damit auch die Semantik der Musik zu verstehen suchten oder zu verstehen glaubten. Charles Darwin führte beispielsweise den Ursprung der Musik auf die Nachahmung von Tierlauten zurück, Herbert Spencer auf emotionale Interjektionen oder Johann Gottfried Herder auf die Sprache.

In einem weiten Sinne diente die Musik ähnlich wie die Sprache und das Bild einer Verständigung zwischen Menschen und der Vermittlung zwischen Mensch und Welt, indem sie die Einsamkeit und die Notwendigkeit des Todes vergessen ließ und der als rätselhaft und bedrohlich empfundenen Welt Ordnung, Bedeutung und damit Sinn gab. Auch Musik war in der Vor- oder Frühzeit Beschwörung des Unsichtbaren, Beschwörung von Natur und Mensch. Die Mythen der Völker berichten von ihrem göttlichen Ursprung. Bildzeugnisse sowie Instrumentenfunde bestätigen die Zugehörigkeit der Musik zu Ritus und Kult.

*So gesehen erfüllt die Musik sowohl in zeichentheoretischer als auch existentieller Hinsicht den Flusserschen Kommunikationsbegriff und kann als eine weitere ursprüngliche Vermittlungsweise neben Sprache und Bild der ersten Abstraktionsebene kommunikativer Weltvermittlung zugeordnet werden, die Flusser historisch bis etwa 1500 vor unserer Zeitrechnung ansetzt (vgl. Flusser 1996, 107).*

Auch aus der Perspektive der Relais lässt sich die Musikgeschichte als Mediengeschichte reformulieren. Damit möchte ich über die enge Ebene des Encodierungsmediums und den Flusserschen Untersuchungskontext hinausgehen und mich den Relais und Decodierungskontexten sowie ihren kulturellen Einschreibungen zuwenden. Bei eben den musikalischen Kommunikationskanälen und damit dem McLuhanschen medientheoretisch-materiellen Paradigma setzt aber die medienhistorische Analyse Faulstichs (*Musik und Medium* 2000b) an.

Die erste große historische Zäsur Flussers ist durch das Aufkommen von Schriftlichkeit und schließlich die Alphabetisierung bedingt. Laut Faulstich ergibt sich ein erster auffälliger Einschnitt in der Medien- und Musikgeschichte erst mit dem Aufkommen der Druckmedien, d. h. zu dem Zeitpunkt, als der Paradigmenwechsel von der Bilddominanz zur Textdominanz seinen Höhepunkt erreichte. Die unterschiedlichen Periodisierungen bei Flusser und Faulstich beruhen darauf, dass bei Flusser die Epochenenteilung durch die unterschiedlichen Encodierungsmedien motiviert ist, während bei Faulstich die Zäsuren durch die unterschiedlichen Relais bestimmt werden. Trotz dieser rund 3000 Jahre Unterschied – die natürlich nicht negiert werden, doch im Kontext einer hier nur grob zu erarbeitenden Folie nicht diskutiert werden sollen – fallen Analogien auf zwischen der magisch-mythischen Phase Flussers und der ersten von Faulstich dargestellten musikhistorischen Periode.

*Faulstich* datiert die ‚orale Phase‘ der Musikgeschichte bis zum Beginn der Neuzeit im 15. Jahrhundert. Er *beschreibt die Musik der Antike und des Mittelalters als „Live-Musik“* (Faulstich 2000b, 198), insofern üblicherweise Sänger und Instrumentalisten den Zuhörern in einer Face-to-face-Situation Musik vermittelten. Musikalische Kommunikation erfolgte über Primärmedien, die Faulstich auch „Menschmedien“ (Faulstich 2000b, 190) nennt, d. h. mit Flussers Worten ‚kreisdialogisch‘ und ‚theaterdiskursiv‘ (vgl. Kapitel 3.1.3.). Produzent, Botschaft und Kommunikationskanal bildeten damit eine Einheit. Aus dieser Vermittlungssituation folgt laut Faulstich, dass Musik situations- und zuhörerbezogen

produziert wurde, d. h. Improvisationskunst war. Vorkonzipiert wurde sie hauptsächlich aufgrund mnemotechnischer Vorteile und im Zusammenhang mit der musikalischen Umsetzung von Erzählungen. Musik war laut Faulstich in Form der durch die Aoiden vorgetragenen Götter- und Heldenlieder Erlebnis einer utopisch-sakralen Wirklichkeit und ermöglichte den Rezipienten den Kontakt mit dem Göttlichen. In den antiken Hochkulturen war die Musik – obwohl sich Schriftlichkeit schon etabliert hatte – sakrales Ereignis und blieb kultisch gebunden (vgl. Faulstich 2000b, 190ff).

Indem Faulstich – sowohl aus den Relais, den Decodierungskontexten aber auch aus den Inhalten frühester Musik – die Musikkultur der Live-musik rekonstruiert, distanziert er sich von der medientheoretischen Tradition McLuhans oder Flussers, in deren Ausführungen der Inhaltsaspekt stets bewusst ausgespart bleibt. Das Vorgehen Faulstichs erweist sich in diesem Sinne demjenigen Flussers und McLuhans überlegen, nicht zuletzt deshalb, weil er ganz konkrete kulturelle Funktionen und Entwicklungen von Musik herauspräpariert. So stellt er Fragen zur musikalischen Produktion, zu Hör- und Rezeptionserfahrungen und zur ästhetischen Bewertung von Musik im Kontext ihrer gesamtmedialen Bedingungen. Zur Verteidigung der genuinen Medientheorien muss man jedoch anmerken, dass erst durch ihren provokativ-innovativen, großzügigen Darstellungsgestus und ihre wissenschaftlich-methodologische Unkonventionalität der gesamte Fragenhorizont eröffnet wurde, auf den sich Faulstich hier implizit bezieht.

Im Anschluss an Faulstichs Ergebnisse möchte ich nun noch einige eigene durch die Medientheorie inspirierte Assoziationen zur frühesten Musikgeschichte hinzufügen: Musik war bis zur Erfindung von Notationen ausschließlich individuell memorierte und kulturell tradierte Musik. Musikkultur wurde durch Sänger getragen. Alle drei Schichten – Produktion, Speicherung und Distribution – fielen in der Person des Sängers zusammen. Damit war Musik ein Kulturbestandteil aller sozia-

len Schichten, verfügte doch jeder über das musikalische Instrument Stimme. Aus Gründen der besseren Memorierbarkeit waren Sprache und Klang eng aneinander gebunden, häufigste Musikgattung war das Lied. Der Sänger tradierte das lokale Liedgut und schrieb somit das kulturelle Gedächtnis fort. Prätexte wurden als bindend empfunden. Musikkultur war also eine variierende Wiederkehr des ewig Gleichen. Musik begleitete lebenspraktisch die Arbeit, das Fest und den Ritus. Ihre Aufgabe war vor allem die zeitliche Strukturierung. So unterstützte und begleitete sie Rhythmen und Bewegungsmuster des Menschen. Der Atem, der musikalische Rhythmus und Körperbewegungen hingen eng zusammen. Der stimulative Charakter von Musik wurde für zahlreiche Lebenslagen genutzt. Schlaflieder und meditative Gesänge förderten einen langsamen, gleichmäßigen Atem, Beruhigung oder innere Sammlung. Bei der Arbeit koordinierte und synchronisierte die Musik mehrere Arbeiter, förderte Kraft und Ausdauer durch die Koordination von Atem und Bewegung.

Dies sind nur einige exemplarische Konturen frühester Musikkultur, die uns aufgrund der Quellenlage weniger gut bekannt ist und zudem durch die romantische Geschichtsschreibung idealisiert wurde. Es wäre mit Sicherheit für die historische Musikwissenschaft interessant – die bisher keine medien- oder vermittlungstheoretische Untersuchungsrichtung eingeschlagen hat –, die Epoche der Menschmedien und Livemusik weiter zu konkretisieren und Faulstichs Thesen mit Beispielen zu belegen und zu differenzieren.

Im Rahmen meines Projekts sollen die schlaglichtartigen Ausführungen jedoch genügen, insofern ich hauptsächlich die zeitgenössische Musik und ihre Ästhetik vor Augen habe. Also schreite ich historisch fort und widme mich der nächsten Medien-Epoche, der ‚Historie‘ im eigentlichen Sinne. Dennoch wird an späterer Stelle noch die Rede von musikalischen ‚Menschmedien‘ und ‚Livemusik‘ sein sowie ihren epistemologischen und ästhetischen Implikationen, sodann aber nicht im historisch-epochalen sondern vor allem im systematischen Sinne.

#### 4.1.3. Musik wird auf Papier gebannt – Das Zeitalter der Notations- und Aufführungsmusik

Bilder dienten laut Flusser als Erste dazu, Welt mittels Zeichen abbildend zu erklären. Aus ihnen entwickelten sich ab etwa 1500 vor unserer Zeitrechnung zunächst piktographische und später alphabetische Schriften, die auf die Welt bzw. Sprachlaute verwiesen, so bestätigen die historische Semiotik bzw. Sprachwissenschaft (vgl. Flusser 1996, 90). Doch die Bilder konnten auf Dauer die Welt nicht ausreichend erklären. *Mit der alphabethischen Schrift verlagerte sich laut Flusser die kommunikative Weltentfremdung nach einer Phase der Defizienz nun auf eine zweite, erneut Sinnfülle bietende Abstraktionsebene.* Die gesprochene Sprache und das Bild wurden in ein neues Medium, in Text, übersetzt. Der Text bedeutete Flusser zufolge symbolisch Sprachlaute bzw. verwies auf ein in Linien aufgelöstes Bild. Er brachte die Bildelemente in eine lineare Ordnung. Indem der Text das Bild als kulturprägendes Leitmedium ablöste, etablierten sich laut Flusser neue Wahrnehmungs- und Bewusstseinsformen, *Kultur formierte sich neu, und das ‚geschichtliche Zeitalter‘ begann.* Die Menschen „wurden linear und alphabetisch programmiert, und das heißt, sie gewannen ein ‚historisches Bewußtsein‘.“ (Flusser 1996, 55f). Es entwickelte sich demzufolge ein konzeptionierendes und kalkulierendes Denken, und mit ihm entstanden die Naturwissenschaften. Der Text induzierte zudem ein hierarchisierendes und polarisierendes Denken und trug damit zur Entstehung der Ideologie bei. Geschichte wurde als Fortschrittsmodell gedacht, und in der Kunst wurde die Zentralperspektive erfunden. Es entstanden die moderne Industriegesellschaft – so verschlagwortet Flusser weiter –, der Gegensatz von Privatheit und Öffentlichkeit und die bürgerliche Kultur (vgl. exemplarisch Flusser 1996, 89-97 sowie 124-136; Flusser 1985, 13f).

*McLuhans beschreibt ganz ähnliche Historisierungstendenzen, die er aber anders als Flusser aus der Typographie ableitet.* Das Auge über-

nahm dem Drucktext gegenüber die Wahrnehmungsleistung, die zuvor synästhetisch auf Auge, Stimme und Ohr aufgeteilt war. Rezeption vollzog sich laut McLuhan demzufolge nicht mehr in Form eines ganzheitlichen Erlebens, sondern als passiver Konsum und als geistige Kontemplation. Das Auge verfolgte aus der Distanz und von einem fixen Standpunkt aus die Linie des Textes. Es erfasste Sinn als kausale, serielle, sequentielle oder teleologische Gestalt. Dementsprechend entstand ein formal-logisches Denken in deduktiven und induktiven Strukturen und in hegelianisch-dialektischen oder syllogistischen Modellen. Wie der Text ein abgeschlossenes, stringentes System bildet, wurde von der Existenz abgeschlossener, objektivierbarer Ordnungen ausgegangen. Die neutralen, weil immergleichen Drucklettern assoziierten zudem eine Objektivität des Textes und ließen den individuellen Standort des Autors vergessen. Dank des Buchdrucks, der eine zuvor nicht gekannte verlässliche Speicherung von Informationen zuließ, explodierte das Wissen, auf dem sich das Allmachtsgefühl westlicher Zivilisation gründet (vgl. McLuhan 1995a).<sup>8</sup>

Es stellt sich nun die Frage, ob im Transfer auch von einer ‚musikalischen Historie‘ die Rede sein kann. Die musikhistorischen Zeugnisse sprechen für eine Parallelisierung von Mediengeschichte und Musikgeschichte. Ab etwa 600 v. Chr. entwickelten sich Schriften, die klingende Musik notierbar machten. Analog zur Schriftentwicklung gab es verschiedenste sich ablösende und miteinander konkurrierende Notationssysteme, die unterschiedlich differenziert und komplex funktionierten. So entstanden Tabulaturenschriften für Streich- und Zupfin-

---

<sup>8</sup> Hier soll in aller Kürze noch einmal darauf hingewiesen werden, dass das Vorgehen McLuhans und Flussers, eine semiotischen Beschaffenheit der Schrift bzw. formale Strukturen der Typographie und ein erkenntnistheoretisches Paradigma in einen eindimensionalen Kausalzusammenhang zu bringen, problematisch ist. Ich kann jedoch nur dazu auffordern, der Analogisierung von Mediengeschichte und Musikgeschichte weiterhin zu folgen und sie als eine schematische aber inspirierende Folie zu lesen.

strumente, Buchstabenschriften und Liniensystemschriften, von denen sich das System Guidos von Arezzo (gest. 1050 n. Chr.) in ausdifferenzierter Form bis heute am dominantesten durchsetzte. Auch die aufkommenden Druckmedien beeinflussten die Musikkultur. Fast gleichzeitig mit dem Buchdruck gab es ab 1476 n. Chr. die ersten Notendrucke. Notentext und Notendruck brachten der Musik eine Fülle an neuen klanglichen Organisations- und Ausdrucksmöglichkeiten.

Über diese äußerlichen Parallelen hinaus stellt sich jedoch die Frage, inwiefern die vergleichbare Mediensituation auch in der Musikkultur einen Paradigmenwandel auslöst, wie er auch für die Kultur im Allgemeinen zu konstatieren ist.

*Für Faulstich wirkt sich im McLuhanschen Sinn der Wandel der musikalischen Relaisstrukturen auf die Funktionen von Musik aus, indem sich mit dem Aufkommen von Notendruck zu Beginn der Neuzeit im 15. Jahrhundert ein Epochenwechsel von der Live-Musik hin zur so genannten „Aufführungsmusik“ (Faulstich 2000b, 196) vollzog. Musik entwickelte sich vom sakralen Ereignis, vom Kult, zur profanen Aufführung als Sparte von Kultur. „Die Anfänge der modernen Instrumentalmusik im sechzehnten Jahrhundert und ihre Entwicklung sind ohne Notation und deren Fixierung im Schreib- und später Druckmedium schlechthin nicht denkbar.“ (Faulstich 2000b, 194).*

Diese These findet sich auch schon bei Max Weber in *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik* (1924) und bei Eric A. Havelock. Weber beschreibt die Erfindung der modernen Notenschrift als fundamentale Bedingung der okzidentalen Musikentwicklung, als Bedingung für die weitestreichende Rationalisierung von Klang (vgl. Weber 1924, 64f). Laut Havelock kann die „moderne polyphone Musik (...) als ‚Erfindung‘ angesehen werden, die von der Vollendung einer adäquaten visuellen Notation abhing.“ (Havelock 1990, 166). Faulstich spezifiziert seine These weiter: „Nicht die Notation als solche war für den Wandel verantwortlich, sondern ihre Verbreitung durch die neuen Druckmedien. Die *Mensch*medien verloren ihre Dominanz an die

*Druckmedien.*“ (Faulstich 2000b, 194). Weber führt die Entwicklung der abendländischen Musik dagegen auf die Möglichkeiten notationeller und damit zeichentheoretischer Rationalisierung von Musik zurück, auf die Fixierbarkeit des relativen Zeitwerts der Tonzeichen, das feste Schema der Takteinteilung und die harmonische Rationalisierung, die in der Distanzentemperierung ihren Höhepunkt fand. Auch Havelock begründet die kulturelle Revolution hin zur modernen Wissenschaftsära mit ihrer autonomen Musik im Flusserschen Sinne mit den konkreten zeichentheoretischen Errungenschaften des griechischen Alphabets, der hinduistisch-arabische Arithmetik und der von der Diktion befreiten Musik.

„Man kann sich sozusagen die linguistische, numerische und musikalische ‚Literalität‘ als dreifache Grundlage der westlichen Kultur vorstellen, aufgebaut auf drei Technologien, deren jede mentale Operationen mit automatischer Geschwindigkeit auslösen soll, indem sie den Sinn des visuellen Wiedererkennens benutzt. (...) Als das geschriebene Wort seine eigene Identität gewann und zunehmend prosaisch wurde, ganz befreit von der Fessel des Versrhythmus, konnte man den Rhythmus in bloßen Ton, unabhängig von der Diktion fassen und steuern; man konnte ihn im zunehmenden Maße nicht als Begleitung für Worte, sondern als eigene Technologie mit eigenen Gesetzen und Vorgehensweisen betrachten.“ (Havelock 1990, 166f).

Indem also auditives Material in die visuellen Formen der abendländischen Notation transformiert wurde, stand dem Menschen laut Havelock eine Technologie zur Verfügung, mit der sich Signifikate extrem schnell codieren und decodieren, präzise speichern, komplex verdichten und kreativ neu generieren ließen. Analog zu den Phänomenen Literatur und Philosophie, die durch die phonetischen Schriften allererst ermöglicht wurden, entstand und etablierte sich die sinfonische Musik.

Auch aus der Perspektive der Relais (McLuhan, Faulstich) lassen sich ‚Historisierungstendenzen‘ beschreiben. Laut Faulstich wurde die Musik „komplex und differenziert, zugleich tendenziell entsinnlicht und

abstraktifiziert. Analog dazu erfuhren die Vermittlungsrollen eine enorme Ausdifferenzierung und Spezialisierung in zahlreiche Einzelberufe (Komponist, Orchestermusiker, Organist, Kantor, Pianist, Musikdirektor, Kapellmeister, Dirigent, Musiklehrer usw.).“ (Faulstich 2000b, 195). Faulstich beschreibt hier mit ganz ähnlichen Begriffen die musikhistorischen Veränderungen, mit denen auch McLuhan die ‚Gutenberggalaxis‘ charakterisiert. Die Gutenbergära kennzeichnet eine Entsinnlichung durch die Übersteuerung des Sehsinns sowie eine Ausdifferenzierung von Arbeit und Wissenschaft.

An Flusser / Havelock bzw. McLuhan / Faulstich anschließend, möchte ich noch *weitere ‚Historisierungstendenzen‘ der Musikkultur* beschreiben und zur Diskussion stellen:

Durch das Medium Notation und vor allem den Notendruck hat sich das musikalische Produkt vom Akt der Produktion getrennt. Drei Teilbereiche waren fortan an der musikalischen Produktion beteiligt – der Komponist, der als eigentliches Schöpfergenie gilt, sein Schriftwerk sowie ein reproduzierender Ausführungsapparat, bestehend aus Interpreten und Instrumenten, die das Werk aktualisierten, als Klangwerk eigentlich erst erschufen. Jeder Teilbereich konnte sich spezialisieren.

So wird der Dirigent geschaffen als Notenfachkundiger, der die Partitur zu lesen und zu interpretieren weiß. Er ist jedoch mehr als ein Schriftkundiger, wenn er im Akt des Musizierens zwischen Text, Musikern und Klangidee vermittelt, indem er sich sprachlicher Bilder, instrumentaltechnischer Anweisungen und einer technisch-auratischen Bewegungssprache bedient.

Auf der anderen Seite stehen die technisch ausgebildeten, hochspezialisierten Instrumentalisten, die ihr Instrument bis zum bewegungs- und kognitionsphysiologisch Möglichen hin ausschöpfen und sich in einen hierarchisch gegliederten, ausführenden Orchesterapparat unter der Vorherrschaft des Dirigenten einfügen.

Zudem steht auf der anderen Seite der Solist, der sich zum Virtuosen entwickelt hat und damit mehr Kreativität und Individualismus als die übrigen Instrumentalisten entwickeln darf.

Weitere mediale Spezialisierungen haben die Instrumente erfahren. Instrumentenfamilien sind entstanden sowie spezifische Instrumente für besondere Tonarten etc. Zudem sind sie im Material und in ihrer handwerklichen Verarbeitung professionalisiert worden. Eine ganze Branche von Instrumentenbauern ist mit am Schöpfungsprozess beteiligt, insofern sie Klangideale verwirklichen aber auch – im Sinne der Medium- / Message-These – selbst schaffen.

Für die *Produktionssituation* bedeutete das neue Medium Notentext, dass Musik immer komplexer komponiert werden konnte. Der Begriff der Komposition steht für musikalische Produktionsprozesse und tritt an die Stelle von Improvisation und tradierender Reproduktion. Die musikalische Konzeption hatte nicht mehr mnemotechnische Funktion, insofern die Partitur diese Funktion übernahm, und wurde deshalb frei für Kreativität. Zudem erlaubte die Partitur eine zuvor nicht mögliche Speicherkapazität und Speicherdichte. So wurde beispielsweise die Mehrstimmigkeit komplizierter, insofern mehrere gemeinsam Musizierende mittels Partitur erst optimal koordiniert werden konnten. Die Entwicklung sinfonischer Musik – exemplarisch und sinnbildlich etwa die *Symphonie der Tausend* (Nr. 8) von Gustav Mahler – ist nicht denkbar ohne die Entwicklung der Relais Notentext und Dirigent.

Zudem ermöglichte der Notentext musikalische Autorschaft und übernahm verlässlich und mit einer unerschöpflichen Speicherkapazität die Funktion des kulturellen Gedächtnisses. „Erst die Erhebung der mehrstimmigen Musik zur Schriftkunst schuf so den eigentlichen ‚Komponisten‘ und sicherte den polyphonen Schöpfungen des Abendlands im Gegensatz zu denen aller anderen Völker Dauer, Nachwirkung und kontinuierliche Entwicklung.“ (Weber 1924, 68). An einen individuellen Komponisten gebunden, entfaltete Musik Charakteristiken und unterstand dem Fortschritt. Es vervielfältigten sich die musikalischen Tech-

niken und Stile. Statt Tradierung und wiederkehrender Reproduktion des kulturellen Gedächtnisses wurde das Moment der Entwicklung seit der Barockzeit zentral. Tradierte Leitbilder – wie z. B. die Gesetze des Kontrapunkts – waren einerseits maßgebend, wurden andererseits aber im Sinne der Kunst durchbrochen. Innovation, Originalität und Fortschritt wurden zu neuen ästhetischen Bewertungskategorien.

Mit der Komplexisierung der Musik ging einher, dass die Ausbildung musikalischen Könnens an Bedeutung gewann. Indem sich der Notentext zwischen Komposition und Hörer schob, trennten sich zudem Produzent und Kommunikationskanal und damit die Kompositionsfähigkeit von der Interpretationsfähigkeit. Diese Entwicklung war dafür verantwortlich, dass neue Berufsgruppen entstanden und sich die Vermittlung von Musik ausdifferenzierte. Orchestermusiker, Sänger, Dirigent oder Musiklehrer vermitteln nun anhand des Notentextes zwischen Komponist und Zuhörer.

Die Schnelligkeit des Mediums hinsichtlich des Encodierungs- und Decodierungsvorganges brachte zudem das Virtuosenstum hervor. Infolgedessen emanzipierte sich die Musik vom Kultischen zur ästhetischen Ausdruckskunst. Zuvor lebensweltbezogen und mit religiös, erzieherisch oder politisch dienender Funktion entwickelte sich die Musik hin zu einem selbstreferenziellen System autonomer Kunst.

Zudem veränderte sich auch die *Rezeptionssituation* von Musik. Mit der Trennung des Werkes vom Akt der Komposition und damit mit der Auflösung des ganzheitlichen Musikerlebnisses wurde auch die Rolle des Hörers allererst definiert. Aus spontan inspirierter Musik war laut Faulstich Aufführungsmusik geworden. Die Hörer wurden fortan durch die Bühne von den ausübenden Musikern auch optisch getrennt. Musik wurde als ein gesellschaftliches und zeitlich organisiertes Ereignis inszeniert. Mit seiner räumlichen Verortung im Konzertsaal und seiner Materialisierung im Notenpapier wurde das Werk zudem zur Ware, insofern für den Musikgenuss gezahlt wurde. Damit wiederum veränderte sich auch die Haltung der Zuhörer zum Werk und den ausführenden

den Musikern. Perfektion im Dienste der autoritären Partitur wurde erwartet wie auch die authentische Reproduktion von in sich geschlossenen Werken.

Als detailreiches und datendichtes, d. h. extrem heißes Medium (McLuhan), ließ die sinfonische Musik zudem eine distanzierte, passive Haltung des Rezipienten zu. Er musste die gehörte Musik nicht memorieren, um sie zu erhalten und weiterzugeben (z. B. durch ein Verlinken mit Körperbewegungen und Gesten), sondern er konnte sich passiv in eine Hörhaltung der Kontemplation zurücklehnen. Der Hörer nahm damit einen äußerlich bleibenden, fixen Standpunkt ein, der Objektivität ermöglichte bzw. vortäuschte. Der Hörer wurde frei für ästhetische Werturteile, er wurde zum Enthusiasten oder professionellen Musikkritiker.

Der *Komponist* traditioneller Aufführungsmusik – historisch von Barock bis Moderne – ist nicht nur durch das tradierte magische Klang-Vokabular der Musikgeschichte geprägt, sondern auch durch die notationelle Grammatik, die nur scheinbar ein inhaltlich unbeteiligtes Speichermedium darstellt. So ist es höchst fraglich, ob Komponisten immer erst nachträglich die im geistigen Ohr gehörten musikalischen Ideen in funktionale Zeichen übersetzen. Auch ein Komponist, für den die unmittelbare musikalische Eingebung gelten mag – wie für Mozart par excellence – komponiert m. E. nicht vollends unbeeinflusst von der Notierbarkeit, der notationellen Musikgeschichte und einer daraus resultierenden Aufführungspraxis – sowohl was das Material, die strukturelle Anlage als auch die Inhaltsseite seiner Musik betrifft. Inwiefern das musikalische Material und die musikalische Anlage z. B. Mozartscher Musik seine notationelle Entstehung und die Orientierung an einer spezifischen notationsgebundenen Vermittlungspraxis widerspiegelt, wäre m. E. ein interessanter Ansatz für eine medientheoretisch perspektivierte Musikanalyse.

Die *ausübenden Musiker* der Aufführungsmusik decodieren sodann die abstrakten Notentexte der Komponisten – etwa ein mozartsches Klavier-

konzert, einen Schumannschen Liederzyklus oder eine Brucknersymphonie – und stellen dem Hörer ein scheinbar geschlossenes, autonomes Werk vor. Sie aktualisieren zwar individuelle Klangbedeutungen, die über die semiotisch armen Zeichen hinausgehen, doch erfinden sie Klangbedeutung nicht neu, sondern kreieren sie nur *relativ* frei im Rahmen der Aufführungsvariabilität und der notationellen Determinanten. Die Musiker funktionieren primär im Dienste des Notentextes und sind nur sekundär einem Autor und der Verwirklichung seiner musikalischen Ideen verpflichtet. Der Druck in sachlichen Lettern nimmt den letzten Eindruck von subjektiver Verbürgung durch einen individuellen Komponisten, der Notentext wird zur autoritären, objektiven Instanz. Ein Durchbrechen etwa der (seit Erfindung des Metronoms) strikten zeitlichen, notationell berechneten Struktur im Dienste des musikalischen Ausdrucks ist fast nur in den Kadenzzen möglich. Hier darf die Agogik das feste Taktschema sprengen, setzt der Orchesterapparat aus, der nicht mehr mit dem Solisten koordinierbar wäre. Ein kleines Relikt der oral geprägten Livemusik überlebt in einem quasi musealen Raum der Aufführungsmusik.

Der *Hörer* hört anschließend scheinbar notationsunabhängigen Klang. Taktstriche verschwinden für das Ohr, die distinktiven Noten verschmelzen zu einem einheitlichen Klangstrom. Doch trotzdem ist selbst für den Hörer der Notentext hermeneutisch relevant, was nicht heißt, dass er notenkundig sein oder gar dem musikalischen Vortrag anhand einer Partitur folgen muss. Er muss aber durch tonale Harmonik, motivische Melodik, eine spezifische Aufführungspraxis und den romantisch-idealistischen Ästhetikdiskurs sozialisiert worden sein. Ein archäologisches Freilegen der Klangarchitektur und einzelner symbolischer Schichten gelingt umso eher dem Hörer, der über notationelles Wissen verfügt. Motive, Rhythmen und Harmonien, Zitate, Stile und Gattungen werden zudem erst vor dem Hintergrund musikhistorischen Wissens zu Sinnkonstituenten und werden zum musikalischen Vokabular. Das soll allerdings nicht bedeuten, dass auf Notentexten beruhende Musik nicht

auch ohne jegliche Vorkenntnis gehört und verstanden werden kann. Mit Sicherheit kann ein Hörer, der keine abendländischen Hörgewohnheiten entwickelt hat, in andere Richtung viel flexibler hören. Dem eigenen individuellen und kulturellen Vorwissen folgend, schreibt er Sinn zu und ‚entziffert‘ im konstruktivistischen Sinne die Musik. Lineare Prozesse der einzelnen Instrumente, harmonische Architektur, Fortschrittsmodelle und musikalische Oppositionen – d. h. McLuhan zufolge ‚gutenbergsche Parameter‘ – werden nicht gelesen, wohl aber Klangräume und Farben, Bewegungen und Rhythmus als Beispiele für ‚magische Parameter‘ wahrgenommen.

*Der mediale Zusammenhang von Notation, Notendruck und Aufführungspraxis prägt sich also – wie ich zu zeigen versucht habe – vielfach in Kultur ein, bringt neue ästhetische Kategorien und musikkulturelle Organisationsformen hervor. Zudem dringt die Notation bis in das musikalische Symbolsystem, musikalische Verstehensprozesse und das musikalische Ausdruckspotential ein. Es etabliert sich eine ‚gutenbergsche‘ oder ‚historische‘ Musikkultur, indem sich die medienspezifischen Bedingungen und Möglichkeiten des Notentextes in Werke, Produktionsbedingungen und Hörprozesse einschreiben. Dabei sind sowohl Parallelen zur allgemeinen ‚Historisierung‘ zu erkennen, insofern der Notentext wie der alphabetische Text auf Linearität, einem enormen kombinatorischen Ausdruckspotential, sachlichen Lettern, einer schnellen Decodierbarkeit und einer großen Speicherkapazität beruht. Darüber hinaus weist die ‚musikalische Gutenberggalaxis‘ spezifische Charakteristika und Phänomene auf, insofern ihr Inhalt der Klang und nicht die Sprache ist.*

Eine kurze Zusammenfassung: Durch das Niederschreiben von Klang trennen sich Produktion und Rezeption in Schöpfergenie, nachschaffenden Künstler sowie Hörer und Kritiker. Das Werk tritt als Kategorie allererst in Erscheinung. Die gesellschaftlichen Rollen des Komponis-

ten, Berufsmusikers und des Publikums werden hervorgebracht. Im gleichen Zuge entsteht eine Ästhetik der Originalität, Virtuosität und der Kontemplation. Die Musik wird als autonome Kunst und Nachahmung der Natur begriffen und an dem Ideal des Schönen gemessen. Diese Beschreibungs- und Bewertungskategorien von Musik sind, der medientheoretischen Medium- / Message-These folgend, durch den Notentext präformiert worden. Die Notenschrift und der Notendruck beeinflussen die Musik selbst, ihre kulturellen Funktionen wie auch das musikästhetische Denken. Trotzdem bleibt der Klang die hauptsächliche Referenz der Musikpraxis und der musikalischen Diskurse.

#### **4.1.4. Unheimliche Begegnung der dritten Art – Der Beginn eines neuen Zeitalters der multimedialen Musik**

Die Fülle an Bedeutung, die durch den Text nach einer Erschöpfung des Bildes im geschichtlichen Zeitalter ermöglicht wurde, schlug laut Flusser seit etwa 1900 n. Chr. in Defizienz um. Die Texte vermochten nicht mehr die Bilder und Vorstellungen von der Welt zu erklären, was laut Flusser aber ihre Entstehungsbedingung und ihr existentieller Zweck war. Sie verdichteten sich hermetisch und wurden zu Leerstellen (vgl. Flusser 1996, 107f). Ebenso entwickelte sich m. E. die Musikgeschichte dialektisch zwischen Fülle und Erschöpfung ihrer Ausdrucksmöglichkeiten.

*Hatte die Notation Entwicklung und ein scheinbar unendliches Ausdruckspotential ermöglicht, so erreichte die Musikgeschichte Mitte des 20. Jahrhunderts den kritischen Punkt, an dem Sinnfülle in Bedeutungslosigkeit und Selbstbezüglichkeit umschlug. Die Komponisten des 19. und 20. Jahrhunderts, die sich der Fortschrittsdynamik unterworfen hatten, führten vor, dass nach einer extremen Ausschöpfung der notationellen Möglichkeiten Entwicklung nicht mehr möglich war. Gustav*

Mahler hat den sinfonischen Bereich vor allem in der Instrumentation ausgeschöpft, rhythmische Übersättigung zeigt sich z. B. bei Igor Strawinsky, ein Höhepunkt in der romantischen Dramatik bei Richard Wagner, eine Ausreizung des dur-moll-tonalen Systems bei Arnold Schönberg und Anton Webern. Die Grenzen des Gehörs als auch der emotionalen und kognitiven Unterscheidbarkeit waren erreicht, jeder musikalische Gedanke schien schon da gewesen zu sein, eine Steigerung konnte nur noch eine quantitative sein. Zudem war sinfonische Musik extrem berechenbar geworden. Mit McLuhan könnte man die Musikgeschichte als einen Prozess der allmählichen Aufheizung beschreiben (vgl. McLuhan 1992, 35f). Musik war zu einem hochdifferenzierten System geworden – detailreich, aber vorhersehbar. Der Zuhörer konnte sich passiv zurücklehnen, da er alle wichtigen Informationen geliefert bekam und von ihm eine geringe Beteiligung bzw. Vervollständigungsleistung gefordert wurde.

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts und insbesondere seit Ende des Zweiten Weltkriegs erfolgte als *Reaktion* auf die Erschöpfung der musikalischen Mittel ein bedeutender *Aufbruch zur so genannten Neuen Musik* durch die Aufgabe der Tonalität (Arnold Schönberg) bis hin zur Negierung des gesamten traditionellen Musik- und Werkbegriffs (John Cage). Die Bezeichnungen ‚neu‘, ‚avantgardistisch‘ oder ‚postmodern‘ markieren die Erfahrung eines radikalen Bruchs mit der Kompositionsgeschichte. Zeitgenössische Musik ist jedoch nichts einheitlich Neues, sondern ist gekennzeichnet durch einen Pluralismus, der Stile und kulturelle Idiome, Traditionelles und Provokatives, so scheint es, beliebig mixt und so von keiner Zeit zuvor praktiziert wurde. Der dtv-Atlas zur Musik formuliert folgendermaßen:

„Möglicherweise sieht eine spätere Zeit die Musik des 20. Jh. nicht nur als eine eigene Epoche, nicht nur als Ende der etwa 300jährigen ‚tonalen‘ Musik (ca. 1600-1900), sondern als Krise einer größeren Einheit: Krise der Neuzeit (seit dem MA), Krise eines Jahrtausends oder mehr.“ (Michels 1985, 519).

Claus-Steffen Mahnkopf konstatiert aus der Perspektive des zeitgenössischen Komponisten diesen umfassenden und epochal beispiellosen Wandel und kritisiert eine Neue Musik, die glaubt, aus der Geschichte aussteigen zu können. Er vertritt die These, dass sich in der Postmoderne durch den dogmatisierten, aber falsch verstandenen Wert des Pluralismus ästhetische Orientierungslosigkeit ausbreite, insofern Toleranz für die Vielfalt zu einer Kriterienlosigkeit des ästhetischen Urteils und damit zu Willkür und Redundanz führe. „Im Pluralismus ist bereits Anwesenheit ausreichend Grund.“ (Mahnkopf 1998, 63). Alles scheint möglich und erlaubt, wodurch sich die pluralistischen Angebote neutralisieren. Das führt laut Mahnkopf dazu, „daß die verstreuten Stile, die vereinzelt Komponisten und deren isolierte Werke Monaden bilden, ohne Kommunikation, ohne Austausch, ohne Konfrontation, ohne wirkliche Begegnung einfach nebeneinander stehen – (...)“ (Mahnkopf 1998, 65).

Diese *Rede vom Ende der Kunst und ihres Kommunikationspotentials* – für die der dtv-Atlas und der zeitgenössische Komponist Mahnkopf exemplarisch zitiert wurden und die seit Hegel keineswegs neu ist – resultiert jedoch m. E. nicht aus einer Bedeutungslosigkeit der Musik an sich, sondern *markiert vielmehr die europäische Aufführungsmusik des Historischen Zeitalters und die ihr eigenen musikalischen Mittel und Bewertungskriterien als erschöpft*. Was das Wesen des Neuen ist und ob radikal neue Musik nicht mehr kommuniziert, sind Fragen, die noch zu klären sind.

*Die Erschöpfung des Mediums Notation ist jedoch nur eine Ursache für die symptomatische Endzeitstimmung der so genannten Ersten Musik und einen Aufbruch zu neuen Ufern jenseits des traditionellen Werkbegriffs, herkömmlicher Aufführungspraxis und Ästhetik. Die eigentliche Triebfeder für musikalische Experimente und Neuerungen vor allem im so genannten Unterhaltungssektor ist die immer raschere Entwicklung neuer medialer Möglichkeiten von der Tonerzeugung bis zur*

*Tonspeicherung und -verbreitung.* Die allgemeine Technisierung hat vor der Musikkultur nicht Halt gemacht, sondern Komponisten sowie Hörer bzw. Musikproduzierende und Musikknutzer mitgerissen. Wir leben derzeit in einer Epoche der multimedial erzeugten, verbreiteten und genutzten Musik.

### **Exkurs: Geschichte der elektronischen Musik**

Bereits in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts gab es verschiedene Visionen, Versuche und Projekte elektronisch erzeugter Klänge und Musik. Damit begann die Geschichte der elektronischen Musik, unter der hier in einem weiten Sinne Musik verstanden wird, die mit elektronischen Mitteln produziert ist.

Die ersten elektronischen Instrumente wie z. B. 1920 das Theremin, ein Vorläufer des Synthesizers, 1928 die Ondes Martenot oder 1930 das Trautonium wurden der Öffentlichkeit vorgestellt. Hochkarätige Komponisten verschafften ihnen einen Platz im traditionellen Orchester, wie z. B. Paul Hindemith dem Trautonium oder Darius Milhaud, Olivier Messiaen und Arthur Honegger den Ondes Martenot. Später hielten elektronische Instrumente wie die elektronische Orgel (z. B. die Hammond-Orgel), die E-Gitarre, das elektronische Piano, verschiedene analoge Synthesizer-Konstruktionen (z. B. der Mini-Moog) oder der Drumcomputer und seit den 80er Jahren auch digitale Synthesizer und die MIDI-Technologie Einzug in den Jazz, den Rock und die im Entstehen befindliche populäre Elektronische Musik unterschiedlichster Couleur. Zudem bedienten sich die Werbung und der Film sowie zeitgenössische Komponisten, die so genannte musikalische Avantgarde, der neuen elektronischen Instrumente und des ergänzenden Klangverarbeitungs-Equipments. Dabei waren zwei Klangideale maßgebend: die weiterverwertbare Aufnahme von Klängen bzw. deren naturgetreue Nachahmung sowie die kreative Klangsynthese neuartiger elektronischer Klänge.

Doch es kam nicht nur hinsichtlich des Klangideals zu einer Loslösung von der Tradition, sondern auch durch die Abkehr von traditionellen

Kompositionsformen und von der Live-Aufführung. Diese Loslösung erfolgte durch zwei europäische Strömungen, die unter Zuhilfenahme von Magnettonbandmaschinen und Studioteknik eine radiophone Musik kreierten. Pierre Schaeffer und Pierre Henry schufen am Rundfunk in Paris die *Musique concrète*, und Herbert Eimert sowie Karlheinz Stockhausen richteten 1951 am WDR in Köln das erste Studio für Elektronische Musik ein. Die elektronische Musik machte damit Techniken, wie sie aus dem Film bekannt waren, zum zentralen Konzept von Komposition, wie z. B. Schnitt, Collage oder Beschleunigung, und inspirierte technisch wie musikalisch die Popmusik, deren Richtungen und Stile seit den 70er Jahren explodierten.

Im Zuge der Elektronisierung der Musikkultur bildeten sich neue Kompositionsideologien heraus, wie die Serielle Musik der Darmstädter Schule (Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Luigi Nono) oder die Stochastische Methode von Iannis Xenakis. Zudem wurden der Zufall (John Cage) und der Raum (Stockhausen) zu kompositorischen Themen, die mit den Parametern Klangästhetik, Instrumentarium, Aufzeichnung und Inszenierung sowohl der traditionellen als auch der neuen medialen Musik experimentierten. Während die Avantgarde jedoch zumeist auf kultartigen Festivals (z. B. den Darmstädter Ferienkursen oder Donaueschinger Musiktagen) nur spezialisierte Hörerkreise ansprach, gewannen Rock und Pop die Massen.

Neben dem zeitgenössischen Komponisten trat zudem im Zuge der neuen Musiktechnologien die Figur des DJs als produktive und einflussreiche musikalische Instanz in Erscheinung, die den Plattenspieler vom Reproduktionsmittel zum künstlerischen Instrument umfunktionierte. Seinen Ursprung hat der DJ an der Radiostation als Moderator und Plattenaufleger, erfuhr aber eine Umdefinition – ausgehend von der Live-Performance in Jamaika und dann in den Einwanderer-Vierteln von New York und Chicago. Aus einem einfachen Auflegen und Mixen von Platten hatten sich zahlreiche Kunstgriffe entwickelt, um Platten zu verfremden und neue Klangkunst zu schaffen. (vgl. Ilschner 2003)

### **Exkurs: Musikreproduzierende Technologien des 20. / 21. Jahrhunderts**

Mit der Erfindung des Phonographen 1877 durch Thomas Alva Edison begann das Zeitalter der Tonspeicherung. Es folgten das Grammophon und die Schellackplatte als Klangspeicher von Emil Berliner. 1925 wurde der Schalltrichter durch das von Joseph Maxfield erfundene Mikrophon abgelöst und ermöglichte ein neues, elektronisches Aufnahmeverfahren mit verfeinerter Klangqualität. 1948 löste die Langspielplatte aus dem Kunststoff Vinyl die bis dahin verbreitete Schellackplatte ab mit dem Effekt, dass sich die Spieldauer einer Tonträgerseite deutlich verlängerte. Seit 1982 etablierten sich, angefangen mit der Compact Disc, die digitalen Speichermedien, die eine neue Klangästhetik, eine enorme Speicherkapazität und veränderte Nutzungsbedingungen mit sich brachten. Seit 1998 kann Musik in komprimierter Form als MP3-Datei auch auf jedem heimischen PC gespeichert werden.

Daneben etablierten sich der Rundfunk, später der Tonfilm und das Fernsehen als Publikationsforen für Musik. Mit dem Videoclip und MTV erhielt die Verbreitung der Popmusik ein ganz eigenes Format. Mit der Ausweitung des Internets und der damit verbundenen industrieunabhängigen Verbreitung von Musik durch Musikportale hat die Musik derzeit die größtmögliche, globale Verbreitung erreicht.

Ein reichhaltiges Angebot musiktechnologischer Entwicklungen überschwemmt geradezu die Musikkultur und wird vor dem Hintergrund ökonomischer sowie kompositorischer Interessen begeistert angenommen. So versprechen die neuen Medientechnologien nicht nur durch ihr enormes Reproduktions- und Verbreitungspotential große Gewinne, sondern künden von neuen Ausdrucksmöglichkeiten und erneut von schier unerschöpflichen Klangwelten.

„Komponisten“ ergreifen die Chance, mit frischem, d. h. im doppelten Sinne unerhörtem und noch nicht sinnaufgeladenem Material zu expe-

rimentieren. Anfangs werden elektronische Instrumente in die traditionelle Musik integriert, der übliche Produktions- und Aufführungsrahmen bleibt erhalten. Später werden Komponisten auch immer mehr zu Anwendern der neuesten Tontechnik, indem sie Klangereignisse synthetisieren, sampeln und in virtuellen Räumen inszenieren. Vom Jazz, Rock, der *Musique concrète* bis hin zu House, Techno oder Rap bedient man sich der technischen Möglichkeiten zur Klangerzeugung und -manipulation.

Wir *Rezipienten* stehen dieser enormen Anzahl an elektronisch bedingten Musiken, einer technisch überformten traditionellen Musik als auch der durchaus noch existenten und weiterentwickelten traditionellen Aufführungsmusik mit veränderten Hörhaltungen gegenüber. Die erschlagende Unüberschaubarkeit der Musik- und Medienlandschaft stürzt uns einerseits in eine resignative Konsumhaltung, andererseits bieten die Neuen Medien eine aktive Mitgestaltung der Musik und Musikkultur an, die wir uns zu eigen machen wollen. Wir hören Radio, wählen CD-Tracks aus, benutzen MIDI-Formate und konsumieren MP3-Dateien, wir brennen und basteln begeistert im Heimstudio, und uns umgeben allgegenwärtig die Klänge von diversen Benutzeroberflächen, von Werbe-Jingles, TV-Trailern, Kaufhausmusik etc. Es besuchen immer mehr Kinder, Jugendliche und Erwachsene Musikschulen und nehmen Instrumentalunterricht im Pop- wie im klassischen Bereich. Der Musikalienmarkt verbucht steigende Umsätze, trotz der zahlreichen Möglichkeiten zur Raubkopie von der traditionellen Notenkopie bis hin zu *Napster* und aktuelleren Musiktäuschbörsen. Unterhaltungsmusik von Schlager bis Techno und Rap boomt ebenso wie Musikshows von *Musikantenstadl* bis *Deutschland sucht den Superstar*. Es werden immer mehr E- und U-Konzerte und musikalische Happenings wie die *Loveparade*, der *Christopher-Street-Day* etc. besucht als bisher in der Musikgeschichte. Klang in seinen (scheinbar) traditionellen wie auch neuartigen Erscheinungsformen ist allgegenwärtig wie noch nie und begeistert

Fachdiskurse und die Massen. *Die Musikgeschichte befindet sich dank der Neuen Medien erneut in einer Phase der Sinnfülle.*

*Der gegenwärtige Paradigmenwechsel, den Flusser und McLuhan für die gesamte Kulturgeschichte diagnostizieren und auf die Etablierung technischer Bilder bzw. die Elektronisierung der gesamten Lebenswelt zurückführen, wird von Flusser ambivalent beurteilt* (vgl. Flusser 1985,8).

Einerseits erhofft er sich durch die Neuen Medien und die in ihnen enthaltene Möglichkeit totaler Vernetzung eine ‚telematische Gesellschaft‘ ähnlich dem McLuhanschen ‚Global Village‘. Das Globalisierungs-, Informations- und Kreativitätspotential der Neuen Medien führe zu mehr Selbstbestimmtheit des Einzelnen, Gleichberechtigung und Gerechtigkeit unter den Menschen. Dazu müssen wir laut Flusser jedoch lernen, die so genannten „Technobilder“ (Flusser 1996, 139) richtig zu decodieren, d. h. nicht dem magischen Paradigma folgend als Vorstellungen, als Abbilder von Welt, sondern als Abbilder von Begriffen und Texten, als Transformationen von Wissenschaft und Geschichte.

Andererseits steht Flusser einer Sozialisation durch Fotografien, Filme und Computerprogramme (ich ergänze: Synthesizerklänge und CD-Musik) kulturpessimistisch gegenüber. Die Technobilder laden als bedeutende Flächen dazu ein, sie wie traditionelle Bilder, als Evokationen von Wirklichkeit zu rezipieren. Wir lassen uns von der Magie der Technobilder affizieren und geben den begrifflichen Diskurs sowie unser kritisches Bewusstsein auf. Welt wird laut Flusser nicht mehr erklärend und bewertend abgebildet – wir nehmen nicht mehr lesend Distanz –, sondern Welt wird im Bild erschaffen – wir werden laut Flusser bewusstlos mitgerissen vom Sog der Cyberwelt. So programmieren die technischen Bilder uns zu bewusstlosen Funktionären, automatisieren uns in ihrem Sinne und strukturieren die Gesellschaft in eine totalitäre um.

Auch *McLuhan* bewertet den Umbruch von der Gutenberggalaxis zum ‚elektronischen Zeitalter‘ ambivalent, *tendiert aber deutlich mehr zu*

*Visionen des Goldenen Zeitalters denn zur Apokalypse.* Einerseits ist er der Überzeugung, die Konflikte der Menschheit könnten mit Hilfe einer totalen Vernetzung und Allgegenwart von Informationen überwunden werden. Seine Visionen werden von der Hoffnung getragen, dass der Mensch dank der neuen Technologien ein Gleichgewicht in seinem Sensorium herzustellen und folglich die Welt in ihrer Totalität zu erfassen vermag. Er sieht in der Kunst das neue Modell, mit den kulturellen und technischen Herausforderungen umzugehen.

„Genauso wie höhere Bildung längst nicht mehr eine Marotte oder ein Luxus, sondern eine dringende Notwendigkeit für die Produktions- und Betriebsorganisation im elektrischen Zeitalter ist, wird der Künstler unentbehrlich bei der Gestaltung und Analyse und zum Verständnis der Lebensformen und Strukturen, die die Technik der Elektrizität hervorbringt.“ (McLuhan 1992, 83).

Andererseits befürchtet McLuhan aber auch, dass die elektronischen Medien zu Erstarrung und Übersättigung und dass die Betonung des Akustischen zu einem Rückfall ins Stammesdasein führen könnte.

*Dieses Szenario eines Rückfalls in pseudomythische Bewusstseins- und Denkstrukturen lässt sich modifiziert auch für die jüngste Musikkultur beschreiben.* Auch hier kann man infolge von Elektronisierung und Digitalisierung von einer rückwärtsgerichteten Tendenz sprechen, von der Ausprägung einer analog-mythischen Phase oder Epoche. Das orgiastische Tanzen im Technotempel, das meditativ-rauschhafte Hinwegdämmern vor der Videoclipleinwand oder das Mitgrölen auf gigantischen Konzerthappenings weist ohne Zweifel eher Analogien zum dionysischen Kult als zu Kontemplation und geistiger Schau auf. Auch Flussers Befürchtungen eines Wertverlustes, einer Lähmung von Kritikfähigkeit und einer geistigen Deformierung statt Bildung sind partiell nachzuvollziehen bzw. spiegeln doch zumindest eine gängige Meinung vor allem der älteren Generation über heutige Jugendmusikkultur. Diese kulturkritische und konservative Auffassung übersieht aber entweder,

dass wir uns derzeit in einer Umbruchsituation befinden, die sich auch auf die ernste Musik erstreckt, oder schließt letztere ebenso pessimistisch in ihr abwertendes Urteil ein. Werke der so genannten Avantgarde oder Neuen Musik stellen Interpreten wie Rezipienten vor Rätsel in Fragen der Decodierung. Partituren der aleatorischen oder pointillistischen Musik werden von den ausführenden Musikern nicht mehr linear gelesen, sondern sind vielmehr Inspirationsbilder und Projektionsflächen, die sich vom Papierformat bis hin zur instrumentalen Umsetzung gegen den traditionellen Musikbegriff sträuben. Musikalische Welt ist nicht mehr lesbar, sondern wird als ganzheitliches Erlebnis erschaffen. Elektronische und Konkrete Musik, insbesondere auch Raumkompositionen, gilt es häufig nicht mehr vor dem Hintergrund kultureller Konventionen zu entschlüsseln, sondern als emotionale Stimulanz zu hören. Enrico Fubini, als ein Beispiel traditioneller Musikgeschichtsschreibung, formuliert wie folgt:

„Man begann, von einer Rückkehr zur Natur zu sprechen, von einer Rekonstruktion des ursprünglichen Zustandes: Paradoxerweise habe man just durch diese hochkomplizierten Apparaturen, durch die im höchsten Grade verfeinerte Technik den reinen Ton im Urzustand wiedergefunden, einen Klang bar jeden Timbres; und man glaubte in der Beschaffenheit des elektronischen Klangs ein Analogon zur Phänomenologie Husserls und dem Existentialismus Heideggers gefunden zu haben. Ebenso gut aber könnte man von einer Rückkehr zur Barbarei sprechen, oder zu einem vormusikalischen Status, beziehungsweise zu jenem prähistorischen Zustand der Musik, in dem Ton und Geräusch vermutlich nichts anderes als emotionale Stimuli waren.“(Fubini 1997, 382).

Medientheoretisch reformuliert, beschreibt Fubini den Paradigmenwechsel gutenbergscher Musikkultur hin zur multimedialen Musik einerseits affirmativ – hier romantisch gefärbt als Rückkehr zum Goldenen Zeitalter – und zum anderen kulturpessimistisch. Auch hier wieder wird die Ambivalenz sichtbar, die uns angesichts eines umfassenden Wandels der Musikkultur befällt.

Diese nur angerissenen gegenwärtigen Tendenzen einer produktions-ästhetischen Abkehr von der Historie einschließlich ihrer ästhetischen Kategorien und einer wahrgenommenen Wiederkehr magisch-mythischer Musikrezeption werden vielfach als Krisendiskurs endzeitgestimmt beschrieben. Manch einer beklagt in diesen Zeiten zeitgenössische und populäre Musik als Krach, die neu aufgekommene musikalische Lebenspraxis als akustische Umweltverschmutzung. Man zieht sich in die Gefilde der klassischen Aufführungsmusik zurück, geht ins Konzert oder verschanzt sich autistisch hinter seiner heimischen Anlage. Eine andere ökologische Nische findet die E-Musik in elitären Zirkeln wie Donaueschingen oder Darmstadt. Dem Rückzug des Musikhörenden in die Privatheit und der Einsamkeit des zeitgenössischen Komponisten in seinem Elfenbeinturm steht die modegängige Unterhaltungsmusik als Massenphänomen unvermittelt gegenüber.

Auch *Faulstich* macht sich diesen Tenor zu eigen: Er differenziert die gegenwärtige Phase der Medienmusik, indem er die Phase der ‚Konservenmusik‘ von der beginnenden Phase der ‚Steinbruchmusik‘ abgrenzt. Im 20. Jahrhundert wurde Musik primär über elektronische Vermittlungssysteme transportiert, nämlich Schallplatte, Radio und Fernsehen. Damit wurde die einzelne Live-Aufführung konservierbar und reproduzierbar, um den Preis – auf den schon Walter Benjamin hingewiesen hat –, dass Musik „ihre Aura, Feierlichkeit und Funktionalität der früheren (im Prinzip einmaligen) Aufführung“ (Faulstich 2000b, 196) verlor. Den nächsten Quantensprung zur ‚Steinbruchmusik‘ sieht Faulstich mit Computer, CD-ROM, Multimedia und Internet derzeit anstehen. „Der ‚Musikrezipient‘ wird selbst zum ‚Musikproduzenten‘, der nicht nur die von ihm gewünschte Musik so abrufen, wie sie ihm passt, sondern sie auch selbst noch bearbeitet und zurechtet: verändert. Musik wird zum Material, zur Knetmasse, zum Instrument immer neuer kreativer Zugriffe.“ (Faulstich 2000b, 198). Die negative Konnotation der Steinbruchmusik ist nicht zu überhören, wie Faulstich auch im Folgenden die aktuellen Entwicklungen der Musikkultur eindeutig kritisch beurteilt:

„Keineswegs also nähert sich die von digitalen Medien bestimmte Musikkultur, wie sie in der nahen Zukunft zu erwarten ist, wieder der Musikkultur der frühen Vergangenheit an. Nur auf den ersten Blick ähneln sich beide: die globale ‚Gemeinschaft‘ der Musikengagierten beim Internet und die archaische Musikgemeinschaft unter der Prämisse der Menschmedien. Beim genaueren Hinsehen zeigt sich, daß Musik heute eben keine Gemeinschaft mehr repräsentiert oder begründet, sondern zum Subjektiv-Individualistisch-Willkürlichen diffundiert.“ (Faulstich Medienkulturen 2000b, 198).

In seiner Beurteilung zeitgenössischer Musikkultur fallen also nicht nur Ähnlichkeiten zu Flusser auf, sondern es schließt sich auch der Kreis in Bezug auf die Einschätzungen Mahnkopfs, dass sich ein falsch verstandener Pluralismus ausbreite.

*Dem Krisendiskurs gegenüber steht eine Affirmation der medialen Möglichkeiten.* Komponisten, Interpreten und Produzenten bedienen sich begeistert der neuen technischen Relais und eines elektronisch imprägnierten musikalischen Materials, das ich in Anlehnung an Flussers Begriff des Technobildes als ‚Technosound‘ bezeichnen werde. Auf der anderen Seite zeigen sich die Hörer elektronisierter und elektronischer Musik sowie neuen Hörerfahrungen gegenüber erstaunlich offen. Der Markt für Vermittlungsgeräte vom CD- bis zum MP3-Player als auch der Markt für Musik boomt.

Ein Widerspruch? Nein, sondern weitere Symptome dafür, dass Gegenstand (erlebte Musikkultur, gesellschaftlicher Status quo) und die sich selbst ausweisenden Fach-Diskurse und ihre Methoden (Musikwissenschaft, Feuilleton, Ästhetik) auseinandergedriftet sind. Der traditionelle Sprachgebrauch, die hergebrachten musikwissenschaftlichen Analysemethoden und ‚professionellen‘ Wertungskategorien greifen nicht mehr angesichts eines umfassenden wie globalen Wandels musikalischer Phänomene. Ziel dieser Arbeit ist es, wieder eine Annäherung zu befördern zwischen Status quo der Musikwahrnehmung und -nutzung sowie der Beschreibung und Bewertung von Musikkultur. Dazu kann die Me-

dientheorie m. E. einen nützlichen Beitrag liefern. Die allem Augenschein nach medial bedingten Verschiebungen in der Musikszene fordern geradezu auf, musikalische Terminologie, Analyse-Instrumentarium sowie ästhetische Bewertungskategorien medientheoretisch zu hinterfragen.

#### 4.1.5. Zusammenfassung und Fazit

So konstruiert schon das Flussersche Modell der Kommunikationsgeschichte wirkt, so presst auch die Analogisierung der Musikgeschichte als eine dialektische Übersetzungsbewegung der Medien disparate Phänomene und historische Komplexität in ein monokausales, im Sinne der Medientheorie geradezu ‚typographisches‘ Denkmodell. Flusser geht großzügig zusammenfassend und verallgemeinernd vor. Auch die McLuhanschen Thesen widerstehen im Detail nicht der Kritik. Dieser – ohne Zweifel gerechtfertigten – Kritik will ich aber ein weiteres Mal entgegenstellen, dass sich die medientheoretischen Thesen und Modelle als inspirierend und mäeutisch erweisen. Der skizzierte Durchgang durch die Geschichte der Musik hat einen weiten Fragenhorizont entfaltet und gezeigt, dass ein medientheoretischer Blickwinkel für die historische wie systematische Musikwissenschaft durchaus von Interesse ist. Faulstich ist nur ein Entwurf, der geradezu als Aufruf gelesen werden kann, sich der Thematik einmal eingehender anzunehmen. Um es noch einmal zu betonen: *Musik ist* in all ihren unterschiedlichen kulturellen und epochalen Ausprägungen und Bestimmungen – so die leitende Hypothese dieser Arbeit – *immer eine vermittelte* und kann demzufolge nicht unabhängig von den Medien vor allem im Sinne der transportierenden bzw. speichernden Relais reflektiert werden, seien diese nun traditioneller oder technologischer Natur. *In diesem Sinne sind die Musikgeschichte und die Geschichte der Musikästhetik immer auch Mediengeschichten.*

*Ich fasse abschließend das Stadienmodell einer Vermittlungsgeschichte der Musik hier noch einmal in drei Thesen bzw. drei musikhistorischen und -ästhetischen Epochen zusammen, von denen die letzte im Mittelpunkt der weiteren Untersuchungen stehen wird:*

1. Das *Encodierungsmedium Klang* (unabhängig davon, ob als Signifikat mit Referenzobjekt oder einfach nur als Material verstanden, das einer Grammatik unterliegt) und das typische Relais musizierender *Mensch* sowie die Decodierungssituation *Livemusik* (d. h. historisch: die Zeit der Livemusik vor Erfindung der Notation; geographisch: die außereuropäische Musik wie z. B. australische Didgeridoomusik oder indische Ragas; und systematisch: exemplarisch Sakralmusik wie buddhistische Gesänge oder Sufimusik) bedingen eine *orale Musikkultur* mit ihren ganzheitlichen Musikerfahrungen jenseits der Trennung von Musik-Hören und Musik-Machen. Das ganzheitliche, mythische und mystische Musikerlebnis ist verbunden mit Lebenspraxis, Kult und Meditation.
2. Das Relais *Notentext*, das Phänomen *Aufführungsmusik* als auch die allgemeine kulturelle Dominanz der Schrift- und Druckmedien prägen historisch die ‚*musikalische Gutenberggalaxis*‘ mit ihrer auf Wahrheit zielenden semantisch-symbolischen Musiksprache, mit ihrer kontemplativen Haltung des Hörens und ihrer romantisch-idealistischen Ästhetik.
3. *Das musikalische Denken und die Musikkultur verändern sich derzeit erneut auf der ganzen Breite ihrer Phänomene durch das Aufkommen der elektronischen und digitalen Medien* mit ihrer spezifischen Symbolik, Materialität und ihren besonderen Handlungszusammenhängen. Diesen angenommenen Zusammenhang von Codesystem, Relais und musikalischem Denken der Gegenwart gilt es im Folgenden näher zu untersuchen und auf den Begriff zu bringen.

## **4.2. Kulturelle Signaturen der Medienmusik – (Meta-)ontologische Bestimmungen**

### **4.2.1. Vom Wesen der Medienmusik – Herleitung der (meta-)ontologischen Perspektive**

Im Anschluss an die Skizze der Musikgeschichte als Mediengeschichte steht weiterhin die Frage im Raum, was multimedial erzeugte, verbreitete und genutzte Musik im Vergleich zu traditioneller Musik ausmacht. Dazu zunächst eine Bestimmung des Phänomens multimediale Musik gemäß der medientheoretischen Paradigmen:

Die neuen, elektronischen Medien sind nicht nur unbeteiligte Transportmittel und Speicher für Musik, sondern sie bedingen Produktions- wie Rezeptionsprozesse, die Ästhetik als Wahrnehmungslehre und als Theorie der Kunst:

1. durch eine eigene Zeichenhaftigkeit (Flusser),
2. durch ihre Materialität (McLuhan) sowie daraus folgend
3. durch die Herausbildung spezifischer Handlungszusammenhänge (konstruktivistische Perspektive).

Sie greifen demzufolge (als Material und physiologisches A priori des Denkens, als Wahrnehmungslenker und als kulturelle Dispositive) diskret ein

- a. in das Symbolsystem Musik, in musikalische Formen und Stile,
- b. in Hörerfahrungen, Musikanalyse und Musikkritik sowie
- c. in die gesamte Organisation der Musikkultur.

In Sinne dieser medientheoretischen Bestimmung gegenwärtiger Musik möchte ich Rolf Großmanns Begriff der „Medienmusik“ aufgreifen und im Folgenden verwenden, der Musik im Kontext der Neuen Medien als „Medienmusik im Sinne eines technikkulturellen Begriffs“ (Großmann

1997, 63) definiert. Wir haben es laut Großmann derzeit mit Musikphänomenen zu tun, denen „die elektronischen Medien nicht nur äußerlich bleiben“ (Großmann 1997, 63), so die hinlänglich bekannte medientheoretische These im Transfer auf die Musik.

Mit dem Begriff Medienmusik steht demnach die gegenwärtige Musik im Mittelpunkt musikästhetischen Interesses, die ich als Medien-Phänomen auffasse und nicht als eine durch Medien bloß abgebildete Ideen-Musik. Dieser Musikbegriff ist vor allem nachvollziehbar für Populärmusik oder die elektronische Kunstmusik der Avantgardebewegung, gilt m. E. aber auch für den Bereich elektronisierter ‚Klassik‘. Unter dem Begriff Medienmusik verstehe ich in diesem Sinne

- 1) die (partiell) elektronisch generierte Musik, d. h. spezifische Musikphänomene, die inspiriert durch die neuen Medientechnologien wie Tonband, Synthesizer, Sampler etc. entstehen (Musique concrète, Elektronische Musik, Computer-Musik sowie Rock und Pop in seinen zahlreichen Subklassifizierungen etc.),
- 2) im Anschluss an das Medium- / Message-Theorem sämtliche Formen der Musik – unabhängig von ihrer historischen und systematischen Klassifizierung, die scheinbar nur über elektronische bzw. digitale Tonträger wie Schallplatte, Magnetband und schließlich CD, Minidisc und MP3 gespeichert und verteilt werden (Klavierkonzert als CD-Einspielung oder auch Opernübertragungen im Fernsehen etc.).

In Anlehnung an Blaukopfs Typologie technisch dargebotener Musik (vgl. Blaukopf 1996, 272) lässt sich Medienmusik, wie sie unter Punkt zwei verstanden wird, weiter spezifizieren als

- a) Tonaufnahmen, die sich an der „klanglichen Realität der Live-Aufführung“ orientieren und eine naturgetreue Wiedergabe intendieren („Mediale Abbildung“),
- b) Tonaufnahmen, die die Aufführung im Sinne der Partitur und der Komponisten-/ bzw. Musikerintention mit raumakustischen Mitteln optimieren („Technisch optimierte Abbildung“),
- c) Tonkonstrukte, die durch technische Eingriffe in das Tonmaterial wie Mischen, Schneiden etc. mehr Konstrukt, Simulation denn Aufnahme einer lebendigen Darbietung sind („Mediale Realisierung der Partitur“),
- d) Musik, die gänzlich Abschied nimmt vom Aufführungsideal („Medial-autonome Realisierung“).

Diese Unterscheidung ist allerdings eine fließende oder – wie Blaukopf formuliert – idealtypische. Zudem handelt es sich einerseits um eine historisch bedingte Abfolge von sich entwickelnden technischen Umgangsweisen mit Musik, gleichzeitig aber auch um parallel existente ästhetische Ansprüche an Musik(-aufnahmen). In diesem Sinne macht die Unterscheidung Blaukopfs nochmals deutlich, dass Tonaufnahmen nicht als bloß vermittelnde Repräsentationen geistiger Ideenmusik zu verstehen und zu bewerten sind.

Unter Medienmusik im ersteren Sinne fällt schließlich Musik, die Technik nicht mehr als Vermittler, sondern als Instrument ihrer Kreation

einsetzt („Technische Kreation von Musik“; Blaukopf 1996, 272).<sup>9</sup> Die technisch fixierte Gestalt wird laut Blaukopf zur Primärgestalt der Musik, die interessanterweise aber im Falle etwa der *Musique concrète* oder des DJ-ings in eine Aufführungssituation zurückgeführt wird, weshalb Blaukopfs Typologie im Sinne einer stufenweisen Ablösung vom Partitурideal und der Aufführungssituation das Phänomen Medienmusik nicht vollends erfasst.

Allgemeines Kriterium für Medienmusik ist damit in Anlehnung an das McLuhansche Paradigma zunächst nur die technische Beschaffenheit der Relais. Inwieweit eine spezifische Zeichenhaftigkeit als Merkmal hinzutritt, gilt es im nächsten Kapitel im Anschluss an Flusser noch näher auszuführen.

Eine ontologische Bestimmung gegenwärtiger Musik konkretisiert sich demnach in der Frage nach den kulturellen Signaturen von Medienmusik in einem weiten, sich auf Technik gründenden Sinne. Zunächst wird der Einfluss 1. der ideellen Zeichenebene technischer Klänge (Flussersches Paradigma) und sodann 2. der materiellen Relaisebene (McLuhansches Paradigma) auf das Symbolsystem Musik, musikalische Phänomene, die Haltung des Hörens, die ästhetische Bewertung von Musik,

---

<sup>9</sup> Bei der Evolution der Medien ist zu beobachten, dass sich neue Technologien stets an den Vorgängertechnologien orientieren, bevor sie ihre eigenen medialen Möglichkeiten auszuschöpfen beginnen. Der Computer beruht auf den Medien Rechen- und Schreibmaschine, indem Textverarbeitung und Rechenoperationen zunächst im Vordergrund stehen. Das Fernsehen orientiert sich am Kino, bevor es Live-Übertragungen oder Interaktivität anbietet. In diesem Sinne lässt sich McLuhans Äußerung verstehen, dass der Inhalt eines Mediums wieder ein Medium ist.

Für die Musik ist dieses Phänomen ebenfalls zu beobachten: Es geht zuerst um die authentische Abbildung von Aufführungsmusik und die Nachahmung klassischer Instrumentenklänge und Spielweisen. Zudem hat sich die Idee, dass die Musik eine technisch gewordene Welt nur mit Hilfe von technischen Instrumenten abbilden kann, noch nicht vom Primat der Repräsentation gelöst. Stehen die neuen Technologien zunächst im Dienste alter ästhetischer Organisationsformen und Ideale, werden sie erst später auf ihr eigenes spezifisches ästhetisches Potential hin sondiert.

die Organisation der Musikkultur sowie übergeordnet auf den Diskurs der Musikauffassungen diskutiert werden.

Aus medientheoretischer Perspektive würde man fehlgeleitet, wenn man Musikphänomene ausschließlich in Bezug auf ihre musikalischen Inhalte, ihre Semantik oder ihren metaphysischen Gehalt hinterfragen und damit die dispositiven, d. h. wahrnehmungslenkenden, bedeutungsgenerierenden und kulturprägenden Strukturen der Medien negieren würde. Eine metaphysische Musikästhetik wie die Hegels greift zu kurz.

Eine medientheoretisch fundierte Musikästhetik, die sowohl die ideelle Zeichenebene als auch die materielle Relaisebene fokussiert, beschreibt und bewertet die Musik vielmehr vor dem Hintergrund einer engen Verwobenheit von Medium und Botschaft, von Inhalt und Verpackung, von Information und Träger. Sie geht davon aus, dass Bedeutung und Sinn nicht unabhängig von Zeichenhaftigkeit und Materialität existieren. In diesem Sinne werde ich in diesem Kapitel die Frage nach unserem Verständnis und Begriff von Musik heute im Kontext der Medien thematisieren. *Aus medientheoretischer Perspektive verschiebt sich aber die zentrale musikphilosophische Frage nach der Ontologie der Musik zugunsten einer meta-ontologischen Fragerichtung.* Ontologische Fragestellungen verlieren ihre Relevanz vor dem medientheoretischen Paradigma, insofern die Musik als historisch kontingent und medial imprägniert erfahren und ein unumstößliches ‚Wesen‘ der Musik negiert wird. So geht es hier auch um eine Meta-Ontologie im Sinne eines Nachdenkens über ontologische Bestimmungen der Musik im Zusammenhang mit ihrer historisch-medialen Bedingtheit und um die Frage, wie sich der Diskurs der Musikauffassungen im Medienzeitalter verändert und gestaltet.

## 4.2.2. Wir werden programmiert durch ‚Technosound‘ – Der Eigensinn musikalischer Zeichen

### Thesen und Fragestellungen

Mit zeitgenössischer Musik von Pop bis Avantgarde treten keineswegs musikalische Formgebilde in unser Leben, die jeglicher Sprach- und Zeichenstruktur entbehren. Es handelt sich andererseits aber auch nicht einfach um neue Werke, die wir aufgrund traditionellen musikalischen Vorwissens entziffern können. Musik mit bzw. in den so genannten Neuen Medien funktioniert vielmehr – in erweiterter Anwendung der Flusserschen Technobild-These – über eine neuartige Semiotik, die uns derzeit musikalisch prägt. In diesem Kapitel wird es um diese neuartige Zeichenhaftigkeit der Medienmusik gehen, mit der künftige Generationen aufwachsen werden, und darum, ihr Potential musikkultureller Ein- und Umschreibungen vorzunehmen bis hin zu einer Verschiebung musikontologischer Auffassungen.

Klanginstallationen, Elektronische Musik oder Kompositionen der *Musique concrète* sowie so genannte „Alienmusik“ (Eshun 1999) von Jazz bis Breakbeat, House, Techno oder HipHop, aber auch z. B. Beethovens *Appassionata* als CD-Einspielung stellen uns vor eine Situation, die damit vergleichbar ist, dass man einer fremden Sprache lauscht. Man hört dann überdeutlich das zuvor im Verborgenen funktionierende Medium, d. h. Klang, aber nicht Bedeutung. Für Bolz sind in diesem Sinne synästhetische Effekte, die Intention ‚Wirkung um der Wirkung willen‘ und eine Dominanz der reinen Inszenierung anstelle von Sinnkonstruktion durch linear-kausale Zusammenhänge Kennzeichen von Medienmusik (vgl. Bolz 1990, 38f). Insofern das Medium Klang bei Musik nicht wie bei Sprache hinter die transportierten Signifikate zurücktritt, sondern auch an sich Selbstzweck ist, fällt es jedoch gar nicht auf, dass wir angesichts von Medienmusik möglicherweise noch Analphabeten sind.

Soweit die Hypothesen dieses Kapitels, denkt man Flussers Theorem des Technobildes in aller Konsequenz für die Musik weiter. Ausgehend von Flussers Ansatz, Zeichensysteme statt Relais als Kulturkatalysatoren zu beschreiben,<sup>10</sup> möchte ich im Folgenden diskutieren, inwieweit der derzeitige Wandel der Musikpraxis und der Musikediskurse im Sinne einer ‚techno-imaginären‘ Zeichenhaftigkeit der Medienmusik – die ich als ‚Technosound‘ bezeichnen werde – erklärt werden kann und inwieweit wir der neuen ‚Musiksprache‘ mächtig bzw. ohnmächtig gegenüberstehen.

### **Begriff und Semiotik des Technosounds**

Analog zu technischen Bildern wie Fotografien, Filmen und Werbeplakaten – von Flusser „Technobilder“ (1996) genannt – kann man CD-Tracks, Videoclips, Jingles oder MP3s etc. einleuchtend als ‚Technoklänge‘ bezeichnen, die wie die Technobilder derzeit kulturelle Verschiebungen sondergleichen nach sich ziehen und uns laut Flusser umfassend programmieren. Der Begriff Technoklänge wäre in seiner technisch-inhaltlichen Doppelstruktur damit synonym mit dem Begriff Medienmusik zu verstehen.

---

<sup>10</sup> Flussers Genealogie der Medien setzt im Unterschied zu McLuhan bei den ideellen Zeichenstrukturen der Medien an. Im Widerspruch zu seinen eigenen gedanklichen Vorgaben nimmt er in seinen Gegenwartsdiagnosen aber hauptsächlich technische Relais im Zusammenhang mit ihren kulturellen Einschreibungen in den Blick. So erfolgt seine Analyse des Kinos (als Medium einer Pseudomythisierung und programmierten Vermasung) anhand der räumlich-materiellen Rezeptionssituation und nicht anhand der ‚Sprache‘ des Films. Auch Flussers Abhandlungen über den Fotoapparat fokussieren mit den Funktionen von Apparat und Operator Relaisstrukturen statt semiotische Aspekte der Fotokunst oder -dokumentation.

Im Laufe des Kapitels wird deutlich werden, dass letztlich eine Trennung zwischen ideeller Zeichenebene und materieller Relaisebene nur eine heuristische Annahme ist. So beruht die Semiotik der Medienmusik auf materiell evozierten Signifikaten gemäß der These, dass Ideen nur im Rahmen des zur Verfügung stehenden Mediums generiert werden können und nicht vormedialer Natur sind. Damit erweisen sich aber die unterschiedlichen Modelle von Flusser und McLuhan – die Trennung zwischen Einschreibung des Technosounds bzw. der Medienrelais in Kultur – als zwei unterschiedliche, in der Praxis aber nicht zu trennende Seiten der gleichen Medaille ‚medienbedingter Kulturwandel‘.

Doch der Flussersche Begriff des ‚Technobildes‘ gewichtet anders. „Was ein Bild zu einem Technobild macht, ist nicht, daß es technisch erzeugt wurde (...)“ (Flusser 1996, 140). Flusser begreift eine spezifische Zeichenhaftigkeit, nämlich eine scheinbar konkrete Bildlichkeit, die aber tatsächlich eine tertiär abstrakte Symbolik sei, als spezifisches Merkmal der Technobilder. Technobilder sind für ihn „Abbilder von etwas, nämlich Entwürfe von kalkulierten Begriffen, die Vorstellungen erklären, welche ihrerseits die Umwelt bedeuten“ (Flusser 1985, 48), während traditionelle Bilder wie Höhlenmalerei die Umwelt einfach abstrakt abbilden und vorstellen. Im Sinne dieser Definition gelten laut Flusser auch traditionell erzeugte Bilder als Technobilder, wie z. B. Blueprints, Kurven, Mindmaps und Skizzen. Als „Bilder zweiten Grades“, welche „nicht Szenen, sondern Texte bedeuten“ (Flusser 1996, 135), sind die Technobilder zudem verwandt mit den Ideogrammen. Sie sind Einbildungen, Abbilder von Begriffen, Modelle für Mögliches oder Sein-Sollendes, sie machen uns die hermetisch gewordenen Texte wieder vorstellbar und übersetzen die abstrakt-opaken Wissenschaftstexte wieder ins Bildlich-Konkrete.

Sie vertuschen aber laut Flusser durch eine scheinbar unmittelbare Weltbedeutung ihre Zeichenhaftigkeit, ein Entziffert-werden-Müssen:

„Traditionelle Bilder sind ‚symbolisch‘ – man muss die Bedeutung der in ihnen vorkommenden Elemente erlernen, weil der Mensch, der sie gemacht hat, auf die abzubildende Szene deutet –, und Technobilder sind ‚symptomatisch‘: Die Elemente, die in ihnen vorkommen, sind ‚Spuren‘ (Symptome) der abgebildeten Szene selbst, und man kann sie verstehen, ohne es gelernt zu haben.“ (Flusser 1996, 137f).

Diese Argumentation ist für das Gemälde (typische Rezeptionssituation: Was will uns der Maler sagen?) im Gegensatz zu Foto oder Film (typische Rezeptionssituation: Was passiert?) nachvollziehbar. Laut Flusser handelt es sich jedoch gerade um einen naiven Irrtum, Technobilder symptomatisch zu lesen, Fotos als Welteindrücke zu rezipieren oder

aber als Abbilder von Welt zu decodieren, statt sie als Verbildlichungen technischer Texte, als Abbilder von Absichten (des Fotografen) und von Programmen (der Apparate) zu entziffern. Flusser interpretierend gilt es z. B., ein Werbeplakat nicht als Abbild der Szene ‚Es macht an, dieses Eis zu essen!‘ zu begreifen, sondern durch das Bild hindurch den imperativen Text zu lesen ‚Kaufe dieses Eis – nicht weil es gut ist, sondern weil dieses Plakat über erotische Konnotationen funktioniert!‘. Technobilder sind demnach technische Umsetzungen von Texten (syntaktische Dimension des Technobildes) mit dem Effekt der Simulation von Wirklichkeiten (semantische Dimension). Statt Vorstellungen von der Welt durch Begriffe und Texte zu bewerten und zu hierarchisieren, experimentieren die Technobilder mit Begriffen, simulieren Prozesse und kreieren Wirklichkeit. Repräsentation wird durch Simulation abgelöst. Die Fähigkeit, „sich Bilder von Begriffen zu machen und solche Bilder dann als Symbole von Begriffen zu entziffern“, d. h. die semiotische Kompetenz hinsichtlich der Technobildlichkeit, nennt Flusser „Technoimagination“ (Flusser 1996, 209). Technoimaginäres Denken ist wiederum die Kommunikations-Kompetenz der Zukunft, die es laut Flusser für die telematische Gesellschaft zu erwerben gilt, wenn wir den derzeitigen Kulturwandel im Sinne von Verantwortlichkeit, Menschenwürde etc. bewältigen wollen, statt einer Automation und Vermassung durch die Technobilder zu erliegen.

Der Transfer des Technobild-Theorems auf die Musik führt zu einer Reihe zu klärender Fragen: Ist der Begriff des Technoklangs auch bei näherer Prüfung noch für zeitgenössische Musikphänomene angemessen? Sind Technoklänge Klänge dritten Grades, die analog zu den Technobildern Begriffe (und wenn, welche?) bedeuten und Welt simulieren, statt sie zu repräsentieren? Tritt Technosound, d. h. die Semiotik der Technoklänge, auch unabhängig von der technischen Beschaffenheit der Relais auf? Ist Technoimagination auch bezüglich der Medienmusik eine anzustrebende Kompetenz?

Dazu ein Rückgriff auf Flussers hegelianisch-dialektisches Stadien-Modell der Kommunikationsgeschichte:

Welt wird auf einer ersten Abstraktionsebene durch Bilder kommunikativ entfremdet d. h. mit Bedeutung erfüllt. Die traditionellen Bilder, die die komplexe, sinnindifferente Welt in sinnvoll arrangierten Szenen abbilden, werden sodann rationalisiert, in Begriffe und Texte umcodiert. Texte verweisen demnach erklärend auf Bilder und Vorstellungen von der Welt. Die zweifach abstrakten Texte speisen wiederum die Konstruktions- und Funktions-Programme der Technobilder. Begriffe und Prozesse, die Vorstellungen von der Welt repräsentieren, werden bildlich oder sogar dreidimensional im Cyberspace modelliert. Technobilder sind damit tertiäre Abstraktionen der Welt, obwohl sie uns in magische Bildwelten bzw. sogar ins Weltlich-Konkrete zurückzusetzen scheinen.

Spielen wir das kommunikologische Modell Flussers noch einmal für die Musik durch (vgl. Kapitel 4.1.):

Die magischen Klanglabel der Livemusik bedeuten Szenen der Welt, vollziehen klingend Bewegungsmuster, Farben, Gefühle, Naturphänomene, Geräusche und Klänge nach. Syntaktisch ist Musik auf der ersten Abstraktionsebene ein räumlich-ganzheitliches Phänomen. Magischer Klang ist geordnet anhand der Parameter Raum, Mensch, Instrument, und er ist dem kulturellen Gedächtnis verpflichtet. Durch die verallgemeinerbare Evozierbarkeit von Wirklichkeit beim Hörer verweisen Klänge indexikalisch auf das Immer-Gleiche in seiner Wiederkehr. Klänge weisen zudem ikonische Zeichenstrukturen auf, indem sie nachahmend abbilden. Sie repräsentieren damit Welteindrücke und Vorstellungen von der Welt in einfachen Abstraktionsverhältnissen.

Notentexte verweisen sodann auf die magischen Klanglabel, fangen sie in linear und vertikal geordnete Zeichen ein. Diese notationellen Zeichen unterliegen einer Grammatik und repräsentieren Klang symbolisch, d. h. mittels distinktiver, willkürlich gesetzter, konventionalisierter Zeichen. Sie berechnen musikalische Zeit, schreiben vergänglich Bewegtes

fest und machen es wiederholbar, d. h. sie kalkulieren, ordnen und erklären Klingendes. Bis dahin ist der Transfer durchaus nachvollziehbar. Das Besondere an der Musik ist aber, weshalb sie sich dem Modell Flussers nicht wirklich fügen will, dass Musik immer noch klingend rezipiert und gedacht wird. Die Notentexte ersetzen nicht die klingende Musik, wie in der Flusserschen Vorstellung Texte die Bilder übersetzen und als kulturelles Leitmedium ablösen. Musik wird in der musikalischen Historie nicht primär Partituren lesend erfahren und entschlüsselt. Dennoch werden aber m. E. die magischen Klanglabel in notationelle Klanglabel übersetzt, so dass im Flusserschen Sinn von einem Umcodierungsprozess gesprochen werden kann. *Klingende Musik nach Etablierung der Notation ist syntaktisch und damit auch semantisch eine völlig andere als vor Erfindung der Notation.* Die Informationsdichte der Klanglabel wird beim notationellen Abbilden reduziert, und Informationen werden mehr oder weniger dominant ‚ausgesteuert‘. Die Notation schreibt die fließenden musikalischen Signifikate auf eine begrenzte Anzahl distinktiver Zeichen hin fest – mit dem Effekt, dass bestimmte außereuropäische Musikformen und Tonsysteme mittels unserer heute üblichen Notation gar nicht eingefangen werden können. Mit der Kamertonstimmung wird zum anderen ein archimedischer Punkt bestimmt. Klang wird wohltemperiert, und Zeit wird in Takten, später auch metronomisch zäsiert.

*Bilden die notationellen Zeichen magischen Klang also zunächst zum Zweck der besseren Tradierung möglichst (aber nicht tatsächlich) authentisch ab, werden sie bald auch zu kreativen Gestaltungs- und Ausdrucksmitteln und verweisen spätestens jetzt auf notationelle Klanglabel. Vorgestellter Klang wird nicht mehr nur in der Partitur repräsentiert, sondern neue Klänge werden im Spiel mit notationellen Zeichen und Formen auf dem Papier kreierte. Motive, Melodien und Zusammenklänge werden nach Kontrastfiguren, Entwicklungsmodellen und den Regeln einer harmonischen Architektonik folgend komponiert. Im Zuge dessen bedeutet Klang nun neben Welteindrücken auch immer mehr ein*

Weltverhältnis. Eindrücke werden nicht mehr nur klanglich imitiert und beim Hörer als Wiederkehr des Ewig-Gleichen evoziert, sondern Klang verweist auch auf eine sich im Notationssystem und der notationellen Grammatik ausdrückende ordnende und wertende Haltung des Menschen zur Welt. Komponisten harmonisieren, polarisieren und hierarchisieren anhand idealer Kompositionsmodelle (z. B. Kadenzen, Satzfolgen) und konstruieren Tonartentypologien, Instrumentenklischees, stilistische Idiome etc. Sie zitieren, persiflieren und kommentieren Werke der Musikgeschichte, geistesgeschichtliche Begriffe oder historische Ereignisse. Infolgedessen werden *Komponisten und auch Rezipienten* durch die neu auftauchenden, nun auch symbolischen Bedeutungszusammenhänge und die notationelle Sprache geprägt. Sie *beginnen Klang notationell-symbolisch zu denken*. Der Flusserschen Dialektik folgend, resultiert daraus ein ungeahntes Sinnpotential für die Musik. Scheinbar unerschöpfliche Klangwelten (im Sinne von klingend und bedeutend) tun sich auf, die ohne die Erfindung der Notation nicht denkbar wären und derer sich nun virtuos bedient wird.

Zurück zu unserem Gedankenspiel: Wie die Texte um 1900 n. Chr. laut Flussler zu selbstbezüglichen Leerstellen mutieren, wird das Bedeutungspotential von Musik im Ausschöpfen der notationellen Kompositions- und Ausdrucksmöglichkeiten, d. h. im Gebrauch des erweiterten musikalischen Symbolsystems, sodann immer abstrakter bis zur reinen Selbstbezüglichkeit, wovon z. B. die Zwölf-Ton-Musik zeugt. Die Rede vom Ende der Kunst / Musik kann in diesem Sinne als ein Ende der notationellen Musik bzw. ihres Ausdruckspotentials verstanden werden. Mit dem Medium Notation lässt sich formal-spielerisch nichts Neues mehr produzieren und folglich auch keine neue Bedeutung synthetisieren. Es scheint alles gesagt zu sein, Komposition kann nicht mehr den historischen Fortschrittsanspruch erfüllen, sondern läuft Gefahr, der Epigonalität anheimzufallen. Musik wird jedoch – analog zu den erschöpften Texten – erneut aufgewertet und tritt im Kontext der so ge-

nannten Neuen Medien wieder bedeutend hervor. In Analogie zum Notentext schiebt sich eine weitere Instanz zwischen Produzent und Rezipient. Zum Komplex von Partitur, Interpret und Dirigent, der sich vom Autor abspaltete und z. B. die Kategorie des Komponisten erst hervorbrachte, tritt nun eine weitere distributive Instanz aus Tontechnik und Tontechnikern, die Flusser als „Apparat-Operator-Komplex“ (Flusser 1996, 139) bezeichnen würde und die die Kategorie des Komponisten wieder hinfällig werden lässt. Stehen die elektronischen Medien, wie einst die Notentexte, zunächst im Dienste der Archivierung, d. h. einer authentischen Abbildung und eines naturgetreuen Erhalts von Klang – hier passt Faulstichs Epochenbegriff „Tonkonservenmusik“ (Faulstich 2000b) –, so erweisen sich Elektronik und Digitalität analog zur Notation alsbald als musikalische Gestaltungs- und Ausdrucksmittel mit ungeheurem Sinnpotential. Es werden neue Klänge und Geräusche synthetisiert. Alles denkbar Klingende und Geräuschvolle wird über das Sampling zum symbolisch aufgeladenen Material für die „Steinbruchmusik“ (Faulstich 2000b).

Die neu entstehenden Technoklänge sind wie die Flusserschen Technobilder semiotische Transformationen, nämlich elektronisch-digitale sowie symbolische Umcodierungen von Texten in einem weiten Sinne, so wie Texte einst den mythischen Bildercode in den linearen, alphanumerischen Code transformierten. Verschiedene Prätexte sind auszumachen, die den Technosound (als spezifisches Zeichensystem der Technoklänge) speisen, weshalb die Flussersche Konstruktion auch hier für die Musik nachvollziehbar ist:

Zum einen werden Notentexte und damit konkrete musikalische Prätexte transformiert. Werke werden zunächst für die Schallplattenherstellung, für Radioübertragungen, später für die CD-Produktion eingespielt. Zudem findet klassische Musik als Materialfundus über die Technik des Samplings Eingang in die unterschiedlichsten musikalischen Produktionen im Unterhaltungsgenre und im ‚ersten‘ Musik-

diskurs. Werbemusik zitiert Phrasen klassischer Musik und imitiert Stile und nationale Kolorits der notationellen Musik. Die musikalische Avantgarde als auch der große in sich so vielgestaltige Bereich der Pop-Musik bezieht sich – zumindest ex negativo – auf die notationelle Tradition, indem traditionelle Idiome zitiert oder imitiert und konzertante Aufführungspraxis und Ästhetik fortgeführt oder dekonstruiert werden. So werden konkrete Klangphrasen in Collagen und Montagen verarbeitet, oder elektronische Instrumente ahmen ihre mechanischen Verwandten nach Form (E-Gitarre), Klang (Synthesizer) bzw. Spielweise (Keyboard-Sampler) nach. Neue ‚papierne‘ Aufzeichnungssysteme werden erfunden, und Komposition vollzieht sich immer noch nach seriellen oder numerischen Prinzipien.

Andererseits speisen aber auch wissenschaftliche Prätexte zur technischen Klangerzeugung und -umwandlung den Umcodierungsprozess musikalischer Zeichen. Technosound ist eine Transformation wissenschaftlicher Texte zur Tontechnik in Form von Apparatprogrammen zur Speicherung, Umwandlung und Synthese von Klang. Interpreten, wie Glenn Gould par excellence, entdeckten die Aufnahmetechnik als musikalisches Gestaltungsmittel traditioneller Aufführungsmusik. Studio-technik und DJ-Equipment brachten musikalische Phänomene von Filmmusik bis HipHop hervor.

Zudem gehen ästhetische Prätexte in den Technosound ein, wenn z. B. das Ideal der klanglichen Reinheit durch technische Filter und Schneidetechnik weitergeführt oder aber das individuelle Schöpfergenie durch Werbestrategien künstlich am Leben erhalten wird (unabhängig von einer subjektiven musikalischen Leistung und ungeachtet eines mehrfach ausdifferenzierten musikalischen Produktionsprozesses statt eines Werkgusses aus einer Hand).

*Technosound ist demnach nachvollziehbar eine symbolische, tertiäre Abstraktion von Welt, obwohl uns Samples und Benutzeroberflächen-sounds wie Fotografien und Filme ins Konkrete zurückzuversetzen scheinen bzw. wie magische Klanglabel anmuten. Technoklänge ver-*

zaubern magisch und laden zu einer sinnlichen Rezeption jenseits einer kontemplativ-geistigen Haltung des Hörens ein, wie sie die Aufführungsmusik der Gutenberggalaxis hervorbrachte. Ich formuliere oben schon genanntes Zitat von Flusser (1996, 137f) um:

Traditionelle Musik war ‚symbolisch‘ – man muss die Bedeutung der in ihr vorkommenden Elemente erlernen, weil der Mensch, der sie gemacht hat, auf eine klanglich vorzustellende Architektonik deutete –, und Technoklänge sind ‚symptomatisch‘: Sie sind scheinbar ‚Spuren‘ (Symptome) des aufgenommenen Klangs, und man kann sie verstehen, ohne es gelernt zu haben.

Einspielungen von Orchesterwerken, Videoclips und selbst Musiksamples sind scheinbar getreue Aufnahmen einer örtlich wie zeitlich situierten Live- oder Aufführungsmusik, scheinbar authentische Wiedergaben eines kultischen Ereignisses, eines originalen, durch eine Partitur verbürgten Werkes oder aber reinen vornotationellen Weltklangs. Dass wir die Technobilder bzw. -klänge infolgedessen allzu gerne magisch decodieren – die Fotografie wie ein Gemälde, analog dazu den Musiktrack wie ein Lied – d. h. unreflektiert und distanzlos wirken lassen, statt sie in ihrer begrifflich-historischen Bedingtheit als Symbolisierungen von Begriffen und Texten unterschiedlichster Provenienz zu reflektieren, darin würde Flusser eine große Gefahr sehen. Musik im Kontext der Neuen Medien weist, Flusser nachvollziehend, eine völlig *neue* semiotische Qualität auf, der wir mit einer magischen Rezeptionshaltung nicht gerecht werden. Wie die Fotografie laut Flusser technische und ästhetisch-symbolische Begriffe bedeutet und nicht die Wirklichkeit abbildet, so bedeutet m. E. auch der Musiktrack nicht magischen Klang und noch weniger ist er ausschließlich zufällig klingende Welt. Er verweist vielmehr auf Begriffe, Symbole und Programme der Musik-, Technik- und Kulturgeschichte. „Für die technischen Bilder sind Geschichte und Vorgeschichte Prätexte, von denen sie sich nähren.“ (Flusser 1985, 66). Nur die Oberfläche des Tracks präsentiert uns scheinbar zufälligen oder magischen Klang und verstellt den Blick auf das Dahin-

ter-Liegende. Das Dahinter-Liegende ist aber ein Komplex verschiedener notationeller, werkhistorischer, technischer und ästhetischer Imprägnierungen. *Tatsächlich ist mit den technischen Klängen, Flussers Theorie folgend, eine dritte Abstraktionsebene beschriftet. Technoklänge funktionieren über mehrfach-symbolische Zeichen, den Technosound.*

So einleuchtend die zeichentheoretische Struktur des Technosound als tertiäres Klangphänomen auf den ersten Blick nachvollzogen werden kann, so problematisch erweist sich Flussers Theorem, hinterfragt man das Technobild bzw. den Technoklang eingehender auf den ihm zugrunde liegenden Zeichenbegriff.

Ohne das Transformationsmodell musikalischer Kommunikation, das ich in Anlehnung an Flusser hier durchgespielt habe, im Detail ins Recht setzen zu wollen, ist m. E. doch nachvollziehbar, dass die Medienmusik eine symbolische Dimension aufweist, die nur mit Blick auf notationelle Musik zu verstehen ist. Zumindest eine Symbolschicht der Technoklänge ist nur vor dem Hintergrund der ‚musikalischen Gutenberggalaxis‘ zu entziffern. Technoklänge werden nicht (oder zumindest völlig anders) verstanden, wenn nicht melodische Entwicklungsmodelle und harmonische Muster verinnerlicht sind, Begriffe wie Genie, Werk und Autorschaft implizit vorhanden und eine Sozialisierung und semiotische Prägung durch Aufführungsmusik gegeben sind. Technoimaginaire Kompetenz bedeutet in diesem Sinne, historische Imprägnierungen auflösen zu können (d. h. Referenzen auf Texte erst einmal zu erkennen, bevor die traditionelle Analyse und Interpretation ansetzt) bzw. Texte und Begriffe in Klänge umsetzen zu können.

Die symbolische *Referenz auf Texte*, die ihrerseits symbolisch auf Vorstellungen von der Welt verweisen, *ist jedoch m. E. keinesfalls eine neue semiotische Eigenschaft der Technobilder*, sondern kennzeichnet Musik und Kunst im Allgemeinen, und dies auch schon vor der Etablierung der Technobilder und -klänge. *Die Kompetenz zur Technoimagination ist*

*letztlich eine Fähigkeit der Kunstschaffenden wie -rezipienten an sich, d. h. sie ist implizit im Begriff der Kunst enthalten. Zur weiteren Erläuterung gehe ich noch einmal einen Schritt zurück:*

Ich vertrete die Auffassung, dass Musik nicht nur ein formal-selbstreferenzielles, quasi rein grammatikalisches System ist, sondern symbolisch-bedeutend als auch evokativ-bedeutsam funktioniert (vgl. Kapitel 3.2.). Ich gehe zudem davon aus, dass sich in der Musik verschiedene Symbolschichten überlagern. So repräsentiert Musik, und zwar sowohl magisch-mythische Klangwelten, abendländisch-sinfonische Musik als auch die Medienmusik m. E. Bewegungsmuster, Begriffe, Ideen, bildliche Symbole, Ästhetiken etc. und spiegelt damit Eindrücke des Menschen und sein Verhältnis zur Umwelt wider. Diese Musikauffassung resultiert möglicherweise nur aus meiner eigenen Sozialisierung durch notationelle Aufführungsmusik und ihre ästhetischen Implikationen und wähnt sich dennoch – was eigentlich aus medientheoretischer Perspektive unzulässig ist – unabhängig von einer zeitlichen und lokalen Bedingtheit. Trotzdem werde ich das Repräsentationsmodell im Gegensatz zu einer formalistischen Musikauffassung versuchsweise als Ausgangspunkt meiner Überlegungen hier stehen lassen. In diesem Fall kann ich aber dem Flusserschen Modell (sowohl der Differenz von Bildlichkeit und Technobildlichkeit als auch von Klangmagie und Technosound) nicht beipflichten und werde zeigen, dass mein Begriff von Musik neben dem Begriff des Abbilds auch den Begriff der Simulation einschließt. Damit wird aber eine Polarität von Repräsentationsästhetik und Formalismus ad absurdum geführt.

Es ist fraglich, ob abstrakte Kunst oder sogar naturalistische Gemälde Welt wirklich nur abbildend bedeuten und nicht auch schon Sein-Sollendes entwerfen und Welten simulieren. Ebenso ist es fraglich, ob nicht auch schon früheste Musik oder spätestens die abendländische Kunstmusik Symbole repräsentiert, Modelle von der Welt erschafft und damit Begriffe und Konzeptionen in Klang umsetzt. Die Kunst vor der Beeinflussung durch Elektronik und Digitalität auf ihre naturalistische oder

programmatische Abbildfunktion zu reduzieren, hieße Kunst als komplexen Bedeutungsträger und Aufruf zum unendlichen Reflexionsakt zu negieren. Mit anderen Worten: Es ist gerade für die Kunst (und das lange vor der technischen Erfindung und kulturellen Etablierung von Technobildern und Technoklängen) typisch, Begriffe und Texte zu symbolisieren und zu entwerfen, statt ausschließlich einfache Vorstellungen von der Welt zu spiegeln. Die Künste einschließlich der Musik arbeiten sich sowohl an der Kunstgeschichte, d. h. einzelnen vorangehenden Werken, Strömungen und Stilen, als auch an verschiedenen Ästhetiken ab, statt ausschließlich auf platonische und damit der Symbolisierung vorgängige Ideen und eine noch ungedeutete Welt zu verweisen. Die von Flusser fokussierte technoimaginäre Semiotik (und damit das Simulationsparadigma) ist damit nichts wesentlich Neues – vor allem, wenn sie nicht zwangsläufig an Elektronisierung und Digitalisierung gebunden ist –, sondern eine wesentliche, überzeitliche Qualität der Musik, Kunst und Literatur. *Repräsentation und Simulation sind zwei zusammenhängende Merkmale von Musik und Komposition an sich, die von der Musiksemantik einerseits bzw. dem Formalismus andererseits je vereinseitigt wurden und werden, ebenso wie Flusser Repräsentation und Simulation als Paradigmen der gutenbergschen Historie bzw. telematischen Posthistorie geschichtlich auseinanderdividiert.*

Bevor ich diese These weiter erläutern werde, zunächst zu einem weiteren Kritikpunkt an Flussers Theorem des Technobilds. M. E. ist es zudem ein Irrtum zu glauben, dass die Technobildhaftigkeit oder auch der Technosound in ihrer Textreferenz aufgehen. Flusser betont in weiten Teilen seiner Ausführungen – vor allem in der *Kommunikologie* (1996) – stets nur den Textcharakter der Technobilder und die Notwendigkeit, technische Bilder sprachkompetent zu lesen (kulturpessimistischer Flusser). Das hieße, dass sich die Neuen Medien und die Medienkunst noch nicht von einer reinen Abbildfunktion emanzipiert hätten. Tatsächlich kehrt sich aber das Verhältnis von Zeichenform und Zeicheninhalt um.

Formen fangen nicht nur die in Texten bereits repräsentierten Ideen ein, sondern es werden neue Formen erfunden, die anschließend erst als Sinnträger interpretiert werden. Im Spiel mit Formen wird Sinn generiert. Im Begriff der Simulation ist die Form dem Inhalt also vorgängig. Die Filmforschung verdeutlicht, dass sich der Film zwar Erzählstrategien der Literatur und die Bildsymbolik der bildenden Künste zu eigen macht – folglich auch mit traditioneller Literaturtheorie oder Bildinterpretation erschlossen werden kann –, aber erst durch den Modus der Bewegtheit und damit einen neu zu erschließenden Symbolisierungsmodus ästhetischen Eigenwert erhält. Die Filmanalyse muss also um Ansätze erweitert werden, die den Kern dieses qualitativen Unterschieds fokussieren.

Analog zur Filmtheorie ist es an der Zeit, auch Medienmusik einmal auf ihre spezifischen medialen Bedingungen und Konsequenzen hin zu befragen sowie traditionelle Analyse- und Interpretationsinstrumentarien zu modifizieren und zu erweitern. Es geht also um die neuen Formen und Materialitäten der technischen Bilder bzw. Klänge und ihr Potential, Welten zu simulieren und zu schaffen. Ein in diesem Sinne medienaffirmativer Flusser scheint bisweilen in seinem Essay *Ins Universum der technischen Bilder* (1985) durch.

### **Begriff der Technoimagination**

Unter Technoimagination verstehe ich also im Unterschied zu Flusser die Kompetenz, sowohl konventionelle Anteile der Medienkunst / Medienmusik aufzuspüren und auf Bedeutung hin zu entziffern als auch die neuen Symbolisierungsangebote der Technobilder / -klänge aufzunehmen. Was heißt Letzteres aber konkret?

Die Neuen Medien bieten dem Künstler / Musiker einen Materialsteinbruch, aus dem beliebig Stücke herausgebrochen, geformt und arrangiert werden können. *Der Umgang mit Neuen Medien ist also zunächst ein freies Spiel mit technischen Strukturen und bedeutungsleeren Relais.* Im Spiel mit den neuen Formen der elektronisch-digitalen Technik (z. B.

auch in Kombination mit traditionellen Medien) wird Bedeutung sodann synthetisiert – ähnlich, wie ehemals Komponisten im Spiel mit Notation neue Klänge und Klanglabel hervorbrachten. Zuerst ist der Umgang mit dem Material also ein formalistischer, bis die Prägung auf die neue Sprache soweit fortgeschritten ist, dass sich ihrer virtuos im Dienste des Ausdrucks bedienen werden kann. Die neuen Zeichen, die im Akt zeitgenössischer Kunst- / Musikproduktion entstehen, werden mehr oder weniger stark konventionalisiert. Sie fordern unterschiedlich intensiv konstruktivistische Zuschreibungen heraus und gehen in das ‚Vokabular‘ der Kultur- bzw. Musikgeschichte ein. Jetzt wird nicht mehr nur simuliert und erschaffen, sondern auch wieder repräsentiert.

Flussers Forderung „Ein technisches Bild [technische Bilder; Korrektur der Verfasserin] entziffern heißt nicht, das von ihnen Gezeigte entziffern, sondern ihr Programm aus ihnen herauszulesen“ (Flusser 1985, 53) kann in diesem Sinne als eine Reflexion der Gestaltungsmittel sowie sich damit neu eröffnender Bedeutungshorizonte gelesen werden. Was auf Produktionsseite die Kompetenz ausmacht, sich der neuen technischen Medien kreativ zu bedienen, ist auf Rezeptionsseite die ebenfalls kreative Kompetenz, Sinn konstruktivistisch zuzuschreiben und ins kulturelle Gedächtnis zu überführen. Der Flussersche ‚Diskurs‘ und ‚Dialog‘ als Kommunikationsformen zur Tradierung und Synthese von Information<sup>11</sup> müssen sich also die Waage halten. Die Dichotomien Können / Wollen, Tradition / Innovation und damit eine dialektische Bewegung mit dem Ziel der Artikulation von Sinn konstituieren nach wie vor den Kunstbegriff. Das heißt, *wir finden uns mit der Medienmusik nicht in einer gänzlich neuen Zeichenwelt wieder, sondern rezipieren und produzieren Musik als ein Zeichensystem zwischen manifesten Sinn-*

---

<sup>11</sup> Unter „Diskurs“ bzw. „Dialog“ versteht Flusser Kommunikationssituationen, in denen verfügbare Informationen verteilt bzw. unterschiedliche Informationen zu neuen synthetisiert werden (vgl. Kapitel 3.1.3.).

*zusammenhängen, neuen Konventionalisierungen und sinnleeren bzw. noch sinnindifferenten Formen.*

Im Hinblick auf Musik im Kontext der Neuen Medien sind wir also nur in einem natürlichen, die Musik konstituierenden Sinne musikalische ‚An-Alphabeten‘, insofern wir zwar hermetischem Material und semantischen Leerstellen gegenüberstehen, diese jedoch im Rezeptionsakt konstruktivistisch aufschließen. Wären Kunst und Musik so durchsichtig wie die Alltagssprache oder gar mathematische Kalküle, wären sie uninteressant und funktionierten epigonal.

Zugegebenermaßen stehen wir aber nach der Materialexplosion der letzten Jahrzehnte infolge der technischen Errungenschaften am Anfang eines bedeutungsgenerierenden und -tradierenden Umgangs mit dem Techno-Material. *Zurzeit überwiegen noch die sinnleeren Elemente über die bereits konventionalisierten Zeichen (und damit die Tendenz, Musik mittels einer Simulationsästhetik statt Repräsentationsästhetik zu begreifen).* Demnach befinden wir uns derzeit in einer Zeit der Fülle, die in Defizienz umschlagen wird, sobald mit Elektronik und Digitalität alles modelliert, simuliert und konstruiert sein wird.

Flussers Klage über unseren Technobild-Analphabetismus möchte ich zudem noch in einem weiteren Punkt widersprechen:

Der Musik wird von verschiedenen Diskursen (von der Alltagspraxis bis hin zu ästhetischen oder physiopsychologischen Theorien) immer wieder – und das nicht erst im Medienzeitalter – auch eine sinnliche, unmittelbare, nämlich evokativ-bedeutsame Dimension zugeschrieben. Musik ermöglicht uns eine ursprüngliche Erfahrung jenseits eines Zwangs zur Decodierung. Im Rahmen des Hypertextes gibt Klang den Bildern und Texten Tiefe. Sie fügt dem virtuellen Raum die vierte Dimension wieder hinzu und ermöglicht uns sinnliche Erfahrungen. Gleichwohl geht durch diese Hördimension nicht das Zeichenpotential der Musik verloren, solange Musik intentional komponiert ist und ihre kulturelle Genealogie nicht auslöschen kann. *Eine richtige, angemess-*

*sene und legitime Rezeption ausschließlich aus der symbolisch-bedeutenden Dimension der Musik abzuleiten, wie der kulturpessimistische Flusser dies tut, ist eine Anmaßung in Analogie zu einer Vorrangstellung des begrifflichen, gutenbergschen Diskurses als Resultat einer historischen Sozialisierung des Denkens.* Auch die sinnlich-unmittelbare Rezeptionsweise, vor allem im Zusammenhang mit Hintergrundklängen unterschiedlichster Couleur, von Kaufhausmusik über Filmmusik bis zur Restaurantbeschallung, ist m. E. ein Angebot der Medienmusik. Glenn Gould befürwortet solche Beschallung mit Hintergrundmusik. Obwohl er bei weitem kein Freund von „Muzak“ ist, führe eine Sozialisierung durch Tonkonserven zu Hörerfahrungen und einem unterbewussten Erlernen musikalischer Idiome.

„Dieses vielkritisierte und oft mißverständene Phänomen [Hintergrundklang; Erläuterung der Verfasserin] ist die produktivste Methode, durch welche die zeitgenössische Musik ihre Ziele einer hörenden, konsumierenden, Muzak absorbierenden Gesellschaft mitteilen kann.“ (Gould 1987, 156).

„Weil sie von so vielen verschiedenen Seiten her in unser Leben eindringen kann, wird der Klischeerest aller für den Hintergrund eingesetzten Idiome zu einem intuitiven Bestandteil unserer musikalischen Erfahrung. Folglich muß, um unsere Aufmerksamkeit zu erregen, jede *musikalische* Erfahrung von ganz ausgefallener Art sein. Und unterdessen erlangt der Hörer durch dieses ingeniose Glossar eine direkte assoziative Erfahrung des Nachrenaissance-Vokabulars, etwas, das nicht einmal der einfallsreichste Kurs in Musikrezeption ihm zu bieten vermöchte.“ (Gould 1987, 158).

Den Gefahrprophezeiungen Flussers bezüglich einer An-Technoimagination kann ich für den Bereich der Musikrezeption demnach nicht folgen. *Apparatmusik führt nicht zu einer Robotisierung des Menschen, auch wenn Phänomene der Automation und Vermassung im Zusammenhang mit Technoklängen nicht zu leugnen sind.* Wir funktionieren in Funktion der Stereoanlagen, indem wir Hörer z. B. klangliche Brillanz im Sinne des Apparatprogramms geboten bekommen, wertschätzen

lernen und die marktökonomisch denkenden Operatoren veranlassen, neue Stereoanlagen den Hörerwünschen folgend zu programmieren. Wir funktionieren des Weiteren im Sinne der MP3-Dateien, die sich vom Internet-Dateiformat zur klanglichen Norm entwickelt haben. Immer mehr Musiker und Produzenten konstruieren Musik im Hinblick auf das MP3-Format datenreduziert, obwohl das Internet es nicht geschafft hat, der CD als führendem Musikmedium den Rang abzulaufen. Wir funktionieren zudem im Sinne der werbenden Technobilder, wenn wir die durch Medienpräsenz gemachten Stars zu den unsrigen küren und damit die medienspezifischen Qualitätskriterien verstärken.

Doch liegt in den *neuen Musikmedien* auch eine durchaus wahrgenommene und genutzte *Chance einer Demokratisierung von Musik im Sinne von Zugänglichkeit zu ihrer Semiotik und Offenheit für neue Sinnzuschreibungen und Wertungen*. In diesem Sinne möchte ich mich von dem moralisch-engagierten Gestus Flussers distanzieren, der kulturkritisch den Verlust von lesenden, textinterpretierenden Eigenschaften beklagt, seine Liebe zur Sprache ausstellt und reaktionär die Zukunft heraufbeschwört. Der kulturkritische, kommunikologisch denkende Flusser zeigt leider keine Zukunftsperspektiven und -kompetenzen auf, die sich nicht aus einem erhaltenden Umgang mit den konventionalisierten Symbolsystemen Sprache und Schrift ergeben. Ich gehe vielmehr davon aus, dass die Technoklänge neue, vorher nicht denkbare Symbol-schichten kreieren, die sich aus der Referenz auf Begriffe und Texte ergeben sowie im Spiel mit dem neuen, noch nicht sinnbesetzten Medien-Material (vgl. dazu den medienaffirmativen Flusser in dem Kapitel „Kammermusik“ in Flusser 1985). Zudem ergibt sich das innovative Bedeutungspotential der Technoklänge auch durch die veränderten Rezeptionsbedingungen, indem in medienspezifischen Hörakten symbolische Zusammenhänge konstruiert und als Gehalt auf die so genannten Werke übertragen werden.

Flussers Modell der Kommunikationsgeschichte ist damit als eine eigensinnige Reformulierung der hermeneutischen Spirale zu verstehen,

die aber einer Ergänzung um ein konstruktivistisches Erkenntnismodell bedarf, will man die kulturbildende Bedeutung der Neuen Medien verstehen.

### **Kritik an Flussers Kommunikologie und Gewinn für eine Metaontologie der Musik**

Flusser verknüpft eine geschichtsphilosophische Bewegung der Ablösung verschiedener medialer Epochen (Mediengeschichte) mit einer erkenntnistheoretischen Bewegung der kommunikativen Abstraktion von Welt (Geschichte des abstrakten Denkens).

Die sich historisch ablösenden kulturellen Leitmedien, Kulturtechniken bzw. Kommunikationssituationen repräsentieren laut Flusser die immer komplexer werdenden Abbildungen und mimetischen Nachbildungen von Welt. Zum einen erweist sich Flussers kommunikologisches Modell einer Linearitätsbewegung damit als eindimensional, schematisch konstruiert und phänomenologisch unhaltbar. Es sind nicht erst die Technobilder oder Technoklänge, die Begriffe deuten und dadurch neue Welten schaffen. Zum anderen präsentiert sich der unkonventionelle ‚posthistorische‘ Denker Flusser auf einen zweiten Blick als kulturkonservativ und ‚historisch‘ befangen. Die Semiotik der Technobilder und der Technosound erschöpfen sich keineswegs in ihren textbedeutenden Elementen, wie die Ausführungen Flussers fast durchgängig glauben machen. Die als Zukunftskompetenz ausgewiesene ‚Technoimagination‘ ist bei Flusser weitenteils nichts anderes als eine traditionelle Begriffsbildungs- und Textlesekompetenz.

Dennoch erweist sich ein Transfer der Flusserschen Kommunikologie auf die Musik als fruchtbar, wenn man das Abbildparadigma beim Transfer auf die Musik ausspart und die Flussersche Bewegung als eine

immer komplexer werdende selbstreferenzielle Bewegung innerhalb des geschlossenen Systems Musik versteht.<sup>12</sup> Das Transformationsmodell Flussers hilft, eine noch nicht besetzte musikästhetische Terminologie zu entwickeln, die einer augenscheinlich medial veränderten und ausdifferenzierten Musikkultur Rechnung trägt.

Zudem ermöglicht das Modell Flussers eine neue Beschreibung und Klassifizierung verschiedener Musikontologien aus einer metaontologischen Perspektive: Eine durch die Kommunikologie Flussers inspirierte Musikästhetik will (zunächst) nicht vorschreiben und werten, denn sie negiert eine überzeitliche Wahrheit und damit ein transmediales Wesen der Musik. Dennoch bezieht sie auf einer übergeordneten Ebene Stellung. Ausgehend von dem medientheoretischen Paradigma lassen sich metaphysische Zuschreibungen an die Musik bewerten, indem ästhetische Werturteile auf die Stimmigkeit ihrer medialen Prämissen und Implikationen befragt werden. Vor diesem Hintergrund gelangt dann ein mögliches ‚Wesen‘ der Medienmusik erneut in den Blick:

Dazu zunächst einen Schritt zurück in die Gutenbergepoche und zu dem Zusammenhang zwischen dem kulturellen Leitmedium Notentext bzw. Notendruck und der Musikkultur. Meine These ist die, dass die *Diskussion um eine Semantik der Musik vor allem ein Produkt der Historie (Flusser) bzw. der Gutenberggalaxis (McLuhan) ist und mit der Umprogrammierung des Einzelnen und der Kultur durch Medientechnologien die Frage musikalischer Semantik an sich infrage gestellt wird*. Schon laut Nietzsche ist die Musik „nicht an und für sich so bedeutungsvoll für unser Inneres, so tief erregend, daß sie als unmittelbare Sprache des

---

<sup>12</sup> Ich gehe zwar persönlich durchaus von einem Weltbezug der Musik aus, der aber argumentativ hier nicht relevant ist, da es mir nicht um die Bedeutung von Medienmusik, sondern um die Bedeutung der Medien für die Musik geht. Ich habe in Kapitel 3.2. schon auf die Kompatibilität des medientheoretischen Ansatzes mit dem formalistischen Paradigma als auch dem Repräsentationsmodell hingewiesen.

Gefühls gelten dürfte; sondern ihre uralte Verbindung mit der Poesie hat so viel Symbolik in die rhythmische Bewegung, in Stärke und Schwäche des Tons gelegt, daß wir jetzt wähnen, sie spräche direct zum Inneren und käme aus dem Inneren.“ (Nietzsche 1954, 169) Die Verbindung der Musik mit Poesie wie auch ihre Symbiose mit der Notation hat m. E. ihre ontologische Bestimmung als Artikulation von Gefühlen, Ideen und Begriffen hervorgerufen. Eine Erläuterung dieser These erfolgt erneut im Rückgriff auf Gedanken Flussers, der hier paradigmatisch für die Medientheorie und einen sich in den Geisteswissenschaften ausweitenden Diskurs zum Zusammenhang Buch und Historie steht:

Infolge einer umfassenden Alphabetisierung bzw. einer Sozialisierung durch den Buchdruck hat sich im 18. und 19. Jahrhundert in Europa ein historisches Bewusstsein etabliert. Dieses historische Bewusstsein charakterisiert Flusser folgendermaßen:

„Alles in der Welt ist ein Zeichen für etwas. Und der Mensch muß eine Einstellung zur Welt finden, die ihm erlaubt, diese riesenhafte Menge von Zeigern, von Zeichen, von Anzeichen zu entziffern, zum Beispiel: die sogenannten Naturgesetze aus der Welt herauszulesen. Der Mensch muß sich über die Welt wie über einen Text beugen. ‚Adequatio intellectus ad rem‘. Diese sich vor der Welt verbeugende Einstellung, diese Verbeugung des Bewußtseins vor der Welt, ist die Art, wie der historische Mensch in der Welt ist.“ (Flusser 1985, 51)

Gleichzeitig – so sehe ich die Parallele – etabliert sich ein historisches Weltverhältnis auch im Rahmen der Musikkultur, nicht zuletzt durch das spezifische musikalische Schriftsystem, die Notation. Spielt man Flussers Gedanken einmal im Transfer auf Musik durch, kommt man zu obiger These einer Semantik der Musik:

Der Musiker beugt sich über die Partitur und liest sie als Abbild einer transzendenten Musik, einer platonischen musikalischen Idee, die es in konkrete, klingende Musik umzusetzen gilt. Er liest jedoch nicht nur die Partitur als einen Text, sondern gleichzeitig auch die bedeuteten Klänge.

Der Notenkundige fasst wie der Alphabetisierte alles in der Welt – und damit auch den Klang – als lesbare Zeichen auf. Die Semiotik der Notation und damit auch die Existenz einer semantischen Seite werden unbegründet oder auch unbemerkt auf die Ebene des Klanges übertragen. Klang wird referenziell gedacht, als Zeichen für eine außermusikalische Aussage. *Vor dem Hintergrund, die Welt in ihren Bedeutungsfacetten entziffern und erklären zu wollen, wird der Repräsentationscharakter der Notation als Repräsentationsfunktion auf den Klang ausgeweitet. Es etabliert sich parallel zur allmählichen Verschriftlichung von Musik das Paradigma einer musikalischen Semantik.* Die Bezeichnung der Musik als Sprache, die Rede von einer Begrifflichkeit der Musik und damit die Ausdrucksästhetik rühren möglicherweise also nur daher, dass man – ebenso wie man die Notation auf ihre klangliche Bedeutung hin las – auch hinter dem Klang einen weltbedeutenden Text zu lesen begann. Hier weist der Akt der Verbeugung – im Anschluss an Flusser als Freund etymologischer Ausweitung von Thesen – noch eine andere begriffliche Dimension auf. Der Mensch verbeugt sich nicht nur ehrerbietig vor den erlesenen Phänomenen, sondern er beugt die Welt gleichzeitig in seinem Sinne, rückt sie zurecht, macht sie stringent, fügt sie zusammen und schreibt sie fest. *Die Rede von der Musik als Sprache erweist sich damit als eine medienhistorisch bedingte Metapher, die jedoch die musikalische Wirklichkeit in ihrem Sinne beugt.*

Mit der Ausreizung des Textcodes und dem Verlust des Glaubens an eine sinnvoll geordnete, lesbare Welt findet sich der Mensch in einer absurden Welt wieder. Dieser Welt fehlt es an Sinn. Die Welt ist für den ‚posthistorischen‘ Menschen in Elemente zerfallen, die nicht mehr linear, kausal oder prozessual zusammenhängen. In dem Moment – etwa ab Endes des Ersten Weltkriegs – reinstalled sich laut Flusser dank der technischen Medien ein mythisches Welterleben jenseits von Reflexion und kritischem Bewusstsein. Der Mensch setzt sich nicht mehr in verbeugende und beugende Distanz zur Welt, sondern beginnt sich wieder

in die Welt erlebend einzufügen. Flusser beklagt den Verlust von Sprach- und Textkompetenz in der nun anbrechenden Epoche und ruft dazu auf, den Textcharakter der oberflächlich bildhaften Medientechnologien im Bewusstsein zu halten, sie als Umcodierungen von Sprache und Texten zu begreifen. Mit diesem Aufruf – den Code der technischen Bilder als Abbild von Begriffen zu entziffern, den Sprachduktus hinter der bildhaften, tatsächlich aber gepunkteten Oberfläche zu erkennen – erweist sich der kulturpessimistische Flusser, wie so oft, als Kind der Gutenbergpraxis, der den Humanismus mit allen Mitteln bewahren will. Indem er sich stets der Sprach- und Schreibmetapher, des Abbildmodells und damit der zweifachen Zeichenstruktur bedient, bestätigt sich die These einer ‚historischen‘ Sozialisierung auch im Hinblick auf ihren Autor Flusser, der eine humanistische Schul- und Universitätsbildung genoss und perfekt sieben Sprachen sprach.

Analog zu Flussers Kulturpessimismus werden angesichts eines evidenten Umbruchs in der Medienlandschaft und Musikkultur medien- und kulturkonservative Klagen hinsichtlich der Musikkultur laut. Die Aufwertung des Geräuschs und die neue Beliebtheit des musikalischen Diskurses zerstöre die Sprache der Musik und mit ihr die abendländische Musiktradition und -kultur, so liest man in zahlreiche Musikkritiken des 21. Jahrhunderts. Weniger kulturkritisch als deskriptiv konstatiert auch Fubini in der *Geschichte der Musikästhetik* eine derzeitige Absage an die Musiksprache und mit ihr an die abendländische Musikkultur durch die elektronische Musik:

„Im Laufe ihres langen Weges durch die vielen Jahrhunderte hat die Musik, sozusagen in mühevoller Arbeit, Geräusche in Klänge verwandelt und ein System konstruiert, eine sprachliche Organisation der Töne, mittels derer der Komponist sich auszudrücken vermochte. Die elektronische Musik [bezogen auf Werke der so genannten ‚Avantgarde‘; Anmerkung der Verfasserin] hat dies alles gewissermaßen mit einem Schlag über den Haufen geworfen und damit auch den Begriff der musikalischen Sprache selbst in Frage gestellt.“ (Fubini 1997, 382).

Analog zu Flussers Konservatismus und seiner Unfähigkeit, sich von den von ihm beschriebenen historisch-gutenbergischen Paradigmen konsequent zu lösen, ist der Diskurs der Musikauffassungen vielfach noch an die musikalische Historie gebunden, obwohl längst das „Universum der technischen Bilder“ (Flusser 1985) und der Medienmusik aufgetaucht ist.

Demgegenüber diagnostiziert der medienaffirmative Flusser (Flusser 1985), dass sich dank der Medientechnologien und ihrer neuartigen Angebote zur Sinnstiftung eine neue Haltung gegenüber der aus gutenbergischer Perspektive absurd gewordenen Welt etabliere. Seine Betonung liegt nun nicht mehr auf der Textur der Technobilder, sondern auf ihrer Simulations- und Projektionskraft.

„Diese Enttäuschung, die wir gegenwärtig an allem Erklären, Interpretieren, Lesen der Welt erleben (diese Entdeckung, daß ‚hinter‘ der Welt nichts steckt, das entdeckt werden könnte), führt zu einer revolutionär neuen Einstellung der Welt gegenüber. (...) Wir sind es von nun an, die auf die Welt Bedeutungen projizieren.“ (Flusser 1985, 52).

Flusser beschreibt die neue Einstellung zur Welt als einen Vorgang der Umkehrung von Bedeutungsvektoren. Die Welt draußen sei nicht mehr das Bedeutete (signifié), das vom Symbol dargestellt wird (signifiant). Sondern: „Das von den technischen Bildern Bedeutete (signifié) ist etwas von innen nach Außen Entworfenes (...), und es ist dort draußen erst, nachdem es entworfen wurde.“ (Flusser 1985, 53). Das neue Zeitalter steht im Zeichen eines komputierenden oder, mit Deleuze gesprochen, nomadischen Denkens der Zerstreuung. Damit befindet sich Flusser im Konsens mit anderen Medientheorien. Es wird kreativ projiziert, assoziiert und simuliert statt topographisch abgesteckt, enzyklopädisch erfasst und hierarchisch verwaltet.

*Mit dem Aufkommen der Medientechnologien und dem Zweifel an einer lesbaren, enzyklopädisch organisierten und linear-kausal strukturierten Welt stellt sich auch – so sehe ich erneut eine Parallele – verstärkt der*

*Zweifel ein, ob die Musik überhaupt eine Sprache sei, und eine neue Haltung zur Musik beginnt sich zu etablieren.* Parallel zu dem Aufkommen der Technobilder seit Ende des 1. Weltkriegs entwickeln sich z. B. serielle und konkrete Kompositionsparadigmen. Die Musikästhetik wird formalistischer und die Musikpraxis macht sich die Möglichkeiten der elektronischen Klangmanipulation und Klangerzeugung zunutze (Grammophon, Hammondorgel, Tonbandmaschinen, Synthesizer bis hin zu modernster computergesteuerter Studioteknik) und schafft bisher unge- wie unerhörtes Material. Was laut Flusser für technische Bilder wie Fotografien und Filme gilt, trifft auch auf zeitgenössische Musik zu. *Musik ist seit ihrer Elektronisierung projektierende Spielmasse statt abbildendes Werk.* Sie ist Fundus von Sinnelementen und Kombinationsmöglichkeiten, mit denen sich neue Klangwelten kreieren lassen, die nicht mehr Welt komplex verschlüsselt und in sich geschlossen abbilden, sondern Welt erschaffen wollen, zumindest bis sich das neue Material sinngesättigt hat und zu konventionellen Zeichen geronnen ist. An die Stelle traditioneller Musik – paradigmatisch die Sinfonik – treten Experimentalmusiken als offene, kontingente und relativ ‚geschichtslose‘ Sinnangebote. Ich verweise ein weiteres Mal auf die klangexperimentelle Musik, die in Pierre Schaeffers Pariser Studio in den späten 40er Jahren entstand, auf die elektronische Musik der 50er Jahre aus Köln, Mailand und Princeton, auf den Minimalismus, den Free Jazz oder aber breitenwirksame Musikrichtungen wie Techno etc.

Auch die elektronisierte ‚Klassik‘ wird zur Medienmusik, zur Spielmasse. Es geht nicht mehr nur darum, eine Beethovensymphonie mittels der Medientechnologien authentisch oder optimiert abzubilden. Es geht vielmehr um das technisch Mögliche, darum, was durch Aufnahme- und Studioteknik aus einer Beethoven-Live-Inszenierung gemacht werden kann. Es geht um das Medienwerk Beethoven in seiner technischen Aufpoliertheit und klanglichen Brillanz und nicht um die transzendente Idee Beethoven, die erst durch ein medientechnologisches Eingreifen besser als bisher oder gar wahrlich zum Klingen gebracht werden

könne. Zudem wird klassische Musik zur Spielmasse für Werbejingles und mobile Klingeltöne und dient der Untermalung von Spielfilmen und Dokumentationen. Die wahre geistige Idee – sofern man überhaupt noch von ihrer Existenz ausgeht – wird in den veränderten Rezeptionssituationen klassischer Musik nicht mehr kontemplativ-lesend erfahren, d. h. von einem autonom und objektiv denkenden Bewusstsein erkannt, sondern von einem subjektiv rezipierenden Individuum in einer kontingenten Vermittlungssituation konstruiert.

Mit den Veränderungen der Musik- und Kompositionspraxis geht auch ein ästhetischer Paradigmenwechsel einher. Die ästhetische Frage nach dem ‚Wesen‘ der Musik wird in ihrer musikästhetischen Relevanz und Dominanz abgelöst durch Fragen nach Erlebnispotential, Funktionalisierbarkeit, Vermarktung von Musik etc. Der Begriff der Kunst weicht sich demzufolge auf. Zudem überholt sich das Repräsentationsmodell zugunsten eines formalistischen Modells, das Klang als Spielmaterial und Angebot zu zahlreichen Funktionalisierungen versteht. Die an Wahrheit und Erkenntnis ausgerichtete Kontemplations-Ästhetik wird durch eine subjektivistische Ästhetik der Erfahrung und des musikalischen Handelns abgelöst. Der Begriff der Autonomie bezieht sich nicht mehr auf die Kunst, sondern auf den Menschen, der Kunst schafft.

Eine veränderte Haltung gegenüber der Musik beschreibt auch Fubini in seiner *Geschichte der Musikästhetik*:

„(...) für beide Parteien [die Gegner wie die Befürworter der Neuen Musik; Anmerkung der Verfasserin] ist die Musik der Vergangenheit Sprache, Begebenheit, Vermittlung, Kommunikation, Form, Organisation; die heutige Musik dagegen ist für beide reines Werden, Unmittelbarkeit, Akt, Auslöschung der Unterschiede, mystische Identifizierung, Fetischisierung des Klangmaterials.“ (Fubini 1997, 397).

Der Musik der Vergangenheit werden damit Kategorien zugeordnet, die sich für die Medientheorie aus einer historisch-literarischen Sozialisie-

rung und damit einer textgeprägten Epoche ergeben. Die Musik der Gegenwart wird dagegen mit magisch-mythischen Charakteristiken beschrieben und als ein Phänomen wahrgenommen, das in die ‚Vor-geschichte‘ verweist. Fubinis Darstellung lässt sich in diesem Sinne über weite Strecken medientheoretisch reformulieren.

Zu klären bleibt nun noch, ob sich infolge der Medientechnologien das ‚Wesen‘ der Musik verändert hat, ob wieder ein Ursprungszustand – quasi das goldene Zeitalter – erreicht ist oder ob vielmehr nur die Musikformen und vor allem auch die ontologischen Zuschreibungen an Musik medienfolgsam im Wandel begriffen sind. Ist das wahre ‚Wesen‘ der Musik durch die Befreiung von der Diktion der Notation erkannt bzw. reinstalled, oder ist man nur erneut dem Irrtum erlegen, eine Musikontologie zu verabsolutieren, statt sie als Medieneffekt zu erkennen? Zu bestreiten ist nicht, dass sich die Kompositions- wie Rezeptionsbedingungen, Musikformen und -stile seit der Elektronisierung der Kultur verändert haben, doch das Wesen der Musik hat sich weder komplett gewandelt noch ist es wieder in ihr Recht eingesetzt worden. Der Technosound entlarvt nicht den Begriff der Mimesis als historische Täuschung noch ermöglicht er erst das kreativ-freie Spiel mit Formen. Medienmusik intendiert nicht nur ein ursprünglich-ganzheitliches, quasi mythisches Musik-Erlebnis, ebenso wenig wie notationelle Musik nur nach der Erkenntnis von Wahrheit trachtet. *Dennoch sind derzeit das Simulationsparadigma, die Betonung des Experimentellen und der Verweis auf eine mythische Ursprünglichkeit des Klanges dominante ästhetische Bestimmungen, insofern sie zur gegenwärtigen Musikkultur in ihrer medialen Umbruchsituation von der Notations- zur Medienmusik passen.* Die Neuen Medien und musiktechnischen Möglichkeiten fordern zunächst ein experimentelles Spiel mit Formen heraus. Sinn kann nicht allgemein nachvollziehbar artikuliert werden, da sich Zeichen erst noch konventionalisieren müssen. Je mehr sich das neue Material – der Flusserschen Dialektik folgend – jedoch zu einem konventionalisierten

Symbolkomplex verdichtet haben wird, desto stärker wird möglicherweise auch das Abbildmodell wieder an Bedeutung gewinnen und sich die ästhetischen Bestimmungen von Musik erneut verschieben. Dann wird sicherlich auch der terminologische Rückgriff auf die Vorgeschichte und das Mythische an Bedeutung verlieren.

Zurzeit bietet sich dieser terminologische Rückgriff auf die ‚Prähistorie‘ jedoch aufgrund eines Mangels an Beschreibungskategorien an. *Durch das medienbedingte Aufbrechen von bisher gültigen Prämissen und Wertkategorien wird ein Vakuum erzeugt, in das ein Konglomerat aus Altem und Neuem, hier eine Modifikation mythischer Musikkultur, in Abgrenzung zur musikalischen Gutenberggalaxis eindringt.* Zum anderen bietet sich der Rückgriff aufgrund von strukturell-medialen Gemeinsamkeiten an. Die Dominanz der Klangsphäre und ein (scheinbar) unmittlbares Musikerlebnis, die (scheinbare) semiotische Voraussetzungslosigkeit des Musizierens und Musikhörens etc. bieten einen vergleichenden Brückenschlag geradezu an. ‚Pseudomythisierung‘ ist damit eine medial-zeichentheoretisch bedingte Metapher für musikkulturelle Entwicklungen der Gegenwart, die im Gegensatz zu einer Werkzentrierung das Gesamtsystem Musik, vor allem das musikalische Handeln und die Seite der Rezeption, betont.

*Die Musikästhetik erweist sich also als mediendominiert.* Ihre zentralen Prämissen und Modelle stehen in Zusammenhang mit ihren medialen Vorbedingungen. Ein Formalismus passt zu der strukturellen Beschaffenheit der Technobilder, mit denen sich bisher undenkbar kreativ und wirklichkeitsgetreu entwerfen und funktionell modellieren lässt, so wie es bisher passte, die Musik eine Sprache zu nennen und ihre Semantik zu erforschen. Es passt zu der Mediensituation, dass die Musik entsäkularisiert wird, dass sie freigegeben wird für ein experimentelles Spiel, statt sie in ihrer Autonomie und Geschlossenheit in den Kunsthimmel zu erheben.

Die Geschichte der Medien kann also ein Beschreibungsmodell von Musik liefern. Dieses Modell bietet den Vorteil, dass es offen und integrativ ist und die gutenbergschen Tugenden der Polarisierung, Hierarchisierung und Finalisierung vermeidet, wie sie sich in der romantisch-idealistischen Ästhetik niederschlagen. Ganz zu meiden sind sie sicherlich nicht, solange wir uns der Sprache, vor allem einer drucktechnologisch-historisch imprägnierten Wissenschaftssprache, bedienen.

### **4.2.3. Magische Klangkanäle – Musik und das Hören als Paradigmen einer neuen Epoche**

#### **Thesen und Fragestellungen**

Medienmusik bewirkt in ihrer inhaltlich-technischen Doppelstruktur Verschiebungen innerhalb der abendländischen, durch Notation und Aufführungsmusik geprägten Musikkultur. Sie steht für veränderte Produktions- und Rezeptionsbedingungen und damit für veränderte Symbolisierungsmodi, Hörerfahrungen und Verstehensprozesse. Darüber hinaus bin ich im vorangegangenen Kapitel – ausgehend vom konstruktivistisch-idealistischen Paradigma – zu der These gelangt, dass die Kontroverse zwischen semantischer und formalistischer Musikauffassung mit einem Wandel musikalischer Semiotik von der gutenbergschen Musiksprache zum ‚Technosound‘ korrespondiert. Ideell-semiotische Strukturen der Musik haben sich in den Diskurs der Musikauffassungen eingeschrieben.

Den kulturellen Signaturen von Medienmusik möchte ich hier weiter auf der Spur bleiben und nun der Magie gegenwärtiger Technologien (CD, elektronische Instrumente, MIDI-Files, Sampler etc.) nachgehen. Wie verändert sich Kultur allgemein, insbesondere Musikkultur, aus der Perspektive technologischer Relais? Inwieweit schreiben sich Medienstrukturen – nun ausgehend vom medientheoretisch-materiellen Para-

digma – in die Rede und Theoretisierung von Musik und damit in ontologische und ästhetische Bestimmungen ein?

*Verschiedene Medientheorien behaupten – angefangen bei McLuhan –, dass Klang zum neuen Leitmedium des Informationszeitalters avanciert sei, und weiter noch, dass Klang strukturell unser Denken, Erkennen und Verhalten und die Organisationsformen unserer Kultur und Gesellschaft bestimme. Sie initiieren damit einen neuen Diskurs über Musik bzw. Klang.* M. E. haben diese Thesen durchaus Berechtigung und sollen im Folgenden dargestellt werden. So kennzeichnen die Neuen Medien neben Bild- und Textelementen nachvollziehbar vor allem auditive Strukturen. Wenn das Visualitätsprimat aber durch eine Stärkung der Hörspähre relativiert wird, dann verändern sich – dem medientheoretischen Paradigma folgend – auch unsere Formen des Erkennens, Handelns und Zusammenlebens und tragen strukturell Züge auditiv-musikalischer Kommunikation.

Andererseits will ich aber auch einen externen, kritischen Standpunkt einnehmen und darstellen, inwieweit die Rede von Klang als Signatur des Medienzeitalters ihrerseits nur ein medientheoretischer Effekt ist. So ist diese Rede m. E. mehr ein Votum für eine Kultur des Hörens und die Prophezeiung einer neuen Klangästhetik. Sie beruht weniger auf einer empirisch fundierten Kulturanalyse. Die Medientheorien vermischen Gegenwartsanalysen, Zukunftsprognosen und eine ideale Medienpraxis als historische Fakten und zwingen sie zu einer stringenten Theorie zusammen. In diesem Sinne ist dann aber das Hören nicht die durch die Neuen Medien vorrangig induzierte Wahrnehmungs- und Erkenntnisform, sondern das Hören wird zur Metapher für gelungene Kommunikation. Darüber hinaus wird die Musik zum Modell für eine Gesellschaftsutopie des 21. Jahrhunderts stilisiert.

Zum einen werde ich also von innen heraus diskutieren, wie einleuchtend die jeweiligen Argumentationen für die Etablierung einer Klangkultur infolge einer Rehabilitierung des Hörsinns sind. Zum anderen

will ich aber auch kritisch das medientheoretische Votum für Klang als eine funktionelle Metapher entlarven.

### **Klang überall – Die neue Dominanz von Klangmedien**

Klang avanciert durch die elektronisch-digitalen Technologien zu einem wesentlichen Bestandteil menschlicher Kommunikation. Fast alle zentralen Medien haben heutzutage eine auditive Ebene, und zahlreiche Klangmedien sind neu erschaffen worden. Bild- und Textmedien haben keine Vorrangstellung mehr, wie noch zu Zeiten, da Klang nur akustisch erzeugt werden konnte, Texte und Bilder aber durch die Drucktechnologie bereits in eine neue mediale Dimension eingetreten waren. Nun ist auch der Klang elektronisiert und digitalisiert worden, so dass das Hören neben dem Lesen, Schreiben und der Bildbetrachtung enorme Bedeutung gewonnen, bzw. zurückgewonnen hat. Es wurde noch nie so viel Musik (wie auch gesprochener Text) in einer stilistischen wie qualitativen Breite wie heute konsumiert. Man denke an Hintergrundmusik in Kaufhäusern, beim Autofahren, an Musik im Fernsehen und Kino, an klingende Benutzeroberflächen auf PCs, an den boomenden Markt für Handy-Klingeltöne etc. Klingende Relais sind mehr geworden und haben sich ausdifferenziert. Der traditionelle Aufführungsapparat wird unterstützt durch elektronische Verstärkermedien und überformt durch Relais wie Schallplatte, CD, I-pod etc. Zudem kann man von einer zeitlichen wie örtlichen Omnipräsenz von Musik sprechen. Die Musik hat die Konzertsäle verlassen und hat Einzug gehalten in Warenhäuser, Büros, Autos und Badezimmer.

Soweit ist es nachvollziehbar, dass Klang rein quantitativ in unserer Kultur an Bedeutung gewonnen hat. Inwieweit unsere gegenwärtige Kultur damit auch qualitativ den Stempel ‚Klang‘ trägt, gilt es weiter zu diskutieren. Haben sich Wahrnehmungsmuster, Denkmodelle und damit die epistemologischen und ästhetischen Grundbedingungen verschiedener kultureller Teilbereiche und insbesondere der musikalischen Diskurse und Praktiken im Sinne von ‚Music is the message‘ verändert?

Sprich: Inwieweit haben sich die auditiven Medien magisch in unsere Kultur eingeschrieben, und inwieweit handelt es sich bei einem Votum für Klangkultur nur um eine ‚politische‘ Forderung bzw. metaphorische Rede?

Und im Anschluss daran stellt sich dann die Frage: Welche Auswirkungen hat dieser Musikdiskurs für unsere Auffassung von Musik und für ästhetische und ontologische Zuschreibungen?

### **An Ear for an Eye Now? – McLuhan und der Global Sound**

Für McLuhan ist unsere Welt seit Erfindung der Elektrizität eine Welt des Hörens. Der Mensch der globalisierten Medienkultur betritt laut McLuhan einen „HörRaum“ akustischer Erfahrungen und Werte (McLuhan 1995b, 23). Frank Hartmann macht sich McLuhans These zu eigen und reformuliert: „Sound ist, trotz aller medientheoretischen Kaprizierung auf Sichtbarkeiten, Oberflächen und grafischen Interfaces, die Signatur des neuen Medienzeitalters.“ (Hartmann 2003, 45). Damit ist aber nicht nur gemeint, dass sich Klangmedien den Textmedien gleichberechtigt an die Seite stellen oder diesen den Rang ablaufen. Sound als Signatur des Medienzeitalters meint laut McLuhan und Hartmann vielmehr, dass sich die audiovisuellen Medien und damit Strukturen der Akustik bzw. Musik in Wahrnehmungs- und Erkenntnisweisen sowie in die Organisation von Wissen und Gesellschaft einschreiben.

Um diese These näher zu erläutern, gehe ich einen Schritt zurück und betrachte erneut das McLuhansche Geschichtsmodell und seine Darstellung der menschlichen Kommunikations- und Bewusstseinsgeschichte:

Der Mensch der oralen Stammeskultur lebte laut McLuhan in einem akustischen Raum, in einer reichen Wahrnehmungswelt des Ohres.

„In Stammesgemeinschaften dominiert bei der Organisation der Erfahrung die Sinneswelt des Ohres, die visuelle Werte verdrängt.

Der Gehörsinn ist ganz im Gegensatz zum distanzierten und neutralen Auge überempfindlich und allumfassend. Kulturen mit mündlicher Tradition handeln und reagieren gleichzeitig“ (McLuhan 1992, 105).

Der Mensch erlebte sich in einer „magischen, diskontinuierlichen und traditionsgebundenen Welt“ (McLuhan 1992, 102). Er gab diesem Erleben kreativen Ausdruck, indem er seine Sinnesempfindungen in Sprache konfigurierte. McLuhan bezeichnet die Rhetorik als Erkenntnisform, die den Rezipienten miteinbezieht, indem dieser verschiedene Bedeutungsschichten erst freilegen muss. Denken entfaltete sich dementsprechend mosaikartig, nach Gesetzen der Simultanität, Diskontinuität und Dynamik. Der auditiv-orale Mensch hatte ein emotionales Dasein der Anteilnahme und unmittelbaren Reaktion. Werte waren gemeinschaftlich und religiös begründet. Die Vereinseitigung des Hörsinns und die Dominanz der Sprache hatten aber auch eine Kehrseite. Dem Menschen gingen Erfahrungsdimensionen verloren. „Sein Kollektivbewusstsein oder seine intuitive Erkenntnis wird geschwächt.“ (McLuhan 1992, 98).

In der Gutenberggalaxis wurde laut McLuhan die Typographie zum dominanten Medium und bewirkte einen Epochenwandel, der mit Erfindung der alphabetischen Schrift bereits eingeleitet wurde: Das Auge übernahm jetzt die Wahrnehmungsleistungen, die zuvor synästhetisch auf Auge, Stimme und Ohr aufgeteilt waren. Durch die Dominanz der Visualität wurden mythische Eingebundenheit und ganzheitliche Erlebnistiefe durch passiven Konsum und Kontemplation abgelöst, denn der Gesichtssinn setzt laut McLuhan Distanz. „Das Auge ist kühl und distanziert.“ (McLuhan 1992, 183). Das hatte laut McLuhan existentielle Folgen. „Der gebildete Mensch macht in starkem Ausmaß eine Spaltung seiner Vorstellungs-, Gefühls- und Sinneswelt durch.“ (McLuhan 1992, 107). Was zuvor simultan erlebt wurde, wird durch die Schrift getrennt und als zeitliche Abfolge wahrgenommen. Mit einer veränderten Wahrnehmungs- und Rezeptionssituation veränderten sich laut McLuhan aber auch die vorherrschenden Denkmodelle und Episteme. Dynamik, Dis-

kontinuität, Simultanität und eine zyklische Zeitvorstellung wurden abgelöst durch Statik, Kontinuität, Linearität und Homogenität. Die Erkenntnisform der klassischen Logik leitete in lineare Beweisketten ab. Denken erfolgte in Kausalitäten, nach Regeln von Deduktion und Induktion, nach formal-logischen Begriffen und als hegelianisch-dialektische oder syllogistische Triade. Wissen wurde uniformiert. Zeit wurde geschichtsphilosophisch strukturiert und durch feste Standpunkte zäsiert. „Getrenntsein des einzelnen, Kontinuität von Raum und Zeit und Einheitlichkeit der Kodizes sind die grundlegenden Merkmale einer zivilisierten und alphabetischen Gesellschaft.“ (McLuhan 1992, 103). Zudem ergriff die Wirkung des Druckes auch die Welt des Glaubens. „Das Visuelle profaniert die Welt und schafft den ‚areligiösen Menschen moderner Gesellschaften‘.“ (McLuhan 1992, 182).

Die neuen elektronischen Medien haben uns dann laut McLuhan schließlich von der visuellen in eine auditiv-taktile Erfahrungswelt (rück-)versetzt, sie geben uns unsere Ohren als vollwertige Organe wieder.

„(...) die elektrische Implosion bringt nun dem alphabetischen Westen die auf das Gehör abgestimmte Stammeskultur. (...) seine eigene Technik der Elektrizität nun beginnt, den visuellen oder Augenmenschen in die Formen des Oralen und der Stammesorganisation mit ihrem nahtlosen Netz von Affinitäten und gegenseitiger Abhängigkeit umzupolen.“ (McLuhan 1992, 67).

McLuhan begrüßt zwar die Rehabilitierung des Gehörsinns und damit die Wiedergewinnung vergessener Wahrnehmungsmodi und Erkenntnisweisen, doch geht es ihm nicht um eine Inversion hin zur Stammesgesellschaft, um eine Rückkehr zum goldenen Zeitalter. Es geht nicht um eine Vereinseitigung der Hörerfahrung wie in voralphabetischen Kulturen. In der Stammesgesellschaft hatte die auditive Erfahrung ein Übergewicht. John Freund formuliert sehr plastisch:

„Tatsächlich ist der akustische Aufprall der mündlichen Rede so durchdringend, daß das Ohr dazu neigt, die Funktionen der anderen

Sinne zu monopolisieren und sich zum zentralen Übersetzungsgerät für alle sinnlichen Phänomene zu entwickeln.“ (Freund 1982, 172).

McLuhan betont vor allem in seinem letzten Buch *The Global Village*, dass es eigentlich um eine Synthese von visuellen und akustischen Erfahrungsweisen und Denkmodalitäten gehe. In der Mediengesellschaft könnten sich akustische und visuelle Sphäre zu einer fruchtbaren Einheit verbinden, so die Hoffnung McLuhans. Durch die elektronischen Medien werde sowohl die rechte, emotionale, als auch linke, rationale, Gehirnhemisphäre und damit der gesamte Sinneskomplex adressiert. Den neuen Wahrnehmungsmodus bezeichnet McLuhan als Taktilität.

„Es beginnt nun klar zu werden, daß das ‚Tastgefühl‘ nicht die Haut ist, sondern das Wechselspiel aller Sinne, und beim ‚In-Fühlung-bleiben‘ oder ‚Fühlungsaufnehmen‘ handelt es sich um eine fruchtbare Verbindung aller Sinne, um Gesichtseindrücke, die in Schallempfindungen und Schallempfindungen, die in Bewegungen und Geschmacks- und Geruchsempfindungen übertragen werden.“ (McLuhan 1992, 78).

Folge dieses neuen Gleichgewichts der Wahrnehmungsweisen sind veränderte Denkmuster und damit eine Umstrukturierung von Kultur und Gesellschaft, Kunst, Wissenschaft und Ethik. Der Gegensatz orientalischer Osten und europäischer Westen könne so in einer höheren Einheit aufgehoben werden.

Damit schreibt McLuhan hier ganz in der Tradition europäischer Utopien eine Utopie einer hörenden bzw. eigentlich taktilen Gesellschaft und Weltgemeinschaft, obwohl seine Texte sich oftmals als Analysen der Gegenwart und zu erwartenden Zukunft ausgeben. Das Hören, die Akustik allgemein und der Begriff der Resonanz stehen dabei metonymisch für die neuen, anzustrebenden Wahrnehmungs- und Erkenntnisdimensionen sowie für zukünftige Denkmodelle. Die Zukunft denkt sich McLuhan als ein globales Dorf. Globalisierung bedeutet in diesem Sinne, dass wir tolerant sind für Verschiedenheiten unter der einenden

Allgegenwart von Informationen und kommunikativer Anschlussmöglichkeiten. Den Schlüssel zum Weltfrieden sieht McLuhan in einem integralen Bewusstsein, das beide Systeme, den „HörRaum“ wie den „SehRaum“ versteht.

„Der SehRaum ist ‚der Mind-Set, die Geistesverfassung‘ der westlichen Gesellschaft, die sich über die letzten 4000 Jahre ausfaltete, dieses monolithische, lineare Selbstbild entwerfend, ein Selbstbild, welches die Arbeitsweisen der linken Hemisphäre des Gehirns bevorzugt, und das im Prozeß das quantitative Argument verehrt. Der HörRaum ist ein Projekt der rechten Hemisphäre des menschlichen Gehirns, eine mentale Haltung, welche es verabscheut, sich Prioritäten zu setzen sowie Dinge zu benennen.“ (Bruce R. Powers im Vorwort zu McLuhan 1995b, 17).

McLuhan führt dies unter den Stichworten ‚Standpunktlosigkeit‘, ‚ganzheitliches Erkennen‘, ‚Erlebnistiefe‘, ‚Einfühlungsvermögen‘, ‚Partizipation‘ etc. in seinen verschiedenen Schriften aus und erläutert in *The Global Village* die Tetrade als zukunftsweisendes Denkmodell und Analyseinstrument für einen verantwortungsvollen Umgang mit Medienentwicklungen. Die Tetrade und den HörRaum will ich im Folgenden erläutern. Dazu zunächst noch einmal ein Schritt zurück:

Der McLuhanschen Geschichtstheorie liegt seine medienanthropologische Annahme zu Grunde, dass Medien das menschliche Bewusstsein präformieren. Durch Medialisierungsprozesse organisiert sich das Gehirn des Menschen auf je unterschiedliche Weise, was zu verschiedenen Denkmustern und Kulturformen führe. Das Basismedium einer Gesellschaft bestimme deren Mediensysteme und Artefakte, die sie entwickelt, diese wiederum Sprache, Emotionen, Episteme und Weltansicht. Die Erkenntnismöglichkeit des Menschen beschränkt sich damit laut McLuhan auf „Figuren“, auf den Weltausschnitt, den ihm seine spezifischen medialen Verhältnisse eröffnen. „Alle kulturellen Situationen setzen sich aus einem Bereich der Aufmerksamkeit (der Figur) und einem viel größeren Bereich, welcher der Aufmerksamkeit nicht zugänglich ist, zu-

sammen (dem Grund).“ (McLuhan 1995b, 27). Der „Grund“ als Struktur und *Wie* des Bewusstseins und damit das A priori des Denkens ist dem Menschen im Gegensatz zu den Figuren dagegen – so McLuhan weiter – unzugänglich. „Der Grund jeder Technologie liegt sowohl in dem Umstand, der ihre Entstehung veranlasst, als auch in dem gesamten Umfeld (Medium) von Vor- und Nachteilen, die diese Technologie mit sich bringt.“ (McLuhan 1995b, 28). Für die Analyse komplexer Medialisierungsprozesse und für die Vorhersage zukünftiger Entwicklungschancen und Risiken menschlicher Artefakte müssen wir laut McLuhan allerdings die Ebene des Grundes wie der Figuren zusammen erfassen. Das funktioniert allerdings nicht durch das übliche triadische Denken.

„Bis heute erfolgt jede konventionelle Form einer Analyse oder einer Umsetzung in drei Schritten (z. B. in der Dialektik: These, Antithese, Synthese) und logisch ( $A=B$ ,  $B=C$ , daraus folgt  $A=C$ ) wie im Syllogismus. Dieses ist das Sprachschema der linken Hemisphäre, die rigide und kausal verknüpft in den Mustern von Ursache und Wirkung denkt. Ob sie hegelianisch-dialektisch oder syllogistisch gebraucht wird, eliminiert die Triade aus einer noch nicht näher bestimmten inhärenten Ursache den Grund.“ (McLuhan 1995b, 29).

Noch vor der allgemeinen Systemtheorie und jenseits der naturwissenschaftlichen Komplexitätsforschung behauptet McLuhan mit der Tetrade ein einfaches Instrument entwickelt zu haben, um komplexe Entwicklungsverläufe von Artefakten zu analysieren, ein Modell zur Analyse nicht-linearer Systementwicklungen.

„Die Tetrade – und hierin gleicht sie der Metapher – erfüllt die gleiche Funktion wie die Kamera in der *Apollo 8*-Mission: Sie enthüllt im gleichen Moment Figur (Mond) und Grund (Erde). Bisher konnten wir nur die Figur erfassen. Die Tetrade lässt nun Figur und Grund simultan sichtbar werden.“ (McLuhan 1995b, 27).

Das tetradische Denken stellt McLuhan anhand eines endlos geschwungenen Bandes dar, das statt drei linear und hierarchisch zusammenhän-

gender Stufen vier zueinander in Analogie stehende Teilbereiche aufweist. „Wenn eine vierte Bedingung hinzugefügt wird, schwingt die Struktur – sie wird resonant. Weiter erscheint sie geschichtet und metaphorisch: Gleichnis, Metonymie, Synekdoche weichen der Metapher.“ (McLuhan 1995b, 29). Als Teile der Tetrade benennt McLuhan „Wiedergewinnung, Veralten, Erhöhung (Erhabenheit) und Umkehr. Alle Teile der Tetrade stehen in einem komplementären Verhältnis zueinander.“ (McLuhan 1995b, 31). Die Tetrade lasse nun als Instrument der Trendforschung Artefakte aus einer völlig neuen Perspektive analysieren, während bisher bei der Medienentwicklung und Anwendung keine umfassende Folgenabschätzung vorgenommen werde. Will man die Medialisierung des Menschen steuern und ihr nicht wie der Evolution unterworfen sein, so müssen aber Risiken und Chancen im Vorhinein abgewogen werden. Dabei helfen, so einfach denkt es sich zumindest McLuhan, folgende vier Eckfragen:

1. „Was wird von jedem Artefakt erweitert, gesteigert oder erhoben?“
2. Was wird von ihm erodiert oder veraltet?
3. Was wird von ihm wiedergewonnen, das früher veraltet war?
4. Was wird von ihm umgekehrt oder verändert, wenn es bis zu den Grenzen seiner Möglichkeiten getrieben wird (Chiasmus)?“ (McLuhan 1995b, 32).

Dem auf diese Weise tetradisch denkenden Menschen erschließen sich laut McLuhan sinnhafte Strukturen und Zwischenflächen, die McLuhan als „Resonanzen“ bezeichnet und die dem triadisch denkenden, ausschließlich visuell geprägten Bewusstsein nicht zugänglich seien. Er erschließe sich so den HörRaum. Der Global Sound hebe die Raum-Zeit-Trennung auf und schenke uns laut McLuhan ein simultanes Wirklichkeitserlebnis. Dem visuell geprägten und zudem hörenden Menschen eröffne eine neue Bewusstseinsdimension. Räsonierendes Denken erfasse die Räume zwischen festgeschriebenen Körpern und ihren Verbindungen als sinngebende Strukturen. Dem auditiv oder – im McLuhan-

schen Sinne – auch synästhetisch präformierten Denken geht es nicht um Spurensicherung der Wirklichkeit, sondern um Sinnlichkeit. Es geht nicht um Mimesis im Sinne einer traditionellen Ästhetik. Simulation ist vielmehr der neue Leitbegriff einer hörenden und akustisch denkenden Gesellschaft. Laut McLuhan bieten sich einer zwar visuell sozialisierten, nun aber auch hörenden Gesellschaft neue Formen der Erfahrung in künstlichen Welten.

Denkt sich McLuhan die Triade als ein Wahrnehmungs- und Denkmodell, das durch eine visuelle Mediumumwelt evoziert wurde, resultiert die Tetrade – der McLuhanschen Theorie folgend – aus einer akustisch-taktilen Mediumumwelt. Die akustischen Medien determinieren laut McLuhan quasi automatisch ein tetradisches Denken, ein ‚Denken in Resonanzen‘ und in ‚HörRäumen‘.

Die Vorstellung, dass ein tetradisches Denken durch ein hörend-musikalisches Bewusstsein evoziert werden könne, dass sich ein hörender statt ausschließlich sehender Geist in den verschlungenen Strukturen eines Moebiusbandes bewege, wird vielleicht auch dem Leser von Douglas R. Hofstadters Buch *Gödel, Escher, Bach: Ein endloses geflochtenes Band* (1996) einleuchten. Hofstadter zieht einen Brückenschlag von den graphischen Paradoxien Eschers über die Erschütterung des Selbstverständnisses der Mathematik durch Gödel hin zu den Kompositionsstrukturen Bachs und führt damit im Sinne McLuhans drei tetradische Denker und Ausgangspunkte par excellence vor.

Kritisch betrachtet, stellen sich die Texte McLuhans jedoch anders dar. *McLuhan bedient sich nach der Ausreizung einer Metaphorik des Sehens und visuell orientierter Erkenntnistheorien des Assoziationsfeldes der Akustik und schreibt eine Utopie des Hörens*. Damit stellt sich das tetradische Denken dann nicht mehr als automatischer, evolutionärer Prozess im Zuge der Technisierung und Medialisierung der Welt dar, sondern als eine politisch-ethische Forderung. In diesem Sinne erhebt McLuhan auch die Kunst zum Modell des Denkens der neuen Epoche.

Das Hören wird damit einerseits als mediale Keimzelle, als hochwirksamer Katalysator für eine neue Bewusstseins- und Gesellschaftsform gedacht. Das Hören dient andererseits als Metaphernfundus und seinerseits als Denkmodell, indem es als Metonym für verschiedene unterrepräsentierte Wahrnehmungsbereiche funktionalisiert wird.

McLuhan hat also einerseits ganz richtig erkannt, dass die neuen kulturellen Leitmedien nicht mehr primär visuell, sondern auditiv-taktil beschaffen sein werden. Erkennt man die Medium- / Message-These an, ist zudem nachvollziehbar, dass Klang und eine auditive Medienumwelt Erfahrungen in neue Formen übersetzen und darüber hinaus auch neue Erkenntnisweisen und Erfahrungsweisen unserer Gesellschaft evozieren. Der empirische Nachweis wäre allerdings noch in vielerlei Hinsicht zu führen und auf den Begriff zu bringen.

Darüber hinaus aber ist die Rede von Klang als Signatur des Medienzeitalters m. E. ein Aufruf, ein vernachlässigtes Medium und damit eine vernachlässigte Kommunikationsform und -technik zu rehabilitieren. Es geht McLuhan um eine Rehabilitierung des unterdrückten Hörsinns in einem weiten metaphorischen Sinne mit dem Ziel einer synästhetischen Weltwahrnehmung, die die visuellen Figurationen und Erfahrungen des Denkens nicht etwa negiert, sondern bewahrt. Der Hörsinn steht hier metonymisch für alle unterdrückten bzw. betäubten Sinneserfahrungen und Erlebnisbereiche, zu denen auch Geruch, Geschmack und allgemein Intuition gehören. Die Rede von Klang als Signatur des Medienzeitalters ist damit eine metaphorische Rede, die sich zum einen zwar auf kulturelle Faktizität bezieht, die zum anderen aber eine Zukunftsvision über ein paradigmatisches Begriffsfeld veranschaulicht. Die neuen Techniken werden mithilfe des Altbekannten entfremdet, denn die Rede von den spezifischen Wirkungen von Klang und Musik auf das Denken, Fühlen und Wollen des Menschen ist nicht grundsätzlich neu, sondern weist eine Geschichte von Platon bis zum romantischen Denken auf.

### **Mit Mille Plateaux in den Acoustic Space – Frank Hartmann**

Hartmann schließt sich der McLuhanschen These an, dass das Wechselspiel von Mensch und Neuen Medien neue Erfahrungsdimensionen hervorbringe und eine hybride, schöpferische Energie freisetze. In dem Moment, in dem der Mensch den akustischen Raum der Neuen Medien betrete, werde er mythisch involviert, mit all seinen Sinnen erfasst und zur Partizipation gezwungen. Kommunikation erfolge nun nicht mehr als Übertragung von Information, sondern in Form von Resonanzen, d. h. nach komplex-wechselseitigen Regeln. Kausalitätsverhältnisse würden zugunsten von unvorhersehbaren medialen Effekten außer Kraft gesetzt. Jenseits der Dualismen und Subjekt-Objekt-Verhältnisse entsünde nun neue Sinnhaftigkeit und mit ihr ein neues symbolisches Universum. Der postmoderne Zustand sei erreicht. „Nach den Bildern und nach den Texten also die Resonanzen, nach den Lichtungen die Breakbeats des Seins.“ (Hartmann 2003, 45).

Hartmann bedient sich damit der McLuhanschen Theorie und Metapher des „Acoustic Space“ und schreibt sie weiter, wenn er Akustik und Sound-Design als Dimensionen künftiger Interfaces bezeichnet (vgl. Hartmann 2003, 45). Wann und wer betritt aber laut Hartmann den „Acoustic Space“ und gerät in den Strudel von neuen sinnlichen Erfahrungen und symbolischen Sinn-Angeboten? Ist bei McLuhan dieser Raum durch die audiovisuellen Medien omnipräsent, eben nicht reduziert auf Musik oder Sound, so erfährt man ihn im Sinne Hartmanns par excellence durch „MedienMusiken“ (Hartmann 2003, 34), beispielsweise die Musik des Labels *Mille Plateaux*.

Vor dem Hintergrund des Begriffs „MedienMusik“ wird deutlich, dass laut Hartmann also nicht jede Musik aufgrund ihres Wesens, Klang zu sein, den Soundraum eröffnet. Klang und damit die Musik stehen zwar einerseits für das neue Kommunikations- und Erkenntnisparadigma der Postmoderne und das Medienuniversum. Andererseits repräsentiert aber

nicht jede Musik das neue Paradigma. Musik ist vielmehr historisch kontingent und vor dem Aufkommen der Neuen Medien gleichfalls dem Textparadigma unterworfen. Laut Hartmann gibt es nur zwei Fluchtwege aus der Schriftmusik. Die „Improvisation der E-Gitarre im Rock, und der Synthesizer“ sind in diesem Sinne Vorstufen zur Elektronischen Musik. Es gehe nicht mehr um das Spielen eines Instrumentes, sondern um die Anwendung elektronischer Technologie in der Musikproduktion und das computergesteuerte Editieren von Sound, um „Klangsynthese abseits performativen Zwangs, Rekombination und *DJ-Culture* statt bloßer Reproduktion“ (Hartmann 2003, 48).

Auch die Musik kann sich demnach aufmachen in den „Acoustic Space“ oder aber dem alten Wissens- und Erkenntnis-Paradigma verhaftet bleiben. Sie kann dann auf exponierte Weise das Klanguniversum erfahrbar machen, wenn sie Resonanzen hervorbringt. So weit würde ich mit Hartmann mitgehen. Ob die Musik aber im Sinne Hartmanns aufhören muss zu sprechen, ob sie die Schriftmusik negieren muss, indem sie als eine diametral andere, nämlich als elektronische Musik in Erscheinung tritt, halte ich im Sinne meiner vorausgegangenen Ausführungen (vgl. 4.2.2.) nicht für notwendig.

### **Kammermusik als gesellschaftliche Utopie – Vilém Flusser**

Auch Flusser erhebt Klang zum geschichtsphilosophischen Paradigma des Medienzeitalters. Während McLuhan jedoch Klang als bloßes Relais und damit Musik jenseits ihrer Inhalte fokussiert, zieht Flusser mit der Kammermusik eine traditionelle Musikform und damit einen konkreten musikalischen Inhalt als Zukunftsmodell heran. Darüber hinaus ähnelt die Flussersche Theorie jedoch in ihrem geschichtsphilosophisch-utopischen Gestus derjenigen McLuhans.

Bei Flusser steht die Musik an sich, im Speziellen die Kammermusik, als Paradigma für ein technoimaginäres Denken, eine telematische Gesellschaftsstruktur und übergeordnet die Posthistorie. Das verwundert, da die Kammermusik historisch gesehen als Erscheinungsform der Gu-

tenberggalaxis verstanden werden müsste. Aufgrund welcher strukturellen oder ontologischen Gemeinsamkeiten wählt Flusser dennoch die Kammermusik als Modell für die Posthistorie?

Flusser spricht sich in formalistischer Manier dafür aus, dass die Musik an sich so funktioniert, dass sie von innen nach außen bedeute, statt Welt mimetisch, programmatisch oder in Labels abzubilden.

„Die Welt der Musik ist ein komponiertes Universum. Komponieren und Komputieren sind Synonyme. Wir mussten nicht erst auf die elektronische Musik warten, um diesen Charakter der Musik zu erkennen: das Universum der Musik ist ein ebenso kalkuliertes und komputiertes wie das der technischen Bilder.“ (Flusser 1985, 179).

Musik ist für Flusser an sich ein sinnstiftendes, informationsgenerierendes Spiel statt eine Widerspiegelung vorgeschriebener, lesbarer transzendenter Wahrheiten. Damit ähnelt der kommunikative Umgang mit Musik strukturell wie semiotisch dem kommunikativen Umgang mit Technobildern. Flusser versteht die Musik implizit als eine „kreis“- bzw. „netzdialogische“ Kommunikationsform (vgl. Kapitel 3.1.3.), die es gegen „theaterdiskursive“ und „baumdiskursive“ Kommunikationsstrukturen stark zu machen gilt. Musik funktioniert also laut Flusser als Synthese statt Übertragung und Speicherung von Information. Speziell der Kammermusik fehlt zudem die hierarchische Struktur, die ansonsten gutenbergsche Musik, vor allem sinfonische Musik kennzeichnet, sie funktioniert dialogisch.

„Jeder improvisiert gemeinsam mit allen anderen, das heißt hält sich an genaue Regeln (Konsensus), um diese im Laufe des Spiels gemeinsam mit den anderen zu verändern. Jeder Spieler ist zugleich Sender und Empfänger von Information, und sein Ziel ist, daß daraus eine neue Information synthetisiert werde (...).“ (Flusser 1985, 177).

Damit steht die Kammermusik – jetzt verstanden als ein freies, aber kybernetisch geregeltes Improvisieren anhand von Tonaufnahmen in

Tradition der gemeinsamen Partiturinterpretation – als Modell für ein dialogisch-informationssynthetisierendes und damit idealtypisches Kommunizieren und eine Informationsgenerierung, wie Flusser sie in der telematischen Gesellschaft verwirklicht sehen will. Zum einen ist die Musik laut Flusser also ein zukunftsweisendes Medium, antizipiert sie in der Gutenberggalaxis schon Techniken der Technobildära. Zum anderen modernisiert Flusser die Kammermusik, indem er sie als eine wie auch immer verstandene Improvisation zu Tonaufnahmen neu definiert.

Der hier ganz telematisch-medienaffirmativ statt posthistorisch-pessimistisch denkende Flusser erhebt Musik und ästhetisches Tätigsein – ganz im Habermasschen Sinne – zu Paradigmen einer gelingenden Kommunikation der telematischen Gesellschaft.

„Die Kammermusik kann als Modell der telematischen Gesellschaftsstruktur dienen. (...) Wir erkennen darin die heranrückende Gesellschaftsform.“ (Flusser 1985, 177).

Flussers Musikbegriff ist damit dem ästhetischen Paradigma des Handelns zuzuordnen entgegen dem der Erkenntnis (vgl. Gethmann-Siefert 1995). Begriffe wie Aura, Kontemplation, Vergeistigung haben vor dem Hintergrund der Flusserschen Musikauffassung keine Beschreibungsrelevanz für Musik. Schlagworte wie Resonanz, Aktion, Sinnlichkeit erleben dagegen bei Flusser Konjunktur, wie sie auch von den zuvor erläuterten Theoretikern in einen Konnex mit dem Medienzeitalter und der so genannten ‚Postmoderne‘ gebracht werden.

Die Musikauffassung Flussers ist höchst konservativ, indem sie eine eben nur medial bedingte Musikpraxis und dementsprechend kontingente Musikauffassung als Modell für das unumstößliche Wesen der Musik und als metaphysische Tatsache präsentiert. Es wäre interessant, einmal etwas über Flussers Musikgeschmack und seine Hörgewohnheiten zu erfahren. Ich kann mir aufgrund seiner Aussagen zur Musik kaum vorstellen, dass er analog zu seiner humanistischen Bildung ein Liebha-

ber von traditioneller, kontemplativ zu rezipierender Aufführungsmusik gewesen ist. Seine formalistische Musikauffassung (er geht auch in dem Text *Geste des Hörens* davon aus, dass die Musik nichts bedeutet) ist in diesem Sinne möglicherweise eher ein Effekt der eigenen musikalischen Sozialisation und weniger das Ergebnis einer intensiven, theoretisch fundierten Auseinandersetzung mit Musik.

Letztlich zeigt sich hier wieder, wie widersprüchlich und wissenschaftlich unsauber Flusser ableitet und argumentiert und dass seine Gedanken ein weiteres Mal erstaunliche Parallelen zu denjenigen McLuhans aufweisen. *Es scheint mir, als ob Flusser die Musik nachträglich heranzieht, um eine eklatante Leerstelle in seiner Theorie zu schließen. Das Wesen der Musik wird so definiert, dass die Musik als Paradigma der telematischen Kommunikation herangezogen werden kann.* Zu dieser These gibt mir auch folgende Bemerkung Anlass, die ich hier unkommentiert, da für sich sprechend, in Gänze zitiere, um nochmals meine mehr als kritische Distanz zu Flusser zu betonen:

„Trotz dieser Unterschiede jedoch war der Vergleich zwischen Kammermusik und Telematik für mich schon lange naheliegend, lange bevor ich daranging, dieses Essay zu schreiben. Hätte ich ihn an einer früheren Stelle dieser meiner Überlegungen vorgeschlagen, ich hätte damit den Einblick in die Telematik erleichtert. Leider habe ich mich gezwungen gesehen, das Modell bis jetzt zu unterdrücken: weil es nämlich aus der Welt der Musik kommt. Und wie der Leser ja sicherlich mit Überraschung und Unwillen festgestellt hat, habe ich alles, was mit Ohr und Mund, mit Ton und Wort zu tun hat, aus meinen Überlegungen ausgeschaltet. Ich habe den ‚audio-visuellen‘ Charakter des emportauchenden Universums der technische Bilder verschwiegen. Ich bin nämlich überzeugt, daß erst jetzt der Augenblick gekommen ist, hierüber zu sprechen.“  
(Flusser 1985, 178).

In diesem Sinne ist Flussers Position hier weniger an sich interessant als vielmehr nur als eine im Diskurs der Stimmen, die Klang zum Para-

digma des Medienzeitalters ausrufen. Diesem Diskurs, seinen möglichen Entstehungsbedingungen und seiner medien- sowie musiktheoretischen Bedeutung möchte ich hier weiter auf der Spur bleiben.

### **Auf dem Weg zu einer Kultur des Hörens – Wolfgang Welsch**

Auch bei Wolfgang Welsch findet sich die These von einer auditiven Kulturrevolution. „Ein Verdacht geht um: Unsere Kultur, die bislang primär vom Sehen bestimmt war, sei im Begriff, zu einer Kultur des Hörens zu werden.“ (Welsch 1996, 231). Diesem Verdacht eines bevorstehenden Paradigmenwandels geht Welsch in seinem Aufsatz *Auf dem Weg zu einer Kultur des Hörens?* (Welsch 1996, 231-259) nach und diskutiert die Forderung nach einer Kultur des Hörens, wie sie von Autoren wie Joachim-Ernst Berendt, Peter Sloterdijk und Marshall McLuhan vorgebracht werde.

Welsch unterstützt seinerseits die These, dass eine verstärkte Kultivierung des Hörens nicht nur „der faktischen Unterprivilegierung des Hörens“ (Welsch 1996, 234) in unserer Gesellschaft entgegenwirke, sondern sich metaphysisch-umfassend in unser Selbst- und Weltverhalten einschreibe. So mache eine Stärkung der Hörsphäre den Menschen – und auch bei Welsch wird die medientheoretische These nicht empirisch, sondern mit Verweis auf exponierte, aber durchgängig spekulative Vordenker untermauert – aufmerksamer, toleranter, verbindlicher und ökologisch bewusster. Ergänzend weist Welsch jedoch auch auf die Kehrseite der Medaille hin, eine Affinität des Hörens zu Hörigkeit und Gehorsam, zu Diktatur und Unterdrückung.

Beide Thesen implizieren die medientheoretische Annahme, dass die formalen Strukturen von Kommunikation und Medien die menschliche Wahrnehmung lenken und damit Denkmodelle und Verhaltensweisen präformieren. Welsch begründet jedoch sein Plädoyer für ein „humaneres Akustikdesign“ im öffentlichen Raum nicht medientheoretisch mit den positiven Kompetenzen einer ‚hörenden Gesellschaft‘, sondern physiologisch mit der Schutzbedürftigkeit des Ohres aufgrund eines Man-

gels an „Ohrlidern“ und verlässt damit den medientheoretischen Argumentationskontext. Unter einem humaneren Akustikdesign versteht er eine Verbesserung der öffentlichen Lautmenge und eine Reduktion überflüssiger Geräusche sowie manipulatorischer Klänge. Eine ideale öffentliche Klangwelt will Welsch damit nicht propagieren, zu unterschiedlich seien – mit Recht bemerkt – die Ansprüche und Geschmäcker. Welsch wendet sich aber genauso gegen ein Hinnehmen der faktischen Klangwelt und gegen die avantgardistische Musikästhetik, die ihre Toleranz bis hin zur Stilisierung von technischem Lärm zu Kunst und bis zur Proklamierung der Gleichwertigkeit aller Laute führe.

Damit reiht Welsch sich in den Diskurs derjenigen Autoren ein, die den gestiegenen Stellenwert von Klang in unserer heutigen Gesellschaft beschreiben. *Ohne selbst neue inhaltliche Aspekte hinzuzufügen oder sich von seinen Vorgängern kritisch abzugrenzen, schreibt Welsch aus Perspektive des Ästhetikers die medientheoretische Metapher von Klang als Signatur des Medienzeitalters weiter.* Damit steht er hier exemplarisch für den ästhetischen Diskurs, der eine neue Dominanz von Klang und auditiver Weltwahrnehmung im 21. Jahrhundert konstatiert.

In dem Zusammenhang will ich auch kurz auf Joachim-Ernst Berendt eingehen, auf den Welsch sich bezieht und der schon 1983 behauptete, die Welt sei Klang. Bei der Lektüre seines populären und vieldiskutierten Buches *Nada Brahma – Die Welt ist Klang* findet man umfangreiches Material, das den medientheoretischen Ansatz einleuchtend aus metaphysisch-spirituelle[r] Perspektive zu erhellen und zu ergänzen vermag.

Die idealistische Grundthese und -intention des Buches verhält sich allerdings diametral zu dem medientheoretischen Kerngedanken, dass die Medien unsere Wahrnehmung und Episteme prägen. „Was immer sich grundlegend verändert hat, hat sich zuerst im Bewusstsein des einzelnen Menschen verändert. Erst danach verändert sich die Welt, in der die Masse der Menschen lebt.“ (Berendt 1985, 12f). In diesem Sinne

versucht Berendt, seine Leser auf den Weg zu einem neuen hörenden Bewusstsein zu führen: „(...) die tiefe Veränderung wird dadurch ausgelöst, daß wir uns endlich das Ohr und das Hören in dem Maße erschließen, in dem das Auge und das Sehen ohnehin in unserer Kultur erschlossen sind.“ (Berendt 1985, 16). Die Medientheoretiker gehen indes davon aus, dass der Weg vom Auge zum Ohr medienrevolutionär determiniert und nicht infolge eines spontanen Erkenntnisaktes frei wählbar ist.

Die Zukunft denken sich Berendt und die Medientheorie dann jedoch ganz ähnlich durch die Vorherrschaft eines hörenden Bewusstseins bestimmt. „Nicht mehr das Auge wird – wie allgemein heute – Vorrang vor dem Ohr, sondern umgekehrt das Ohr Vorrang vor dem Auge haben.“ (Berendt 1985, 14). Zudem schreiben Berendt und z. B. McLuhan einer Hörkultur ganz ähnliche Eigenschaften zu und polarisieren zwischen dem rationalistischen, vom Buch sozialisierten Westen und dem spirituellen, durch das Hören geprägten Osten.

„Bereits für die Chinesen war das Auge ein Yang-Sinn: männlich, aggressiv, herrschend, verstandesorientiert, die Oberfläche betrachtend, zerlegend – während das Ohr der Yin-Sinn ist: weiblich, empfangend, helfend, intuitiv und spirituell, ins Innere dringend, das Ganze als Eines wahrnehmend.“ (Berendt 1985, 14f).

Vor dem Hintergrund des medientheoretischen Paradigmas ist eine Kultur des Hörens eine medieninduzierte, d. h. historisch kontingente Kultur, die nicht näher oder weiter von der ‚Wahrheit‘ der Welt entfernt ist als jede andere Kulturform. Für Berendt ist sie allerdings die ursprünglichste Kulturform, insofern er die Welt wesenhaft als Klang bestimmt. Das sehende Bewusstsein habe uns nur den Blick auf ‚klingende‘ Prinzipien verstellt. Die Auseinandersetzung mit den Denkweisen des fernen Ostens vermögen sie uns laut Berendt jedoch wieder bewusst zu machen.

*Die Auseinandersetzung mit Berendt verdeutlicht, dass auch den Medientheorien ein spiritueller Gestus eigen ist, wenn sie prophetisch das*

*Hören als Ziel der Geschichte und als das wahre Wesen einer friedlichen, toleranten Weltgemeinschaft verkünden.*

### **Die Befreiung des Sinns aus dem Rauschen – Norbert Bolz**

Norbert Bolz fordert in seiner *Theorie der neuen Medien* eine „Umstellung des Hörens“ (Bolz 1990, 9) als Metapher für einen Übergang vom erkenntnistheoretischen Paradigma der Hermeneutik zu einer medientheoretischen Epistemologie:

„Der Medientechnologe fragt nach dem Ton, nicht nach dem Sinn. Es geht um die Stimme des Schreibenden und die Ohren der Leser, nicht um Autorintention und Hermeneutik.“ (Bolz 1990, 14). „Was es aber heißt, Ohren zu hören zu haben, läßt sich heute so definieren: gleichschwebende Aufmerksamkeit für die Differenz von Medium und Gesagtem.“ (Bolz 1990, 9).

Unsere Gegenwart, die uns in sämtlichen kulturellen und gesellschaftlichen Teilbereichen mit Medientechnologien umgibt, sieht Bolz durch die Frage nach dem Medium und seinem Wertsetzungspotential gekennzeichnet, die die metaphysische Frage nach dem Wesen des Gesagten überhole. Dieses Programm der Neuen Medien wurde laut Bolz durch Nietzsche und Wagner, die „Herolde der neuen Medienwirklichkeiten“ (Bolz 1990, 29), bereits vorweggenommen. So schreibe Nietzsche in *Zarathustra* und *Die Geburt der Tragödie* gegen eine ‚Verkrüppelung des Hörens‘ an mit dem Ziel einer „Entalphabetisierung des Denkens“ (Bolz 1990, 22). Wagners Konzept des Gesamtkunstwerks stehe als radikale Antithese zu jener vergeistigten Musikästhetik eines Adorno. Seine musikalische Praxis versteht Bolz als ein anti-modernes, anti-gutenbergsches Sprachvermögen.

„Die Gleichzeitigkeit und Superposition der Effekte [Wort, Gebärde und Musik; Erläuterung der Verfasserin] erzwingt eine neue Weise der Rezeption, die vor allem eines nicht mehr zuläßt: die kritische Distanz. In diesem durch ästhetische Körpertechniken erzwungenen ‚ganz neuen Verstehen‘ hat der Hermeneutik ihre letzte

Stunde geschlagen. Das ganz neue Verstehen läßt die Gutenberg-Galaxis implodieren und überwindet den Begriff der Literatur.“ (Bolz 1990, 25).

Wagners ästhetische Praxis habe den „Raum der Perspektive, Repräsentation und dialektischen Synthesis“ verlassen. „An die Stelle der Perspektive tritt eine ständig andere Einstellung des Auges und des Ohrs, an die Stelle der Repräsentation die Emergenz der Medien und an die Stelle der Synthese der Mosaik-Effekt.“ (Bolz 1990, 37). Auch bei Bolz findet sich also implizit die Vorstellung eines durch den Medienwandel vom Buch zur Medientechnologie ausgelösten historischen Paradigmenwechsels.

Zudem stellt er, ebenso wie schon McLuhan oder auch Flusser vor ihm, das neue Zeitalter unter das Zeichen der Musik. Die Musik fungiert bei Bolz als epistemologische Metapher und als epochales Paradigma. „Das ist die große Antithese, die Wagners ästhetische Praxis und ihre philosophische Verdeutlichung durch Nietzsche trägt: Musik vs. Gutenberg-Galaxis.“ (Bolz 1990, 26). Neu bei Bolz ist allerdings seine Berufung auf Nietzsche und Wagner. Den Gedanken Nietzsches, „Musikrelationen als Konstituentien eines veränderten Wirklichkeitsbegriffs zu fassen“ (Bolz 1990, 27f), macht sich Bolz zu eigen. Er fordert auf, die Ohren, die mit Bildung und Konventionen verstopft sind, zu zerschlagen, um eine Energie der Zeichen freizusetzen. Es geht also doch wieder um eine Sinndimension, aber eine befreite. Als Modell gilt nicht die Musik schlechthin, sondern die elektronische Musik der Gegenwart. „Bei jener plötzlichen Geschmacksveränderung in der Musik geht es also nicht um ein Austauschen von Schallplatten, sondern um eine Transformation in der Kunst des Hörens. Musik befreit den Geist und therapiert den Leib.“ (Bolz 1990, 20). Damit ist aber nicht kontemplativ erfahrbare Aufführungsmusik, sondern tanzbare elektronische Musik gemeint und Musik, die den Rahmen der Tonalität in Richtung Rehabilitierung des Geräuschs sprengt. „Erst die technische Emanzipation des Lärms in der populären Musik seit Wagner ermöglicht es, das akustisch Reale als

Hintergrundrauschen eines anderen Hörens zu vernehmen.“ (Bolz 1990, 17). Mit Flusser ausgedrückt, geht es um das Bedeutungspotential des Technosounds, das im experimentellen Spiel mit Klängen frei wird. Es geht um das Rauschen, das zwischen den Sprachzeilen der Musik, zwischen den linear-melodiösen Verläufen und architektonischen Strukturen lange ignoriert worden war, bis dahin, dass es mittels der elektronischen Technologien gänzlich aus der Musik gefiltert wurde. Aus diesem Rauschen lassen sich laut Bolz neue Sinndimensionen gewinnen. *Technisch befreite Musikpraxis steht also laut Bolz als Modell für einen neuen kreativ-spielerischen Umgang mit Medien und mit Wirklichkeit.*

Dementgegen expliziert Bolz am Beispiel Klang auch die Kehrseite der Medienwirklichkeit, die jedoch abgeschwächt wird und deshalb das positive Bild der Neuen Medien nicht zu trüben vermag. Ähnlich wie Welsch bringt Bolz das Ohr und das Hören auch in den etymologisch naheliegenden Zusammenhang mit Gehorsam und in einen Zusammenhang mit Furcht. „Das Ohr ist das Organ der Furcht und gehört zur Höhlenwelt von Nacht und Musik.“ (Bolz 1990, 16). Es handele sich jedoch um einen Gehorsam, der nicht Unfreiheit, sondern Weltbezug und Weltbegegnung bedeute. Lesen sei ein Hören-Müssen auf Andere, Hören dagegen nur ein Offen-sein-Müssen gegenüber der Welt.

Am Beispiel der Musik und ihrer Rezeption zeigt Bolz Merkmale und Chancen unserer gegenwärtigen Medienwirklichkeit auf. Die Musik Wagners sowie die elektronische Musik stehen bei ihm als Modelle für ein neues epistemologisches Paradigma, für ungeahnte Möglichkeiten der Sinnsetzung. „Mythos und Musik eröffnen einen neuen Raum der Medienästhetik jenseits von Gelehrsamkeit und Kritik, Genie und Subjektivität. Und auch jenseits des Schönen.“ (Bolz 1990, 35). Aufmerksamkeit für das Rauschen zwischen den Melodiestimmen wird als Toleranz für das Andere, das Neue, das Diskontinuierliche, Gegenläufige, den Lärm jenseits von gutenbergscher Bildung und festgeschriebener Konventionen hochgerechnet. *Sound und Mythos sind für Bolz Stimu-*

*lanzien des Lebens und Gefährdung des philosophischen Diskurses der Moderne.*

#### **4.2.4. Sound als Signatur und Utopie des Medienzeitalters – Von der Beobachtung der Musikkultur zu deren Funktionalisierung**

Auffällig ist, dass verschiedene Medientheoretiker das Hören und die Musik – im Kontrast zu einem Desiderat der Musik innerhalb der Medientheorie / Mediengeschichte – mehrfach zum Paradigma einer neuen Bewusstseinsdimension, postmodernen Ästhetik, gesellschaftlichen Organisationsform und kulturellen Epoche machen. Klang wird zum neuen Leitmedium ernannt, das Hören wird zum ästhetischen und epistemologischen Modell stilisiert, oder aber die Musik wird zur strukturellen Metapher für gelungene Kommunikation ausgerufen. Sound gilt allgemein als Signatur des Medienzeitalters. Eine fachspezifische, analytische Auseinandersetzung mit Musik im Kontext der Medien ist dagegen weitenteils noch ausgeblieben. Diesem neuen Diskurs über Klang bzw. Musik möchte ich mich mit verschiedenen Lesarten nähern:

##### **Medienkultur als Klangkultur – Die reduktionistische Lesart**

Die Vorherrschaft der Textmedien wird derzeit durch die elektronischen Klangmedien erschüttert. Klang tritt die kulturelle Nachfolge des Textes an, indem Klangmedien (Musik, Klänge, sekundäre Oralität) zusammen mit den bewegten Bildern die Texte und das Lesen zugunsten einer synästhetischen Hypertextrezeption verdrängen. Parallel dazu hat sich das Visualitätsprimat der Historie überholt. So ist es allgemeiner Tenor, dass wir neue Denkmodelle, so genannte ‚Medienkompetenzen‘ brauchen, die der derzeitigen Mediensituation angemessen sind. Diese neuen Denkmodelle und Wertmaßstäbe sind – so kann leicht nachvollzogen werden – auf der Basis der gegenwärtigen Medienbedingungen und veränderten Kommunikationssituation, d. h. insbesondere auch auf Ba-

sis hörender Medienrezeption zu entwickeln. *Die Rede von der Medienkultur als Klangkultur ist in diesem Sinne das Resultat evidenter historischer Veränderungen und daraus abgeleiteter Erfordernisse.*

### **Klang als Signatur des Medienzeitalters – Die medientheorieimmanente Lesart**

Aus der größtenteils auditiven Struktur der Medientechnologien und aus einem enorm gestiegenen Musikkonsum folgt im Sinne McLuhans, dass unser Wahrnehmen, Denken und Verhalten sich verändert. Hörmedien bedingen strukturell und unabhängig von ihren Inhalten ein ‚kreisdialogisches‘, mehrdimensionales, symbiotisches, multiperspektivisches Wahrnehmen (McLuhan, Flusser) und fördern daher ein partizipatorisches, selbstreferenzielles, standpunktlos-relationales Denken (Flusser). Das Hören und die Aufmerksamkeit für Klang fördern eine Ästhetisierung des Alltags, eine spirituelle Weltwahrnehmung (Berendt) und kehren die Säkularisierung der Welt durch das Visualitätsprimat um. Medienmusik und Klangmedien schreiben sich strukturell in Kultur ein, machen uns toleranter und ökologisch bewusster (Welsch) und befördern ein friedvolles Miteinander im globalen Dorf (McLuhan).

*Die Rede von Klang als Signatur des Medienzeitalters analysiert also den kulturellen Status quo bzw. gibt Zukunftsprognosen gemäß der Medium-Message-These.* Diese Lesart ist innerhalb der Medientheorie nachvollziehbar, bedürfte jedoch einer empirischen Überprüfung durch unterschiedlichste Disziplinen.

### **Musik und das Hören als Beschreibungsmodell für eine Gesellschaftsutopie – Die kritische Lesart**

Der medientheoretische Diskurs geht jedoch häufig über die bloße Analyse der Gegenwart hinaus. Aus dem behaupteten Status quo wird eine ideale Zukunft abgeleitet. Aufgrund dieses nicht sauber abgeleiteten Schlusses vom Sein auf das Sollen setzt hier die dritte, kritische Lesart an.

Musik wird von einem im Medienzeitalter spezifisch ausgeprägten Kulturphänomen zum Modell für eine neue Bewusstseins-, Kultur- und Gesellschaftsform stilisiert. Der aktive Umgang mit Musikmedien oder auch Medienmusik wird zum Hoffnungsträger oder gar Garanten für die Produktion von neuen Sinndimensionen, für eine ideale Form der Kommunikation und sogar für eine wiedererstarkende Religiosität. Begründet wird diese Wertsetzung allein aus der inneren Regelhaftigkeit der Medientheorie. *Die medienhistorische Analyse wird zwischen den Zeilen zu einer normativen Empfehlung für die Zukunft hochgerechnet.*

An den Medientheorien selbst lässt sich wiederum aber auch ihre eigene These von einer wahrnehmungslenkenden, dispositiven Struktur der Medien verifizieren. Geht man mit den Setzungen der Medientheorie mit, dass die elektronischen Klangmedien zu einem kulturell dominanten Faktor avanciert sind und dass Medien Spuren in Diskursen hinterlassen, so komme ich zu dem folgenden Schluss: Die Medientheorie verdeutlicht implizit und das par excellence, wie sich die neuen audiovisuellen Medien in Formen des Denkens, hier in Theorien und Thesen, einschreiben. Metaphern und Begriffsfelder der neueren Medientheorien als auch ihre Argumentationsformen sowie ihr Schreibstil scheinen der diskursprägenden Macht der Medien Recht zu geben.

Seit der Text nicht mehr als kulturelles Leitmedium empfunden wird, weil die neuen Medientechnologien uns in Bewunderung und Verängstigung versetzen, sind im geisteswissenschaftlichen Diskurs Textmetaphern und Schriftlichkeitstopoi ausgereizt, quasi ‚aus der Mode geraten‘. Es gilt nun, eine terminologische Leerstelle bezüglich menschlichen Kommunizierens, Wahrnehmens und Erkennens zu füllen. Zum einen eignet sich hier das Begriffsfeld der Musik und Audition, weil die auditiven Medien als neuer einflussreicher Faktor in der Medienlandschaft erkannt werden. Zum anderen hat der Rückgriff auf die Musik als Antithese zum Text, der im Medienzeitalter zweifelsohne an allein herrschaftlichem Einfluss verliert, eine literarisch-philosophische Tradition. Wie sich die Musikästhetik dem Medium Alltagssprache sowie Topoi

und Erkenntnismodellen der Textwissenschaften bedient, um Musik zu beschreiben und zu legitimieren, so zeigt sich umgekehrt, dass auch die Musik gerne als Metaphernfundus und Modell funktionalisiert wird. In der romantischen Literatur und Philosophie steht die Musik als Antithese gegen eine vergeistigte Aufklärung und diskursive Logik. Sie steht auch in der Moderne aufgrund semiotischer Charakteristika für den Zweifel an der Omnipotenz der Sprache. Sie markiert das Andere, Abwesende sowie Diskontinuierliche, sie wird funktionalisiert im Zeichen von Sinnlichkeit und Transzendenzerfahrung. Mit einem Verweis auf die Musikwelt lassen sich die Defizite der Textwelt scheinbar kompensieren.

Ganz ähnlich bedienen sich heute verschiedenste Medientheorien der musikalischen Begriffs- und Bedeutungswelt. Musik steht erneut als Antithese zu Text, Diskurs und traditioneller Logik und vermag somit die oben konstatierte Leerstelle zu füllen. *Musik ist bei den dargestellten Autoren weitenteils nicht mehr als eine romantische Metapher für das Unfassbare und Unbekannte, welches uns die neue Medienwirklichkeit bringt und vielleicht noch bringen wird.* Musik im Allgemeinen bzw. traditionellen Sinne und das neue Medienzeitalter haben gemeinsam, dass sie sich antithetisch zum Text verhalten, dass sie beide noch nicht festgeschrieben, letztlich analysierbar sind. In diesem Sinne passt es, dass der Duktus der Medientheorien eher spekulativ-literarischer, denn wissenschaftlicher oder empirischer Natur ist. Des Weiteren eignet sich im Speziellen die moderne, vor allem elektronische Musik als Metapher für das Medienzeitalter, insofern ähnliche Begriffe und Schlagworte greifen: Mehrdimensionalität, Vernetzung, experimentelles Spiel mit Klängen statt Linearität, Polarität und Entwicklung im Rahmen vorgeschriebener Klangsysteme.

#### 4.2.5. Vom literarischen Appendix hin zur Gesellschaftsutopie – Wandel des musikästhetischen Diskurses

Die Musikästhetik bedient sich zum einen des Mediums Alltagssprache, um ihren Gegenstand Musik zu beschreiben und zu bewerten; gleichzeitig eignet sie sich auch Topoi und Modelle aus der Sprachtheorie und den textfundierte Geisteswissenschaften an und projiziert sie auf ein völlig differentes Phänomen, nämlich Klang. *In Zeiten, in denen der Text und textgeprägte Wissenschaftsideale traditionell dominieren, weisen die Musikästhetik und musikontologischen Vorstellungen also eine deutlich ‚gutenbergsche Tradition‘ auf* (vgl. Kittler 1995). Der Notentext musste sich stets mit der Sprache und dem Diskurs vergleichen. Während der Aufklärung noch anhand dieser Messlatte abgewertet, wird in der Romantik das Unbegriffliche der Musik zu ihrer Stärke umgewertet. Musikästhetische Theorien finden sich vor allem in literarischen oder theologischen Schriften, weniger in musikwissenschaftlichen oder kompositionspraktischen Abhandlungen. Vor allem Literaten rasonieren über Musik. *Damit ist die Musikästhetik vielfach nicht mehr als ein Appendix, eine Funktion innerhalb der Texte, und beginnt sich erst langsam durch den Positivismus methodisch und inhaltlich von der Literatur zu distanzieren.* Sie betrachtet nun die Sprache als notwendiges Mittel für eine spezifisch musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Klangmaterial. Die klassisch-romantische Musikästhetik mit ihrem Zentrum in Deutschland und die musikwissenschaftliche Forschung entstehen.

Derzeit ist Sprache zwar noch immer ein wichtiger Einflussfaktor und das Medium, welches Musiktheorie und -praxis relevant beeinflusst. Aber: *Durch die neue Dominanz der Klangebene – weg von der Notation und der kulturellen Vorrangstellung der Texte, hin zum technisch handelnden, experimentierenden statt lesenden Umgang mit Musik – verändert sich nicht nur die musikalische Praxis, sondern auch die Rede über Musik. Formalistische Beschreibungsmodelle und Theoriekonzepte*

*haben Konjunktur. Empirisch oder physiologisch argumentierende, naturwissenschaftliche Musikästhetiken entstehen.*

Es handelt sich bei beiden Diskursen um ontologische Zuordnungen und nicht um einander ausschließende Wesensbestimmungen der Musik. Die Auffassungen, dass Musik als Sprache die Welt abbildet, bzw. dass Musik Welt simuliert, sind metaphorische Zuschreibungen. Die jeweiligen medialen Bedingungen schreiben sich in Musikauffassungen ein und diffundieren sodann auch in sämtliche andere Bereiche der Musikkultur. Auf der anderen Seite bieten sich sodann die Musikontologien für jeweils unterschiedliche Funktionalisierungen an. *War die Musik in der Romantik noch Topos für Transzendenz- und Einheitserfahrung und trat sie damit in säkularisierter Form das Erbe der christlichen Metaphysik an, so steht die Musik heute als strukturelles Modell für ein telematisches, vernetztes Denken, für ideale Kommunikation und eine demokratische Gesellschaftsform.* Wurde die wahre Musik im 18. und 19. Jahrhundert als privilegiertes Bildungsgut aufgefasst und kulturell gelebt, durchdringt sie heute sämtliche Bereiche des privaten und öffentlichen Lebens und steht im Zeichen von Selbsterfahrung, Remythisierung, Völkerverständigung, Friedfertigkeit etc.

Bei Medienmusik sind es also vor allem die Relaisstrukturen, bei gutenbergscher Musik die Encodierungsform, die zu einer Funktionalisierung der Musik geführt haben und zu einer Verknüpfung von Diskursen und Praktiken.

#### **4.2.6. Ausblick**

Im Folgenden werde ich aus der dargelegten medientheoretischen Perspektive zukunftsweisende wie konservative Anteile zeitgenössischer Komposition, Musikästhetik und -kultur markieren bzw. ein Instrumentarium für diese Markierungen an die Hand geben und exemplarisch vorführen. Damit verfolge ich einen ‚archäologischen‘ Ansatz, der ver-

schiedene derzeit wirksame musikkulturelle Schichten medienanalytisch herauspräparieren will, statt eine gültige Musikauffassung und -kultur im Sinne des geschichtsphilosophischen Modells Flussers oder McLuhans zu behaupten. Die Arbeit nimmt damit eine momentane Bestandsaufnahme aus Perspektive der Medien vor. Die Ästhetik der Medienmusik steht dabei im Vordergrund, kommt aber ohne den Blick auf eine Medienästhetik der gutenbergschen und vorgutenbergschen Musikkultur nicht aus. Diese wird stets als Begründungsfolie und Abgrenzungsmodell mitgeführt. In diesem Zusammenhang wird dann auch der Blick auf das spezifisch Ästhetische der Medienmusik gelenkt werden.

### **4.3. (K)eine Werteverchiebung – Ästhetische Bestimmungen der Medienmusik**

#### **4.3.1. Vom Maß der Mittel – Die Medien als Prämisse ästhetischer Werturteile**

##### **Ästhetik zwischen Beschreibung und Wertsetzung**

Mit dem Ziel einer Ästhetik der Medienmusik gehe ich im Folgenden der Leitfrage nach, welche Spuren technische Töne aufgrund ihrer Semiotik und materiellen Beschaffenheit – damit also jetzt beide Paradigmen zusammendenkend – in der Kompositionspraxis und im musikästhetischen Diskurs hinterlassen. Dabei werde ich sowohl funktionalbeschreibend vorgehen als auch normativ-setzend.

Zum einen geht es um die Beschreibung des spezifisch Ästhetischen der Medienmusik im Kontrast zur gutenbergschen Musik und demzufolge um die musikästhetische Erprobung der medientheoretischen Terminologie.

Zum anderen geht es aber auch darum, a) ein mögliches Instrumentarium zur Überprüfung ästhetischer Werturteile zur Verfügung zu stellen und b) konzeptuelle Angebote für die Bewertung von Medienmusik zu

machen. Indem ich Kriterien für Musik-Sein an sich bzw. für gute / gelungene Medienmusik formulieren werde, gehe ich – im Rahmen der als gültig angenommenen, aber sicherlich kontingenten medientheoretischen Perspektive auf Musik – auch ontologisierend und ästhetisch-wertsetzend vor. Meine Ausführungen verstehe ich aber weniger als ästhetische Vorschriften an die zeitgenössische Musikpraxis, sondern vielmehr als Argumentationsmaterial für die musikästhetischen Diskurse, die zum Teil noch immer mit verbrauchter Terminologie und ohne die notwendige Reflexion ihrer medialen Voraussetzungen über Musik reden und urteilen.

### **Tonalität, Partitur und Aufführungssituation als ästhetisches A priori**

Urteile über künstlerischen Wert bzw. ästhetische Wertlosigkeit werden in der Geschichte der Musikästhetik (vgl. Fubini 1997) a) aus der Form bzw. Technik, b) aus dem Inhalt oder c) der gesellschaftlichen Funktion einer Komposition abgeleitet oder sind d) am Begriff des Fortschritts orientiert. Diese vier Ausgangspunkte für ästhetische Werturteile beziehen sich auf die notierte Musik von der Antike bis zu Schönberg.

Ausbuchstabiert sieht das beispielsweise so aus: Musik soll im Begriffsinne von ‚Kunst‘ eine kunstvoll-komplexe Struktur, eine auf technischem Können basierende Form aufweisen, und / oder sie soll einen Inhalt haben, d. h. aussagekräftig sein, Wahrheit verkünden und in diesem Sinne eine gesellschaftliche Funktion erfüllen. Sie soll einerseits Tradition bewahren und andererseits originell und innovativ sein. Die Werte Komplexität, technische Beherrschung, Innovation, Originalität oder Aussagekraft, auf die, vor allem ästhetische Theorien des 18. und 19. Jahrhunderts rekurren, sind ästhetische Setzungen, die nicht weiter mithilfe der Ästhetik begründbar sind.

Die Medientheorie vermag dagegen – ähnlich wie die Metaphysik, Ethik oder Theologie, die bisher an dieser Stelle aufgerufen wurden – eine diesen konkreten Werten vorgängige, ahistorische und universellere

Setzung zu machen, aus der heraus konkrete Werte, wie die genannten, abgeleitet bzw. anhand derer sie überprüft werden können: *Das spezifisch Ästhetische einer Musikform steht im Zusammenhang mit ihren medialen Vorbedingungen – so meine These. Ästhetische Werturteile sind demzufolge begründet, wenn sie die medialen Strukturen des musikalischen Objekts als auch die medialen Bedingungen der Urteilsbildung an sich mitreflektieren.*

Demzufolge will ich zunächst die Setzungen traditioneller Ästhetik im Zusammenhang mit ihrer medialen Situation überprüfen. Die vier Kategorien, die als Ausgangspunkte für unterschiedliche ästhetische Werturteile in der Geschichte der Musikästhetik immer wieder herangezogen werden, scheinen auf den ersten Blick epochen- und möglicherweise sogar kulturunabhängig zu sein. *Aus medientheoretischer Perspektive resultiert der Bezug auf Form und Inhalt, auf einen gesellschaftlichen Nutzen und den Begriff des Fortschritts aber speziell aus einer Musikkultur, die Musik in Form von notierten Werken organisiert, anhand von Partituren in Aufführungssituationen aktualisiert und in sprachlich-ästhetischen Diskursen reflektiert und beurteilt – so meine These.*

Im ‚magisch-mythischen‘ Musikzeitalter noch als ganzheitliches Phänomen wahrgenommen, tritt mit den Medien Text und Notentext die semiotische Differenz von Form und Inhalt, von Zeichen und Bedeutung allererst ins Bewusstsein (vgl. Kapitel 4.1.). Die Frage ihres Zusammenhangs durchzieht die Geschichte der Musikästhetik wie ein roter Faden und aktualisiert sich in der Frage nach der Bedeutung von Klang. Eine inhaltsorientierte Theoretisierung der Musik weitet semiotische Charakteristika der Notation auf den Klang aus und behauptet – infolge einer Verabsolutierung des eigenen Mediums Sprache – eine Semantik der Musik. Musik soll aussagekräftig sein. Sie wird in traditionellen ästhetischen Texten danach beurteilt, ob sie Außermusikalisches erzählt

oder kommentiert, ob sie im religiösen Sinne Wahrheit offenbart und Erkenntnis stiftet.

Die Formalästhetiken widmen sich dagegen der musikalischen Klangarchitektur. Musik soll aus formalästhetischer Perspektive im Begriffsinne von ‚Kunst‘ als Können kunstvoll-komplex gemacht sein. Der durch die Organisationsmodi Tonalität und Partitur strukturierte innere Kompositionsprozess sowie der Akt des Transkribierens von imaginiertem Klang in Noten ist nicht nur eine kreative, sondern auch höchst handwerkliche Leistung. Die Ausbildung des handwerklichen Könnens, die Beherrschung des historisch gewachsenen Idioms, ist zeitintensiv und wird im Werturteil honoriert.

Da der Notentext und insbesondere der Notendruck öffentliche Medien sind, die in der Aufführungssituation ein zwar elitäres, aber dennoch massenhaftes Publikum erreichen, ist auch der Bezug auf die Gesellschaft ein medieninduziertes ästhetisches Kriterium. Öffentlichkeit zu erlangen, engagiert und politisch zu sein, ist ein Angebot der Texte und Bücher. Auch der Notentext bietet die Möglichkeit des Gehört-Werdens. Die Aufführungspraxis stellt dazu das öffentliche Forum zur Verfügung. Demzufolge gilt ästhetisch erneut, dass Musik aussagekräftig sein soll, in einen intertextuellen Diskurs mit anderen Komponisten und Werken treten soll, sich durch Kommentar und Kritik engagieren soll.

Durch die Objektivierung von Klang im Notentext wird Musik zudem als beurteilbarer Gegenstand definiert. Weil der Notentext eine Praxis des Archivierens ermöglicht und informationsverlässlich ist – notierte Musik bedarf keiner Wiederholung, um kulturell tradiert zu werden –, kommt es zudem medienfolgsam zu einer Akkumulation, Verdichtung und Komplexisierung von Informationen, was sich in verschiedenen ästhetischen Forderungen niederschlägt. So wird das einzelne Werk in historische Zusammenhänge gestellt. Der Komponist wird einer Fortschrittsdynamik unterworfen. Hinter dem Begriff des Fortschritts verbirgt sich die Leitdifferenz von Innovation und Konventionalität. Musik muss zum einen innovativ sein, statt wie in oralen Musiktraditionen das

Alte ‚nur‘ weiterzutragen. Damit ist oft auch eine Steigerung der Komplexität gegeben. Die innovativen Anteile machen aber das Werk zum Original. Die durch den Notentext erst individualisierbaren und personalisierten Komponisten werden nicht selten an ihrer Originalität gemessen. Was zuvor noch als wertvolle Kulturpraxis galt, als Erhalt ewiger Weisheiten und Güter, gilt jetzt durch die Praxis des Aufschreibens und Sammelns als epigonal. Andererseits darf und muss die Musik aber auch konservativ sein. Sie trägt das musikalische Idiom bewahrend weiter, denn nur durch einen hohen Grad der zeichentheoretischen Konventionalität ist Musik verständlich. In ihrer Bewahrung und Fortentwicklung der musikalischen Sprache oder Symbolik sind die Werke in einen historischen Verlauf eingebunden und werden von einer neu entstehenden historischen Wissenschaft Epochen und Stilen zugeordnet. Damit steht das ästhetische Urteil meist auch im Zusammenhang mit einer historischen Argumentation und ist auf der anderen Seite selbst als medial bedingtes Phänomen historisch kontingent.

### **Technosound und Apparate als ästhetisches A priori der Medienmusik**

Mit der Nutzung von elektronischer bzw. digitaler Technologie in der Musikpraxis hat sich die Musikkultur augenscheinlich verändert. Die neu entstehenden Kompositionen lassen sich, der These vom ästhetischen A priori der Medien folgend, nicht mehr mit den traditionellen ästhetischen Modellen und Leitdifferenzen begreifen und beurteilen. Möglicherweise greift sogar der sprachliche Ästhetikdiskurs an sich nicht mehr. Das will ich entlang der vier Aspekte Form, Inhalt, gesellschaftliche Relevanz und Fortschritt sowie ihrer jeweiligen inhaltlichen Differenzierungen überprüfen.

Die Organisationsmodi Tonalität, Partitur und Aufführungssituation sind für Medienmusik – die über die gesamte reale Klangwelt verfügt, Klang als digitale Informationen verschlüsselt und apparatgebunden

jederzeit, allorts und wiederholbar zum Erklängen bringen kann – nicht mehr maßgebend. In dem Moment, in dem sich die traditionellen Formen der Musik aber auflösen und Musik nicht mehr entlang ihrer „Rahmungen“, wie Schäblitz es nennt (Schäblitz 2003), begriffen und beurteilt werden kann, scheint auch der Begriff der Form als ästhetisches Kriterium irrelevant zu werden. Dem ist jedoch nicht so. Solange man Musik als eine Rationalisierung, d. h. absichtsvolle Organisation von Klang versteht, gelten ungeachtet der Unterschiede in den Organisationsmodi Formkriterien für das ästhetische Urteil. Demzufolge stellt sich auch hinsichtlich der Medienmusik die Frage, welche Struktur- oder Formkriterien ästhetisch notwendig bzw. reizvoll sind. Welche ästhetischen Leitdifferenzen können also aus den spezifischen Organisationsmodi der Medienmusik abgeleitet werden? Diesen Fragen werde ich im nächsten Kapitel *Vom Werk zum Rhizom* weiter nachgehen.

Wie steht es nun mit dem Inhalt als ästhetikrelevanter Kategorie? Insofern der Notentext als musikvermittelndes Leitrelais seine Funktion an klingende Relais wie Radio, CD, MP3, Studioteknik etc. verloren hat, ändert sich gemäß der Medium- / Message-These mit der Verpackung auch die Botschaft, d. h. der Inhalt der Musik. Demzufolge verschiebt sich erwartungsgemäß auch die inhaltsorientierte ästhetische Forderung nach semantischer Bedeutsamkeit. Der Inhalt an sich bleibt aber nach wie vor ein ästhetisch relevantes Kriterium, wenn man zwar einen Repräsentationscharakter der Medienmusik ausschließt, sie aber weiterhin als ein semiotisch funktionierendes Phänomen versteht (vgl. Kapitel 4.2.2.). Indem ich die Haltung des Hörens als Indiz und epistemologische Metapher für musikalisches Verstehen im Kapitel *Die Haltung des Hörens* untersuchen werde, versuche ich, dem Inhalt der Medienmusik auf die Spur zu kommen und demzufolge eine neue inhaltsorientierte ästhetische Leitdifferenz zu formulieren.

Gesellschaftliche Relevanz als Ausgangspunkt für ein ästhetisches Werturteil ist ebenfalls nach wie vor gegeben, auch wenn sich Leitdifferenzen verschoben haben. Gesellschaftlich relevante Musik ist keines-

falls zwangsläufig gute Musik, wenn man sich den Bereich der konsumorientierten Musik wie etwa Sendungen vom Format ‚Deutschland sucht den Superstar‘ vor Ohren führt. Zudem ist die Hörsituation heute nur noch zum Teil öffentlich. In dem Moment, wo Schallplattenspieler, Radios und PCs Musik in Wohnungen und Autos einspeisen und Kopfhörer direkt in die Ohren schallen, hat das Hören von Musik den Privatraum in nie zuvor gekanntem Maße erobert. Auf die gesellschaftliche Relevanz als Ausgangspunkt für ästhetische Werturteile und ihre aktuelle Ausdifferenzierung in Leitdifferenzen werde ich ebenfalls im Kapitel *Die Haltung des Hörens* eingehen.

Auch der Fortschrittsgedanke schließlich bleibt aufgrund einer angenommenen Mediengeschichte als historischer Terminus immer noch gültig. Wie der Begriff jedoch wertend ausbuchstabiert wird, werde ich im Kapitel *Vom Werk zum Rhizom* behandeln. Es ist davon auszugehen, dass sich die Leitdifferenzen innovativ-konventionell und original-epigonal verschoben haben, insofern die Neuen Medien nicht mehr linear und semantisch abbildend strukturiert sind. Demnach wird Fortschritt z. B. nicht mehr teleologisch bestimmt sein.

*Indem aber alle vier Kategorien nach wie vor als Ausgangspunkte für eine ästhetische Bestimmung gegenwärtiger Musik in Frage kommen, ist eine Anschlussfähigkeit an traditionelle Ästhetik gegeben. Eine Anschlussfähigkeit ist auch insofern gegeben, als das Medium des ästhetischen Werturteils an sich weiterhin die Sprache ist, auch wenn diese sich neuen metaphorischen Wortfeldern zuwendet.*

Darüber hinaus haben die Medien als ästhetisches A priori der Musik aber den sprachlichen Bewertungsdiskurs an sich relativiert, so meine These. Zum einen wird der traditionelle sprachliche Ästhetikdiskurs durch Ästhetiken wie z. B. die von Kodwo Eshun relativiert, der in seiner Theorie der Klang-Fiktionen Metamorphosen wuchern lässt, wo ansonsten auf ästhetische Fachterminologie rekuriert würde (vgl. Eshun 1999). Zum anderen setzen sich heute nicht mehr nur sprachliche Dis-

kurse, die in der Tradition der theologischen oder romantisch-literarischen Bewertung von Musik stehen, mit Musik auseinander. Es sind immer mehr auch nichtsprachliche Diskurse, die im Sinne ihrer spezifischen medialen Bedingungen mit Musik experimentieren, sie funktionalisieren und mit anderen Modalitäten bewerten. Das sind z. B. Diskurse des Films, der bildenden Künste, der Medizin und der Naturwissenschaften. Wenn das Hoheitsrecht zur ästhetischen Urteilsbildung aber fällt, vermag vielleicht auch ein neurophysiologisch begründetes Gefallen als Wertkriterium von Musik gelten. In dem Zusammenhang würde dann allerdings auch der autonome Kunstbegriff relativiert, der – wie nachzuweisen gilt – ein Begriff des Gutenbergzeitalters ist.

#### **4.3.2. Ein Schwebestand zwischen Klang und Sinn – Das spezifisch Ästhetische der Medienmusik**

##### **Vom Werk zum Rhizom – Die ästhetischen Prämissen Form und Fortschritt**

Die für die traditionelle Ästhetik zentrale Kategorie des musikalischen Werkes unterliegt einem Wandel. Ursprünglich wurde Musik nicht als Werk begriffen. Erst im 18./ 19. Jahrhundert tauchte dieser Begriff und mit ihm die Musikwissenschaft auf. Eine Beschreibung und ästhetische Bewertung, ausgehend vom Werkbegriff, schlägt damit für Musik vor dem 18. Jahrhundert genauso fehl wie für Musik des 20. / 21. Jahrhunderts, die durch verschiedene ästhetische Strategien den Werkbegriff außer Kraft setzt. Diese Entwicklung hin zum Werkbegriff und dessen Auflösung möchte ich aus Perspektive eines Medienwandels darstellen und die Konsequenzen für das ästhetische Werturteil markieren.

Vor Erfindung des Notendrucks bzw. umso mehr vor Erfindung der Notenschrift unterlag Musik den Wahrnehmungsbedingungen und dem Organisationsmodus der Oralität. Sie war Livemusik und wurde als

zeitlich offene Struktur wahrgenommen. Es gab – wie auch heute noch in oralen Musikkulturen – keinen fest definierten Abschluss eines Klanggebildes. Der Modus der Wiederholung war formgebend. Zudem wurde Livemusik inhaltlich als offen gelebt. Sie trug das kulturelle Wissen weiter, war aber als Speichermedium nicht verlässlich, sondern nahm unterschiedlichst bedingte Veränderungen in sich auf. Ohne musikalischen Objektbegriff gab es aber keine ästhetische Bewertung von Musik. Die Ästhetik ist vielmehr eine Erfindung infolge der schreibenden Rationalisierung und Objektivierung von Musik.

Durch die Erfindung der Notenschrift und des Notendrucks veränderten sich die Organisation und Wahrnehmung von Musik sowie ihre ästhetische Bewertung. Musik wurde fortan als fest umrissene Struktur wahrgenommen und als Werk definiert. Christoph Cox beschreibt in seinem Aufsatz *Wie wird Musik zu einem organlosen Körper? Gilles Deleuze und die experimentelle Elektronika* die Tonalität, die Partitur und die orchestrale Hierarchie als Grundpfeiler des musikalischen Werkbegriffs (vgl. Cox 2003). Diese drei Organisationsformen der Musik des 18. und 19. Jahrhunderts in Europa verweisen auf die drei im Medienbegriff unterschiedenen zentralen Vermittlungsebenen Encodierung, Relais und Decodierung. *Die ästhetische Kategorie des Werkes kann demzufolge als Effekt medialer Bedingungen reformuliert werden:*

Aufführungsmusik hat – bedingt durch die lineare Struktur der Notenschrift und als Ausführung einer Partitur – einen Anfang und ein definiertes Ende. Kompositionen wurden demzufolge als geschlossene Strukturen gedacht und als Werke definiert. Dadurch wurde die Musik zu einem Objekt mit all seinen Konsequenzen. Musik wurde zum geistigen Eigentum und sie wurde kaufbar (Notenhandel, Eintrittsgelder, GEMA-Tantieme). Sie wurde zudem zum Objekt wissenschaftlich-formaler und ästhetischer Analyse und Beurteilung.

„Einst völlig weltlich und zeitlich unbegrenzt, nur als flüchtige Performance und in Form nicht identischer Wiederholungen existierend, wurde Musik zu einem Ding, einem Wesen, einer Art pla-

tonischem Modell, das nicht nur die Performance von außen lenkte, sondern auch im Hinblick auf ihre Übereinstimmung mit ihr beurteilt wurde.“ (Cox 2003, 167).

Damit kam der Partitur eine Autorität zu, der sich der Dirigent und das Orchester unterwarfen. Konkrete Aufführungen wurden an dem Ideal der Partitur beurteilt. Das Werk ist demnach als eine authentische Wiedergabe einer zeitlich bestimmten Klanggestalt definiert, als Artikulation einer objektiven Idee.

Neben der Partitur und damit der schriftlichen Fixierung ist die klassische Musik noch durch ein weiteres Ordnungsprinzip beherrscht, die Tonalität (vgl. Cox 2003, 167). Musik wurde vom Geräusch und dem, was zwischen den Intervallen tönt, abgegrenzt. Melodie, Kontrapunkt und Kadenzierung geben der Musik eine lineare Struktur. Die harmonischen Kompositionsgesetze strukturieren den Klang als Narration. Cox verweist auf narrative Ordnungsschemata wie Abwesenheit-Präsenz oder Konflikt-Lösung. Des Weiteren strukturieren Frage-Antwort-Modelle und dialogisches Wechselspiel die tonale Musik. Das musikalische Klanggebilde wurde damit nicht mehr als ein zyklischer Prozess gedacht, sondern als eine abgeschlossene Erzählung, die durch narrative Strukturen verräumlicht ist. Die Notensprache und -schrift sowie die Regeln tonaler Komposition wurden wiederum verabsolutiert und das Werk als autonom aufgefasst.

Als eine dritte Organisationsform klassischer Komposition – fand diese doch ihren Höhepunkt in der Sinfonie – bezeichnet Cox die orchestrale Hierarchie und markiert damit einen weiteren Parameter des musikalischen Werkbegriffs. Die europäische Musik des 18. / 19. Jahrhunderts ist zeitlich manifestiert und als ein gesellschaftlich reguliertes Ereignis im Konzertsaal verortet. Der autoritäre Dirigent steht an oberster Stelle des Orchesterapparats und legt die quasi heilige Schrift eines abwesenden Komponistengenies aus. Das Werk steht demnach an der Spitze der hierarchischen Pyramide und wird in Richtung Transzendenz überhöht.

*Die drei zentralen Organisationsformen der notationellen Musik rationalisieren die vorgefundene Klangwelt (vgl. Weber 1924), und das analog zu den medialen Bedingungen von Text und Druck. Die medialen Bedingungen, denen die europäische Musik im 18. / 19. Jahrhundert unterworfen war, schreiben sich in Form des Werkbegriffs in musikalische Kompositions- und Rezeptionsprozesse ein. Sie schränken dadurch einerseits die Musikpraxis stark ein, haben aber andererseits den Möglichkeitsspielraum all dessen eröffnet, was wir heute als Kunstmusik schätzen. Das Werk wird als geschlossen, sinnhaftig, autonom und transzendent gedacht.*

*Seit dem 20. Jahrhundert löst sich die Bedeutung des Werkbegriffs als ästhetische Kategorie langsam auf, insofern die Medientechnologien die Organisationsformen Tonalität, Partitur und Aufführungspraxis relativieren bzw. zersetzen.*

Die Partitur verliert für avantgardistische Musikformen immer mehr an Bedeutung und mit ihr auch das Prinzip der Geschlossenheit von Werken. Anfang und Ende der Musik sind variabel geworden, führt man sich beispielsweise die Kompositionstechnik des Turntablism vor Augen oder die durch die Audiotechnik veränderte Hörpraxis (beliebiges Aus- und Einblenden, Mixen und Zappen). Mit der Auflösung von Rahmung widersetzt sich die Medienmusik aber der wissenschaftlichen Objektivierung. Durch das Sampling und das Zufallsprinzip negiert die Musik zudem eine eindeutige Autorschaft, die durch die Partitur zu einer relevanten ästhetischen Kategorie avanciert war. Die Transportabilität von Musik durch die Partitur bleibt allerdings hinsichtlich der Tonträger erhalten und damit ein Objektbegriff der Musik, der allerdings jetzt ökonomisch bzw. konsumorientiert und nicht mehr ästhetisch bestimmt ist. Parallel zur Funktionalisierung von Musik wird ihr elitärer Anspruch relativiert. Auch infolgedessen, dass Medienmusik nicht mehr mittels distinktiver Zeichen artikuliert und damit als universale Sprache aufgefasst wird, überholt sich die Vorstellung von einer transzendenten

Natur der Musik. Durch die Distanznahme zur Partitur wird die Musik in diesem Sinne säkularisiert und demokratisiert.

Zudem ist das Ordnungsprinzip Tonalität nicht mehr für Medienmusik maßgebend. Es fällt die Orientierung an der Harmonie als Ziel musikalischer Entwicklung und mit ihr das Prinzip der Entwicklung und Narration an sich. Strukturen, Formen und Organisationsebenen der Medienmusik sind nur vorübergehende Zustände der Medienmusik, die sich auflösen und aus denen sich ursprungs- und ziellos neue Bedeutungen herauskristallisieren.

Die Aufführungspraxis schließlich, auf der ebenfalls der Werkbegriff implizit gründet, verliert an Bedeutung. Musikproduktion und -rezeption sind nicht mehr vorrangig im Konzertsaal und damit auf der Bühne verortet. Musik begleitet vielmehr sämtliche Bereiche des Alltags und des Erlebens (bedingt durch die Mitnehmbarkeit, beliebige Abrufbarkeit und Wiederholbarkeit der meisten Medienmusik). Organisierte Klänge und Geräusche strukturieren als klingende Interfaces Arbeitsprozesse, begleiten Alltagstätigkeiten oder werden als Wahrnehmungslenker in der Werbung und im Film funktionalisiert. Demzufolge ist ästhetisch nur noch schwer zwischen Funktionsmusik und autonomer Kunstmusik zu unterscheiden. Zudem hat sich die Hierarchie vom Autor und der transzendenten musikalischen Idee über den Dirigenten, die aufführenden Musiker bis hin zum Hörer eingeebnet. Der Hörer kann jederzeit und selbstbestimmt in musikalische Produktionsprozesse eingreifen, er kann Klang aussteuern, Anfang, Abfolge und Ende der Musik bestimmen. Durch die Wahl eines privaten oder öffentlichen Hörortes wird der Akt des Hörens zudem von seinen gesellschaftlichen Zwängen befreit.

Cox stellt mithilfe des Deleuze'schen Begriffs der ‚Deterritorialisierung‘ dar, inwiefern die drei Grundpfeiler der klassischen Komposition (bei Cox neben der Partitur und der Tonalität nicht die Aufführungspraxis, sondern die orchestrale Hierarchie) durch das akustische Experimentieren im 20. Jahrhundert von Schönberg bis zum HipHop unterlau-

fen und aufgelöst werden. Die verschiedenen Strategien der Relativierung und Auflösung des Werkbegriffs und seiner ästhetischen Implikationen in den Bereichen Klassik, Jazz und Rock können alle als Symptome eines Medienwandels reformuliert und damit in einen weitreichenden Konnex gebracht werden. Obwohl sich nicht alle avantgardistischen Komponisten von der traditionellen Partitur lösen und sich der Neuen Medien bedienen, tragen sie neue Freiheiten in die Musik hinein, die strukturell zum Medienwandel passen. In diesem Sinne will ich einige der Musik- und Komponistenbeispiele Cox' aufnehmen und diese aus medientheoretischer Perspektive ausleuchten:

Arnold Schönberg verzichtet mit seinem Konzept der 12-Tonmusik auf die Tonalität und damit auf eine narrative Grundstruktur und ein teleologisches Denkmodell. Während Cox allerdings die seriellen Bestrebungen als ‚Reterritorialisierung‘ versteht, als erneute Einschränkung der musikalischen Entwicklung durch vorbestimmte Schemata, ist die serielle Kompositionstechnik aus medientheoretischer Perspektive durchaus nicht methodisch konservativ. Die serielle Musik erschließt dem Hörer ihre Bauweise hinter den Klangbildern nicht, ebenso wie die Programme der Neuen Medien serielle Strukturen aufweisen, die aber auf der Phänomen-Ebene nicht erkennbar sind. In diesem Sinne stimuliert die serielle Musik Emotionen, Bilder oder Assoziationen und bedeutet Texte wie z. B. die zugrunde liegende Tonserie oder die abstrakte Kompositions-idee. Sie beruht auf dem Prinzip Technosound (vgl. Kapitel 4.2.2.). Das Ordnungsprinzip Tonalität ist dagegen hörbar, das trainierte Ohr fasst Strukturen auf, die in Erwartungsmuster umgesetzt werden. Das Hören tonaler Musik ist demnach im syntaktischen Sinne ein Akt des Lesens, während das Hören serieller Musik ein Evoziert-Werden bzw. einen Akt der Technoimagination darstellt.

Edgar Varèse verzichtet laut Cox auf den Begriff der Musik zugunsten der Beschreibung ‚organisierter Klang‘ ebenso wie er sich nicht mehr als Musiker, sondern als „Arbeiter mit Rhythmen, Frequenzen und Intensitäten“ bezeichnet (vgl. Cox 2003, 168). Damit macht Varèse termi-

nologische Angebote, die sowohl inhaltlich-konkret seine individuelle Kompositionspraxis beschreiben als auch zu den neuen medialen Bedingungen des Komponierens an sich passen. Der Begriff der Musik als hauptsächlich tonales, autonomes, geschlossenes Kunstwerk bedarf angesichts der vielfältigen Erscheinungsformen von Klang im Medienzeitalter einer Revision und begrifflichen Ausweitung. Der Begriff des ‚organisierten Klanges‘, den ich selbst als Musikbegriff für diese Arbeit vorgeschlagen habe, trägt der durch technische Medien bedingten Ausdifferenzierung von Klangphänomenen Rechnung. Zudem passt der Begriff des ‚Arbeiters‘ zu den Produktionssituationen verschiedenster Medienmusiken, die die Seite des Materials statt der musikalischen Signifikate betonen. Des Weiteren kennzeichnen die Kompositionen Varèses laut Cox ein „Desinteresse an Form, Tonhöhe und Melodie“, d. h. an musikalischer Syntax und an Textstrukturen. Mit Klangfarbe, Timbre und Lautstärke stehen quasi mythisch-ursprüngliche Musikstrukturen, Klangsubstanzen, im Zentrum der kompositorischen Rationalisierung. Es geht Varèse um eine Physiologie des Klanges statt um Semantik, wenn er selbst von ‚Klangmassen‘, ‚Schablonen‘ oder von ‚Fluß‘ spricht und damit laut Cox naturwissenschaftliche Hilfsbegriffe aufruft (vgl. Cox 2003, 169).

John Cage und Morton Feldmann setzen laut Cox die Deterritorialisierung des Werkes fort, indem sie menschliche Subjektivität, d. h. den ordnenden, eben ‚komponierenden‘ Willen z. B. durch das Zufallsprinzip auf ein Minimum reduzieren (Vgl. Cox 2003, 169f). Auf die Spitze hat Cage diese Bestrebungen in seinem *Anti-Opus 4'33''* (1952) getrieben, indem er auch den intentionalen Klang an sich aus dem musikalischen Werk subtrahiert hat.

Schaut man sich die Konkrete Musik oder die Elektronische Musik an, so stößt man auch hier auf den Wunsch, das Menschliche in der Musik zu minimieren bzw. über den Menschen und seine Absichten hinauszugehen. Das Aufnahmeband erweitert das musikalische Material vom intentionalen Klang zum Realklang und Geräusch. Der Synthesizer

transzendiert die Musik dagegen in Richtung der Maschinen- und Apparatklänge. Diese unpersönlichen, weltimmanenten ‚Musiken‘ sind alle gekennzeichnet durch eine Negation des Sprachcharakters von Musik im Sinne einer Selektion und absichtsvollen Anordnung von Informationen. Die avantgardistische Musik zeigt vielmehr auf, dass wir Welt nicht mehr semantisch begreifen und beherrschen können, sondern macht wie die Neuen Medien aufmerksam auf das ‚Passieren‘ von Welt. Sie fordert auf, Komplexität und Chaos der Welt auszuhalten und sich auf grundsätzlich neue Sinndimensionen einzulassen. Mit der Negation von Referenz werden Erfahrungen und Erkenntnisdimensionen des Textes eliminiert.

Des Weiteren können auch die laut Cox deterritorialisierenden Bestrebungen des Minimalismus (z. B. ihr nicht-pulsierender Zeitbegriff), des Jazz (z. B. das Prinzip der Improvisation) und des Rock medientheoretisch als Auflösungsstrategien von distinktiven Musikelementen und als Negierung der Schreib- und Lesbarkeit von Musik und damit der gutenbergschen Epistemologie ausgedeutet werden. Soweit hier einige Beispiele in aller Kürze.

*Die Medienmusik kennzeichnet also analog zur Relativierung der medialen Ebenen Partitur, Tonalität und Aufführungssituation eine Sprengung von Rahmungen, eine Irrationalisierung von Klang oder in Anlehnung an Cox (Deleuze) eine Deterritorialisierung der klassischen Komposition und eine Auflösung des Werkbegriffs im Sinne von Geschlossenheit, Sinnhaltigkeit, Autonomie und Transzendenz. Die musikwissenschaftliche und philosophische Ästhetik haben diesen Entwicklungen jedoch noch nicht genügend Rechnung getragen und operieren vielfach noch mit einer inadäquaten, am Werk und damit an den drei Säulen Partitur, Tonalität und Aufführungspraxis orientierten ästhetischen Begrifflichkeit oder beklagen das Chaos des ‚Anything goes‘.*

Es ist aber Wesen des Neuen, zuerst als Chaos und Willkür zu erscheinen im Kontrast zu der bestehenden Ordnung hier in Form einer univer-

sal verständlichen tonalen Musiksprache, in Form von stringenten Musikarchiven, als Konsens ästhetischer Kriterien und als musikalischer Bildungskanon. Tatsächlich etablieren sich jenseits der traditionellen Organisationsformen neue, dem Medienwandel entsprechende Strukturen und Formen, die die Musik einerseits determinieren, andererseits aber auch ein neues Musik-Sein ermöglichen. *Auch die Medienmusik unterliegt Rationalisierungs- und Organisationsformen, die es a) rechtfertigten, weiterhin von Musik zu sprechen, b) die zur Beschreibung der Medienmusik herangezogen werden können und die c) als Prämisse und Legitimation ästhetischer Werturteile gelten können.*

Cox eint die verschiedenen akustischen Experimente und neuen ‚Werke‘ des 20. Jahrhunderts unter der auf Deleuze zurückgehenden epistemologischen Metapher des ‚organlosen Körpers‘. Geeigneter scheint mir jedoch der Begriff des *Rhizoms* (Deleuze / Guattari 1977), da es sich hier eher um einen Form- denn Wesensbegriff handelt. Ich bediene mich punktuell dieses Begriffs aus dem Vorwort zu *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*, ohne auf die anderen Schlüsselkonzepte einer voraussetzungsreichen Theorie einzugehen, gemäß der Aufforderung der Autoren: „[N]ehmt euch was ihr wollt.“ (Deleuze / Guattari, 40). Die Funktionalität des Textes im Kontext einer Musikästhetik wird auch dadurch bestätigt, dass Deleuze/ Guattari im Vergleich zu anderen Philosophen, Kultur- und Medientheoretikern immer wieder und fundiert auf Musikbeispiele verweisen. Deshalb wurde Deleuze auch zum Gewährsmann – wie Cox es formuliert, zum „intellektuellen Helden“ (Cox 2003, 162) – einer zeitgenössischen Musikszene, der so genannten Experimentellen Elektronika. Deleuze und die Musik „machen Rhizom“ (Deleuze / Guattari, 17), ähnlich wie Deleuze am Beispiel von Wespe und Orchidee vorführt.

Damit zurück zum Rhizom: Als Merkmale des aus der Botanik kommenden Begriffs des Rhizoms nennen Deleuze / Guattari das „Prinzip der Konnexion und der Heterogenität“ (Deleuze / Guattari 1977, 11). Im Gegensatz zu hierarchisch-linearen bzw. genealogischen Strukturen, für

die Deleuze / Guattari die Metapher des Baumes wählen, kann jeder beliebige Punkt eines Rhizoms mit jedem anderen verbunden werden. Zudem folgt das Rhizom dem „Prinzip der Vielheit“. Die Vielheit weist keine Beziehung zum Einigen, zum Subjekt oder Objekt auf, „sie wird ausschließlich durch Determinierungen, Größen und Dimensionen definiert, die nicht wachsen, ohne daß sie sich dabei gleichzeitig verändert (die Kombinationsgesetze wachsen also mit der Vielheit).“ (Deleuze / Guattari 1977, 13). Das Rhizom kann demnach auf keine begründete Instanz, keinen einheitlichen Ursprung zurückgeführt werden und läuft auf kein vorbestimmtes Ziel hinaus.

Des Weiteren ist das Rhizom durch das „Prinzip des asignifikanten Bruchs“ gekennzeichnet. „Ein Rhizom kann an jeder beliebigen Stelle gebrochen und zerstört werden; es wuchert entlang seinen eigenen oder anderen Linien weiter“ (Deleuze / Guattari 1977, 16). Brüche entstehen dort, wo Segmentierungen, Organisation und Rationalisierungen sich auflösen, um in Form von immer neuen Relationen wieder auszukristallisieren.

Das Rhizom wird zudem als „Prinzip der Kartographie und der Dekalomonie“ beschrieben. Ein Rhizom hat keine genetische Struktur, die aufeinander folgend Stadien organisiert, durch die die Reproduktion sichergestellt ist. Ein Rhizom ist keine Kopie, sondern eine Karte. „Die Karte ist offen, sie kann in all ihren Dimensionen verbunden, demontiert und umgekehrt werden, sie ist ständig modifizierbar.“ (Deleuze / Guattari 1977, 21). Und: Das Rhizom ist durch die „Zirkulation seiner Zustände definiert“ (Deleuze / Guattari 1977, 35).

Das Rhizom ist also – ich fasse zusammen – ein Geflecht ohne Anfang und Ende, ohne Ursprung und Ziel, das immer wieder durch Brüche und Auflösung von Formen neue Relationen zulässt. Das Wesen des Rhizoms ist nicht ein von außen bestimmbares Sein, sondern das Rhizom ist Ereignis und Werden, seine Natur ist heterogen, fluide und dynamisch.

Demzufolge wird das Rhizom immer wieder als Metapher und Strukturprinzip der Neuen Medien herangezogen und den Baummetaphern der Textwelt gegenübergestellt.

*Das Rhizom vermag aber auch eine terminologische Leerstelle zu schließen, die der aufgelöste Werkbegriff hinterlassen hat.* So formulieren Deleuze und Guattari selbst über die Musik, wobei sie sich nicht auf Medienmusik im Speziellen, sondern auf Musik an sich beziehen:

„Die Musik hört nicht auf, ihre Fluchtlinien ziehen zu lassen, gleichsam als ‚Transformations-Vielheiten‘, und kehrt dabei sogar ihre eigenen Codes um, die sie abrifizieren und strukturieren; die musikalische Form ist so bis in ihre Brüche und Wucherungen hinein dem Unkraut vergleichbar, ein Rhizom.“ (Deleuze / Guattari 1977, 20).

Wenn Musik aber rizomorph ist, vielleicht sogar schon immer war, müssen die alten am Werkbegriff orientierten ästhetischen Werte insbesondere für die Medienmusik aktualisiert werden. Neue Leitdifferenzen können aus dem Organisationsmodus ‚Rhizom‘ abgeleitet werden:

Nach wie vor kann die Form als Ausgangspunkt für ästhetische Urteile herangezogen werden. *Die ästhetische Forderung nach Form verschiebt sich aber dahingehend, dass keine transzendente und vor allem in sich geschlossene, stringente Organisationsebene gefordert wird, sondern dass Formen als vorübergehende Zuschreibungen Interesse erfahren und als Potentialitäten für neue Formkonstellationen bewertet werden.* Zudem ist Form nicht mehr nur eine Territorialisierungsabsicht eines Komponisten, sondern Musik formiert sich auch im individuellen Hörakt aus der angebotenen Fülle heraus. Damit relativieren sich aber produktionsästhetische und musikanalytische Ansätze. Konstruktivistische Erkenntnismodelle werden dagegen relevant. Zudem verliert die Ästhetik jetzt evident ihre (scheinbare) Objektivität.

Erhalten bleibt die ästhetische Forderung nach Komplexität, wenn man Flussers Begriff des Technobildes als Transformation der Texte akzeptiert oder McLuhans These, dass der Inhalt eines Mediums immer ein

anderes Medium sei. Aus inhaltsästhetischer Perspektive kann die Medienmusik anhand dessen beurteilt werden, inwiefern sie auf der einen Seite musikhistorisch gewachsene Symbole weiterträgt und inwiefern sie auf der anderen Seite Bedeutung neu schafft und konventionalisiert. Aus der Deleuze'schen Perspektive ist Komplexität jedoch keine aktiv zu erzeugende, d. h. organisierend, territorialisierend herzustellende Qualität, sondern eher ein Vermögen der Musik an sich, je weniger sie durch Territorialisierungen, ordnende Zugriffe vom Typ Tonleiter oder Song zu einem Wesen konstruiert wird. Musik kann nach wie vor mit dem Unbewussten verglichen werden, das von Deleuze / Guattari jedoch in ihrer Kritik der Psychoanalyse Freuds und Lacans als eine ‚Wunschmaschine‘ verstanden wird, die im Begehren nicht von einem fest-schreibbaren Mangel zeugt, sondern als produktives Vermögen Fülle erzeugt. Atonal-rauschende Musik strebt damit nicht mehr der Auflösung in der Harmonie entgegen, sondern bietet im Rauschen eine Fülle von Formen und Relationen an. *Damit ist gute / gelungene Musik heute immer noch konzipiert, in Form gebracht, komplex an sich und aussagekräftig im Sinne des Technosounds bzw. im Sinne einer individuellen Anschlussfähigkeit.*

Geht man in Anlehnung an Deleuze davon aus, dass Musik an sich, d. h. jede Musik rhizomorph ist, so kann weder der Medienmusik noch der gutenbergschen Musik eine Vorrangstellung vor der anderen eingeräumt werden. Die eine betont eher das Brüchige, die heterogene Natur des Rhizoms, die andere ist ein Zeugnis der sich im Rhizom herauskristallisierenden Formen. Beides gehört wesentlich zum Rhizom dazu und wird nicht an dem jeweils anderen gemessen.

Welche Folgen hat nun der veränderte Formbegriff für den ästhetischen Begriff des Fortschritts? Fortschrittlichkeit eines Rhizoms bedeutet im Anschluss an Deleuze autonomer Wachstumstrieb jeder einzelnen Faser und Anpassungsfähigkeit an ihre Umgebungen. Komplexität und Sinn kann sich an jeder Stelle herauskristallisieren, ohne auf dem Prinzip

eines additiven, potenzierenden Fortschrittsbegriffs zu beruhen. Fortschritt bedeutet in diesem Sinne Anschlussfähigkeit, die z. B. auch Großmann für den zentralen ästhetischen Wert der Medienmusik hält (vgl. Großmann 1997). Die Medientheorie vermag diesem ästhetischen Urteil die legitimierenden Argumente zu liefern. *Fortschritt ist nicht mehr linear, akkumulativ und teleologisch analog zur Textstruktur bestimmt, sondern Fortschritt kann hinsichtlich der rizomorphen Struktur der Medienmusik als Anschlussfähigkeit und Verknüpfungspotential verstanden werden.*

### **Die Haltung des Hörens – Die ästhetischen Prämissen Inhalt und Gesellschaft**

Wenn man das Hören als Indiz und Metapher für musikalisches Verstehen, Handeln und ästhetisches Urteilen begreift, so vermag ein Vergleich der Hörsituationen von Aufführungsmusik und Medienmusik Aufschluss zu geben über die Inhalte und Bedeutung von Medienmusik sowie ihre gesellschaftliche Funktion und Relevanz.

Wie sieht zunächst die Haltung des Hörens in der Zeit vor der Technologisierung der Musikkultur aus?

Aufführungsmusik wird in Stille und Feierlichkeit in einem öffentlichen Raum gehört mit dem Ziel, die musikalische Botschaft zu verstehen. Diese kontemplative Haltung des Hörens äußert sich nicht nur in der Sitzposition der Zuhörer, sondern auch in ihrer Kleidung. Der Musikgenuss ist zudem zeitlich an bestimmte Aufführungstermine und -zeiten gebunden. Der Musikwissenschaftler analysiert als Schriftkundiger und Fachmann Form und Inhalt der Musik und bewertet sie wie der Kritiker nach ästhetischen Kriterien, die – wie oben bemerkt – dem Werkbegriff, der tonalen Anlage der Musik und der Aufführungssituation entsprechen. Er betrachtet dabei die Musik als Objekt aus der unbeteiligten, wissenschaftlichen Distanz oder aber als literarisch denkender Enthusiast. Ein philosophisch-ästhetischer Zugriff versucht die Musik stets im

Vergleich mit der Sprache und den anderen Künsten zu hierarchisieren und in ihrem Wesen festzuschreiben.

Medienmusik wird anders gehört. Zum einen ist dank der technischen Musikträger von Schallplatte bis zu DVD das Hören im privaten Raum möglich geworden. Zudem kann der Rezipient in den Hörvorgang bestimmend eingreifen, durch das Aussteuern von Lautstärke und Klang, durch das beliebige Anwählen von Tracks etc. Durch eine eigene musikalische Datensammlung und Musikportale im Internet ist die Musik zudem zur universal zugänglichen Verfügungsmasse geworden. In der Öffentlichkeit findet die aktive, bewusste Musikrezeption von Medienmusik vor allem auf Festivals und in Discotheken statt oder indirekt beim Einkaufen, in der Gastronomie etc. Hier wird getanzt oder während beliebiger Tätigkeiten beschallt. Die Haltung des Hörens hat sich demnach ausdifferenziert – auch die Konzerthörsituation ist nach wie vor verbreitet – und sie hat sich individualisiert. Die Bewertung von Musik erfolgt demzufolge weniger aus einer (scheinbar) objektiven Distanz, sondern als ein handelnder, individueller Umgang mit Musik. Dementsprechend ist Ästhetik keine festschreibende, wertsetzende Instanz mehr, sondern bildet – um es mit Deleuze zu sagen – ein Rhizom mit der Musik.

Die Hörhaltung entwickelte sich jedoch noch aus einem weiteren Grund von einer vergeistigt-kontemplativen Hörhaltung zu einem sinnlich-handelnden Hörverhalten. Neukompositionen arbeiten nicht mehr mit der vertrauten Tonalitätssprache, sondern mit klanglichen Elementen, die weder auf syntaktischer noch semantischer Ebene auf Grund ihrer semiotischen Regellosigkeit lesbar sind. Im Rückriff auf McLuhans Unterscheidung von kalten und heißen Medien (McLuhan 1992, 35f) hat nach einer allmählichen Aufheizung eine abrupte Abkühlung in der Musikgeschichte eingesetzt, insofern Musik zu einem detailarmen bzw. nicht konventionalisierten Kommunikationsmedium wurde. Der Zuhörer muss in hohem Maße Informationen ergänzen, selbst konstruktivistisch zuweisen und damit eine aktive Hörhaltung einnehmen. Neukomposi-

tionen wie z. B. DJ-Musik, Videoclips etc. sind keine geschlossenen Werke mehr bzw. werden nicht in der klassischen Aufführungssituation vermittelt. Sie zielen auf eine die verschiedenen Sinne integrierende Hörhaltung. Individuelle Hörhaltungen werden möglich, unter denen nach wie vor auch die kontemplative Haltung zu finden ist, aber eben nicht mehr vorherrschend.

Die Rezeptionshaltung – verstanden als musikalisches Handeln, Erkennen und Bewerten – hat sich aber auch hinsichtlich der scheinbar unangetasteten traditionellen tonalen Musik verändert. Auf Tonträgern gespeichert, in Tonstudios bereinigt oder produziert, handelt es sich nicht um ein getreues Abbild traditioneller Notations- und Aufführungsmusik, sondern um eine wesentlich veränderte Tonträgermusik. Die mediale Einflussnahme dieser Medienmusik auf die musikalische Wahrnehmung ist diskreter, denn musikalische Inhalte und auch der musikalische Symbolkomplex werden scheinbar nicht angetastet. Auf einen ersten Blick transportieren die Relais unbeteiligt Inhalte und bilden diese authentisch ab. Der „diskrete Charme“ der Medienmusik – so die passende Bezeichnung von Norbert Schäblitz (1997) – liegt aber in den veränderten Rezeptionsbedingungen, durch die wiederum spezifische Interpretationsleistungen und ästhetische Ansprüche an das so genannte Werk – in seiner nur scheinbaren Geschlossenheit – übertragen werden. Insofern das Werk aber nicht objektiv, als Idee und in Unabhängigkeit von Medium und Rezeptionssituation existiert, sondern Bedeutung sich konstruktivistisch in Kontexten konkretisiert, verändern die scheinbar so unbeteiligten Relais und ihre spezifischen Handlungszusammenhänge das musikalische Werk sowie seine kulturellen Zuschreibungen und Funktionalisierungen. Das Hören von Medienmusik – sowohl der Neukompositionen als auch der Tonträgermusik – steht also nicht mehr primär unter dem Primat des Erkennens, sondern des Handelns.

Damit fällt die Bedeutung der historischen Musikwissenschaften, die Musikwerke vor allem lesend analysieren und absolut bewerten, eben

unabhängig von einer subjektiven Hörsituation und Aufführungssituation. Tonträgermusik, die auf einer Partitur und auf Studioteknik beruht, macht den Unterschied zwischen Notentext und aktualisiertem Klang deutlich. Die Musikwissenschaft muss also ihren Rezeptionsmodus auch in Hinblick auf traditionelle Musik neu überdenken und definieren. Sobald die Idee von einer Wahrheitsvermittlung durch Musik zugunsten vielfältig-individueller Hörgesten überholt wird, verliert der traditionelle Musikwissenschaftler seine Autorität als alleiniger Musikfachmann. Der analytische oder hermeneutische Zugang ist nur ein möglicher Umgang mit Musik neben anderen. *Der Musikwissenschaftler ist keinen Schritt näher an der musikalischen Wahrheit als ein jeder Hörer, Tänzer, Darsteller, technischer Bediener etc. Den Rang eines Fachmanns kann er sich nur durch eine interdisziplinäre Ausweitung seines Faches und seiner Kompetenzen erhalten. Er muss selbst zum Künstler werden oder zum Tontechniker und er muss als Wissenschaftler das enge Feld der traditionellen historisch und werkorientierten Musikwissenschaft in Richtung Interdisziplinarität verlassen.*

Flussers Kapitel „Die Geste des Musikhörens“ in *Gesten. Versuch einer Phänomenologie* (Flusser 1991) macht trotz Unstimmigkeiten und Widersprüchen in der Argumentation auf weitere wichtige musikästhetische Aspekte einer im Medienzeitalter veränderten Musikrezeption und Hörhaltung aufmerksam sowie – systematisch betrachtet – auf die weitreichenden ästhetischen Konsequenzen unterschiedlicher musikalischer Vermittlungsformen.

„Die Geste des Hörens [nicht nur als äußerlich-körperliche, sondern auch als innerlich-mentale Haltung verstanden, als Metapher für ein durch Hören evoziertes Fühlen, Denken und Wollen; Erläuterung der Verfasserin] ist doch eine andere bei Kammermusik als bei Kinomusik, eine andere bei elektronischer Musik als beim Musizieren mit der Mundharmonika.“ (Flusser 1991, 195).

Im Folgenden werde ich zunächst Flussers Argumentation nachzeichnen und beurteilen, um sodann den Gewinn für eine Reflexion des Hörens im Medienzeitalter zu benennen:

Flussers Musikauffassung ist unklar bzw. redundant. Er vertritt zunächst eine formalistische Musikauffassung.

„Beim Musikhören gibt es zwar auch ein Entziffern, denn Musik sind kodifizierte Töne, und darum ist die musikalische Botschaft ebenso logisch wie die der ‚logoi‘. Aber es ist kein ‚semantisches Lesen‘, kein Entziffern einer kodifizierten Bedeutung.“ (Flusser 1991, 194).

Flusser spricht der Musik also den Status eines Kommunikationsmediums ab, insofern die Musik laut Flusser im Kontrast zu der in dieser Arbeit vertretenen Auffassung zwar auf kodifizierten Tönen, nicht aber auf semiotisch codierter Bedeutung beruhe. Dennoch ist das Musikhören laut Flusser ein Akt des Entzifferns. Was beim Musikhören entziffert wird, dem glaubt sich Flusser annähern zu können, wenn man die Geste des Musikhörens phänomenologisch erfasst.

„Was entziffert wird, wenn Musik gehört wird, darüber ist man sich trotz jahrhundertelanger Diskussion nicht einig geworden. Eigentlich müsste man dies aber an der Geste des Musikhörens selbst erkennen können.“ (Flusser 1991, 194).

Laut Flusser hängt die Geste des Musikhörens von der Botschaft ab, die man empfängt, „wie die [Geste] des Fangens vom geworfenen Gegenstand“ (Flusser 1991, 195). Einen Ball fängt man anders als eine Feder und ein HeavyMetal-Konzert hört man anders als ein Menuett von der Schallplatte. Die Botschaft hängt aber laut Flusser wiederum „nicht nur von ihrem Inhalt [ab], sondern ebenfalls davon, was man ihren ‚Kanal‘ nennt“ (Flusser 1991, 195). Die Inhaltsabhängigkeit der Botschaft bezieht sich, so interpretiere ich Flusser, auf einen rein formalen Inhalt der Musik, z. B. auf Stilistik oder einen der musikalischen Struktur übergeordneten emotionalen, programmatischen oder politischen Ausdruck,

insofern Flusser eine Inhaltsseite der Musik im semantischen Sinne bestreitet. Die Abhängigkeit vom Kanal meint, dass materielle Vermittlungsformen, wie z. B. Livekonzert oder Schallplatte, die musikalische Botschaft und damit die Geste des Musikhörens bestimmen. Letztere Abhängigkeit ist für diesen Kontext die interessantere. Auf musikvermittelnde materielle Relais reagieren wir also laut Flusser mit unterschiedlichen Hörhaltungen, wie auch die Fanghaltung davon abhängt ob man einen leichten, schweren, großen, kleinen, runden oder ausladenden Gegenstand fangen will.

Leider fokussiert Flusser jedoch im Folgenden nicht die Spezifika des Fernseh-Hörens vs. des Schallplatten-Hörens. Flusser interessiert vielmehr der gemeinsame Kern aller musikhörenden Gesten, denn

„(...) irgend etwas scheint ja die Geste des Hörens einer Oper in der Television und einer Raga von einer Schallplatte ganz wesentlich von anderen Hörgesten zu unterscheiden, (...). Das Hören einer Oper in der Television steht dem Hören einer Raga von einer Schallplatte näher als das Hören einer Sportveranstaltung in der Television oder einer politischen Diskussion von einem Tonband.“ (Flusser 1991, 195).

Mit der Suche nach dem Kern aller Gesten des Musikhörens stellt sich Flusser damit wieder die traditionelle ontologische Frage nach der Bedeutung der Musik, nach ihrem Ausdruckspotential oder nach ihrem besonderem Wesen im Vergleich zu anderen ‚Sprachen‘ und verlässt die zuvor eingeschlagene, neue Erkenntnisse versprechende medientheoretische Fragerichtung. Das Ergebnis Flussers ist dann zudem redundant, weil Flusser nur seine eigene medientheoretische Prämisse reformuliert.

„Das Hören von Musik ist eine Geste, die sich der empfangenen Botschaft anpasst, und eben daß sie ihre Form von Botschaft zu Botschaft wechselt, ist das Wesentliche und allen diesen Formen Gemeinsame, und macht sie zu Gesten des Musikhörens.“ (Flusser 1991, 196).

Insofern Flusser leider unter Botschaft nicht den Eigensinn der Kanäle, sondern den Eigensinn der Musik, d. h. des organisierten Klangs an sich versteht, ist die Geste des Musikhörens für Flusser so vielfältig wie unbestimmbar.

Trotzdem will ich den Gedankengang Flussers weiterverfolgen. Was ist nun für Flusser das Besondere am Musikhören, was die phänomenologische Betrachtung der Hörgeste zu offenbaren vermag? Laut Flusser ist das Musikhören „eine Geste, bei der durch akustische Massage der Körper zu Geist wird“ (Flusser 1991, 200). Musik transportiert zwar laut Flusser Bedeutung nicht semantisch, vermittelt aber Vorstellungen und Gedanken durch „akustische Massage“ des Körpers. Der Körper „erleidet“ Musik als Eindrücke und Empfindungen. Ideen werden emotional stimuliert. In der „schwarzen Kiste Körper“ findet Flusser zufolge die Übersetzung physiologisch wirksamer Impulse in Geist statt, d. h. der materielle Input wird geheimnisvoll zum immateriellen Output wie z. B. zu „Logik und Liebe“. Demzufolge wäre auch laut Flusser „eine Untersuchung des Musikhörens vom physiologischen und neurologischen Standpunkt wahrscheinlich eine gute Methode, Vorgänge vom Typ ‚logisches Denken‘, ‚schöpferische Imagination‘ oder ‚intuitives Verstehen‘ von ihrer körperlichen Seite aus zu begreifen.“ (Flusser 1991, 199f). Damit ist das Musikhören aber im eigentlichen Sinne kein Entziffern als aktiver Wahrnehmungs- und Interpretationsvorgang, sondern ein passiver Akt des Involviert-Werdens. Durch dieses akustische Involviert-Werden habe der Mensch laut Flusser das „Erlebnis der Relativität von Subjekt und Objekt“ (Flusser 1991, 202).

Mit dieser Musikauffassung ist Flusser, aus medientheoretischer Perspektive, höchst aktuell. Mit seinem Konzept der Geste fokussiert Flusser die körperliche Dimension des Musikhörens und -verstehens, die in der Kontemplationsästhetik aus ontologischen und ästhetischen Bestimmungen der Musik herausdividiert wurde. Die traditionelle Ästhetik versuchte, den Körper zu überwinden und zu negieren. Der Geist war Maß und Grenze der Musik. Die Tonalität und die Notation rationali-

sierten den Klang. Im Ringen um Virtuosität wurde der Körper durch jahrzehntelanges instrumentales Üben den Anforderungen einer geistig bestimmten Musik gefügig gemacht. Auch in anderen Künsten trifft man auf diese ästhetische Sublimierung des Körpers, wie z. B. im klassischen Ballett, wenn der Körper im Spitzentanz dem Primat des Geistes unterstellt wird.

Flusser vertritt dagegen die These, dass Musikhören ein Vorgang des Evoziert-Werdens und Konstruktivistisch-Zuschreibens ist. Der Körper ist das Medium des Hörens und bestimmt genauso wie die Notation oder die CD auf Seiten der Informationsverteilung als Empfangsorgan den musikalischen Kommunikationsprozess. Der Körper wird bzw. muss als Prämisse in die Diskussion um Bedeutung und Bewertung von Musik miteinbezogen werden, da wir uns von den physiologisch-neurologischen Grundbedingungen des Hörens nicht loslösen können. Die Musik wurde durch die Medientechnologien, d. h. die Produktionsmittel und Verteilerkanäle, in jeglicher Hinsicht (tonal, instrumental, interpretatorisch) befreit. Ent- bzw. irrationalisiert stößt sie nun aber an die Grenzen des Gehörs, der kognitiven Unterscheidbarkeit und an akustische Schmerzgrenzen. Musikalisches Material ist derzeit nur durch die Leitdifferenz möglich / unmöglich oder hörbar / nicht-hörbar eingeschränkt. Der Körper und der Apparat begrenzen das medial Mögliche und bestimmen die Konventionalisierung von Musik. So wird Musik heute für Werbezwecke, als emotionale Stimulanz, als akustische Markierungen, als Anti-Schmerzmittel etc. funktionalisiert. Musik als Rhizom ist nicht mehr nur auf ihren Kunststatus hin festgelegt. Demzufolge haben nicht mehr die inhalts- und formanalytischen Ansätze der Musikwissenschaftler und Philosophen das alleinige Hoheitsrecht auf ästhetische Aussagen zur Musik. *Waren die Grenzen gutenbergscher Komposition durch das abendländische Tonsystem, die Notation und die Aufführungssituation bestimmt, d. h. durch Verstandesmodi, ist nun der Körper neben den Medientechnologien der entscheidende Organisationsmodus und Determinator für Komposition im Medienzeitalter.*

Vom Körper aus gedacht bestimmt nicht mehr der Gedanke der Wahrheit, die durch Musik ausgedrückt wird und im Rezeptionsakt zu entschlüsseln ist, die Dichotomie von richtigem und falschem Hören. War in der musikalischen Gutenberggalaxis das formanalytisch-hermeneutische Hören das adäquate, wahre und demzufolge stets anzustrebende Rezeptionsmuster, so sind im Zeitalter der Neuen Medien aus medientheoretischer Perspektive sämtliche Hörgersten legitim.

So macht Medienmusik zum einen das Angebot einer komplexen, mehrfach abstrakten Rezeptionssituation. Technoimagination kann als ein Weg komplexen Hörens beschrieben werden, als ein Hörvorgang, der die verschiedenen Dimensionen geschichtlicher Einschreibungen, symbolischer Transformationen und ästhetischer Zusammenhänge aufspüren will. Andererseits macht die Medienmusik aber auch die Dimension unmittelbar-sinnlicher oder emotional-affektiver Musikwahrnehmung stark, die von der Ästhetik geistiger Kontemplation als Unverständnis und falsche Erfahrung diskreditiert wird. Medienmusik bietet gerade aufgrund ihrer einfachen, magischen Oberfläche ein voraussetzungsloses, wertfreies, erfahrendes Hören an und das nicht nur als Vorstadium des wahren, verstehenden Hörens. Musik ist und darf auch ausschließlich magisches Erlebnismedium sein.

In ihrer formalistischen Konzeption und physiologisch-konstruktivistischen Akzentuierung passt Flussers Musikvorstellung in eine Zeit der Medienmusik. Flusser kann kaum, passend zu seiner humanistischen Bildung, ausschließlich Aufführungsmusik und Sinfonik vor Ohren gehabt haben, sonst wären seine ontologischen und ästhetischen Bestimmungen der Musik anders ausgefallen. Seine Musikvorstellung öffnet die Musik für Hörerkreise, die früher als notationelle Analphabeten die musikalische Wahrheit nicht wirklich erfahren konnten. Ihnen werden nun gleichwertige Musikerfahrungen zugestanden. *Musik wird also vom Wahrheitsanspruch und Bildungsauftrag befreit, erobert den privaten Raum der Erfahrung und individuellen Sinnstiftung. Gesellschaftliche Relevanz ist damit immer noch ein Kriterium der Bewertung*

*von Musik, aber nicht mehr durch Öffentlichkeit und Allgemeingültigkeit bestimmt.*

Was heißt das aber für die zentrale Frage nach dem besonderen ästhetischen Reiz der Medienmusik, von der *Musique concrète* bis zu Turntablism?

Medienmusik geht in den Körper, evoziert geistiges Output und bedient verschiedene Hörertypen in ihren speziellen Hörinteressen und -gewohnheiten. Das gilt doch auch für tonale Aufführungsmusik, mag man einwenden. Aus ontologischer Perspektive kann man dies sicherlich belegen, nicht aber aus historischer. Historisch wird die Dimension des Körpers, die für die magische Livemusik bestimmend war, durch die Kontemplationsästhetik sublimiert und durch die Medienmusik rehabilitiert.

Was heißt das aber für die Leitdifferenz von guter / gelungener vs. schlechter Musik und für ästhetische Urteilsbildung an sich? *Gut ist Medienmusik dann, wenn sie neue, fortschrittliche, komplexe, gesellschaftlich relevante, moralisch korrekte oder funktional dienliche Gefühle, Gedanken und Handlungen auslösen kann und dies nicht nur bei einer notenkundigen Elite, sondern bei einem erweiterten Hörerkreis.* Damit haben die traditionellen ästhetischen Werte nach wie vor Gültigkeit. Hinzu tritt eine utilitaristische Ausdeutung musikalischer Qualität, die dem Autonomiegedanken traditioneller Ästhetik diametral gegenübersteht. Ästhetische Werturteile sind damit demokratischer und freier geworden, andererseits aber auch beliebiger. Nach wie vor gilt aber aus medientheoretischer Perspektive, dass – solange wir über Musik reden – musikalische Werturteile begründet sein müssen.

Wem dies zu sehr einem ästhetischen ‚Anything goes‘ huldigt, dem sei ein alternativer medientheoretisch begründeter Qualitätsbegriff vorgeschlagen: Abendländisch-sinfonische Musik ist notierte Musik. Der Zusammenhang zwischen Partitur und Klangwerk ist ein zeichentheoretischer. Eine semiotische Struktur wird aber auch der Klangebene zugesprochen. Musik wird als Sprache begriffen. Ausgehend von einer On-

tologisierung der Musik als Sprache, beantwortet sich die Frage nach dem spezifisch Ästhetischen der gutenbergschen Musik folgendermaßen: Je artikulierter Musik ist, desto besser oder wertvoller ist sie im ästhetischen Sinne. Sämtliche ästhetischen Bewertungskriterien der Aufklärungsästhetik und romantisch-klassischen Ästhetik lassen sich der Schrift- / Sprachperspektive zuordnen. Ausgangspunkt und Ziel der Musik ist der Sinn.

Diese Ontologisierung bzw. Metaphysik der Musik ist aus derzeitiger Medienperspektive, vor dem Hintergrund eines technischen A priori von Musik, nicht mehr angemessen. Musik ist derzeit Medienmusik. Musik wird folglich als Simulation von möglichen Welten, als neuartiger Effekt und als Stimulanz betrieben. Nicht Sinn, sondern Klang vom Ton bis zum Klang des Realen oder bis zum Geräusch wird angestrebt. Medienmusik ist demzufolge gut, je verspielter, neuer, provokativer sie ist, je mehr sie Funktionen unterstützt, je mehr sie den Körper zu stimulieren vermag.

*M. E. macht das spezifisch Ästhetische der Musik an sich der Schwebestand zwischen Klang und Sinn aus. Das spezifisch Ästhetische liegt damit irgendwo zwischen Konventionalisierung, Gerinnung zu Zeichen – d. h. einer Verständlichkeit von Musik – und spielerischer Offenheit, Unbestimmtheit – d. h. in einem noch zu füllenden Bedeutungsraum von Klang.* Je nach historischer Epoche und Mediensituation wird das eine oder andere in der Praxis aber stärker fokussiert. Claude Lévi-Strauss formuliert das ästhetische Vergnügen an der Musik dementsprechend als eine „Vielfalt von Erregungen und Aufschüben, von enttäuschten und belohnten Erwartungen“ (Lévi-Strauss 1990, 33). Musik enttäuscht, indem sie Klang bleibt, und belohnt, indem wir Bedeutung herauslesen können. Mit McLuhan ausgedrückt, geht es um eine „hybride Energie“ (McLuhan 1992, 72f), die frei wird, wenn zwei Systeme in ein wechselseitiges Verhältnis treten. Das ist entweder bei Medienkreuzungen der Fall – „Der Bastard oder die Verbindung zweier Medien ist ein Moment der Wahrheit und Erkenntnis, aus dem neue Form entsteht, (...)“ (Mc-

Luhan 1992, 73) – oder aber auch, wenn sich heiße und kalte Medien, Neues und Altes ganz im Sinne der Dialektik gegenseitig modifizieren. Kreativität entsteht irgendwo zwischen Huhn und Ei, zwischen der Suche nach einer neuen Verpackung eines alten Gedankens, der zunächst noch auf seine Verpackung angewiesen ist, und der Begeisterung für leere Verpackungen.

Diese Suche nach Sinn und Bedeutung der Musik wird so lange anhalten, wie wir Musikwissenschaft betreiben und Ästhetiken schreiben, statt einfach nur Musik zu hören, zu machen oder zu tanzen. Solange nicht das Nachdenken über Musik aufhört und damit das Medium Sprache in Relation zur Musik und in Kontakt mit ihr tritt, werden wir auch die Forderung nach Sinn und Ausdruck nicht aus dem ästhetischen Werturteil eliminieren können. Andererseits wird die Musik auch immer bedeutungsleeres Spiel mit Formen, purer Klang sein, solange es ein Streben nach Entwicklung und Neuartigkeit, d. h. nach Evolution gibt. Damit möchte ich den Schwebezustand zwischen Klang und Sinn als Wesen der Musik verabsolutieren, insofern diese Beschreibung Musik aller Epochen, Kulturen und Systematik zu einen vermag. Damit ist die Medienmusik nicht wesenhaft neu, sondern Klang in neuen Formen und Verpackungen.



## 5. Wohin führen uns die Spuren der Medienmusik? – Resümee

Es ist längst für Medientheoretiker und Philosophen an der Zeit, neben Bild, Text und Film den Ton und damit auch die Musik gleichberechtigt in den medientheoretischen Diskurs miteinzubeziehen. Zu Beginn der Arbeit begründete sich diese Forderung zunächst nur aus der Beobachtung einer unbegründeten Leerstelle angesichts dessen, dass Musik im 21. Jahrhundert präsenter und vielfältiger ist als je in unserer Kultur zuvor. Jetzt ergibt sich diese Forderung zudem aus der Feststellung eines höchst widersprüchlichen Trends. Die auditive Wahrnehmung bzw. Ton und Musik werden immer häufiger – ähnlich wie die Kunst im Allgemeinen – zum Paradigma der Medienkultur des 21. Jahrhunderts stilisiert, ohne jedoch aus einer dezidiert musiktheoretischen Perspektive thematisiert zu werden. Dies ist möglicherweise ein erster Schritt in Richtung der Erkenntnis, dass Musik heute keine kulturelle Enklave für Spezialisten mehr ist, sondern, dass die Musik und das Auditive neben Bild-Kunst und Visualität einen Modus kommunikativen Handelns, erkennenden Denkens und von Kultur im Allgemeinen darstellen. Aussagen über unsere Kultur als Medienkultur sind m. E. nur aussagekräftig und bedeutsam, wenn sie das ganze Spektrum unterschiedlicher kommunikativer und medialer Diskurse reflektieren, und das fachfundierte. In diesem Sinne ist es für die universitären Musikwissenschaften – als der zentralen Instanz für die Analyse, Systematisierung und ästhetische Bewertung von Musik – an der Zeit, mit den Medien- und Kulturwissenschaften zusammenzuarbeiten. Ohne sie werden die Medientheoretiker und Philosophen nach wie vor – in der Annahme ihrer eigenen Unzulänglichkeit, die sich seltsamerweise nicht gleichermaßen auf die bildende Kunst, die Literatur oder den Film bezieht – die Musik meiden. Insbesondere aber auch im Interesse einer stark legitimierten, praxisna-

hen und interdisziplinär verorteten Wissenschaft müsste es im Interesse der Musikwissenschaften sein, die veränderten medialen Voraussetzungen für Musikkultur endlich als wissenschaftliches A priori zur Kenntnis zu nehmen.

Vorliegende Arbeit hat nach einer Bestandsaufnahme dieser so widersprüchlichen Leerstelle „Musik(-wissenschaft) und Medien(-theorie)“ eine eigene Zielperspektive im Sinne einer Medientheorie der Musik entwickelt (Kapitel 2.1. bis 2.3.) und verfolgt. Das Ergebnis ist eine medientheoretische Ästhetik der Musik, eine Theorie der Tonspuren.

Obwohl die Medientheorien von Marshall McLuhan und Vilém Flusser bereits mit Recht seit längerem als überholt gelten, haben sie dennoch in einem – in der Mediendiskussion bisher unterrepräsentierten – Bereich nichts von ihrer anfänglichen provokativen Inspirationskraft verloren, die zu ihrer, zumeist schlagwortartigen Verbreitung in zahlreichen Wissenschaftsdiskursen geführt hat. So hat diese Arbeit es gewagt, McLuhan und Flusser als inspirierende Basis für die medienästhetische Reflexion der Musik heranzuziehen. Im Laufe der Arbeit hat sich herausgestellt, dass beide Medientheoretiker trotz ihrer starken Parallelen (geschichtsphilosophische Denkstruktur, mosaikartiger Argumentationsstil, emphatischer Sprachduktus etc.) unterschiedlichen Medienbegriffen folgen und damit zusammengenommen eine Differenz aufzeigen, die die Mediendebatte bisher zu wenig in ihrer Terminologie und Modellbildung beachtet hat. Als Repräsentanten eines medientheoretisch-materiellen (McLuhan) bzw. eines konstruktivistisch-idealistischen Ansatzes (Flusser) stehen sie für zwei m. E. relevante und inhaltlich ergiebige medientheoretische Zugriffsperspektiven auf Musikkultur. Ergänzend bin ich auf die deutschsprachige medientheoretische Debatte eingegangen, insbesondere auf vereinzelte Beiträge, die bereits punktuell eine Verknüpfung von Medien- und Musikwissenschaft vornehmen und zentrale Fragestellungen zur Diskussion stellen. Besondere Bedeutung kam hier Norbert Schäblitz, Rolf Großmann sowie Christoph Cox zu.

Ausgehend von der gegebenen Forschungssituation, habe ich zentrale Begriffe, Thesen und einen breiten Fragehorizont für das Projekt Medientheorie der Musik erarbeitet, die diese Arbeit hiermit zur weiteren Diskussion stellt (Kapitel 3.3.). Aufgrund meines philosophisch-ästhetischen Erkenntnisinteresses habe ich mich sodann bei der Ausarbeitung meiner Thesen auf den Bereich der Ästhetik konzentriert. Dabei habe ich gezeigt, dass es einer Verknüpfung von Medientheorie und Musikästhetik gelingen kann, eingefahrene Denkstrukturen bewusst zu machen und zu durchbrechen sowie zahlreiche Anschlussmöglichkeiten zur Verfügung zu stellen.

Zugrunde liegt dieser Verknüpfung die zentrale medientheoretische These, dass das Medium die Botschaft sei, und die Prämisse, dass diese These auch auf die Musik angewendet werden kann. Diese Anwendbarkeit erstreckt sich auf die drei Vermittlungsebenen der Musik – Encodierung, Relais und Decodierung. Musik ist klangliche Artikulation von Sinn und wird mithilfe von traditionellen oder technologischen Relais in spezifischen Kommunikationssituationen aktualisiert. Diese unterschiedlichen Vermittlungsstrukturen der Musik präformieren – so die Kernthese meiner Arbeit – unsere musikalische Wahrnehmung, unser Kompositions-Denken und musikästhetisches Bewerten und darüber hinaus die Musikkultur insgesamt:

Musikalisches Material (Rhythmus, Melodie, Harmonie, Klangmuster) transportiert einen Eigensinn, unabhängig von seiner Konkretion in einzelnen Werken und deren Realisierungen. Wie die Sprache – dem konstruktivistisch-medientheoretischen Paradigma folgend – aufgrund ihrer Strukturen und ihres Ausdruckspotentials Kultur prägt, so formen auch musikalische Symbolsysteme an sich (und einhergehend Encodierungs- bzw. Produktionsprozesse) spezifische kulturelle Denkmodelle, Verhaltensweisen und Wertmaßstäbe. Die Musik prägt ähnlich wie Bild und Sprache (Musik-)Kultur.

Musikalische Relais – d. h. musikalische Produktions-, Speicher- und Distributionsformen vom Sänger über die Partitur bis zur CD sowie ihre

jeweiligen spezifischen Decodierungskontexte – wirken ein auf die Musikgestaltung, -wahrnehmung, und -bewertung und bedingen elementar Musik(-kultur). Sie strukturieren die transportierten musikalischen Inhalte, manipulieren den sinnlichen und infolgedessen hermeneutischen Zugang zu ihnen und prägen somit u. a. den musikästhetischen Diskurs.

Dieser These eines Kultur prägenden Eigensinns der semiotisch-ideellen wie materiellen ‚Verpackungen‘ von Musik bin ich zunächst aus historischer Perspektive nachgegangen, indem ich die Musikgeschichte sowie die Mediengeschichte parallel gelesen habe (Kapitel 4.1.). Ausgegangen bin ich von drei verschiedenen Geschichtstheorien, der Geschichte kultureller Relais von McLuhan, der Flusserschen Kommunikationsgeschichte und der sehr nahe an McLuhan und Flusser formulierten Medienmusikgeschichte Faulstichs. Dabei hat sich herausgestellt, dass die von der traditionellen Musikgeschichtsschreibung behaupteten zentralen Epochenwechsel mit einem Medienwandel von den Medien über die Notation hin zu den Klangtechnologien korrespondieren. Demzufolge habe ich die Epochen einmal aus Perspektive ihrer jeweiligen Leitmedien untersucht und im Sinne des McLuhanschen The-Medium-is-the-Message-Postulats musikkulturelle Phänomene auf medienspezifische Musikwahrnehmungen zurückgeführt. Dabei stellte sich heraus, dass auch die musikästhetischen Paradigmenwechsel medientheoretisch reformuliert werden können. ‚Livemusik‘, ‚Aufführungsmusik‘ und ‚multimediale Musik‘ wurden in dem Zusammenhang als zentrale historische wie systematische Begriffe eingeführt und meine medientheoretische Kernthese wie folgt historisch ausbuchstabiert:

Das Encodierungsmedium Klang (unabhängig davon, ob als Signifikat mit Referenzobjekt oder einfach nur als Material verstanden, das einer Grammatik unterliegt) und das typische Relais musizierender Mensch sowie die Decodierungssituation Livemusik (d. h. historisch: die Zeit der Livemusik vor Erfindung der Notation, geographisch: die außer-europäische Musik wie z. B. australische Didgeridoomusik oder indische

Ragas und systematisch: z. B. Sakralmusik wie buddhistische Gesänge oder Sufimusik) bedingen eine orale Musikkultur mit ihren ganzheitlichen Musikerfahrungen jenseits der Trennung von Musik-Hören und Musik-Machen. Das ganzheitliche, mythische und mystische Musik-erlebnis ist verbunden mit Lebenspraxis, Kult und Meditation.

Das Relais Notentext wie auch die allgemeine kulturelle Dominanz der Schrift- und Druckmedien und der Typ Aufführungsmusik prägen historisch die ‚musikalische Gutenberggalaxis‘ mit ihrer auf Wahrheit zielenden semantisch-symbolischen Musiksprache, d. h. die europäische Musiktradition mit ihrer kontemplativen Haltung des Hörens und ihrer romantisch-idealistischen Ästhetik.

Auch die elektronischen Medien sind, wie aus dem Vorangegangenen nicht anders zu erwarten, keine unbeteiligten Transportmittel und Speicher für Musik, sondern bedingen durch eine eigene Zeichenhaftigkeit, durch ihre Materialität sowie, daraus folgend, durch die Herausbildung spezifischer Handlungszusammenhänge Produktions- wie Rezeptionsprozesse, die Ästhetik als Wahrnehmungslehre und als Theorie der Kunst. Sie greifen als Material und physiologisches A priori des Denkens, als Wahrnehmungslenker und als kulturelle Dispositive diskret ein in das Symbolsystem Musik, in musikalische Formen und Stile, in Hörerfahrungen, Musikanalyse und Musikkritik sowie in die gesamte Organisation der Musikkultur. Medienmusik hinterlässt ihre Signaturen in der Kultur.

Diese These hinsichtlich einer multimedialen Musikkultur galt es im Folgenden zu belegen, und damit stand im Zentrum der weiteren Diskussion der allseits erlebbare medienhistorische Übergang vom Notentext zur Audiotechnik und damit der ästhetische Paradigmenwechsel von der Aufführungs- zur so genannten Medienmusik, die sowohl die technisch produzierte als auch nur reproduzierte Musik umfasst (Kapitel 4.1.).

Durch einen Transfer des Flusserschen Technobild-Begriffs und seines geschichtsphilosophischen Modells der Kommunikationsgeschichte auf die Musik (Kapitel 4.2.2.) bin ich zu dem Ergebnis gekommen, dass die Technologisierung der Musik zu einer neuartigen musikalischen Zeichenhaftigkeit führt, die ich in Anlehnung an Flussers Begriff des Technobildes als Technosound bezeichnet habe. Diese neuartige musikalische Zeichenhaftigkeit ist tertiär-symbolisch, indem der Medienmusik ein symbolischer Rückbezug zur Aufführungsmusik und ihrer Ästhetik eigen ist. Medienmusik verstehen – technoimaginieren können – heißt in diesem Sinne, symbolische Bezüge entweder klanglich produzieren oder aber entschlüsseln zu können. Diese in Anlehnung an Flusser konstatierte Zeichenhaftigkeit der Medienmusik als eine Repräsentation von Texten trifft jedoch nur partiell das ‚Wesen‘ der Medienmusik. Medienmusik erschöpft sich m. E. nicht darin, musikalische Topoi, Motive, Ästhetiken etc. mit technischen Mitteln zu repräsentieren, auf Inhalte zu rekurren, Hergebrachtes durch neue, technische Formen abzubilden. So wurde im Kapitel 4.2. des Weiteren dargestellt, inwieweit Medienmusik das Angebot macht, symbolische Implikationen unterschiedlichster Art nicht mithören zu müssen. Medienmusik ermöglicht es, neue, gerade von Inhalten freie Formen zu kreieren, Welten zu schaffen, sinnleere Figuren, die durch die Geschichte erst noch konventionalisiert werden müssen. In diesem Sinne wurde die Rezeption und Produktion von Medienmusik auf der einen Seite als ein kommunikatives Handeln auf der Basis konventionalisierter Sinnzusammenhänge definiert und auf der anderen Seite als ein freies Spiel mit technischen Strukturen und bedeutungsleeren Relais mit dem Ziel, diese ebenfalls mit Sinn zu füllen. Diese dialektische Spannung zwischen Experiment und Konventionalisierung ist jedoch nicht nur ein Charakteristikum der Medienmusik, sondern ein geschichtsmotivierendes Moment und damit ein Wesenszug der Musik an sich, so meine These. Für den Diskurs der Musikauffassungen heißt das – so meine weiteren Ausführungen –, dass je nach historischer Phase formalistische bzw. semantische Beschreibungskate-

gorien überwiegen. Musikästhetische Positionen sind also mediendominiert. Sie sind medienhistorisch bedingte Metaphern und spiegeln in erster Linie den medienhistorischen Wandel und weniger einen Wesenswandel der Musik. Die Diskussion um eine Semantik der Musik wurde demzufolge als ein Produkt der Historie (Flusser) bzw. der Gutenberggalaxis (McLuhan) herausgestellt, die formalistischen Musikauffassungen als Trend der Epoche der Medienmusik.

Die Frage nach den Signaturen der Medienmusik wurde sodann auch aus medientheoretisch-materialistischer Perspektive McLuhans gestellt. Hier wurde festgestellt, dass sich auch die neuen technischen Verpackungsmöglichkeiten von Musik nicht nur in die Musikpraxis, sondern auch in den Diskurs der Musikauffassungen einschreiben.

Verschiedene Medientheoretiker stilisieren das Hören und die Musik – im Kontrast zu einem Desiderat der Musik innerhalb der Medientheorie / Mediengeschichte – mehrfach zum Paradigma einer neuen Bewusstseinsdimension, einer postmodernen Ästhetik, gesellschaftlichen Organisationsform oder gar zum Paradigma einer ganzen kulturellen Epoche. Dieses Paradigma habe ich über verschiedene Lesarten hinterfragt und bin zu dem Schluss gelangt, dass die Rede von der Medienkultur als Klangkultur parallel zu evidenten historischen Tatsachen zunächst einmal nachvollziehbar ist. Der medientheoretische Diskurs bleibt jedoch bei der Beschreibung des Status quo nicht stehen, sondern zieht Musik und das Hören auch als metaphorische Beschreibungsmodelle für eine Gesellschaftsutopie heran und schließt damit argumentarisch nicht begründet vom Sein auf ein Sollen. Das Hören wird zum Sinnbild gelingender Kommunikation und Sound zum Garanten für eine Bewältigung einer globalisierten Zukunft – in dem Moment, in dem der Text, das Wissenschaftsideal, Nationalität und deontologische Ethiken nicht mehr als stabile Säulen einer Gesellschaftsordnung wahrgenommen werden. War die Musik in der Romantik noch Topos für Transzendenz- und Einheitserfahrung und trat damit in säkularisierter Form das

Erbe der christlichen Metaphysik an, so steht die Musik heute als Modell für ein telematisches, vernetztes Denken, für ideale Kommunikation in einer demokratischen Weltgemeinschaft. Dieser Wandel der Musikauffassungen bzw. Funktionalisierungen der Musik steht in einem Zusammenhang mit den medialen Bedingungen der jeweiligen Musikkultur. Führte im Zeitalter notationeller Aufführungsmusik die spezifische Encodierungsform zu einer Funktionalisierung der Musik und zu einer spezifischen Verknüpfung von Diskursen und Praktiken, so sind es im Medienzeitalter vor allem die technischen Relais der Musik, die die Richtung der Funktionalisierung vorgeben.

Wenn die Musikpraxis und der Diskurs der Musikauffassungen im Zusammenhang mit der Mediengeschichte stehen, so liegt die These nahe, dass auch das spezifisch Ästhetische einer Musikform im Zusammenhang mit ihren medialen Vorbedingungen steht. Ästhetische Werturteile sind demzufolge begründet, wenn sie die medialen Strukturen des musikalischen Objekts wie auch die medialen Bedingungen der Urteilsbildung an sich mitreflektieren.

Obwohl sich die medialen Bedingungen von der gutenbergschen Musik zur Medienmusik grundlegend verändert haben, habe ich Anschlussfähigkeit ästhetischer Werturteile auf der Basis der vier Kategorien Form, Inhalt, Fortschritt und Gesellschaft festgestellt. Obwohl diese Ausgangspunkte ästhetischer Urteile aus einer Musikkultur abgeleitet wurden, die Musik in Form von notierten Werken organisiert, anhand von Partituren in Aufführungssituationen aktualisiert und in sprachlich-ästhetischen Diskursen reflektiert und beurteilt, gelten sie in modifizierter Form auch für die Medienmusik.

Unter dem Primat der Form ist jedoch nicht mehr der Werkbegriff in Gültigkeit ebenso wie der Kunstbegriff relativiert wird. Die Medienmusik unterliegt aber anderen Rationalisierungs- und Organisationsformen, die ich mit Hilfe des Deleuze'schen Formbegriffs des ‚Rhizoms‘ näher erläutert habe. Vor diesem Hintergrund verschiebt sich die

ästhetische Forderung nach Form dahingehend, dass keine transzendente und vor allem in sich geschlossene, stringente Organisationsebene gefordert wird, sondern dass Formen als vorübergehende Zuschreibungen Interesse erfahren und als Potentialitäten für neue Formkonstellationen bewertet werden. Gute / gelungene Medienmusik ist konzipiert, in Form gebracht im Sinne des Rhizoms sowie aussagekräftig im Sinne des Technosounds. Damit verschiebt sich auch der Fortschrittsbegriff von einem linear-teleologischen Verständnis hin zu Anschlussfähigkeit und Verknüpfungspotential.

Dem Inhaltsbezug ästhetischer Werturteile bin ich sodann über die Betrachtung unterschiedlicher Hörgersten in der Gutenberggalaxis und im Medienzeitalter nachgegangen. Auch hier zeigte sich, dass es Musik nach wie vor um Sinnhaftigkeit geht. Sinn oder Inhalt ist aber nicht mehr durch eine distanzierte, kontemplative Betrachtung zu entschlüsseln, sondern entsteht durch konstruktivistische Zuschreibungen in individuellen Rezeptionssituationen, die stärker handelnd als erkennend geprägt sind. In diesem Sinne relativiert und zerstreut sich das ästhetische Urteil. Des Weiteren wird der Körper zu einer relevanten Kategorie im ästhetischen Werturteil. Waren die Grenzen gutenbergscher Komposition durch das abendländische Tonsystem, die Notation und die Aufführungssituation bestimmt, d. h. durch Verstandesmodi, sind nun der Körper und das Machbare neben den Medientechnologien der entscheidende Organisationsmodus und Determinator für Komposition im Medienzeitalter. Gute / gelungene Medienmusik ist damit Musik, die evoziert, anregt und im privaten Raum Erfahrungen und Sinn stiftet, und zwar einen Sinn, der nicht ausschließlich entnommen, sondern hinzugefügt wird.

Durch den Vergleich des spezifisch ästhetischen Reizes der Medienmusik im Vergleich zur gutenbergschen Musik kristallisierte sich heraus, dass Musik allgemein als ein Schwebestand zwischen Klang und Sinn beschrieben werden kann. Das spezifisch Ästhetische jeder Musik liegt damit irgendwo zwischen Konventionalisierung, Gerinnung zu

Zeichen, d. h. Verständlichkeit von Musik und einer spielerischer Offenheit, Unbestimmtheit, einem noch zu füllenden Bedeutungsraum von Klang, in einem Bereich kreativen Strebens. Die Tendenz zu der einen oder anderen Seite ist dabei medienbedingt, weshalb die Medien eine ausschlaggebende Prämisse in ästhetischen Werturteilen darstellen.

## 6. Literaturverzeichnis

### 6.1. Zitierte Literatur

Das Ersterscheinungs- bzw. Entstehungsjahr wird [in eckigen Klammern] angegeben.

**Benjamin**, Walter (1963): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Drei Studien zur Kunstsoziologie. [1936] Frankfurt/M. (Suhrkamp)

**Berendt**, Joachim-Ernst (1985): *Nada Brahma. Die Welt ist Klang*. Reinbek bei Hamburg [1. Aufl. 1983] (Rowohlt)

**Blaukopf**, Kurt (1996): *Musik im Wandel der Gesellschaft*. Grundzüge der Musiksoziologie. 2. erw. Aufl. Darmstadt (Wiss. Buchges.)

**Bolz**, Norbert (1990): *Theorie der neuen Medien*. München (Raben-Streifzüge)

**Bolz**, Norbert (1993): *Am Ende der Gutenberg-Galaxis*. Die neuen Kommunikationsverhältnisse. München (Fink)

**Cox**, Christoph (2003): *Wie wird Musik zu einem organlosen Körper?* Gilles Deleuze und die experimentelle Elektronik. In: Kleiner / Szepanski 2003, 162-193

**Deleuze**, Gilles / Félix **Guattari** (1977): *Rhizom*. [Paris 1976] Berlin (Merve)

**Engell**, Lorenz u. a. (Hg.)(1999): *Kursbuch Medienkultur*. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. Stuttgart (DVA)

- Ernst, Christoph / Petra Gropp / Karl Anton Sprengard** (Hg.) (2003): *Perspektiven Interdisziplinärer Medienphilosophie*. Bielefeld (transcript)
- Eshun, Kodwo** (1999): *Heller als die Sonne*. Abenteuer in der Sonic Fiction. [London 1998] Berlin (ID-Verlag)
- Faulstich, Werner** (Hg.) (1991): *Medien und Kultur*. Beiträge zu einem interdisziplinären Symposium der Universität Lüneburg. Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht)
- Faulstich, Werner** (Hg.) (2000a): *Grundwissen Medien*. 4. Aufl. [1998] München (UTB)
- Faulstich, Werner** (2000b): *Musik und Medium*. Eine historiographische Skizze von den Anfängen bis heute. In: Ders.: *Medienkulturen*. München 2000 (Fink), S. 189-200
- Faulstich, Werner** (1996-2002a): *Die Geschichte der Medien*. Das Medium als Kult. Bd.1, 1997; Medien und Öffentlichkeiten im Mittelalter 800-1400. Bd.2, 1996; Medien zwischen Herrschaft und Revolte. Bd.3, 1998; Die bürgerliche Mediengesellschaft 1700-1830. Bd.4, 2002a. Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht)
- Faulstich, Werner** (2002b): *Einführung in die Medienwissenschaft*. Probleme – Methoden – Domänen. München (UTB)
- Fink-Eitel, Hinrich** (1989): *Foucault zur Einführung*. Hamburg (Junius)
- Flusser, Vilém** (1991): *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*. Schriften Bd. 5. Düsseldorf, Bensheim (Bollmann)
- Flusser, Vilém** (1996): *Kommunikologie*. Schriften Bd. 4. Hrsg. von Stefan Bollmann und Edith Flusser [entst. 1973] Mannheim (Bollmann)
- Flusser, Vilém** (1985): *Ins Universum der technischen Bilder*. Göttingen (European Photography)

- Freund, John** (1982): *Die Gutenberg-Galaxis ... beeindruckt uns wie eine eher beunruhigende als schöne Zwittergestalt*. In: Stearn 1982, S. 169-176
- Früchtl, Josef** (2001): *Konzeptionen des Scheins*. Ausgänge aus der platonischen Höhle. In: Ursula Franke, Frank-Lothar Kroll, Maria Moog-Grünwald (Hg.): *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Heft 45 / 2. Hamburg (Meiner), S. 167-185
- Fubini, Enrico** (1997): *Die Geschichte der Musikästhetik*. Von der Antike bis zur Gegenwart. [Torino 1964] Stuttgart, Weimar (Metzler)
- Gethmann-Siefert, Annemarie** (1995): *Einführung in die Ästhetik*. München (UTB)
- Gould, Glenn** (1986): *Schriften zur Musik I*. Von Bach bis Boulez. [The Glenn Gould Reader, 1984] München (Piper)
- Gould, Glenn** (1987): *Schriften zur Musik II*. Vom Konzertsaal zum Tonstudio [The Glenn Gould Reader, 1984]. München (Piper)
- Großmann, Rolf** (1997): *Konstruktiv(istisch)e Gedanken zur Medienmusik*. In: Hemker / Müllensiefen 1997, S. 61-78
- Großmann, Rolf** (2002): *Musik und Medien*. In: Schanze 2002, S. 267-270
- Hartmann, Frank** (2000): *Medienphilosophie*. Wien (UTB)
- Hartmann, Frank** (2003): *Instant Awareness. Eine medientheoretische Exploration mit McLuhan*. In: Kleiner / Szepanski 2003, S. 34-51
- Havelock, Eric A.** (1990): *Schriftlichkeit*. Das griechische Alphabet als kulturelle Revolution. [1982] Mit einer Einleitung von Aleida und Jan Assmann. Weinheim (VCH)

- Hemker**, Thomas / Daniel **Müllensiefen** (1997): *Medien – Musik – Mensch*. Neue Medien und Musikwissenschaft. Hamburg (von Bockel Verlag)
- Hiebel**, Hans H. (Hg.) (1997): *Kleine Medienchronik*. Von den ersten Schriftzeichen zum Mikrochip München (Beck)
- Hofstadter**, Douglas R. (1996): *Gödel, Escher, Bach*: Ein endloses geflochtenes Band. [New York 1979] München (dtv)
- Holtmeier**, Ludwig / Richard **Klein** / Klaus-Steffen **Mahnkopf** (Hg.)(1997): *Musik & Ästhetik*. 1. Jg. Heft 1. Stuttgart (Verlag Klett-Cotta)
- Horkheimer**, Max / Theodor W. **Adorno** (1997): *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente [1944] Frankfurt/M. (Suhrkamp)
- Hübner**, Kurt (1985): *Die Wahrheit des Mythos*. München (Beck)
- Ilchner**, Frank (2003): *Irgendwann nach dem Urknall hat es Click gemacht*. Das Universum von Mille Plateaux im Kontext der elektronischen Musik. In: Kleiner / Szepanski 2003, S. 18-33
- Jaspersen**, Thomas (2000a): *Tonträger – Schallplatte, Kasette, CD*. In: Faulstich 2000a, S. 367-391
- Kittler**, Friedrich (1986): *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin (Brinkmann & Bose)
- Kittler**, Friedrich (1995): *Musik als Medium*. In: Bernhard J. Dotzler / Ernst Müller (Hg.): *Wahrnehmung und Geschichte*. Markierungen zur Aisthesis materialis. Berlin 1995 (Akad. Verlag), S. 83-99
- Klaner**, Maria (1989): *Medien und Kulturgesellschaft*. Ansätze zu einer Kulturtheorie nach Marshall McLuhan. [Dissertation] München

- Kleiner**, Marcus S. / Achim **Szepanski** (2003): *Soundcultures*. Über elektronische und digitale Musik. Frankfurt/M. (Suhrkamp)
- Kleiner**, Marcus S. (2003): *Soundcheck*. In: Kleiner / Szepanski 2003, 7-17
- Kleist**, Heinrich von (1995): *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*. In: Ders.: *Sämtliche Erzählungen und andere Prosa*. Stuttgart (Reclam), S. 340-346
- Kloock**, Daniela / Angela **Spahr** (1997): *Medientheorien*. Eine Einführung. München (UTB)
- Kreuzer**, Helmut (1977): *Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft*. Heidelberg (Quelle u. Meyer)
- Leschke**, Rainer (2003): *Einführung in die Medientheorie*. München (UTB)
- Lévi-Strauss**, Claude (1990): *Mythologica I*. Das Rohe und das Gekochte. [Paris 1964] Frankfurt/M. (Suhrkamp)
- Linke**, Angelika u. a. (1994): *Studienbuch Linguistik*. 2. Aufl. Tübingen (Niemeyer)
- Liebermann**, Ben (1982): *Ben Liebermann und Jack Behar*. In: Stearn, S. 257-264
- Lütteken**, Laurenz (2000): *Wie ‚autonom‘ kann Musikgeschichte sein?* Mögliche Perspektiven eines methodischen Wandels. In: Riethmüller 2000, S. 31-38
- Mahnkopf**, Claus-Steffen (1998): *Kritik der neuen Musik*. Entwurf einer Musik des 21. Jahrhunderts. Kassel (Bärenreiter)
- Mahrenholz**, Simone (1998): *Musik und Erkenntnis*. Eine Studie im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie. Stuttgart, Weimar (Metzler)

- Marchand**, Philip (1999): *Marshall McLuhan. Botschafter der Medien.* Biographie. [Marshall McLuhan. *The Medium and the Messenger*, 1998] Stuttgart (DVA)
- McLuhan**, Marshall (1995a): *Die Gutenberg-Galaxis.* Das Ende des Buchzeitalters [The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man, Toronto 1962; Düsseldorf/ Wien 1968] Bonn / Paris (Adisson-Wesley)
- McLuhan**, Marshall (1992): *Die magischen Kanäle.* [Understanding Media, 1964] Düsseldorf u. a. (Econ)  
URL: [http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/theory/McLuhan-Understanding\\_Media-I-1-7.html](http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/theory/McLuhan-Understanding_Media-I-1-7.html)  
[15.08.07]
- McLuhan**, Marshall / Bruce R. **Powers** (1995b): *The Global Village.* Der Weg der Mediengesellschaft in das 21. Jahrhundert. [The Global Village 1989] Paderborn (Junfermann)
- Michels**, Ulrich (1985): *dtv-Atlas zur Musik.* Bd. 2. München (dtv)
- Miller**, Jonathan (1982): *George Steiner, Jonathan Miller, Andrew Faorge in einem BBC-Symposium 1966.* In: Stearn, S. 276-282
- Münker**, Stefan / Alexander **Roesler** / Mike **Sandbothe** (Hg.) (2003): *Medienphilosophie.* Beiträge zur Klärung eines Begriffs. Frankfurt/M. (Fischer)
- Neswald**, Elizabeth (1998): *Medien-Theologie. Das Werk Vilém Flussers.* Köln, Weimar, Wien (Böhlau)
- Nietzsche**, Friedrich (1954): *Menschliches, Allzumenschliches.* Stuttgart (Kröner)
- Polscher**, Mark (2007): *Werk, Person und Downloads.*  
URL: <http://www.polscher.de/> [10.07.2007]

- Rötzer**, Florian (1991): *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*. Frankfurt/M. (Suhrkamp)
- Riethmüller**, Albrecht (Hg.) (2000): *Archiv für Musikwissenschaft*, LVII. Jahrgang. Heft 1. Stuttgart (Franz Steiner Verlag)
- Sandbothe**, Mike (2001): *Pragmatische Medienphilosophie. Grundlegung einer neuen Disziplin im Zeitalter des Internet*. Göttingen (Velbrück)
- Schäblitz**, Norbert (1997a): *Der diskrete Charme der Neuen Medien. Digitale Musik im medientheoretischen Kontext und deren musikpädagogische Wertung*. Augsburg
- Schäblitz**, Norbert (1997b): *Medien – Musik – Mensch*. In: Hemker / Müllensiefen 1997, S. 11-37
- Schäblitz**, Norbert (2003): *Wie sich alles erhellt und erhält. Von der Musik der tausend Plateaus oder ihrem Bau*. In: Kleiner / Szepanski 2003, S. 107-136
- Schanze**, Helmut (2002): *Medientheorie – Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar (Metzler)
- Schnell**, Ralf (1999): *Gibt es eine Sprache des Films?* In: Sibylle Bolik u. a. (1999): *Medienfiktionen: Illusion – Inszenierung – Simulation*. Festschrift für Helmut Schanze. Frankfurt/M. (Lang), S. 151-160
- Schnell**, Ralf (2000): *Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*. Stuttgart (Metzler)
- Shustermann**, Richard (1994): *Kunst Leben. Die Ästhetik des Pragmatismus*. Aus dem Amerik. von Barbara Reiter. [Orig. 1992] Frankfurt/M. (Fischer)
- Stearn**, Gerald Emanuel (1982): *McLuhan für und wider*. [McLuhan: Hot & Cool. 1967] München, Düsseldorf (Econ)

**Weber, Max** (1924): *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*. [1. Aufl. 1921] München (Drei Masken-Verl.)

**Welsch, Wolfgang** (1987): *Unsere postmoderne Moderne*. Weinheim (VCH)

**Welsch, Wolfgang** (1996): *Auf dem Weg zu einer Kultur des Hörens?*  
In: Ders.: *Grenzgänge der Ästhetik*. Stuttgart 1996 (Reclam), S. 231-259

## 6.2. Weitere Literatur

**Breuer, Ingeborg / Peter Leusch / Dieter Mersch** (1996): *Utopie der telematischen Gesellschaft. Zur Medien- und Kulturphilosophie Vilém Flussers*. In: Dies.: *Welten im Kopf. Profile der Gegenwartsphilosophie*. Darmstadt 1996 (Wiss. Buchges.), S. 79-90

**Burow, Heinz W.** (2001): *Mediengeschichte der Musik*. In: Helmut Schanze (Hg.): *Handbuch der Mediengeschichte*. Stuttgart 2001 (Kröner), S. 346-373

**Diederichsen, Diedrich** (1993): *Von der Sklaverei über die Identität zur Entropie – and back again?* In: Gert Kaiser u. a. (Hg.): *Kultur und Technik des 21. Jahrhunderts*. Frankfurt/M. 1993 (Campus Verlag), S.248-254

**Großmann, Rolf** (1997): *Abbild, Simulation und Aktion. Paradigmen der Medienmusik*. In: Bernd Flessner (Hg.): *Welt im Bild. Die Wirklichkeit im Zeitalter der Virtualität*. Freiburg 1997 (Rombach), S. 239-257

**Großmann, Rolf** (2000): *Medienwerk und Konsumobjekt. Thesen zu einer Ästhetik der medialen Existenz von Musik*. In: *Tagungsband EAS-2000*, Budapest 2000 (Europäische Arbeitsgemeinschaft Schulmusik Kongress 4. – 7. Mai 2000, „Ästhetische Bildung heute“, Budapest, Ungarn), S. 144-150.

URL: [http://www.uni-lueneburg.de/uni/fileadmin/user\\_upload/rmz/rgtexte/grossmann\\_medienwerk.pdf](http://www.uni-lueneburg.de/uni/fileadmin/user_upload/rmz/rgtexte/grossmann_medienwerk.pdf) [01.09.2007]

**Helmes**, Günter / Werner **Köster** (2002): *Texte zur Medientheorie*. Stuttgart (Reclam)

**Ludes**, Peter (1998): *Einführung in die Medienwissenschaft*. Entwicklungen und Theorien. Berlin (Erich Schmidt Verlag)

**Pias**, Claus u. a. (Hg.) (2002): *Kursbuch Medienkultur*. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. 4. Aufl. [1999] Stuttgart (DVA)

**Platon** (1994): *Phaidros oder Vom Schönen*. Stuttgart (Reclam)

**Rapsch**, Volker (Hg.) (1990): *über flusser*. Die Fest-Schrift zum 70. von Vilém Flusser. Düsseldorf (Bollmann)

**Zimmermann**, Gerd (Hg.) (1998): *Vilém Flusser. Design und die Philosophie der Lebensformen*. Thesis. Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität Weimar 1998 / 5



# Tonspuren

Sabine Ottjes

Schon immer hatte Klang für die Menschen Bedeutung, doch im 21. Jahrhundert sind Klänge und Musik in unserer Kultur präsenter und vielfältiger denn je. Sind anfangs der Laut der Stimme und Naturmaterialien Fundus für ästhetisches Spiel mit Klang und für musikalische Kommunikation, so kreieren wir heute mit Hilfe technischer Apparate und binärer Zahlencodes jeden hör- und denkbaren TON. Ausgehend von der These, dass Medien durch ihre Semiotik und Materialität unsere Wahrnehmung organisieren und unser Weltbild vorformen, stellt die Autorin die unterschiedlichen „Verpackungen“ von Musik ins Zentrum ihrer musikästhetischen Überlegungen. Aus historischer und systematischer Perspektive werden die SPUREN untersucht, die Musikmedien in unserer musikalischen Wahrnehmung, kulturellen Praxis und in unserem ästhetischen Urteil hinterlassen.

ISBN 978-3-8405-0079-4 EUR 16,50

0 1 6 5 0



9 783840 500794