

Medien und Medialität als Herausforderung für Musikwissenschaft heute¹

SUSANNE BINAS-PREISENDÖRFER

Im 2011 veröffentlichten Journal *Wissenschaft und Forschung* der Hochschule für Musik und Tanz Köln stieß ich auf einen kurzen Text des Kölner Musikwissenschaftlers und Journalisten Rainer Nonnenmann, der mich provozierte.

„An die Stelle gemeinschaftlicher Konzerterlebnisse tritt [...] im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit die Konserve und deren vereinzelter Privatkonsum zuhause oder unterwegs. Die sonst sekundäre Reproduktion von Musik wurde für einen Großteil der Hörer längst zur musikalischen Primärerfahrung und das über Lautsprecher gelieferte Abbild von Musik zu deren zweiter Natur. In weiten Teilen ihres medialen Auftretens dient Musik heute nicht mehr ästhetischer Erfahrung und Sensibilisierung. Häufig wirkt sie gerade im Gegenteil anästhetisierend. Als fester Bestandteil unseres durchmediatisierten und überästhetisierten Alltags wirkt sie allzu oft betäubend, abstumpfend, entsinnlichend, statt Aufmerksamkeit zu schärfen, Konzentration zu fokussieren und überschüssige Informationen und Reize auszublenden.“ (Nonnenmann: 2010/11: 17)²

1 Bei diesem Beitrag handelt es sich um einen erweiterten und veränderten jedoch gleichlautenden Artikel, der bereits erschienen ist. (In: Hoffmann, M., Iffland, J. & Schauburger, S. (2012). (Hg.). *Musik 2.0 – Die Rolle der Medien in der musikalischen Rezeption in Geschichte und Gegenwart. Beiträge zum 24. internationalen studentischen Symposium des DVSM in Detmold 2011*. München: Allitera.

2 Nonnenmann ist Leiter des Initiativkreises Freie Musik Köln e.V., Dozent an der gleichnamigen Hochschule und freier Journalist für Rundfunk und Zeitschriften Neuer Musik.

Der Autor plädiert deshalb in seinem Beitrag zum Thema „Musikwissenschaft an Musikhochschulen“ insbesondere die Live-Musik allen professionell damit befassten Akteuren³ und Multiplikatoren wieder als *die* Möglichkeit umfassender Erkenntnis und Bewusstwerdung zu vermitteln. „Musik soll nicht hörig, sondern hellhörig machen“ (Nonnemann 2010/11: 17) referiert er abschließend den Komponisten Helmut Lachenmann.

Einmal abgesehen davon, dass der Konzertbetrieb in den vergangenen Jahren angesichts der fortdauernden Krise der Tonträgerwirtschaft oftmals zum einzig ‚einträglichen‘ Geschäft und Quelle der Existenzsicherung für Musiker hochstilisiert wird, mag diese Einlassung aus dem Blickwinkel eines an einer Hochschule für Musik Lehrenden als Motivationsquelle für die dort Studierenden gelten. Wer ein Studium an einer staatlichen Musikhochschule im deutschsprachigen Raum aufnimmt, wird in erster Linie für den Konzertbetrieb ausgebildet, als Orchestermusiker oder Jazzler. Im Verhältnis dazu gibt es nur eine verschwindend kleine Anzahl von Studienplätzen im Bereich Pop und auch für diese steht die Ausbildung im Hauptfach – einem Instrument – im Zentrum der Ausbildung. An der Popakademie in Mannheim und der Musikhochschule in Hannover stehen für die Ausbildungszusammenhänge Studios zur Verfügung, in denen die Studierenden Einblicke in technische und ästhetische Aspekte der Musikproduktion im Sinne von Aufnahme, Bearbeitung und Wiedergabe erhalten und folgerichtig die Rahmenbedingungen und Herausforderungen der Erstellung von „Musikkonserven“ (!) kennen lernen. Die ansonsten an den Hochschulen existierenden Studios dienen angehenden Komponisten so genannter E-Musik als Experimentierfeld und dürften von Nonnemann eher nicht gemeint sein.

Nonnemanns Statement zielt auf andere als die ganz pragmatischen Aspekte des aktuellen Musikbetriebes und oder die Ziele der Ausbildung an einer Musikhochschule. Es zeichnet ein Bild bzw. Verständnis vom Zusammenhang von Musik und Medien, das einschlägig mit diesem Thema Befassten überwunden geglaubt schien. Da dies in den Köpfen vieler Musikwissenschaftler und insbesondere auch Musikpädagogen jedoch nicht der Fall zu sein scheint, möchte ich im folgenden einige Schlüsselworte beziehungsweise -begriffe herausgreifen und im Rahmen dieses Beitrages befragen. Dabei geht es mir insbesondere auch um die Verortung, die Spannungsfelder und die Gegenüberstellungen, die in diesem Statement vorgenommen wurden.

3 Mit der Nennung der männlichen Funktionsbezeichnung ist in diesem Text, sofern nicht anders gekennzeichnet, immer auch die weibliche Form mitgemeint.

Der Autor spricht *erstens* vom Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit und nimmt damit Bezug auf eine längst von technologischen Entwicklungen überholte Situation einerseits und auf einen berühmten, geradezu initial wirkenden, jedoch mittlerweile nahezu 70 Jahre alten Aufsatz von Walter Benjamin andererseits: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“. (Benjamin 1936/2002) Wie heißt es dort doch so schön in der nahezu einzigen Passage, in der sich Benjamin mehr oder minder direkt auf die Bedeutung der technischen Apparatur für Musik bezieht:

„Die Kathedrale verläßt ihren Platz, um in einem Studio eines Kunstfreundes Aufnahme zu finden; das Chorwerk, das in einem Saal oder unter freiem Himmel exekutiert wurde, läßt sich in einem Zimmer vernehmen.“ (Benjamin 1936/2002: 354)

Nonnenmann konstruiert *zweitens* ein Gegensatzpaar beziehungsweise den Widerspruch zwischen so genannten Konserven und ihrem vereinzelt Privatkonsum und dem gemeinschaftlichen Konzerterlebnis. Damit unterstellt er in letzter Konsequenz, dass es sich beim Hören von Musik über Lautsprecher um eine asoziale Situation handle. Technische Reproduzierbarkeit in Konserven bezeichnet er *drittens* als sekundäre Reproduktion von Musik und stellt sie einer musikalischen Primärerfahrung, dem gemeinschaftlichen Konzerterlebnis gegenüber. Lautsprecher liefern seiner Meinung nach *viertens* ein Abbild von Musik beziehungsweise erzeugen *fünftens* Musik in ihrer zweiten Natur, die er als betäubend, abstumpfend, entsinnlichend bewertet. Musik aus Lautsprechern fördere Unkonzentriertheit und zerstreutes Nebenbeihören.

Diese Aussagen und das *Plädoyer* implizieren summa summarum, dass Musik im Kontext von Medien manipulativ und entmündigend wirke, für Verdummung und Vereinzelung Sorge und in den Kategorien von Konsum und Privatisierung aufgehe. Aufgeführte Musik wird aufgenommener Musik gegenübergestellt und höher bewertet.

Meine Interpretation mag Zuspitzungen enthalten und ebenso holzschnittartig formuliert sein, wie das Zitat auf die sie sich bezieht, dennoch – und deshalb wähle ich sie hier als Einstieg für diese Darlegungen – enthält sie Aspekte, die den Zusammenhang von Musik und Medien beziehungsweise der Medialität von Musik aus der Perspektive der Musikwissenschaften immer wieder maßgeblich und das seit längerer Zeit kennzeichnen. Eine *Kritik dieser Kritik* hätte aus meiner Sicht zu fragen, welche Prozesse und Phänomene hier eigentlich angesprochen und gemeint sind? Wieso wird mit solch ungebrochener Beharrlichkeit von bestimmten Akteuren aus Wissenschaft und Musikleben an ihnen Kritik geübt? Wieso wird ein Gegensatz von scheinbar unmittelbarem und mittelbarem

Hören beziehungsweise Umgang von Musik, aufgeführter und aufgenommener Musik konstruiert? Woher kommt die besorgte Haltung gegenüber Prozessen der Medialisierung? Schließlich geht es mir in diesem Beitrag darum darzulegen, mit welchen Argumenten und Methoden eine Verhärtung der hier proklamierten Fronten aufgelöst und wissenschaftlich produktiv gemacht werden kann?

Hinter diesen Fragen und ggf. Antworten verbirgt sich freilich ein ganzes wissenschaftliches und wissenschaftspolitisches Programm, eine Diskussion im Rahmen des Faches Musikwissenschaft, die vor allem durch solche Perspektiven angestoßen wurde, die nicht originär aus dem Fach, sondern eher aus inter- und transdisziplinären Zusammenhängen kamen und kommen. Diese kann ich hier weder in ihrer Breite noch in ihrer Systematik aufzeigen. Ich werde mich deshalb auf vier Aspekte konzentrieren. Dabei möchte ich Felder solcher Diskussionen und Erkenntnisse aufgreifen, für die es durchaus selbstverständlich geworden ist, vorurteilsfrei den Zusammenhang von Musik und Medien zu thematisieren und zu erforschen. Es geht mir im Folgenden um:

- Eine Annäherung an Phänomene und Begriffe des Medialen beziehungsweise der Medien in Musik,
- den Zusammenhang von Musik, Medien und so genannter Rezeption,
- die Bedeutung von Medien für das Verständnis von Musikgeschichte und -gegenwart
- den Zusammenhang von Medialität und Performativität.

Diese Teilaspekte werde ich nicht Punkt für Punkt abarbeiten, sondern im Laufe meines Beitrages – provoziert durch das Zitat von Rainer Nonnenmann – jeweils fokussieren. Vorausschicken muss ich, dass die Bestimmung dessen, was Medien sind, chronisch prekär erscheint!

„Dabei haben wir es im Einzelnen mit höchst unterschiedlichen Strukturen zu tun, die auf diversen Techniken beruhen und die kaum auf einen einfachen Nenner zu bringen sind, so dass das Mediale selber nicht ‚Eines‘ ist, das eine bestimmte Identität aufweise, sondern sich als Pluralismus entpuppt, der von Fall zu Fall dechiffriert werden muss.“ (Mersch 2009: 10)

Der Begriff der Medien findet selbst in den Medienwissenschaften bzw. den nahezu unzähligen, den Begriff enthalten Bindestrichwissenschaften (Mediensoziologie, Medienpsychologie, Medienkulturwissenschaften, Medienökonomie, Medienwirkungsforschung etc. pp.), keine einheitliche Definition. Für den hier interessierenden Zusammenhang ‚Musik und Medien‘ sei er aus dreierlei Perspekti-

ven umrissen: erstens als technische Apparatur oder technisches Verfahren im Sinne des Kittlerschen „Aufschreibesystems“ (Kittler 1985) (z. B. Phonographie, PAs oder Sampling), zweitens als Institutionen, in denen technische Apparaturen gesellschaftlich wirksam werden (z. B. Rundfunk oder Youtube) und drittens im Sinne eines ästhetischen Mittlers mit einer konkreten Materialität, d. h. Gestalt (z. B. Klanggeschehen eines Songs), erzeugt mit historisch konkreten Technologien der Klangproduktion und/oder Wiedergabe und angeeignet in kulturhistorisch bestimmten Vermittlungszusammenhängen (gesellschaftlichen Institutionen).

Erste konzeptionelle Überlegungen zum Zusammenhang von Medien und Musik im Rahmen von Musikwissenschaft treffen wir dann an, wenn Medien in Form von technischen Apparaturen beginnen in den Prozess der Erzeugung, der Verbreitung und den Umgang mit Musik einzutreten. 1938 schrieb Theodor Wiesengrund Adorno in seinem Aufsatz „Über den Fetischcharakter in der Musik“:

„Es herrscht eiserne Disziplin. Aber eben eiserne. Der neue Fetisch ist der lückenlos funktionierende, metallglänzende Apparat als solcher, in dem alle Rädchen so exakt ineinanderpassen, dass für den Sinn des ganzen nicht die kleinste Lücke mehr offen bleibt. Die im jüngsten Stil perfekte, makellose Aufführung konserviert das Werk um den Preis seiner definitiven Verdinglichung. Sie führt es als ein mit der ersten Note bereits fertiges vor: die Aufführung klingt wie ihre eigene Grammophonplatte.“ (Adorno 1973: 31)

Fetisch, metallglänzender Apparat, Verdinglichung: deutlicher konnte Adorno seine Abneigung gegen die Vorgänge und Resultate industriell gefertigter und kapitalisierter Produktions- und Denkweisen nicht auf den Begriff bringen. In Bezug auf Musik stößt er sich an den durch technische Aufnahmen festgelegten und damit seiner Meinung nach offiziellierten Aufführungsidealen, die zu jener Zeit darin bestanden, eine notationsgetreue Wiedergabe (Was ist das eigentlich?) zu erreichen. 1937 hatte Arturo Toscanini die erste Komplettaufnahme der neun Sinfonien von Beethoven mit dem NBC Symphony Orchestra eingespielt (Schätzlein 2005), an der sich in Folge ein Großteil der Aufführungen versuchte zu orientieren. Lebendigkeit und Einzigartigkeit (Benjamin bezeichnet dies mit der berühmt gewordenen ‚Formel‘ des „Hier und Jetzt“, Benjamin 1936/2002: 354) in der Aufführung schienen für Adorno nunmehr ausgeschlossen. „Die bewahrende Fixierung des Werkes bewirke dessen Zerstörung“ (Adorno 1973: 32), so Adorno. Er sieht – hier ähnlich wie Walter Benjamin, nur mit anderen Schlüssen – die Aura des Kunstwerkes zerstört. Hegt Benjamin mit dem Eingriff der Apparatur die (politische) Hoffnung auf einen Nutzen der entsprechenden Pro-

dukte zur Schulung für den Umgang mit der modernen Wirklichkeit (bei Benjamin mit Hilfe des Films), so trauert Adorno zunächst dem klassisch-romantischen Werkideal und der Unmittelbarkeit der Aufführung nach. Diese Auffassung gegenüber auf Tonträgern fixierter Musik hat er später – angesichts von Opernaufnahmen – revidiert. Die Begriffe Fetisch, Maschinerie und Verdinglichung prägten das Vokabular mindestens einer ganzen Generation von Geisteswissenschaftlern im Sinne der Kritischen Theorie. In der Tat legten sie die Verhältnisse (die Medien), in denen die Entwicklungen technischer Apparaturen gesellschaftlich wirksam werden, ein Stück weit offen. Indem sie sie jedoch in erster Linie verteufelten und den wahren Wert der Künste versuchten zu adressieren, gerieten die komplexen Verhältnisse von Kulturproduktion und -aneignung wiederum aus dem Blick.

Technische Apparatur und kulturindustrielle Fertigung bildeten die Fix- und Kritikpunkte beziehungsweise das negative Paradigma, vor dessen Hintergrund Fragen zum Stellenwert von Medien im weiter oben beschriebenen Sinne für Musik lange Zeit in den Musikwissenschaften weitestgehend ausgespart blieben. Tonträger, die erstmals in der Musikgeschichte die Klangstruktur von Musik selbst als Objekt verfügbar machten, traten dabei gewissermaßen in Konkurrenz zur Partitur, als *dem* Objekt der traditionellen, an den Parametern von Melodik, Harmonik und Rhythmik orientierten Analyse. Der Tonträger wurde also nicht nur zur Konserve erklärt und als sekundäre Daseinsform des Eigentlichen (miss)verstanden, er stellte auch eine Art Mysterium dar, dessen Wirksamkeit (insbesondere zu Zeiten seiner technologischen Unzulänglichkeiten) man noch nicht in der Lage war, zu verstehen. Vor den konzeptionellen Konsequenzen der Analyse dieser technischen Fixierungs- und zugleich Erzeugungsmodalitäten von Musik haben sich Musikwissenschaftler lange gescheut.

Eine Lösung dieser Probleme und damit auch ein zunehmendes Verständnis der Bedeutung sowohl von technischen Kommunikationsmitteln im Musikprozess als auch der Medialität von Musik kann aus meiner Sicht gefunden werden, wenn man sich die Funktion und damit die Bedeutung dieser Apparaturen bzw. „Aufschreibesysteme“ (Kittler 1985) – ein Begriff des Literaturwissenschaftlers und Medienphilosophen Friedrich Kittler – beziehungsweise unterschiedlicher medialer Schriften wirklich vor Augen führt und in ihren Konsequenzen für die Gestaltungsmöglichkeiten und Umgangsformen mit Musik befragt.

Der österreichische Musiksoziologe Kurt Blaukopf forderte in den ausgehenden 1960er Jahren eine so genannte „Schallplattenwissenschaft“. (Blaukopf 1970: 12) Denn obwohl durch das Aufkommen des Rundfunks der Unterschied zwischen live aufgeführter Darbietungsmusik und gesendeter Übertragungsmu-

sik niemandem mehr wirklich entgehen konnte, blendete insbesondere die Historische Musikwissenschaft in ihrem Festhalten an traditionellen Notationsformen und solchen Musikformen, die in diesen Kategorien aufzugehen schienen, Fragen zum Zusammenhang der Entwicklung technischer Kommunikationsmittel und den Institutionen ihres gesellschaftlichen Wirksamwerdens weitestgehend aus. Blaukopf versuchte später mit der Einführung des Begriffs der *Mediamorphosen* (Medienevolution!) solchen Prozessen nachzugehen, die sich im sozial repräsentativen Gebrauch von Musik in Zusammenhang mit Medien (Rundfunk, Schallplatte) damals zeigten. (Blaukopf 1989: 125, Smudits 2002) Gleichsam war es ihm wichtig darauf hinzuweisen, dass es sich bei den zunehmend massenhaft vorhandenen Medienartefakten eben nicht allein um sekundäre Reproduktionen von eigentlich aufzuführender Musik handelte, sondern dass diese Musikformen schon in ihren Kompositions- und Notationsverfahren medienorientiert waren. Wer sich heute die Geschichte der Aufnahmetechniken oder der Tonstudioentwicklung vor Augen führt, wird sehr schnell genau zu diesem Schluss kommen. Mikrophone dienten seit ihrer Erfindung nie nur dazu, Instrumente und Stimmen abhängig von ihrer eigentlichen Lautstärke unabhängig voneinander aufs Band zu fixieren, sie dienten vor allem auch dazu, sehr spezielle – in der Realität der Aufführung so nicht existierende – Raumeffekte zu simulieren beziehungsweise zu konstruieren. Das so genannte *Crooning* ist hierfür ein immer wieder gern angeführtes Beispiel.

Das Verhältnis von so genannten realen und virtuellen, natürlichen und künstlich hergestellten Klängen hat sich im Laufe des vergangenen Jahrhunderts so evident verändert, dass die Frage nach dem Verhältnis von so genannten Primär- und Sekundärquellen nicht mehr relevant ist. Eine Ablösung von in der Natur vorkommenden Klängen ist keineswegs erst ein Phänomen des 20. Jahrhunderts. Instrumente – welcher Art auch immer – stellen einen im Zivilisationsprozess angelegten, Jahrhunderte dauernden Ablösungsprozess von den natürlichen Klangumgebungen der Menschen dar. In letzter Konsequenz könnten auch sie als Medien, als Mittler verstanden werden. Und Musik selbst stellt als eine kulturelle Praxis des Hörens, Tanzens, Klangerzeugens eben auch ein Medium ästhetischer Kommunikation dar.

Es nützt meines Erachtens jedoch wenig, den Begriff der Musik vollständig in dem des Mediums aufgehen zu lassen. Vielmehr scheint es sinnvoll und geboten, Musik eine mediale Qualität zuzugestehen und im Allgemeinen nicht davon auszugehen, dass sie eine textuelle Qualität hätte. Ich betone: im Allgemeinen. Im Besonderen mag es unstrittig sein, dass beispielsweise in europäischen Kunstmusiktraditionen stehende Komponisten für ihre Musik eine intentionale – sprich textuelle – Qualität in Anspruch nehmen und umgekehrt vom Publikum

erwarten, dass zumindest ansatzweise diese im Rezeptionsprozess erschlossen und verstanden wird. Häufig stehen ihnen dafür Musikwissenschaftler zur Seite. In Texten, Komponistenporträts und Werkanalysen stellen sie entsprechende Hör- und Deutungshilfen zur Verfügung, selektieren Bedeutungen und richten die Aufmerksamkeit von Hirn und Ohren in eine bestimmte Richtung, damit die Intensionen, wenn möglich, rezipiert werden.

Aber bleiben wir bei der medialen Qualität von Musik im Allgemeinen. Selbst für ein Stück Konzertmusik gilt, dass sehr unterschiedliche Rezeptions- und Aneignungsweisen derselben existieren können. Abhängig von den individuellen kulturellen sowie Klang- beziehungsweise Musikerfahrungen und insbesondere auch der jeweils konkreten Hörsituation, kann ein Stück so und auch ganz anders gehört werden. Auch ein solches Stück kann eine Art Agens darstellen, mittels dessen die verschiedenen Hörer ganz unterschiedliche Bedeutungen für sich realisieren.

Umso mehr trifft dies für die diversen Formen populärer Musik zu. Aus ihren Umgangskontexten heraus haben sich seit mittlerweile mindestens 20 Jahren geradezu zwangsläufig wissenschaftliche Denktraditionen entwickelt,⁴ in denen die Medialität von Klangformen fokussiert werden, nicht allein weil technische Mittler, wie Mikrophone, Lautsprecher, Mischpulte, Tonträger, Radio, Video oder Internet eine solch bemerkenswerte Rolle für ihre Produktion, Vermittlung und ihre Nutzung spielen, sondern weil andernfalls die klanglichen Gestaltformen – die Songs, Lieder, Tracks, Beats etc. – in ihrer Funktion eher missverstanden werden.

Wer die mediale Qualität von Musik akzeptiert, stellt sich neben eine musikwissenschaftliche Denk- und Analysetradition von Musik, die dieselbe als ein Objekt mit immanenter Bedeutungsstruktur im Geist einer repräsentationalistischen Sprachphilologie (Krämer 2004: 23) versteht, Musik als ein Objekt, deren Gehalt in der Gestalt festgeschrieben, in ihren spezifischen Zeichen repräsentiert scheint und vom Analytiker entschlüsselt werden kann. Nicht der intendierte und rezipierte Gehalt, sondern die Medialität von Musik stellt meines Erachtens den Schlüssel zum Verständnis von konkreten – nicht nur den populären – Musikpraktiken dar. Medialität ermöglicht subjektiv höchst divergente Strategien der Bedeutungsproduktion. Dies zu akzeptieren und entsprechende Modelle des Mu-

4 Verbunden vor allem mit dem Namen und den Aufsätzen von Peter Wicke: Rockmusik – Dimensionen eines Massenmediums. Weltanschauliche Sinnproduktion durch populäre Musikformen, *Weimarer Beiträge* 33/6 (1989), 885–906, und Peter Wicke, *Vom Umgang mit populärer Musik*, Berlin 1993.

sikverständnisses zu entwickeln, darin liegen heute wohl die entscheidenden Herausforderungen der Musikwissenschaft. Eine disziplinär offene und medienwie kulturhistorisch ausgerichtete Musikwissenschaft kann hierzu m. E. entscheidende Beiträge leisten.

In diesem Zusammenhang lohnt sich die Kenntnisnahme des Performance-Konzeptes von Erika Fischer-Lichte, die – sie ist von Hause aus Theaterwissenschaftlerin – Kunst, Theater und Musik nicht als Text, sondern als Praxis verstanden wissen will. (Fischer-Lichte 2004) Dieser Gedanke wird aufzugreifen sein, vor allem auch, weil meines Erachtens Performativität und Medialität, wie es vielleicht zunächst scheinen mag, keinen Widerspruch bilden. Zugegeben, eine auf den ersten Blick schwierige Denkfigur!

Hingegen stellt das Verständnis der Geschichte akustischer technischer Kommunikationsmittel im Sinne einer technischen Apparatur eher eine geringere konzeptionelle Herausforderung dar. Hierzu liegen bereits einige sehr interessante Arbeiten zum Beispiel von Heinz Hiebler (Hiebler 2005) und Rolf Großmann (Großmann 2004) vor. Und auch die Etappen der Geschichte von Akteuren und Institutionen des Musiklebens, in denen diese technischen Entwicklungen gesellschaftlich wirksam werden, lassen sich mit Blick auf die entsprechenden Quellen einigermaßen lückenlos recherchieren und werden seit Ende des 20. Jahrhunderts auch in einem anderen konzeptionellen Licht dargestellt, vergleicht man die strenge Kritik, so wie sie bei Adorno zu finden war.⁵

Das Forschungsfeld von Musik und Medien hat in den vergangenen Jahren erhebliche Anregungen einerseits aus der sozialwissenschaftlich ausgerichteten Publizistik- und Kommunikationswissenschaft und andererseits aus den Medien- und Kulturwissenschaften erhalten. Freilich legen beide Richtungen unterschiedliche Medienbegriffe zugrunde. Die Publizistik- und Kommunikationswissenschaften verstehen unter Medien technische, professionelle und organisatorische Kommunikationsmittel (Schramm 2009), wohingegen die Forschungen der Medien- und Kulturwissenschaft auf einem breiteren Medienbegriff basieren (Jauk 2009).

Im jüngst erschienenen Handbuch „Musik und Medien“ wird „eine umfassende Darstellung der Entwicklungsgeschichte der Musik in den einzelnen Medien inklusive des potentiellen Einbezugs von konkreten Inhalten, Formen, Gen-

5 Vgl. hierzu für den deutschsprachigen Raum insbesondere Peter Tschmuck, *Kreativität und Innovation in der Musikindustrie*, Innsbruck u. a. 2003; und Peter Wicke, *Popmusik als Industrieprodukt*, http://www2.hu-berlin.de/fpm/textpool/texte/wicke_popmusik-als-industrieprodukt.htm (Abrufdatum: 27.2.2013)

res, Technologien, Geräten sowie Institutionen, Strukturen und Prozessen der Produktion und des Betriebs“ angestrebt. (Schramm 2009) Im Zentrum stehen dabei Erläuterungen zu Musik in den modernen Massen- und Individualmedien wie Radio, Hörspiel, Film, Fernsehen und Internet. In den Blick nimmt die betreffende Publikation ebenso Musik als Gegenstand von Journalismus und Literatur. Schließlich werden auch die erheblichen Veränderungen bei der Gestaltung von Musik mit Hilfe technischer Medien (Stichwort: Musikproduktion im Studio und Klangkunst) dargestellt.

Die kommunikations- und medientechnologischen Entwicklungen der Geschichte haben tiefe Spuren in den Gestaltungs- und Aneignungsstrategien von Musik hinterlassen. Es fällt deshalb nicht leicht, diesen Zusammenhängen überschaubar und systematisch nachzugehen und als Forschungsfeld abzustecken. Man ist mit einer Fülle von Phänomenen konfrontiert und steht dabei durchaus auch vor dem Problem, das Gegenstandsfeld Musik und Medien im Kontext der Fachdisziplinen der Musikwissenschaft zu verorten, eben weil mit dem Begriffspaar Musik und Medien auch ein Gegenstandsbereich markiert ist, der sinnvoll weder allein mit (medien-)historischen, systematischen, noch mit ethnographischen Methoden der Erforschung von Musik verständlich wird. Von allem etwas?! Interdisziplinäre Projekte sind mit erheblichen methodischen Herausforderungen beziehungsweise Verständigungsproblemen verbunden, ganz zu schweigen von ihrer wissenschaftspolitischen Sprengkraft. Es scheint immer noch am schwierigsten und wenigsten beschwerlich, sich entlang medientechnischer Entwicklungen den entsprechenden ästhetischen Konsequenzen, Aneignungsformen und Veränderungen im Musikleben zuzuwenden. Apparative Erzeugungsprozeduren gelten quasi als konstitutiv für all das, was Mediatisierungsprozessen unterzogen ist. (McLuhan 1967/2001, Malm 1993)

Der eingangs zitierte Rainer Nonnenmann geht ebenso wie Adorno (noch) davon aus, dass all das was Medien übertragen, möglichst invariant und stabil gehalten wird. D. h. Medien sind sekundär, es gibt stets ein Außerhalb von Medien. Medien verhielten sich gegenüber der Essenz von Geist, Sprache und Kultur neutral. Technologisch vermittelte Produktions-, Reproduktions-, Verbreitungs- und Aneignungsprozesse wurden und werden aus dieser Perspektive zu meist als ‚technische Zurüstungen‘ und ‚musikalische Standardisierung‘ gedeutet und kritisiert.⁶ Die Rezeption von Musik – der eigentlichen, der primären – schien und scheint durch Medien verstellt, verdeckt, konserviert und in ihrem Verhältnis zum eigentlichen Gegenstand – der Musik in ihrer eigentlichen Es-

6 Vgl. das Zitat Adornos im Zusammenhang mit den Schallplattenaufnahmen von Toscanini. (Adorno 1973) a.a.O.

senz – nicht adäquat. Im Umkehrschluss werde nun nur noch diejenige Musik ‚rezipiert‘ die ohnehin im industriellen technischen Fertigungsprozess bereits entwertet und gehaltlos sei, z. B. die verschiedenen Formen populärer Musik.

Nun hat es sich insbesondere für das Verständnis von populärer Musik als äußerst wichtig erwiesen, Musiker, Publikum und Musikwirtschaft in ihrer Bedeutung für den Musikprozess beziehungsweise das Diskursfeld populäre Musik gleichermaßen ernst zu nehmen. Musiker und Publikum machen ihre jeweils konkreten, sozial geprägten Erfahrungen zum Ausgangspunkt einer Bedeutung produzierenden kulturellen Praxis. Publika wie Zuhörer, Konzertbesucher, Tänzer, Fans und Freunde bezeichne ich deshalb nicht als *Rezipienten*. Sie sind für mich *Akteure*, *Handelnde* und *Macher*. Der Begriff des Rezipienten impliziert, dass jemand die Bedeutung dessen entschlüsselt, was ein anderer vorgegeben hat (vgl. weiter oben: Intensionalität). Der Begriff des Rezipienten impliziert auch, dass dessen Verständnis der akustischen Zeichen beziehungsweise ihrer graphischen Korrelate als Repräsentanten von Musik geschult werden muss. Dieses Bild aber entspricht ausschließlich einem Verständnis von Musik als Text, es akzeptiert nicht die medialen Qualitäten von Musik. Das Bild vom Rezipienten entstammt einer linear gedachten Kommunikationskette, deren Aussagen von eben diesen Rezipienten – den Textverständigen – gedeutet werden müssen. Hörer, Fans, Tanzende und Musiker sind jedoch integraler Bestandteil eines performativen und medialen Szenarios, in dem sie immer auch selbst zu Bedeutungsproduzenten werden, ob in durch technische Medien dominierten oder eher nicht durch technische Medien dominierten Zusammenhängen.

Heute, da Medien ubiquitär geworden sind, geht man davon aus, dass, was immer von uns wahrgenommen, kommuniziert und gedacht wird, stets mit Hilfe von und in Medien wahrgenommen, kommuniziert und gedacht wird. Es gibt kein Außerhalb mehr von (technischen) Medien. Die seit etwa 50 Jahren – einst angestoßen von Marshall McLuhan – geführte Mediendebatte thematisiert, dass Medien das, was sie übertragen, zugleich auch irgendwie hervorbringen. (McLuhan 1967/2001) Ralf Schnell definiert im Metzler Lexikon „Medientheorie und Medienwissenschaft“ folgendes zum Stichwort *Medienästhetik*:

„Die Medienästhetik ist nicht identisch mit dem was gesagt wird, sondern sie besitzt ihr charakteristisches Merkmal in der Art und Weise, wie sie ihre Möglichkeiten und Fähigkeiten, ihre Techniken, ihre Mittel zur Verarbeitung von vorgegebenen oder hergestellten Inhalten und Gegenständen einsetzt. Das WIE dieser Wahrnehmung steht deshalb im Mittelpunkt der Medienästhetik.“ (Schnell 2000: 210)

Ralf Schnell ist hier ganz nah bei Walter Benjamin, der bereits den Roman als ein Produkt des Buchdrucks verstand, weil er im Zuge der Medienevolution den Wechsel vom gemeinschaftlichen Erzählen zu isoliert produzierten und auch rezipierten Druckerzeugnissen zur Folge hatte. Später erzeugte der Film – so Benjamin – die bis dato gänzlich unbekannt, technisch verfremdeten Sichtweisen auf die Welt, sowohl aus der Perspektive ihrer Kameramänner, Regisseure und Schnittmeisterinnen als auch aus der Perspektive der Kinobesucher und Besucherinnen. (Benjamin 1936/2002) In der Gegenwart stellen sich diese Situationen angesichts der Durchsetzung individueller und interaktiver Medien schon wieder in einem ganz anderen Licht dar. Ähnlich tiefgreifende Entwicklungen und Umbrüche lassen sich natürlich auch in der Geschichte und der Gegenwart von Musik auffinden.

Für die *historische Musikwissenschaft* selbst gehört zum Beispiel der Zusammenhang von Musik und Medien eigentlich zum Basiswissen. Dies wird ganz besonders deutlich, wenn man sich mit der Funktion und Bedeutung von graphischer Notation beziehungsweise ihrer Entwicklung an der Wende vom 9. zum 10. Jahrhundert befasst, als aus Neumen langsam die frühen Formen der Quadrat- beziehungsweise Choralnotation wurden. Notation war nie nur ein Mittel der Memorierung, Fixierung und Kommunikation, sondern insbesondere eine unabdingbare Voraussetzung für die in den folgenden Jahrhunderten sich entwickelnden Kompositionspraktiken der europäischen Kunstmusikformen.

Bestand die Funktion der Neumen in der Nachschrift des gedanklich Vorfassten und der Erleichterung und Festigung des Memorierungsprozesses, so ermöglichten die präzisen graphischen Definitionen von singulären Tonorten das Entwerfen von Neuem (Kaden 1993), also das kompositorische Experiment auf der Basis grafischer, medialer Entscheidungsstrategien. Der schriftliche Außenspeicher Notation wurde zum Arbeitsinstrument des Komponisten, so wie die elektronisch-analoge und später die digitale Mehrspurtechnik zum Werkzeug der Musikproduktion bzw. des Musikproduzenten, Masteringingenieurs etc. wurde und bisher unbekannte Klangkonzepte (Wall of Sound, Klangsignaturen von Musikproduzenten auch als Marke) ermöglichte. Vor dem Hintergrund technischer Entwicklungsprozesse beziehungsweise Erzeugungsprozeduren eröffneten sich neue Entscheidungsstrategien und neue Gestaltungsspielräume. Dabei stehen beide Medienformen (grafische Notation und die diversen der Klangaufzeichnung, Bearbeitung und Wiedergabe) meines Erachtens nicht in Konkurrenz zueinander, sondern sind lediglich Ausdruck ihrer Zeit und entsprechender technischer Möglichkeiten und ihrer historischen Klang- beziehungsweise Musikkonzepte. Die Verweigerung von Klangersinnlichkeit oder aber das Dominantmachen derselben stellt dabei ein wichtiges Kriterium dar.

Die Art der technischen Speicher(Medien) erlaubt Rückschlüsse darüber, was an Musik entsteht, wie es entsteht und auch wie damit umgegangen wird. Allerdings bleiben uns insbesondere in Bezug auf den Umgang und die Wahrnehmungsweisen von Hörern, ob im Konzert oder vor heimischen Lautsprechern, ohne Lautsprecher oder eingetaucht in die Klangkulisse eines Klubs erhebliche Unsicherheiten im Verständnis dessen, was eigentlich warum, wie gehört wird. Historische als auch individuelle Klangerfahrungen sind kaum dokumentiert beziehungsweise lassen sich jenseits der konkreten Umgangssituationen schwer dokumentieren beziehungsweise rekonstruieren.

Es gibt erste Überlegungen und Modellierungen mit Hilfe des Mediendispositiv-Konzeptes (Großmann 2008), des Affordance-Konzeptes der britischen Medienmusikwissenschaft (Clarke 2005) sowie des interdisziplinären Diskussionszusammenhangs im Rahmen des von der DFG geförderten Netzwerkes *Sound in Media Cultures/Klang in den Medienkulturen*, in dem auch Musikwissenschaftler und Musikwissenschaftlerinnen aktiv sind.⁷

Aufführung vs. Aufnahme, Konzert vs. Tonträger, Körper vs. Technik, Performance vs. Medien, Performativität vs. Medialität: sich für das eine zu engagieren und das andere zu verdammen, macht mit Blick auf das *Musikerleben* und das *Musikleben* wenig Sinn. Dafür gibt es nicht zuletzt in der Gegenwart mannigfache Belege. Musik nimmt verschiedene Existenz- beziehungsweise Realisierungsformen an, die sich keinesfalls ausschließen müssen. Medien können dabei eine Funktion von Performance bilden, Performativität eine Funktion von Medialität. Freilich stellt das durchaus widersprüchliche Verhältnis von Einmaligkeit (zumeist thematisiert im Kontext von Performativität) und technischer Reproduktion (Stichwort Medialität) eine theoretische Herausforderung dar. Kann man – so fragt die Literaturwissenschaftlerin und Philosophin Sybille Krämer in der Einleitung zu der 2004 von ihr herausgegebenen Publikation „Performativität und Medialität“ – beides zusammen denken? Krämer diagnostiziert eine gewisse Gleichgerichtetheit von Positionen der Performativitäts- und der Medialitätsdebatte. *Medien vermitteln etwas und erzeugen das Vermittelte zugleich mit*. In Aufführungen – besser Performances – wird nach Fischer-Lichte der Zuschauer/Zuhörer zu einem wichtigen Kollaborateur, er wird zum Macher (Fischer-Lichte 2004). Performativitätsdebatte und ein mediales Verständnis von

7 Internationales Netzwerk *Sound in Media Cultures/Klang in den Medienkulturen*, gegründet von Holger Schulze (Universität der Künste), Jens Gerrit Papenburg und Maria Hanáček (Humboldt-Universität zu Berlin <http://www.soundmediaculture.net/>) (Abrufdatum: 27.2.2013)

Musik verabschieden sich von der Idee der Repräsentation, genauer üben sie Kritik daran, dass Kunst, Theater oder Musik einem Text gleich gelesen werden könnten, in dem ein Rezipient Zeichen mit Repräsentation identifiziert. Nimmt man in den Musikwissenschaften die Herausforderung von Medien und Medialität ernst, dann gehören die *Praktiken* des Musizierens, Klangerzeugens, Tanzens, Hörens, des Plattenauflegens, des Daddelns, des Inszenierens im Web 2.0 wie auch die des Produzierens im Studio und auf Bühnen in den Fokus wissenschaftlicher Auseinandersetzung. Hierbei handelt es sich oftmals um medial organisierte Selbst- und auch Fremdbildungsprozesse, die sich allein in theoretisch-konzeptionellen Überlegungen oder in standardisierten Interviews oder Messreihen, d. h. im Labor nicht verstehen bzw. rekonstruieren lassen. Auf der Suche nach adäquaten Methoden des Erkenntnisgewinns braucht es m. E., bezogen auf konkrete Fallbeispiele transdisziplinäre Kooperationen, einen co-working space, in dem die hochentwickelten Methoden einzelner Fachdisziplinen aufeinander bezogen werden können. Freilich könnte es hierbei zu methodisch bedingten und vom Forschungsgegenstand ausgehenden Interessenskonflikten kommen. Diese aufzudecken, stellt einen ersten wichtigen Schritt dar. Insofern diene mir das Zitat von Rainer Nonnenmacher als Ausgangspunkt einer solchen Auseinandersetzung. Hilfreicher und wünschenswert wäre in diesem Falle gewiss ein unmittelbarer Dialog oder Polylog, auch und gerade wenn es um Medien geht.

LITERATUR

- Adorno, T. W. (1973). Über den Fetischcharakter in der Musik. In: Adorno, T. W., *Dissonanzen – Einleitung in die Musiksoziologie* (= Gesammelte Schriften, Bd. 14, hg. von Rolf Tiedemann) (S.14–50). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (2002). Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Benjamin, W., *Medienästhetische Schriften*, hg. von Schöttker, D. (S. 351–383). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Blaukopf, K. (Hg.) (1970). *Technik, Wirtschaft und Ästhetik der Schallplatte. Symposion auf der 'hifi '68 Düsseldorf* (= Schriftenreihe Musik und Gesellschaft, Heft 7/8). Karlsruhe: Braun.
- Blaukopf, K. (1989). *Beethovens Erben in der Mediamorphose. Kultur- und Medienpolitik für die elektronische Ära*, Heiden: Niggli.
- Fischer-Lichte, E. (2004). *Ästhetik des Performativen* Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Clarke, E. F. (2005). *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. Oxford: Oxford University Press.
- Großmann, R. (2008). Verschlafener Medienwandel. Das Dispositiv als musikwissenschaftliches Theoriemodell. *positionen – Texte zur aktuellen Musik*, 74, 6-9.
- Großmann, R. (2004). Signal, Material, Sampling. Zur ästhetischen Aneignung medientechnischer Übertragung. In: Sanio, S. & Scheib, C. (Hg.), *Übertragung – Transfer – Metapher. Kulturtechniken, ihre Visionen und Obsessionen* (S. 91–110). Bielefeld: Kerber.
- Hiebler, H. (2005). Der Sound zwischen technischen Möglichkeiten und kulturellen Ansprüchen – Eine Medienkulturgeschichte der Tonträger. In: Segeberg, H. & Schätzlein, F. (Hg.), *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien* (= Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft, GfM, Band 12) (S. 206–228). Marburg: Schüren Verlag.
- Jauk, W. (2009). *pop/music+medien/kunst. Der musikalisierte Alltag der digital culture*. (= Osnabrücker Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft Band 15, hg. von Bernd Enders). Osnabrück: epOs.
- Kaden, C. (1993). Die Anfänge der Komposition. In: Kaden, C., *Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozess* (S. 64–103). Kassel: Bärenreiter.
- Kittler, F. (1985). *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München: Fink.
- Krämer, S. (Hg.) (2004). *Performativität und Medialität*, München: Fink.
- Malm, K. (1993). Music on the Move: Traditions and Mass Media, *Ethnomusicology* 37/3, 339–352.
- McLuhan, M. (2001). *Das Medium ist die Botschaft* [The medium is the message. An inventory of effects, 1967] Dresden: Verlag der Kunst.
- Nonnenmann, R. (2010/11) Musikwissenschaft an Musikhochschulen. *Journal Wissenschaft und Forschung. Musik im wissenschaftlichen Diskurs*, 17–19.
- Schätzlein, F. (2005). Sound und Sounddesign in Medien und Forschung. In: Segeberg, H. & Schätzlein, F. (Hg.), *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien* (= Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft Bd. 12) (S. 24–40). Marburg: Schüren Verlag.
- Schnell, R. (2002). Medienästhetik. In: *Metzler Lexikon Medientheorie, Medienwissenschaft* (S. 207–211). Stuttgart/ Weimar: Verlag J.B. Metzler.
- Schramm, H. (Hg.) (2009). *Handbuch Musik und Medien*, Konstanz: UVK.
- Smudits, A. (2002). *Mediamorphosen des Kulturschaffens. Kunst und Kommunikationstechnologien im Wandel*, Wien: Braumüller.
- Tschmuck, P. (2003). *Kreativität und Innovation in der Musikindustrie*, Innsbruck: Studienverlag.

Wicke, P. (1989). Rockmusik – Dimensionen eines Massenmediums. Weltanschauliche Sinnproduktion durch populäre Musikformen. *Weimarer Beiträge* 33/6, 885–906.

Wicke, P. (1993). *Vom Umgang mit populärer Musik*, Berlin: Volk und Wissen.

Internetquelle

Wicke, P. (1993). *Popmusik als Industrieprodukt*. http://www2.hu-berlin.de/fpm/textpool/texte/wicke_popmusik-als-industrieprodukt.htm
(Abrufdatum: 27.02.2013).