

Rolf Großmann  
Konstruktiv(istisch)e Gedanken zur  
›Medienmusik‹\*

Ganz zu schweigen von diesen Musikern,  
die sich in Konzertsälen einnisten wollen  
auf unsere Kosten, wo doch ein jeder weiß,  
daß Musik in den Radio gehört  
und umsonst ist.  
Gerhard Polt

Daß ›Musik verstehen‹ immer mehr auch »Understanding Media« bedeutet, ist angesichts der Omnipräsenz des medialen Musikangebots und seiner Nutzung leicht nachvollziehbar. Musik im öffentlichen und privaten Raum des täglichen Lebens heißt konkret (in beliebiger Reihenfolge): Umgang mit Radio, TV, Video, Disko, CD, Kassettenrekorder, Walkman etc. Allerdings – und auf den ersten Blick ist das ein Widerspruch – nehmen heute mehr Menschen an Konzerten (E) bzw. Live-Musik (U) teil als je zuvor, der Besuch von Musikschulen und Instrumentalunterricht erreicht wie auch die Umsätze im Instrumenten- und Musikalienhandel neue Rekordmarken. Dieser Scheinwiderspruch läßt sich mit zwei medienwissenschaftlichen Gemeinplätzen, die beide auf den Medienvisionär Marshall McLuhan zurückgehen,<sup>1</sup> auflösen: Den Inhalt eines neuen Mediums bildet immer auch das alte Medium. Diese Regel wird nicht nur durch die Anzahl von Neuauflagen alter Klassik- und Pop-Einspielungen als Audio-CD belegt, sie erklärt auch die gegenseitige Belebung scheinbar konkurrierender Bereiche wie Printmedien (inkl. Noten) und elektronische Medien.

Die zweite Regel schließt daran an: Medienwandel vollzieht sich

\* Veröffentlicht im Tagungsband: »Konstruktiv(istisch)e Gedanken zur ›Medienmusik‹«, in: Thomas Hemker/Thomas, Daniel Müllensiefen (Hg.), *Medien – Musik – Mensch. Neue Medien und Musikwissenschaft*, Hamburg 1997, S. 61-78.

<sup>1</sup> Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle – Understanding Media*, Düsseldorf 1968 (amerik. Original 1964).

nicht in der Ablösung des alten durch das neue Medium, sondern als Repositionierung. Im neuen, erweiterten Medienverbund wird das alte Medium »zurechtgerückt«.

### Medialisierung<sup>2</sup> in der musikwissenschaftlichen Konzeption

Der Ausgangspunkt für die Musikwissenschaft, die Medialisierung von Musik in Gegenstand und Methode in einem Theoriekonzept umzusetzen, ergibt sich daher keineswegs aus der Verdrängung herkömmlicher Musikpraxis und alter Musiktradition durch die elektronischen Medien, sondern aus der Veränderung der Rahmenbedingungen des Gesamtsystems. Eine musikalische Praxis jenseits der Medien, außerhalb der »Elektrosphäre«,<sup>3</sup> mit einem spezifischen Potential an sensueller und motorischer Qualität und der direkten »Aura« der Face-to-Face-Kommunikation bleibt dabei erhalten und wird auch weiterhin bestehen. Als scheinbar unberührtes Refugium (etwa beim Spiel eines akustischen Instruments) reicht dieses jedoch nicht weiter als bis zu dieser spezifischen Differenz, schon das »Wie« und »Was« des Spiels finden vor dem Hintergrund der durch die Medien mitgeformten individuellen Wirklichkeit (Gestaltwahrnehmung, Klangvorstellung etc.) statt. Selbst die Abgrenzung des vermeintlichen Refugiums ist von den Medien mitgeneriert und kann von ihnen – unter dem Etikett »unplugged« – assimiliert werden. Nicht nur die »Ästhetik des Maschinellen bestimmt rückwirkend die Ästhetik

2 Im angloamerikanisch geprägten Diskurs auch »Mediation« oder »Mediatisierung«. »Medialisierung« und »Medien« beziehen sich im folgenden – wenn nicht näher bezeichnet – auf *elektronische Medien*. Diese wiederum sind im Ensemble der technischen Medien des 20. Jahrhunderts (Printmedien, Photographie, Film etc.) in der Differenz zu elektromechanischen (»elektrischen«) Medien zu verstehen. Dieser hier verwendete technische Medienbegriff sollte keinesfalls mit allgemeinen Begriffen wie »Kommunikationsmedium« o. ä. verwechselt werden.

3 Dieser Zeitgeist-Begriff (»Electrosphere«) heißt eine Rubrik im amerikanischen High-Tech-Lifestyle Magazin »WIRED«) gibt m. E. einen wichtigen Hinweis auf Veränderungen der Wahrnehmung von medialer »Realität«. Agentur Bilwet (Medien-Archiv, Bensheim 1992) verwenden den Begriff im medientheoretischen Kontext.

des musikalischen Spiels«,<sup>4</sup> sondern die bereits vor jeder Ästhetik liegende durch digitale Produktion und Produkte »trainierte« Kognition und Motorik.

Die Erweiterung der Sinnesorgane durch technische Medien – eine weitere These McLuhans aus dem medientheoretischen Standardrepertoire – findet auf zweifache Weise statt: in der raumzeitlichen Ausdehnung der Wahrnehmung einerseits sowie der Veränderung der kognitiven Schemata des »Medienmenschen« andererseits. »Die Platten laufen und laufen, bis die phonographische Einschreibung auch noch in eine hirnhysiologische umschlägt.«<sup>5</sup> Dieser ironische Satz Friedrich Kittlers offenbart seine ersten Konsequenzen dann, wenn es nicht mehr nur um eine Melodie oder einen Schlagentext geht, die uns »nicht mehr aus dem Kopf gehen«, sondern um Mikrostrukturen medientechnischer Produktionsverfahren. So sind Systematisierung und motorisches Training von rhythmischer Struktur im Millisekundenbereich, z. B. das Spielen von beats als »vorgezogen«, »straight« oder »laid back«, ohne Tonaufzeichnung und digitale Zeitreferenz undenkbar; ein Klang ohne das Durchlaufen von Enhancing- bzw. Exciting-Prozessoren klingt matt und »unecht«.

Überlegungen zur musikwissenschaftlichen Methodik haben also in dieser Hinsicht eine neue Differenzierung auf der Basis einer (ebenfalls veränderten) übergreifenden Sicht zu berücksichtigen, eine Situation, die m. E. folgende Konsequenzen nach sich zieht:

- Versuche sind notwendig, die Differenz zwischen medialer und nicht-medialer Musikpraxis auf den verschiedenen Ebenen zu benennen und systematisch zu beschreiben. Sollte sich dies als wenig sinnvoll erweisen, sind die Transformationsprozesse des Übergangs von alter zu neuer Praxis zu beschreiben.
- Es bedarf einer übergreifenden Theoriekonzeption, die es ermöglicht, den medialen Einfluß auf die Konstruktion musikalischer Wirklichkeit für den gesamten Bereich musikalischen Handelns zu erfassen. Übergreifend soll diese Theorie nicht im Sinne alleiniger Gültigkeit oder omnipotenter Zuständigkeit, sondern in der grenzüberschreitenden Anwendbarkeit auf vorher disparate Bereiche sein.

4 Peter Bickel, *Musik aus der Maschine. Computervermittelte Musik zwischen synthetischer Produktion und Reproduktion*, Berlin 1992, S. 41.

5 Friedrich Kittler, *Grammophon – Film – Typewriter*, Berlin 1986, S. 126.

Von einer Einlösung dieser Desiderate sind wir derzeit weit entfernt. Der erste Punkt setzt neben der Selbstreflexion traditioneller Musikpraxis in einer veränderten Lebenswelt eine adäquate Annäherung an die Konstituenten einer eigenständigen medienmusikalischen Praxis voraus. Solange medienmusikalische Prozesse primär unter dem Blickwinkel des ›Vermittelns‹ bzw. ›Abbildens‹, der Manipulation, der Täuschung oder Simulation betrachtet werden (s. u.), bleibt Musik in den Medien lediglich als Reproduktion oder Substitut akzidentiell zu einer unabhängig von ihren Mitteln existenten ›wahren‹ Musik. Die zu beschreibende Differenz liegt m. E. gerade nicht auf dichotomischen Ebenen wie ›reales Objekt‹ vs. ›mediales Abbild‹ oder ›Wahrheit‹ vs. ›Schein‹, sondern vermutlich in einer spezifischen Materialität der Medien und der Herausbildung spezifischer Handlungszusammenhänge. In diesem Sinne wird unten versucht, Musik in den Medien als *Medienmusik* im Sinne eines technikkulturellen Begriffs zu beschreiben, als eine Musik, der die elektronischen Medien nicht nur äußerlich bleiben.

Die zweite Frage nach einem Theoriekonzept, das seinen primären Ansatzpunkt weder in der Geschichte des ›klingenden Objekts‹ noch in Strukturprinzipien von ›Komposition‹ sucht, berührt – nach den Diskussionen der letzten Jahrzehnte um ›Kommunikation‹, ›Lebenswelt‹, ›Subkulturen‹ etc. – einmal mehr das Selbstverständnis der Musikwissenschaft. Ihre traditionellen, an Werk, Gattung, Stil, Musikerbiographie und historisch-hermeneutischer Methode ausgerichteten<sup>6</sup> und durch Bindestrich-Disziplinen wie Musik-Psychologie und Musik-Soziologie erweiterten Forschungsfelder führen hier kaum weiter.

Um zumindest an einem Beispiel die notwendige Auseinandersetzung mit der Musikwissenschaft als Disziplin, die hier nur am Rande zur Sprache kommen kann,<sup>7</sup> zu skizzieren, beziehe ich mich

6 »Der Werkbegriff... bildet gewissermaßen die systematische Mitte, von der aus die wesentlichen Momente einer auf die artifizielle Musik der Neuzeit bezogenen Systematischen Musikwissenschaft entwickelt werden können, ...« Carl Dahlhaus, »Musikwissenschaft und Systematische Musikwissenschaft«, in: ders. und Helga de la Motte-Haber (Hg.), *Systematische Musikwissenschaft. Neues Handbuch der Musikwissenschaft* Bd. 10, Wiesbaden 1982, S. 38.

7 Siehe dazu Heinz-Wilfried Burow, *Beiträge zur Theorie und Methode der Musikwissenschaft*, Hamburg 1979, und Torsten Casimir, *Musik-*

auf einen entsprechenden Beitrag des bereits erwähnten »Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft«,<sup>8</sup> der einige Hinweise zu den Aufgaben und zum Selbstverständnis der systematischen Musikwissenschaft gibt. Bezeichnenderweise ist es dort der interdisziplinäre und speziell der musikpädagogische Bereich, der – als ›angewandte Wissenschaft‹ – wissenschaftlicher Legitimation als Leitlinie für die Unterrichtspraxis bedarf und so den fortgeschrittensten wissenschaftstheoretischen Diskurs initiiert. Der Praxisbezug ergibt sich dabei aus dem Desiderat, alltägliche Erfahrung und wissenschaftliches Verstehen avancierter Musikformen zusammenzubringen. Bemüht wird dazu die »Idee der Aufklärung«, deren kritisches Potential zum ›Verstehen des Musikverstehens‹ genutzt werden soll.<sup>9</sup> Dieses Programm korrespondiert aus systemtheoretischer Sicht mit der »Soziologischen Aufklärung« Niklas Luhmanns, für die ebenfalls Interdisziplinarität und Reflexivität zentrale Anliegen sind.<sup>10</sup> Für die Musikwissenschaft jedoch werden Anspruch und Gültigkeitsbereich zunehmend zurechtgestutzt, in den weiteren Ausführungen der Autoren gilt die Systematik im wesentlichen dem Hörer. Danach hat die Musik im 20. Jahrhundert selbst Wissenschaftscharakter; ihre Theorie ist – als »Musiktheorie« – ein Kanon von Kompositionsregeln, der sich in diversen Facetten aus dem musikalischen Material selbst zu ergeben scheint sowie wiederum neue Strukturen hervorbringt und mit Bedeutung auflädt.

Macht sich Musikwissenschaft dieses Wissenschaftsverständnis zu eigen, so gerät sie in einen Abgrenzungskonflikt zum ›Künstlerwissenschaftler‹, dessen spekulative Theorie als Regel, Kommentar, Erklärung etc. Bestandteil seines Werks und seiner künstlerischen Originalität ist. In dieser Konkurrenzsituation bleibt der Musikwissenschaft lediglich eine Zuträgerrolle: Sie erklärt dem staunenden Publikum die Systeme der Codes, deren Verständnis für den hörenden bzw. in erster Linie intellektuellen Nachvollzug

*kommunikation und ihre Wirkungen. Eine systemtheoretische Kritik*, Wiesbaden 1991.

8 Günter Kleinen/Helga de la Motte-Haber, »Wissenschaft und Praxis«, in: Carl Dahlhaus/Helga de la Motte-Haber (Hg.), *Systematische Musikwissenschaft. Neues Handbuch der Musikwissenschaft* Bd. 10, Wiesbaden 1982, S. 309–341.

9 Ebd., S. 335 ff.

10 Niklas Luhmann, *Soziologische Aufklärung 3*. Opladen 1981, S. 6.

sich avanciert gebender Musikpraxis erforderlich ist. Dem damit verbundenen Distanzverlust zum Gegenstand folgt konsequenterweise eine Reduktion des Erkenntnisvermögens. Er- oder aufklärbar sind nicht mehr die Bedingungen des Gesamtsystems ›Musik‹, in dem Produzenten, Vermittler, Rezipienten und Verarbeiter mit musikalischen Strukturen umgehen, sondern bestenfalls das ungleichgewichtige Verhältnis von ›Musiktheorie-geleiteter Komposition‹ und unwissendem Hörer.<sup>11</sup>

Auch dieses reduzierte Programm gerät mit der zunehmenden Vielfalt und Unübersichtlichkeit und der damit einhergehenden gegenseitigen Relativierung von ›Produzententheorien‹ in Schwierigkeiten. Hinzu kommt die Krise des Materialbegriffs, von dessen systematischer Entfaltung solche Theoriebildung abhängt.

›Nicht mehr das Material (d. h. sein jeweiliger Stand, wie man in den fünfziger Jahren sagte) bestimmt das Komponieren und die Komposition, vielmehr definiert umgekehrt die Komposition in ihrem Anspruch auf Unmittelbarkeit des musikalischen Ausdrucks das musikalische Material. Das bedeutet, daß das musikalische Material, das in den fünfziger und frühen sechziger Jahren Gegenstand des kompositorischen Fortschritts war, dem musikalischen Vermittlungsprozeß untergeordnet wird; der Begriff ›musikalisches Material‹ verliert zunehmend an Bedeutung.«<sup>12</sup>

Schließlich bewirkt der grundlegende Wandel in der Relation zwischen Theorie der Komposition und musikalischer Praxis,<sup>13</sup> daß »Hörer und Theoretiker« – bei entsprechendem Theorieverständnis – den Verfall vertrauter Kriterien erleben müssen und »die bittere Erfahrung machen, daß sie (im Hinblick auf wissenschaftlich vermittelte Sinnkriterien, R. G.) immer mit leeren Händen dagestanden haben.«<sup>14</sup>

Gerade für ein Verständnis, für systematische Beschreibung und Analyse von medienmusikalischen Vorgängen führt eine allein auf

11 Natürlich ist anzunehmen, daß die Autoren des Handbuch-Beitrags um diese Probleme wissen, sie zeigen dort allerdings keine der gebotenen weiterführenden Perspektiven auf.

12 Elmar Budde, »Der Pluralismus der Moderne und/oder die Postmoderne«, in: Otto Kolleritsch (Hg.), *Wiederaneignung und Neubestimmung. Der Fall »Postmoderne« in der Musik*, Graz 1993, S. 58.

13 »Die Selbstreflexivität der DJ-Musik etwa ist keine Angelegenheit intellektueller Auseinandersetzung, sondern Resultat der Produktionsmethode«, Ulf Poschardt, *DJ-Culture*, Hamburg 1995, S. 383.

14 Elmar Budde, a. a. O., S. 59.

Klangstrukturen oder deren kompositorische Regeln ausgerichtete Theoriebildung in eine Sackgasse. Klangstrukturen müssen zwar auch dort untersucht werden, ein neuer Fokus kann jedoch erst dann sinnvoll auf diese gerichtet werden, wenn zumindest die Grundbedingungen ihrer spezifischen Existenz in der »Elektrosphäre« bzw. »Medienrealität« geklärt sind.

Daten der empirischen Sozialforschung liegen nach entsprechenden Forschungen der letzten Jahrzehnte in Fülle vor, problematisch bleibt dagegen der Bezug zu den ästhetischen Prozessen innerhalb eines erweiterten Musikbegriffs. Um einen inneren Zusammenhang zwischen spezifisch medialen Musikformen und ihren Rahmenbedingungen herzustellen, ist m. E. eine Veränderung der erkenntnistheoretischen Perspektive notwendig, die es erlaubt, das Konzept strukturimmanenter Bedeutung zu überschreiten.<sup>15</sup> Hilfreich können hier konstruktivistische Modelle insofern sein, als sie – über die Rezeptionsästhetik hinausgehend – schon im Ansatz Handlung, Wirklichkeitskonstruktion und Bedeutung verknüpfen. Meine »Gedanken zur Medienmusik« sind nicht nur (hoffentlich) konstruktiv, sondern auch konstruktivistisch, da hier davon ausgegangen wird, daß die Strukturen eines musikalischen Phänomens (zusammen mit ›Wirklichkeit‹ und ›Bedeutung‹) im Kognitionsprozeß von einem sozialen System erzeugt werden und auch nur dort (›systemintern‹) existieren. Natürlich ist eine solche Grundannahme im Forschungsalltag nur begrenzt handhabbar, und ihre Reichweite schmilzt sehr schnell zusammen, wenn sie notwendigerweise durch Hilfskonstrukte wie Intersubjektivität, Invarianten der Kognition, kulturelle Programme der Wirklichkeitskonstruktion etc. wieder auf den ›Boden der Realität‹ gebracht wird (der bekanntlich für alle Beteiligten gleich hart ist). Es bleibt jedoch ein wertvoller ›Bodensatz‹: Die gesamte Matrix des Bedingungsgeflechts der Handlungen sozialer Systeme läßt sich von den anthropologischen Grundlagen über situative Faktoren, personale Voraussetzungen bis zum individuellen Kommunikat (dem auf dem Wahrnehmungsangebot aufgebauten system-

15 Dieses Anliegen hat – mit einem anderen Akzent – auch die Rezeptionsästhetik. S. dazu Siegfried Mauser, »Rezeptionsästhetik als Paradigma postmoderner Theoriebildung«, in: Otto Kolleritsch (Hg.), *Wiederaneignung und Neubestimmung. Der Fall »Postmoderne« in der Musik*, Graz 1993, S. 14–22.

internen Konstrukt) verfolgen und demonstriert nebenbei die Vielfalt der verdeckten Unterschlagungen und Reduktionen einer ›interpretierenden‹ Wissenschaft. Zusammen mit einer um wissenschaftstheoretische Präzision bemühten Terminologie, die zwischen Wahrnehmungsangebot, Kommunikationsbasis und Kommunikat unterscheidet sowie Voraussetzungssystem, Situation und Strategie der handelnden Person aufschlüsselt, besteht hier ein Potential, das für musikwissenschaftliche Theoriebildung genutzt werden sollte.<sup>16</sup>

### Medienmaterial – die Medien-Black-Box

Verliert der Materialbegriff der fünfziger und sechziger Jahre zusammen mit den daran orientierten Künstlertheorien an Gewicht, so gewinnt er indessen im medientheoretischen Diskurs um ›Material‹ und ›Materialität‹ neue Aufmerksamkeit.<sup>17</sup> ›Material‹ expandiert zugleich in zwei Richtungen: in das ›harte‹ Material der Speichermedien und ihrer ›Schreib-‹ und ›Lesevorgänge‹ einerseits und die Auflösung des Materials der ›Werke‹ in die Möglichkeitsfelder ›ästhetischer Prozesse‹ andererseits. Wie komplex der Sachverhalt sein kann, verdeutlicht folgendes Beispiel: Die Aufzeichnung einer Aufführung des Cage-Stücks »Imaginary Landscape No. 4« (1951) kann in der nächsten Aufführung als temporäre Einstellung des Frequenzreglers eines Radioempfängers oder als akustische Folie einer beliebigen ›undeterminierten‹ Klangwelt (etwa der »Variations I-IV«) wiederkehren. Das im Medienkontext gespeicherte ›harte‹ physikalische Material modifiziert sich so in einer unendlich verlängerbaren Recyclingkette nach Maßgabe des ›weichen‹ konzeptuellen Materials der Handlungsanweisungen und ihrer prozessualen Ausgestaltung.

Ein genauerer Blick auf den medialen Transformationsprozeß des ›harten‹ Materials führt direkt zur Kritik des Abbild- und Vermittlungscharakters von Medien. Bleiben zunächst die Vorgänge

16 Zur detaillierten Beschreibung von Konzeption und Terminologie s. Siegfried J. Schmidt, *Grundriß der empirischen Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main 1991; im musikwissenschaftlichen Kontext s. Rolf Großmann, *Musik als ›Kommunikation‹*, Braunschweig 1991.

17 Siehe auch Hans Ulrich Gumbrecht/Karl Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt am Main 1988.

im Innern einer angenommenen Medien-Black-Box (also die Materialität des ›Signals‹ und des ›Kanals‹ im Shannonschen Modell) unberücksichtigt, so läßt sich mediale Übertragung und Aufzeichnung durch ein aufeinander bezogenes ›In‹ und ›Out‹ an den Außenwänden der Box oder genauer durch eine *Eingangselektion*, einen *technischen Prozeß* und eine *Ausgangs-Oberfläche* beschreiben. Einfache musikalische Medien (Grammophon, Magnetbandspeicherung, Hörfunk etc.) sind durch diese drei Elemente charakterisierbar.

Die übliche *technische* Betrachtung des Transformationsprozesses beschränkt sich auf den internen Vorgang des medialen Systems, auf das Verhältnis von ›In-‹ und ›Out-Oberfläche‹. Diese Relation kann korrekterweise als ›Abbildung‹ im mathematisch-physikalischen Sinne beschrieben werden. Abstrakte und ›Auflösung‹ in digitalen Systemen, die Debatte um 16- oder 24-bit vs. analoge Musikübertragung etc. beschäftigen sich mit solchen Abbildungsqualitäten. Dabei können durchaus systemexterne Kriterien herangezogen werden, wie etwa psychophysiologisch abgeleitete Vorgaben als Grundlage für die Abbildung von Audiosignalen mittels eines Kompressionsalgorithmus auf das Speichermedium DCC (Digital Compact Disc) oder MD (Mini Disc) bzw. das Übertragungsmedium DAB (Digital Audio Broadcasting).

Das technische Abbildmodell wird allerdings gern – mit ähnlich fatalen Folgen wie beim Shannonschen Kommunikationsmodell<sup>18</sup> – auf den Gesamtvorgang des menschlichen Handelns mit Medien übertragen. Unberücksichtigt bleiben dabei leicht die Materialität und die Situationsparameter des medialen Apparats im Verhältnis zur Systemumgebung und zu den kognitiven Prozessen der dort agierenden Personen. Hinzu kommen Mißverständnisse über technische Selektions- und Abbildungsmechanismen des Mediums selbst. So scheint der Abbildungsprozeß der »technischen Mittler«<sup>19</sup> oder der »computervermittelten Musik«<sup>20</sup> zwischen

18 S. dazu auch Siegfried J. Schmidt, *Kognitive Autonomie und soziale Orientierung*, Frankfurt am Main 1994, S. 51 f.

19 S. Klaus Jungk, *Musik im technischen Zeitalter*, Berlin 1971.

20 Vgl. den Titel des Buchs von Peter Bickel, a.a.O. Auch im internationalen Diskurs um Datennetze und den »Cyberspace« erhält der Vermittlungsbegriff als »Computer Mediated Communication« (CMC) neue Aktualität. Der Akzent liegt allerdings auf dem Grenzbereich zwischen Individuum und Medienrealität, dem spezifischen ›Dazwi-

Musikproduzent oder Musikstück auf der einen und Hörer auf der anderen Seite stattzufinden. Der technische Prozeß im strengen Sinne reicht dagegen nicht über die ›Außenwände‹ des Mediums hinaus.

Auf einem solchen Mißverständnis beruht der Mythos der ›Bilder, die nicht lügen‹, der auf der Möglichkeit der Photographie beruht, daß dort »natürliche Gegenstände dazu gebracht werden können, ohne Zutun des Stiftes eines Künstlers sich selbst abzuzeichnen.«<sup>21</sup> Er korrespondiert mit dem Mythos der authentischen Tonaufzeichnung, der die Entwicklung, die sich von der Edison'schen Walze, in die ebenfalls ›der Schall selbst‹ sich über Membran und Stift einschreibt, zur »klangtreuen Wiedergabe« des stereophonen HiFi-Geräts vollzieht, begleitet.

Vergessen scheint heute, daß bereits um die Jahrhundertwende nicht nur ›Reales‹, sondern Seelen und Gespenster auf photographischen Platten ›abgebildet‹ wurden,<sup>22</sup> und daß – wie ebenfalls Friedrich Kittler wiederentdeckt hat – Edison im Jahre 1878 selbst die Kurbel des Phonographen »beim Abspielen schneller als beim Aufnehmen (drehte), um ganz New York in den sensationellen Genuß frequenzversetzter Musikstücke zu bringen.«<sup>23</sup>

Wie wenig ›naturgetreue‹ Aufzeichnung selbst unter Anwendung modernster Techniken vom Standpunkt alltäglicher Wahrnehmung her ›realistisch‹ abbildet, ist etwa bei den ›Klangphotographien‹ Luc Ferraris oder der aktuellen »musique concrète« Pierre Henrys (»La Ville«) zu hören. Ganz im Sinne des als ›Hyperrealismus‹ debattierten Phänomens eröffnet sich dem Hörer eine so nie gehörte Realität, deren Gestaltung wie bei der künstlerischen (optischen) Photographie dem Künstler zuzuschreiben ist. Genau in dieser Hinsicht ist die Warnung Peter Bickels stichhaltig, »daß es eine ›realistische‹ Aufzeichnung und Wiedergabe von Schallereignissen nicht geben kann«. Es ist allerdings weniger der Makel, daß sich Vorbild und Abbild nur »asymptotisch nähern« können, der

schen der digitalen Medien. S. dazu u. a. Steven G. Jones, *Cybersociety. Computer-Mediated Communication and Community*, Thousand Oaks 1995.

21 Zit. aus dem Titel einer Abhandlung von William Henry Talbot 1839, nach Marshall McLuhan, a.a.O., S. 290.

22 Friedrich Kittler, a.a.O., S. 22 f.

23 Ebd., S. 57. Kittler faßt zusammen: »Technische Medien machen Zaubern alltäglich«, S. 58.

als minimaler Fehler die Einmaligkeit des Ereignisses sichert.<sup>24</sup> Denken wir statt an Schallereignisse an die Speicherung eines Klavierkonzertes über MIDI-Daten, die es ermöglicht, daß dieses auf demselben Instrument ohne den ›ausführenden‹ (!) Künstler wieder reproduziert wird. In diesem Fall haben wir einen identischen Klangraum mit einem mechanischen Klavier als perfekter Spieluhr. Gibt es dabei eine Differenz zwischen Aufführung und Medien-Aufführung, so besteht sie nicht in einem wahrnehmbaren klanglichen Unterschied. Eher signifikant für den Unterschied von medial und nicht-medial ist die unterschiedlich wahrgenommene *Gesamtsituation*, die mit Materialität und Dispositivität des Mediums die ›Medienrealität‹ als *integralen Teil* enthält.

### ›Medienrealität‹

Ein genauer Blick auf ›Realität‹, ›Original‹ und ›Abbild‹ des Medienprozesses im Unterschied zur Kommunikation sozialer Systeme zeigt die Differenzen. ›Realität‹ ist vom konstruktivistischen Standpunkt her grundsätzlich als Konstruktion eines operational geschlossenen autopoietischen Systems (nach Humberto Maturana), als Teil individueller ›Wirklichkeit‹ zu denken. Vor diesem Hintergrund haben Systemtheorie (»Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation«<sup>25</sup>) und Konstruktivismus u. a. darauf aufmerksam gemacht, daß autopoietische Systeme aufgrund ihrer Systemgrenzen keine Botschaften o. ä. ›austauschen‹, sondern lediglich die Bedingungen ihrer Autopoiesis modifizieren können. Ein Abbilden oder Vermitteln von musikalischer oder klanglicher ›Realität‹ als Teil eines systemeigenen Wirklichkeitskonstrukts zwischen den beteiligten Personen kann daher den Abbildungsmechanismen technisch-medialer Übertragung und Speicherung nicht entsprechen. In diesem Sinne unterscheidet sich auch das ›Urbild‹ oder ›Original‹ der Medien vom ›Original‹ des Hörers oder Spielers. Dieser im konstruktivistischen Diskurs trivial erscheinende Gedanke ist im musikalischen Alltag keineswegs selbstverständlich, für den beschriebenen Zusammenhang jedoch

24 Peter Bickel, a.a.O., S. 28 f.

25 Niklas Luhmann, a.a.O., S. 25 ff.

zentral, so daß einige Beispiele und Anschlußüberlegungen sinnvoll erscheinen.<sup>26</sup>

Das Medien-›Original‹ ist nichts anderes als der durch technische Eigenschaften und Ausrichtung selektierte ›Input‹ des Mediums, etwa eine Folge akustischer Schwingungen, eine Sequenz von Anschlagdaten eines MIDI-Keyboards oder komplexer – eine gescannte Partiturseite, die mittels OCR (Optical Character Recognition) auf Datenfolgen abgebildet wurde etc. Es ist dagegen nicht: »der zauberhafte Augenblick, in dem Horowitz den ersten Anschlag der Berceuse in D-Dur zelebriert.« Selbst wenn dieser »zauberhafte Augenblick« beim Hören der Horowitz-CD wieder ›Realität‹ wird, dann nicht als Abbildung durch das Medium, sondern durch das ›Vorwissen‹ des bedeutungsgenerierenden Systems.

Sind solche Backgroundfolien ›realer‹ Erfahrung nicht vorhanden oder lassen sie sich durch die begrenzte Oberfläche des Mediums nicht ›ankoppeln‹, so verweigert sich das ›Original‹ der Abbildung. Virtuose Passagen können zum ›nervtötenden Geklimper‹ werden, dessen Sinn sich nur demjenigen erschließt, der in der Lage ist, den außermedialen Rückbezug auf die Ebene der Inszenierung motorischer Performanz zu leisten. Ohne das situative Erlebnis von Interaktion zwischen Musikern untereinander sowie zwischen Musikern und Publikum werden manche Musikformen (etwa Formen des Free Jazz) zum eindimensionalen akustischen Klangteppich, die mediale Übertragung geht das Risiko ein, das ›Wesentliche‹ zu unterschlagen. Entsprechend problematisch ist die TV-Übertragung von Musiktheateraufführungen, die – soweit sie nicht auf ein durch die Inszenierung als »Medienereignis« eingestimmtes Publikum treffen – als Quotenkiller von den Sendeanstalten gefürchtet werden. Für die Widerständigkeit gegen den Eintritt ins Medienuniversum sind dabei weniger Merkmale der oft avancierten musikalischen Struktur zuständig, sondern eine nicht auflösbare Verknüpfung gleichwertiger Situationsparameter der Aufführung, die nicht entsprechend in die Materialität bzw. situative Umgebung des Mediums überführbar sind.

26 Das Begriffspaar ›akustisch‹ vs. ›auditiv‹ bewegt sich in einem ähnlichen Kontext.

## Optionen der Mediennutzung

Das Bewußtsein der Schiefelage von technischer Abbildung und Abbildmetaphorik in der medialen Kommunikation ist allerdings nur ein erster Schritt der Reflexion von ›Medienmusik‹. Neben der Selektion von Ausschnitten aus der physikalischen ›Realität‹ und der spezifischen Materialität der Oberfläche sind elektronische Medien durch den technischen Prozeß um ›Signal‹ und ›Kanal‹ bestimmt. Daneben ist die Positionierung des technischen Apparates als Ganzem und nicht nur als ›Oberfläche‹ im Bereich menschlichen Handelns zu berücksichtigen. Die Elemente der ›Oberfläche‹ – also in den erwähnten Beispielen die schwingende Lautsprechermembran oder die Saiten des MIDI-Flügels – sind als mechanische ›Wandler‹ Teil bzw. Endpunkt eines Konstruktionsvorgangs, der damit selbst physikalische Realität erlangt. Dieses Konstrukt kann sowohl als ›Abbild‹, ›Übertragung‹ oder auch als eigene Medienrealität wahrgenommen werden. Dies gilt besonders dann, wenn der Konstruktionsaspekt neben der Oberfläche in den Vordergrund der Präsentation rückt (etwa als ›technisches Design‹ des Apparats, als ›Lautsprechermusik‹ bei der Präsentation elektronischer Musik oder durch Roboter Marionetten der Computerpop-Pioniere »Kraftwerk«). Forderungen, Übertragung und Speicherung *in ihrer eigenen Materialität* ›zweckentfremdet‹ zur Produktion einzusetzen, finden sich von Moholy-Nagys Grammophon-Experimenten über Brechts »Radiotheorie« und Stockhausens »radiophonischer Musik« auf vielen Ebenen musikalischer Ästhetik. Ein in seinen ästhetischen Konsequenzen weitreichendes und gleichzeitig einfaches Beispiel ist John Cages »33 1/3«:

»Als wir es das erste Mal präsentierten, hatten wir ein Dutzend Phonographen und fast zweihundertfünfzig Platten zur Hand. Als das Publikum den Saal betrat, konnte es keine Sitzgelegenheiten vorfinden. Rings um den Raum gab es nur Tische mit Bergen von Schallplatten und Lautsprechern, die überall im Raum verteilt waren. Jedem Mitglied des Publikums wurde sehr schnell klar, daß sie, wenn sie Musik wollten, sie sich selber produzieren mußten. Ich habe eine lange Zeit nach Mitteln gesucht, um eine sogenannte Publikumsteilnahme zustandezubringen. Aber ich möchte nicht, daß die Leute am Klavier sitzen, wenn sie es nicht erlernt haben. Andererseits kann man jeden einen Phonographen bedienen lassen.«<sup>27</sup>

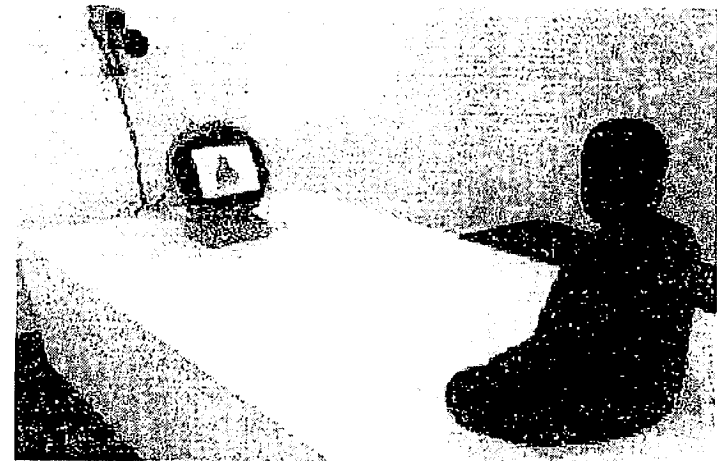
27 John Cage, *Für die Vögel*, Berlin 1984 (franz. Original Paris 1976), S. 212 f.

Cage hatte bereits 1939 in »Imaginary Landscape No. 1« Plattenspieler zusammen mit herkömmlichen Instrumenten zur Klangerzeugung verwendet. Auch das schon erwähnte »Imaginary Landscape No. 4« behandelt das Radio nicht primär als Übertragungsmedium, sondern als »Instrument«. Der Akzent bei »33 1/3« liegt jedoch in der Beteiligung des Publikums, das sein vertrautes Mediendispositiv »Plattenspieler« als Ensembleinstrument eines »Medienorchesters« wiederfindet. Die für die kompositorische Haltung Cages zentrale »Befreiung des Klangs« durch einen Bruch mit vertrauten Regeln<sup>28</sup> findet hier nicht nur auf der Strukturebene sich »unbestimmt« überlagernder Klänge statt, sondern vollzieht sich in der Konfrontation der im Wirklichkeitsmodell des Rezipienten verankerten Abbildfunktion des Mediums mit der geforderten Aktion im Sinne eines Musikinstruments.

Wenn Cage Klavier und Plattenspieler auf einer gemeinsamen Ebene, derjenigen der *musikalischen Instrumente*, betrachtet, nimmt er Tendenzen voraus, die heutige Musikpraxis (»DJ Music«) kennzeichnen. Das vormalige Reproduktionsmedium »Plattenspieler« ist in »33 1/3« nicht manipulierbarer Klangerzeuger in der Hand des Komponisten, sondern wird dem »normalen« Benutzer in einer anderen Funktion zurückgegeben. Eine naheliegende, aber für den traditionellen Musiker schwer zu akzeptierende Konsequenz wäre es, das Einschalten eines Radiogeräts und das Auflegen einer Platte als »Musik machen« zu bezeichnen.<sup>29</sup> Die Beispiele belegen, daß das Vermittlungsmodell nicht erst mit einer wachsenden Bedeutung von Manipulation, Simulation, interaktiver Bearbeitung etc. durch andere Nutzungsmodelle ergänzt wird. »Vermittlung« bzw. »Abbild« ist nur *eine der Optionen*, die Medien aufgrund der oben beschriebenen Merkmale anbieten. Medienkunst spielt mit diesen Optionen. Eine der bekanntesten Closed-Circuit-Installationen, Nam June Paiks »TV-Buddha«, zeigt schon in der Anordnung ihrer Elemente exemplarisch die veränderte Gewichtung von »Realität« vs. »Medienrealität«. Paik stellt eine »reale« Buddha-Figur ihrer medienmaterialen Abbildung

<sup>28</sup> Ebd., S. 267.

<sup>29</sup> S. a. Rolf Großmann, »Xtended Sampling«, in: Hans-Ulrich Reck/Mathias Fuchs (Hg.), *Sampling. Arbeitsberichte der Lehrkanzel für Kommunikationstheorie*. Heft 4, Wien: Hochschule f. angewandte Kunst 1995, S. 38-43.



»TV-Buddha« (1974), Nam June Paik

mittels Videokamera und Bildschirm gegenüber. Je nach Standort des Beobachters kann der Buddha, der Apparat mit dem abgebildeten Buddha auf dem Bildschirm oder auch *beides* fokussiert werden. Der mediale »Wahrnehmungsapparat«, der mit unendlichem »Gleichmut« die Statue »beobachtet«, verliert seine Mittlerfunktion, wenn er nicht *zwischen* Buddha und menschlichem Beobachter, sondern *neben* diesem und dem Buddha stehend wahrgenommen wird. Die Installation wird selbst zum Bild der medialen Abbildfunktion, der Rezipient beobachtet beide Realitäten, die auf der Medienseite die spezifische Konstruktivität und Materialität des Medienapparates hervortreten lassen. Noch vor jeder tieferen Deutung demonstriert bereits die aufeinander bezogene Anordnung von »realem« Gegenstand, medialem Apparat inklusive Medienbild des Gegenstandes und menschlichem Beobachter die oben beschriebenen *Optionen* von Mediennutzung und Sinnkonstruktion.

### Die Konstruktivität des Signalwegs

Die Verwendung von Materialität bzw. Dispositivität als »Medienrealität« neben und in der Alltagsrealität wurde als eine weitere Option beschrieben. Es bleibt eine detaillierte Betrachtung der Optionen des technischen Prozesses, des internen Signalwegs ei-



nes Mediums. Das »Fenster zur Welt«, das als Slogan der Frühzeit des Massenmediums »Fernsehen« das Abbildparadigma kennzeichnet, läßt sich nicht öffnen. Massenmediale Kommunikation ist nach der üblichen medientheoretischen Definition interaktionsfreie Kommunikation, die weder direkte Interaktion mit der abgebildeten Realität noch mit den internen Strukturen des Konstruktionsprozesses der wahrnehmbaren »Oberflächen« zuläßt. Dennoch öffnet sich das Fenster, allerdings nicht zur Welt, sondern zur Medienwelt, wenn der interne technische Prozeß der Black-Box selbst in Form einer weiteren In-Oberfläche zugänglich wird. Damit wird eine weitere Materialebene mit ihren spezifischen Distinktionen Gegenstand der menschlichen Aktion, diejenige des Signals und des Kanals. Lázló Moholy-Nagys Ritzschrift für Grammophonplatten oder Oskar Fischingers Lichttonexperimente gehören ebenso zu den Eingriffen in den internen Signalweg des Mediums wie die Regler der VCAs und VCFs<sup>30</sup> des Moog-Synthesizers oder die Balkengraphiken der Sequenzerprogramme.<sup>31</sup>

Die »Zweckentfremdung« der Übertragungs- und Speichermedien in den zwanziger Jahren findet in einer Phase der noch nicht vollständig konventionalisierten Mediennutzung statt, die experimentelle Situationen zuläßt. Sie korrespondiert mit der Videokunst der sechziger Jahre (»Participation TV«) und dem »Out of Control«<sup>32</sup> der Neuen Medien. Ob allerdings der gestalterische Umgang mit dem »Signal« auch als eigenes Artefakt wahrgenommen wird, entscheidet das Nutzungsmodell des Rezipienten. Erfolgt der Eingriff in die Black-Box vor dem Rezeptionsmodell »Abbild«, so trägt er das negative Etikett der »Manipulation«. Im

<sup>30</sup> VCA = Voltage Controlled Amplifier; VCF = Voltage Controlled Filter. Auch ein Synthesizer, der scheinbar aus sich selbst heraus Musik produziert, kann mit dem Abbildmodell beschrieben werden. So ist etwa eine Ausgangs-Sägezahn-Schwingung selbst Abbild einer mathematisch-technischen Implementation, die bei der subtraktiven Synthese im Signalweg »verzerrt« wird.

<sup>31</sup> Die funktionale Verbindung der Materialebene des »Kanals« und der Oberfläche des Mediensystems führt besonders bei Audiomedien zu einer vom technischen Dispositiv vorgegebenen »funktionalen Synästhesie« des Mediums, deren Konsequenzen für Medienprodukte und ihre Ästhetik bisher kaum untersucht sind.

<sup>32</sup> Motto des Ars Electronica Festival 1991, Linz (Österreich).

Hinblick auf die Nutzung als selbständiges mediales Artefakt wird der Eingriff als Konstruktion eines Medienprodukts bzw. als künstlerische Produktion, etwa als medienspezifische Collage, Montage etc. verstanden.

Gegen Ende der achtziger Jahre vollzieht sich in breiter Front und nicht nur für künstlerische Avantgarden – in Verbindung mit der Programmsteuerung der Neuen Medien – ein Umbruch der Nutzungsmodelle in Produktion und Rezeption vom *Abbild*medium zum *Konstruktions*medium.<sup>33</sup> Die Windows der graphischen Benutzeroberflächen erlauben den Zugriff auf die Programmsteuerung der Maschine,<sup>34</sup> während die physikalische Materialität des Signalwegs unzugänglich bleibt.<sup>35</sup> Eine weitere mediale Abbildung, diejenige des »Interfaces« auf Programmsteuerung und Signal, findet statt. In der Praxis ist die Trennung von Input und Steuerungsinterface allerdings nur per Analyse der Signalwege möglich, da Tastatur und Bildschirm zur universellen Eingabe- (und Ausgabe-)Oberfläche geworden sind. Das »Einschreiben« von Eingaben in den Speicher und das »Modifizieren« dieses Inputs spielen sich z. B. bei Zeichenprogrammen und Textverarbeitung per Tastatur und Maus auf der Oberfläche eines Fensters ab, in dem sich Repräsentationen beider Vorgänge *vermischen*. Im Midi-Studio der digitalen Musikproduktion bleibt zwar das Keyboard noch der zentrale Sensor für den Bewegungsinput der Abbildung, Tastaturbereiche werden jedoch auch als »remote-control« genutzt, oder es werden mit der Maus »Noten gemalt«.

Das Potential der Neuen Medien zur »Konstruktion« von Medienprodukten bis hin zu »virtuellen Welten« verdeckt im Diskurs der letzten Jahre ihren spezifischen Abbildaspekt. Fast paradox erscheint es, daß auf der Seite der traditionellen elektronischen Massenmedien Hörfunk, TV, Audio-CD etc. die Abbildoption vorherrscht, während gleichzeitig der *technische* Abbildprozeß auch der Neuen Medien in Vergessenheit gerät. Nicht nur das auratische Benjaminsche Original scheint zu verschwinden, son-

<sup>33</sup> S. dazu Rolf Großmann, »Abbild, Simulation, Aktion – Paradigmen der Medienmusik«, in: Bernd Flessner (Hg.), *Welt im Bild. Wirklichkeit im Zeitalter der Virtualität*, Freiburg 1997, S. 239-257.

<sup>34</sup> Wenn die Rede von einer neuen Qualität der Neuen Medien (und damit dem großen »N«) Sinn macht, dann ist diese m. E. hier zu finden.

<sup>35</sup> Eine Vinyl-LP kann direkt »gescracht« werden, eine Festplatte nur mit Hilfe komplexer Programme und Interfaces.

dem auch der in der nicht-medialen Realität zu suchende Ausgangspunkt (der ›Input‹ im Black-Box-Modell) der programmgesteuerten digitalen Medienkonstruktion.<sup>36</sup> Die Untersuchung der ›handfesten‹ technischen Abbildfunktion digitaler Produktion könnte zu aufschlußreichen Erkenntnissen über das medienexterne ›Resthandeln‹ führen bzw. zu einer Innen/außen-Differenzierung medienapparativen Handelns beitragen.

Bei hinreichend komplexen Programmen und Interfaces entsteht für digitale technische Systeme noch eine weitere Handlungsoption: die des Medienapparats als sozialem ›Gegenüber‹ bzw. als ›sozialem System‹. Die Struktur der Maschine wird in Verbindung mit einer spezifischen Gestalt und Materialität der Oberfläche für *Interaktionen* zugänglich. Sie bietet eine veränderte Qualität von ›Als-ob-Kommunikation‹: Anders als bei der »para-sozialen Interaktion« der Massenmedien<sup>37</sup> bezieht sich diese hier nicht auf die ›hinter‹ dem Medium liegende Welt der Abbildung sozialer Gefüge, sondern auf den Apparat selbst als reagierendes Objekt. Statt einer illusionären Überwindung der televisionären Grenze von Bild und Welt bezieht sich diese ›Medien-Interaktion‹ auf ›reale‹ Aktion mit einem neuen Typ von Medienartefakt: der *hybriden Oberfläche* von Speicher und Programmsteuerung. Inwieweit auch diese Nutzungsoption als »para-soziale Interaktion« die begrenzte Dauer einer konkreten Medienhandlung überschreiten und zu Veränderungen der ›realen‹ sozialen Interaktion führen kann, ist zwar Gegenstand aktueller Diskurse,<sup>38</sup> jedoch kaum geklärt. Für den musikalischen Bereich sind dabei nicht nur die vielbeschworenen ›Computer-Kids‹ bzw. ›Atari-Kids‹ zu erwähnen, sondern auch die Illusionswelt des Heimstudio-›Users‹, der – in einer doppelten Bindung an die Medienrealität – nach der Vorgabe der Charts massentaugliche Hits produziert, deren Rezipient lediglich er selbst mit vielleicht einigen Kollegen bleibt. Dieses Heimstudio-Szenario bildet das Medienpendant zur Welt des Hobbymusikanten, der seine wenigen nach langem Training mühsam beherrschten Beethoven-Sonaten lediglich in seiner Vor-

stellung einem Konzertpublikum (oder gar in einer TV-Übertragung!) darbietet.

Antworten auf die eingangs gestellten Fragen nach dem Unterschied zwischen medialer und nicht-medialer Musikpraxis sowie nach einer übergreifenden Theoriekonzeption sind damit zwar kaum gegeben, dennoch lassen sich einige grundsätzliche Überlegungen zusammenfassen:

1. Als Differenzkategorie medial vs. nicht-medial ist die Trennung in eine ›Urbild‹- bzw. ›Original‹- und ›Abbild‹-Ebene, etwa in ›klingende Objekte‹ und ihre ›Wiedergabe‹, wenig geeignet. Abbildung bzw. Übertragung sind zwar Grundfunktionen der elektronischen Medien. Sie betreffen dort interne Vorgänge, deren präzise Beschreibung für das Verständnis von Medienmusik durchaus sinnvoll sein kann, jedoch keine direkten Parallelen zu ihrer Nutzung durch soziale Systeme zulassen. Im Rahmen der Bildung musikalischer Kommunikate sind Abbildung bzw. Übertragung dagegen lediglich *Optionen* konventionalisierten Umgangs mit medialen Wahrnehmungsangeboten.

2. Die Materialität der ›Oberfläche‹ des Mediums (aus der Sicht des Rezipienten das »Wahrnehmungsangebot«) bestimmt zwar das Spektrum möglicher Handlungsoptionen mit, ist aber als zentrale Differenzkategorie ebenso ungeeignet wie die ›Abbildfunktion‹. Medienoberflächen können einerseits sowohl in Face-to-face-Kommunikationen nicht-medial eingesetzt werden (z. B. Lautsprecher elektromechanischer Instrumente) oder andererseits die Gestalt traditioneller Instrumente (›remote-control‹, z. B. MIDI-Flügel, s. o.) annehmen.<sup>39</sup>

3. Es bleibt als zentrale Differenz die Situativität des Mediums oder, anders gesagt, die medienspezifische Konstellation von präsenten Objekten, anderen Handlungen und Individuen sowie des Wahrnehmungsangebots (s. Punkt 2).<sup>40</sup>

Die Differenz von realer und ›medienrealer‹ Musik ist demnach eine systeminterne Konstruktion, die sowohl von Interpenden-

36 S. a. Bickel a.a.O., S. 110 f.

37 Donald Horton/R. Richard Wohl, »Mass Communication and Para-Social Interaction«, in: *Psychiatry*, 1956, S. 215-229.

38 S. dazu etwa Dieter Baacke/Franz Josef Röhl (Hg.), *Weltbilder – Wahrnehmung – Wirklichkeit*, Opladen 1995.

39 S. a. Rolf Großmann, »Vom Klavier zum Hyperinstrument? Rationalisierung, Interaktion und Synästhesie als Prinzipien digitaler Musikproduktion«, in: Martin Warnke/Wolfgang Coy/Christoph Tholen (Hg.), *HyperKult. Geschichte, Theorie und Kontext digitaler Medien*, Basel 1997, S. 393-410.

40 Zur Konzeption und Terminologie der Kommunikationssituation s. Rolf Großmann, »Musik als Kommunikation«, a.a.O., S. 117 f.

zen musikalischer und sozialer Erfahrungen auf der Systemseite wie durch spezifische Merkmale der jeweiligen Situation auf der Seite der konkreten Bedingungen außerhalb des Systems gebildet wird.

Bemerkenswerte Folgerung dieser Aussage ist es, daß die Unterschiede von medial und nicht-medial sowie in Sinn bzw. Bedeutung verschiedener ›Musiken‹ nicht primär durch strukturelle Merkmale des ›klingenden Objekts‹ gegeben sind, sondern durch seine Situativität im Zusammenspiel mit konventionellen Erwartungen in Merkmale der Handlungssituation. Bestehen für eine Person oder einen Personenkreis keine unterschiedlichen Erwartungen für mediale und nicht-mediale Situationen, so entfallen für diese Gruppe Unterschiede zwischen ›Musik‹ und ›Medienmusik‹.

Im Rahmen der »Modalisierung von Wirklichkeitskonstruktionen« und mit ihr der Veränderung von Referenzmechanismen kann sowohl eine solche Nivellierung von Referenzen wie auch eine Ausdifferenzierung von Wirklichkeitsmodellen im Sinne einer Reihe von Levels zwischen ›Realität‹ und ›Medienrealität‹ erfolgen.<sup>41</sup>

Als weitere These ist hinzuzufügen: Während früher mediale Artefakte eher als traditionelle Musik – und damit als oftmals unbemerkte Simulation – gehört wurden, beginnt sich heute die Erwartung (und Sinnzuordnung) umzukehren: Musikalische Face-to-face-Kommunikation wird mehr und mehr vor der Erwartung medialer Artefakte gehört und produziert (s. o.).

4. Medienmusikalisches Handeln ist durch die in den oben beschriebenen ›Optionen‹ gekennzeichnete Varianz der Nutzung gekennzeichnet. Medien eröffnen ein Spektrum möglicher Nutzungsformen wie Abbildung, Übertragung, Konstruktion mit einer entsprechenden Bandbreite von Kommunikationsqualitäten, d. h. mit spezifischen Strukturen und Strategien der Organisation von Kommunikation durch Medien bzw. der Inszenierung von Kommunikation in Medien.<sup>42</sup>

<sup>41</sup> S. dazu Siegfried J. Schmidt, *Kognitive Autonomie und soziale Orientierung*, Frankfurt am Main 1994, S. 278 ff., 284.

<sup>42</sup> Ähnlich formuliert P. M. Spangenberg »Kommunikationsqualitäten« systematisch in Anlehnung an Niklas Luhmanns »symbolisch generalisierte Kommunikationsmedien«. S. dazu Peter M. Spangenberg, »Sta-

5. Eine übergreifende Theoriekonzeption könnte auf einem konstruktivistischen Ansatz aufbauen. Was Siegfried J. Schmidt im Kontext der Computeranimation konstatiert, gilt nicht nur für das Bild, es bezeichnet den Kern des Umbruchs unseres Umgangs mit Medien im allgemeinen:

»Aus dem Bild der Wirklichkeit ist die Wirklichkeit des Bildes geworden... Für konstruktivistische Erkenntnistheoretiker ist das kein Problem; denn sie gehen von vornherein davon aus, daß Bilder nicht objektiv abbilden und Wahrnehmung konstruktiv und nicht mimetisch operiert.«<sup>43</sup>

Ein konstruktivistischer Ansatz betrachtet entsprechend von vornherein ›Musik‹ und ›Medienmusik‹ mit *einer* übergreifenden erkenntnistheoretischen Perspektive.

Wenn oben von der selbständigen Existenz von »Medienmusik« und »Medienrealität« die Rede ist, obwohl vom konstruktivistischen Standpunkt ›Musik‹ ausschließlich im Kopf des handelnden Individuums existiert, so geht es dort im wesentlichen um eine veränderte Perspektive, die Materialität, Situativität und spezifische Handlungsoptionen musikalischer Wahrnehmungsangebote in den elektronischen Medien als Sinnkonstituenten *gleichberechtigt* neben die entsprechenden Konstituenten nicht-medialer Musik stellt. Die konstruktivistische Sicht zwingt m. E. nicht zum Blick in das Gehirn jedes konkreten ›Aktanten‹, sondern dazu, die genannten Sinnkonstituenten ernst zu nehmen; mit anderen Worten: etwa darüber nachzudenken, welche ›Musik‹ eine Aufführung im Gegensatz zum aufgezeichneten Medienprodukt *erzeugt*.

bilität und Entgrenzung von Wirklichkeiten«, in: Siegfried J. Schmidt, *Literaturwissenschaft und Systemtheorie*, Opladen 1993, S. 66-100.

<sup>43</sup> Siegfried J. Schmidt, a.a.O., S. 280.