

Die Materialität des Klangs und die Medienpraxis der Musikkultur

Ein verspäteter Gegenstand der Musikwissenschaft?

ROLF GROSSMANN

Die Unterscheidung zwischen echter Musik und Soundeffekten kollabiert in einem Strom sonischen Materials, der sich vom flüssigen Aggregatzustand gehaltener Klavierklänge bis zum gasförmigen Zustand der gedämpften Trompetennebelbänke erstreckt.

KODWO ESHUN ÜBER MILES DAVIS'

HE LOVED HIM MADLY

Wenn sich eine vergleichsweise lange etablierte Disziplin wie die Musikwissenschaft und ein Wissenschaftsfeld mit einer eher kurzen Tradition wie die Medienwissenschaft treffen, sind neben neuen Erkenntnissen auch Probleme zu erwarten. *Missverständnisse* entstehen schon allein aus unterschiedlich definierten Gegenständen, Methoden und Begrifflichkeiten. Zudem gilt es, grundlegende Fragen zu stellen: Warum sollten die Medien und ihre kulturelle Praxis überhaupt ein – vielleicht verspäteter – Gegenstand der Musikwissenschaft werden? Oder aus der Sicht der Medienwissenschaft: Wofür brauchen wir die Musikwissenschaft, wenn die Medienpraxis längst die musikalische Praxis dominiert? Zwei Fragen, zwei mögliche Antworten, die als Leitthesen des folgenden Texts verstanden werden können: Weil die Musikwissenschaft sonst bereits vor der Musikkultur des 20. Jahrhunderts kapitulieren muss und ihre Gegenstände, die im Medienwandel veränderten musikalischen Prozesse und Phänomene, nicht mehr versteht und verstehen kann. Und weil die Medienwissenschaft andere Fragen stellt und andere Probleme lösen will als die Musikwissenschaft.

Nebenbei gesagt, ist auch die Musikwissenschaft aus einer historisch weiter gefassten Perspektive betrachtet eine relativ neue Wissenschaft, die eine Hypothek aus der historischen Situation ihrer Gründung abzutragen hat: Sie laboriert bis heute an der methodisch unglücklichen wissenschaftshistorisch bedingten Teilung in historische und systematische Musikwissenschaft. Von daher sollte sie in einer neuerlichen Situation des Umbruchs Offenheit und Verständnis für terminologische und methodische Fragen und Missverständnisse zeigen.

Der folgende Text thematisiert verständlicherweise nur einige wenige Gesichtspunkte dieser Diskussion, die allerdings von zentraler Bedeutung sind. Er möchte Anregungen für den interdisziplinären Umgang der angesprochenen Disziplinen mit musikalisch-medialen Phänomenen geben und einen Beitrag zur Präzisierung der Forschungsfragen und der jeweiligen Ziele leisten. Das übergreifende Thema des Bandes *Auditive Medienkulturen* bietet dabei eine aussichtsreiche Perspektive auf die Schnittmenge der bisher am meisten vernachlässigten Felder. Hier ist ebenso der Platz für die Erweiterung der Musikwissenschaft in die Richtung einer medienkulturellen Sicht musikalischer Gestaltung und Produktion einerseits wie für die medienwissenschaftliche Horizontverschiebung auf kulturelle Traditionslinien musikalischer Praxis andererseits.

In diesem Sinne werden hier folgende Bereiche angesprochen:

- die Materialität des Klangs, hier als Zentrum einer spezifischen Medienkonstellation gesehen,
- die Medienpraxis in der Musikkultur, hauptsächlich bezogen auf die musikalische Gestaltung und ihre Phänomene
- und die auditive Kultur als Gegenstand der Medien- und der Musikwissenschaft.

In einem ersten Schritt wird es zunächst darum gehen, die Begrifflichkeiten um den »Klang« in seiner medialen Konstituierung im Kontext der Musik deutlicher zu umreißen. Seine Materialität in der technischen Klangschrift des 20. Jahrhunderts verändert die Bezugssysteme musikalischen Gestaltens, die nachfolgend im Kontrast zum klassischen Komponieren mit notierten Tönen in einigen Feldern phonographisch-musikalischer Praxis dargestellt werden. Abschließend soll noch einmal die Frage nach den veränderten disziplinären Ordnungen bzw. den undisziplinierten Überschneidungen von Medien- und Musikwissenschaft diskutiert werden.

DER KLANG DES SCHALLS

Die Materialität des Klangs ist einer der zentralen Aspekte im Zusammenwirken von Musik und dem Wandel der Medien. Hier ist der Ausgangspunkt die neue Schriftlichkeit der Phonographie, die im Verhältnis

zur traditionellen Notenschrift eine grundsätzlich neue Form der Speicherung, Übertragung und Manipulation von musikalischer Gestaltung darstellt. Präziser gesagt, speichert die Phonographie zunächst einmal nichts als Schallereignisse. Bereits hier ergibt sich eine Reihe von terminologischen Problemen, denn *Schall* ist als solcher kein *Klang* und schon gar nicht *Musik*. Wie Friedrich Kittler feststellt, notiert das Grammophon die Sphäre des Realen, d. h. es zeichnet die akustischen Ereignisse *vor* jeder Bedeutung und zeichenhafter Wirklichkeit der menschlichen Sphäre auf: Klang dagegen, und hier herrscht in der vom Klang, Sound und Sonischen begeisterten medienwissenschaftlichen Szene manchmal begriffliche Verwirrung, ist bereits eine auf die Wahrnehmung bezogene Eigenschaft akustischer Schwingungen und kein ontologischer Urgrund jenseits des menschlichen Hörens. Man muss nicht Kittlers von Lacan entlehnter Trias von Realem, Imaginärem und Symbolischem folgen, um dieses Problem zu berücksichtigen. Für unsere Zwecke reicht es, die eingeführten Begriffe aus der physikalischen und musikalischen Akustik zu verwenden. Die Unterscheidung zwischen *akustisch* und *auditiv* gibt es dort ebenso wie die physikalische und die musikalische Ebene des Klangs. Die entsprechenden Grundmuster wissenschaftlicher Theoriebildung folgen – mit vielen Zwischentönen – physikalischen, psychophysischen und kulturellen Konzepten. Dabei ist es wichtig zu betonen, dass keineswegs die physikalische Konzeption einer ontologischen Realität am nächsten kommt, die wir – nach Immanuel Kant – ohnehin nicht kennen können. Ihre Ausrichtung auf die Prozesse der unbelebten Natur schließt lediglich Fragen nach intendiertem Sinn und Bedeutung und damit nach der als Realität erfahrenen menschlichen Wirklichkeit aus.

Klang ist in all diesen Konzeptionen eine Eigenschaft, etwas Akzidentielles, das sich auf etwas bezieht, welches klingt (»welches tönt«, würde eine Schweizerin sagen und so einen Eindruck davon geben, wie komplex Begriffsbildungen hier sind). Klang als physikalische Eigenschaft des Schalls definiert sich durch ein jeweils charakteristisches Muster von Obertönen, das mithilfe der Fourieranalyse untersucht werden kann. Dieses korrespondiert wiederum mit der psychophysischen Wahrnehmung, welche die Basis für die kulturelle Formung von Klängen, für ihre Identifikation und Sinnkontexte bildet. Erst auf dieser Ebene findet sich schließlich *Musik* als, sagen wir, abgrenzbares System kommunikativen Handelns oder kulturelles Dispositiv.²

1 | Vgl. Kittler: Grammophon, Film, Typewriter.

2 | Es ist nicht von essenzieller Bedeutung, dass genau diese hier verwendeten Begriffe genutzt werden (im Beitrag von Marcus S. Kleiner in diesem Band ist in diesem Sinne von einem sozial ausgezeichneten akustischen Produkt die Rede, das von der sonst akustisch wahrnehmbaren Umwelt abgegrenzt wird und in einen konkreten Interaktionszusammenhang eingebettet ist). Die Unterscheidung der Theorieebenen, auf denen argumentiert wird, ist jedoch zur Vermeidung von Missverständnissen absolut geboten.

Natürlich strukturieren solche Konzepte – wie alle daraus abgeleiteten Begriffsbildungen – ihren Gegenstand und ihre Erkenntnisoptionen, sie richten sich auf eine eingeführte Praxis auditiver Kultur. Die Unterscheidung zwischen Schall, Ton, Klang und Geräusch, zwischen periodischer und nicht periodischer Schwingung, zwischen physikalischer und musikalischer Akustik, zwischen Mikro- und Makrogliederung gestalteter Schallereignisse sind musikwissenschaftliche Grundbegriffe (die jede Musikwissenschaftlerin im ersten Semester lernt, meist mithilfe des Monochords und anderer archaisch anmutender Hilfsmittel). Verständlicherweise gehören solche begrifflichen Gliederungen des Auditiven zunächst nicht zu den medienwissenschaftlichen Grundlagen – weil sie dort auch gar nicht benötigt werden. Dort meint Ton, etwa als Filmtone im Tonfilm, oft nicht mehr als die auditive Ebene an sich, also ein musikalisch völlig untonales Tönen, das Geräusche, O-Töne, Sprache und vieles mehr enthält. Die Ausdifferenzierung der Begriffe erfolgt in eine andere Richtung und auf einer anderen Ebene, was allerdings den Austausch zwischen den Disziplinen stark erschwert. Ein Ausweg, der zugleich auch das Problem mangelnder wissenschaftlicher Internationalisierung der Begriffsbildung berührt, scheint sich mit dem Begriff Sound anzubieten, mit dem das Klingende in seiner allgemeinsten Form gemeint sein könnte.³ Gewonnen ist damit jedoch noch wenig mehr als ein möglichst ausgedehntes gemeinsames Dach, unter dem weitere Forschung stattfinden kann.

Eine neue Facette ist das *Sonische*, das – abgeleitet von englischsprachigen Diskursen um Sonic Fiction und Sonic Warfare⁴ – den für sich direkt körperlich wirksamen Schall auch am Rande eines traditionellen Musikbegriffs thematisiert und erkenntnistheoretisch jenseits begrifflicher Kategorisierung an neue Forschungsperspektiven erschließen soll. Der Fokus auf rational gestaltete und intellektuell durchhörbare Strukturen, wie er sich in der westeuropäischen Kunstmusik als dominierendes Prinzip herausgebildet hat, soll mit dem Sonischen in Richtung einer interkulturellen Einbeziehung des Körperlichen verlagert werden.

Sobald also ein musikalisch-ästhetischer Prozess in der Medienkultur angesprochen ist, stellt sich die Frage nach den begrifflichen Traditionen und ihrer Fortschreibung in diese Praxis. Auf die disziplinar bereits erarbeiteten begrifflichen Differenzierungen völlig zu verzichten, wäre in der westeuropäischen Musikkultur, in der wir uns trotz der Auflösungs Tendenzen der Globalisierung nach wie befinden, nicht sinnvoll. Wir brauchen sie, um den musikalischen Medienwandel zu verstehen und mit ihm weiter zu denken. Das gestalterische Material, seine Materialität und die Medialität musikalischer Phänomene hängen unmittelbar zusammen.

3 | Einen ausführlichen Überblick über die Facetten des Begriffs gibt Frank Schätzlein in »Sound und Sounddesign in Medien und Forschung«.

4 | Eshun: Heller als die Sonne; Goodman: Sonic Warfare.

TON UND KLANG

Traditionelle Notation als Medium der Gestaltung verweist nicht auf den Klang, sondern primär auf den Ton (und später auch auf Tondauern). Das sich aus Guido von Arezzos Handzeichen über die Neumen (vgl. Abb. 1) entwickelnde Notensystem bezieht sich auf eine wesentliche Eigenschaft des gestalteten Schalls, auf seine Periodizität, seine Frequenz oder musikalisch gesagt, seine Tonhöhe.

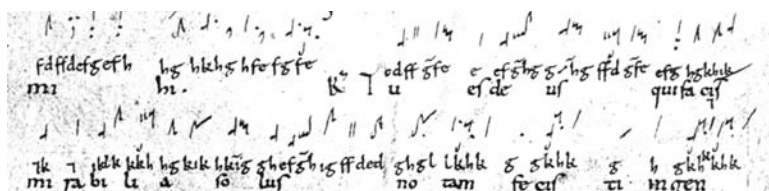


Abb. 1: Frühe Notation, diskrete Tonhöhen werden notiert und vermittelt (Dijon ca. 1025, Codex Montepellier).

Der Ton wird damit vor allen anderen wahrnehmbaren Parametern des Schalls zum ersten rationalisierbaren Material musikalischer Gestaltung. Diese Medienkonstellation der Speicherung und Verbreitung führte, wie bei Max Weber und Kurt Blaukopf ausführlich nachzulesen ist⁵, zur Mehrstimmigkeit, zur temperierten Stimmung, zum Kontrapunkt, zur entwickelnden motivisch-thematischen Variation und zur Funktionsharmonik, kurz zur Tonkunst. Der Ausgangspunkt und umfassende Gegenstand der Musikwissenschaft sind entsprechend mit Guido Adler deren kanonisierte Phänomene, die *Denkmäler der österreichischen Tonkunst*, fortgeführt als *Denkmäler deutscher Tonkunst*, unter anderem von Hugo Riemann (vgl. Abb. 2).

Im Tonsatz, dem Setzen der Töne, und im Kontrapunkt, seiner kunstvollsten Form, ist ihre Medialität bereits bildlich enthalten. Es werden Töne nicht gespielt, sondern *punctus contra punctum* gesetzt – und dieses Setzen schließlich, etwa bei Johann Josef Fux, durch ein Regelwerk tradiert.⁶ Auch Hugo Riemanns Konzept der Funktionstonalität kann als ein solches Regelwerk entwickelter Schriftlichkeit verstanden werden, pointiert könnte hier vom musikalischen »Riemann-Universum« gesprochen werden, das für die Logik musikalischen Gestaltens und Hörens immensen Einfluss erlangte.

Natürlich enthalten die Partituren dieses musikalischen Universums implizit auch den Parameter Klang, wenn auf ihnen Instrumen-

5 | Vgl. Weber: Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik und Blaukopf: Musik im Wandel der Gesellschaft.

6 | Vgl. Fux: Gradus ad Parnassum.

tierung, Schichtungen, Arrangements und Ähnliches festgehalten sind (vgl. Abb. 3).



Abb. 2: Denkmäler deutscher Tonkunst, Titelblätter Bd. 39.

Symphony No.40 in G minor, K.550

Mozart
Symphony No. 40
in G minor
K. 550

Allegro molto.

The image displays the first page of a musical score for the first movement of Mozart's Symphony No. 40 in G minor, K. 550. The tempo is marked 'Allegro molto.' The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Oboe, Clarinet in B, Flute, Oboe, Fagotti, Horn in B-flat, Horn in G, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Basso. The notation shows the beginning of the piece, with the strings playing a rhythmic pattern and the woodwinds entering with specific melodic lines.

Abb. 3: Partiturausschnitt 1. Satz, Sinfonie g-moll KV 550 (1788), Wolfgang Amadeus Mozart, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1880. Aus der Verteilung und Schichtung der notierten Töne in den Instrumentengruppen kann ein auch nur oberflächlich musikalisch gebildeter Betrachter bereits einfache Schlüsse über den Klang ziehen.

Die Materialwerdung des Klangs eines bestimmten akustischen, ›erklingenden‹ Ereignisses beginnt jedoch erst mit dem Medium der Phono-

graphie. Periodizität und Obertonstruktur sind dort beide gleichermaßen notiert, die tonalen Strukturen *und* der individuelle Sound sind damit Gegenstand medialer Vermittlung. Mit der Materialisierung des kompletten Schallereignisses in einem Speichermedium erhalten alle anderen musikalischen Parameter, die zuvor dem Ton (und der auf ihm basierten Schriftlichkeit) untergeordnet waren, eine neue Rolle. Die Phonographie aber ist eine Notation nicht nur des Klangs, sondern all dessen, was klingt. Damit werden auch andere, bisher an die Vermittlung durch Aufführungen gebundene und so nur schwer rationalisierbare Parameter zum verschriftlichten Material musikalischer Gestaltung, darunter etwa die rhythmische Mikrostruktur sowie Agogik und Intonation. Mit der Flankenschrift der beiden Stereokanäle kommt die Position der Schallquellen im Raum hinzu (Abb. 4). Auch der Ton ist noch da (darauf werde ich zurückkommen), aber eben nun als *eine* Eigenschaft unter anderen.

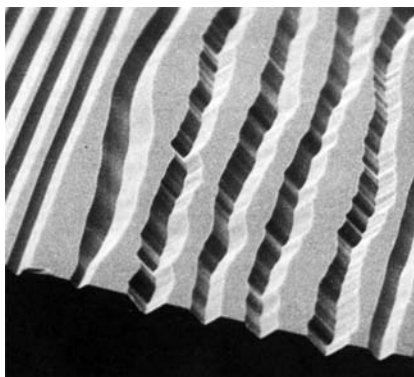


Abb. 4: Stereo Schallplattenrinne in Flankenschrift, jede der beiden Seiten des ›Grabens‹ enthält ein Signal der beiden Stereokanäle.

Die Platte des Grammophons ist eine Platte des Schalls, nicht des Tons, genau wie der arbiträre digitale Code einer MP3-Datei weder ein Werk der Tonkunst beschreibt noch an einen spezifischen materiellen Träger gebunden ist. Der Begriff *Tonträger* ist also kaum mehr als eine romantische Erinnerung an die gesetzten Töne. Er steht symptomatisch für die sich aus dem Beharren auf die Tradition der Tonkunst ergebende Fehleinschätzung der Phonographie von den ersten Tagen der Schallplatte bis zur MP3-Distribution im Internet. Kein Wunder, dass die aus diesem Missverständnis abgeleiteten Ansprüche der Tonträgerverbände, die auf dem alten Werkbegriff einer Tonkunst aufsetzen und denen sowohl die Töne als auch die Träger verloren zu gehen drohen, mit der kulturellen Wirklichkeit nur noch schwer zu vereinbaren sind. Die neue Materialität hat nicht nur ökonomische Folgen, sondern verändert unmittelbar auch die musikalische Praxis. Dies gilt besonders für außereuropäische Regionen, wo die Folgen des Medienwandels nicht durch kulturelle Traditionen gebremst und abgeschwächt werden.

In *Bass Culture*, der Bibel des Reggae, sind die veränderten Verhältnisse von Materialität, Ökonomie und musikalischem Material in der

ehemaligen britischen Kronkolonie Jamaika (seit 1962 unabhängig) bestens beschrieben. Über den Produzenten Duke Reid ist zum Beispiel zu lesen:

Er bezahlte Studiomiete und Musiker, falls welche dabei waren, ließ Musiker und Sänger die technischen Details unter sich ausarbeiten und behielt als Finanzier der Session die Azetatplatte. [...] was das Copyright anbelangt, so hatte der Produzent alle Rechte an der fertigen Lackplatte und konnte damit tun und lassen, was er wollte. Wichtig ist anzumerken, dass nur der Besitz dieser einen speziellen Platte zählte, nicht etwa der Besitz des Materials, das darauf zu hören war. [...] dieses System (war) ein Albtraum für Musikverleger, da viele dieser Songs in immer neuen Versionen – sprich Neuaufnahmen – auftauchten und die Tantiemen in jedem Fall dem gehörten, der im Besitz der betreffende Mastertapes war.⁷

Diese Situation erinnert an die noch weitgehend urheberrechtsfreien letzten Jahrhunderte, als der Besitz der Partitur bzw. Druckplatte oder -stein die entscheidende Basis für die ökonomische Verwertung von mechanisch vervielfältigter Musik war. Nun entsteht in der Mitte des 20. Jahrhunderts in Jamaika aus einer rohkapitalistischen Situation phonographischer Distribution und Aufführung eine neue Musik abseits westeuropäischer Werte und Normen: mit Dubplate, Toasting und live-Remix bilden sich die Elemente einer Musik der Reproduktionsmedien, die schließlich für Dancehall, HipHop, Dub und die Produktionspraxis des 21. Jahrhunderts ein grundlegendes medienästhetisches Konzept vorgibt.⁸

Damit sind wir schon mittendrin in der Diskussion um Musikwissenschaft/Medienwissenschaft/Kulturwissenschaft. Der Begriff ›Musik‹ steht in diesem Feld nicht nur wissenschaftshistorisch für die Kultur des Tons, die erwähnte ›Tonkunst‹. Die kulturelle Aneignung der Phonographie und ihrer Nachfolger relativiert jedoch – wie beschrieben – die Tonkunst. Die entstandenen Kulturen des Hörbaren (die »auditive Kultur«) und des Klingenden (Soundkultur) enthalten längst als Teilbereich eine neue Musik, die auf der neuen Materialwerdung und Rationalisierung sämtlicher Parameter musikalischer Gestaltung beruht. Hinzu kommt die Gestaltung mit den Medienarchiven des Sound – einem Material zweiter Ordnung –, das bisher außerhalb der Perspektive westeuropäischer Musikategorien blieb. Zum musikalischen Material gehören nun auch die Medienproduktionen (die in der alten Terminologie irrtümlich mit den Aufführungen gleichgesetzt wurden) und die Medienaufführungen mit ihren kulturellen Kontexten selbst, vom Madonnakonzert über den MP3-Walkman bis zur 7.1-Umgebung eines Dolby-Digital-Soundtrack.⁹

7 | Bradley: Bass Culture, S. 54.

8 | Vgl. Großmann: »Die Geburt des Pop aus dem Geist der phonographischen Reproduktion«.

9 | Vgl. Ashby: Absolute Music, Mechanical Reproduction.

MEDIENHYBRID JAZZ

So ist der Jazz aus dieser Sicht durchaus als ein Ergebnis dieser neuen medialen Situation zu verstehen – als Medienhybrid zwischen traditionell notierter und phonographischer Praxis. Die charakteristischen Parameter – Improvisation, Sound, Phrasierung, Swing – kommen erst im Moment des Spiels voll zum Tragen und können jederzeit geändert werden. Sie lassen sich nur schlecht oder gar nicht in Noten oder Anweisungen festhalten.¹⁰ Der Berner Jazzpädagoge Peter Kraut schildert hier seine Probleme in der Lehre. Die musikalische Bildung und Weiterentwicklung im Jazz ist danach auf die hörende Aneignung angewiesen, ein essenzieller Teil ihrer Schriftlichkeit sind die Parameter des Spiels, wie sie auf Schallplatten »notiert« sind.

Die Leadsheets des in den 1970er Jahren entstandenen *Real Book* (der Bibel der Jazzmusiker, die den Kanon des traditionellen Jazz enthält) repräsentieren genau diese hybride Praxis: Sie beziehen sich auf Notenschrift *und* Phonographie. Sie sind als Spielhilfe traditionell notiert, jedoch nur mit dem Verweis auf eine bestimmte phonographische Aufnahme vollständig verständlich und sinnvoll. Das *Real Book* ist ein sogenanntes »Fakebook« und basiert auf der illegalen Vervielfältigung transkribierter und auf ihre essenzielle Melodik und Harmonik reduzierter Standardstücke innerhalb der Musikerszene.¹¹ Ein Stück passt dort in der Regel auf eine Seite, notiert ist lediglich die Melodie und der Harmonieverlauf in Akkordsymbolen – und die entsprechende Aufnahme, auf die sich die Transkription bezieht. Es ist also zunächst kein kommerzielles Produkt, sondern dient der einfacheren Kommunikation der Spieler untereinander und wurde nicht zuletzt deshalb ein weltweiter Erfolg, weil es aus der Spielpraxis des Jazz selbst entstanden ist (vgl. Abb. 5).

Während die traditionellen Leadsheets von Popsongs eine ausnotierte Klavierstimme besaßen, die Aufschluss über Spielweise und Stilistik des Stücks bot, ist hier der Bezug zum *Record* grundlegend. Die entsprechende Aufnahme bietet Orientierung, gleichzeitig eröffnet die reduziertere abstrakte Notation Spielräume für die eigene Interpretation und Improvisation. Der Verzicht auf eine konventionell ausnotierte Begleitung und ihr Ersatz durch einfache Buchstabensymbole ist allerdings wesentlich älter als das *Real Book* und steht ebenfalls in einer Tradition des medialen Wandels. (Anders als in der Kurznotation des Generalbass, der hier oft als Tradition genannt wird, sind diese Buchstabensymbole keine relativen funktionstonalen Bezeichnungen, sondern geben direkt Tonhöhe und Alterationen der Akkorde an.)

Aus der engen Wechselbeziehung zwischen live gespielter Unterhaltungsmusik und den gerade erfolgreichsten Plattenveröffentlichungen

10 | Kraut: »Die Traditionsfalle«, S. 57.

11 | Erst als 6. Auflage (2005) wird es vom Verlag Hal Leonard legal verbreitet, einige der Jazzstandards sind allerdings nicht mehr enthalten.

entwickelte sich in den USA ab den 1930er Jahren die heute gebräuch-
liche Hinzufügung von Tabulatur- und schließlich Akkordsymbolen.
Sichtbarer Ausdruck dieser engen Wechselbeziehung waren die seit
Anfang der 1940er Jahre verbreiteten Tune-Dex-Karten, die auf die Kla-
vierstimme völlig verzichteten und auf der Rückseite Angaben zum Ur-
heberrecht und zur Aufnahme trugen.¹²

(BALLAD) **DJANGO** - JOHN LEWIS

F= Bb-G C7 F=

F7 Bb7 Eb7 Abmaj7

Dbmaj7 C7 G7 C7

F= Bb-G C7 F=

F= Bb= C7 F=

F= Bb= C7 F=

MSg. "THE MODERN JAZZ QUARTET"

120.

Abb. 5: Leadsheet aus dem Real Book mit Verweis auf die entsprechen-
de Aufnahme als Vorlage der Transkription, s. unten rechts.

Sie ermöglichten vornehmlich Tanz- und Showbands, ihr Repertoire
schnell an aktuelle Plattenerfolge anzupassen, gleichzeitig dienten sie

zum Geltendmachen von Urheberrechtsansprüchen. Für die Perspektive des musikalischen Medienwandels entscheidend ist dabei, dass sich hier eine neue Musikkultur der hörenden Aneignung bildet, in der ein notiertes Gerüst musikalisch-tonaler Struktur in wesentlichen Teilen durch phonographisch vermittelte Parameter einer *klingenden* Musik ergänzt werden muss, um eine sinnvolle Aufführung zu ermöglichen.

EFFEKTE UND SOUNDKUNST

Wird für ein phonographisches Medium der Speicherung und Übertragung bzw. in diesem produziert, so findet eine direkte Wechselwirkung zwischen Medium, Struktur und Form der Musik statt. In den Anfängen der medienmusikalischen Gestaltung ist es bereits die Macht des Mediendispositivs, die zu neuen ästhetischen Strategien führt. Mikrofon, elektronische Verstärkung und die Mischung der Signale begründen ab Ende der 1920er Jahre neue Stile wie etwa die Als-ob-Intimität des Crooning,¹³ das effektvolle Spiel mit sich selbst (Les Paul) oder das Hinzumischen von Hallräumen. Die Wirkmacht dieser damals neuen, mit vertrauten auditiven Wahrnehmungsmustern spielenden medienästhetischen Gestaltung ist heute kaum noch vorstellbar. Crooner waren die ersten Popstars der Radio-Ära. Die geradezu sakral transzendente Wirkung von Halleffekten demonstriert die 1947 entstandene Aufnahme *Peg o' My Heart* der *Harmonicats*, eines Mundharmonikatrios.¹⁴ Solopassagen werden dort so stark verhallt, dass sie scheinbar aus dem Nichts heraus kommen. Erzielt wird ein Effekt, dessen Künstlichkeit jederzeit hörbar ist, ohne die Hörer zu stören, im Gegenteil, er wird zum Markenzeichen der Aufnahme. Der große Erfolg und die breite Akzeptanz solcher scheinbar nebensächlichen Effektspielereien ist medienästhetisch gesehen ein Zeichen für die offene Emanzipation einer eigenen Medienrealität gegenüber dem Paradigma medialer Abbildung. *Peg o' My Heart* verkaufte sich dank des in die Aufnahme gemischten Badezimmerhalls über eine Million Mal – der Producer/Engineer Bill Putnam wurde selbst zum Star der Produzentenszene.¹⁵

Was zunächst als Effekt Aufmerksamkeit erregt, geht in die Palette der alltäglichen Studioproduktion über und wird zum gestalterischen

13 | Das Crooning nutzt die elektronische Verstärkung der Singstimme zur Herstellung einer quasi privaten Hörsituation, in der die Entfernung des Sängers zum Ohr der Rezipientin minimal zu sein scheint. Statt des öffentlichen Gestus einer Bühnenstimme entsteht mittels einem flüsterndem, sprechenden detailreichen Klang der Eindruck einer individuellen Ansprache. Bekannte Crooner waren z. B. Bing Crosby und Frank Sinatra.

14 | Aufgenommen wurde dieser Effekt im Universal Audio (später UREI) Studio Chicago.

15 | Vgl. Cogan/Clark: *Temples of Sound*, S. 127 f.

Material im handwerklichen Sinne. Produzenten wie Teo Macero, Sam Philips, Phil Spector, George Martin, Brian Wilson, Alan Parsons – um nur einige zu nennen – stehen für jeweils spezifische Konzepte des ästhetischen Umgangs mit den Mitteln der Studioproduktion und begründen den Anspruch der vormaligen *Engineers* auf Teilhabe an der Urheberschaft der phonographischen ›Werke‹.¹⁶

Über künstliche Räume, Filter, Pegelkompression und viele andere Verfahren der Signalverarbeitung, deren auch nur cursorische Behandlung diesen Beitrag sprengen würde und auf die in anderen Publikationen ausführlich eingegangen wird,¹⁷ führt der Weg in die spezifische Praxis der digitalen Medien, von denen hier nur ein aktuelles Gestaltungskonzept exemplarisch erwähnt werden soll. Digitale Schriften erlauben über die Arbitrarität und Adressierbarkeit ihres Codes hinaus das Rechnen und Programmieren. Die Schrift selbst wird ausführbar – ähnlich den Lochstreifen und -scheiben der Musikautomaten – jedoch nun auch als Teil algorithmischer Verarbeitung sowohl von Daten zur Klangerzeugung durch Synthesizer und Sampler wie auch der Audiodaten digitalisierter Phonographie.



Abb. 6: Die Harmonicats erhalten ihre goldene Schallplatte.

16 | Vgl. dazu auch den Beitrag von Volkmar Kramarz über die Wechselwirkungen zwischen den Abbey Road Studios und den Beatles in diesem Band.

17 | Vgl. z. B. Smudits: »A Journey into Sound«; Théberge: Any Sound You Can Imagine.

MEDIENAVANTGARDE

Die Verkopplung mit Wahrnehmungsmodellen führt nicht nur zu MP3-Komprimierungs-Algorithmen, sondern auch zu neuen Gestaltungsverfahren mittels granularer Zerlegung digitalisierter Schallschwingungen. Dabei gibt es Zeichen dafür, dass der Ton gegenüber dem Klang wieder Boden gewinnt. Die granulare Zerlegung und algorithmische Transformation erlaubt neben der Gestaltung des Klangs auch die Manipulation der Tonhöhen-eigenschaften von digitalen Samples, wenn gewünscht, auch in Echtzeit. Eine Aufnahme der Mondscheinsonate von Moll nach Dur zu transponieren: kein Problem.¹⁸ *Elastic Audio* oder *Auto-Tune* ist aktuell Standard bei der Intonationskorrektur für live-Vocals, dient jedoch auch zur eigenständigen medienästhetischen Gestaltung jenseits der Simulation perfekter Stimmbeherrschung. So zeigt etwa Kanye West mit *808s & Heartbreak* (2008), dass die kreative Nutzung dieses Bereichs bereits poptauglich ist, noch bevor experimentelle Kompositionen der ernstesten Musik diese Gestaltungsmittel überhaupt zur Kenntnis nehmen. Mit weitreichenden Folgen: die Entwicklung des neuen Materials musikalisch-phonographischer Gestaltung verlagert sich in den Bereich der populären Musik, ein Phänomen, das bei genauerem Hinsehen auch für viele andere medienästhetische Strategien der Musik gilt. Der Avantgarde-Anspruch der ernstesten Musik verliert an Handlungsspielraum und Glaubwürdigkeit, wenn Hörgewohnheiten innovativer Gestaltungskonzepte bereits durch Pop-Avantgarden experimentell erkundet und in der musikalischen Alltagspraxis eingeführt sind.

Traditionelle Notation und Phonographie begründen in diesem Sinne die musikkulturellen Paradigmen des ›Tons‹ und des ›Klangs‹. Ob und welche neuen Paradigmen durch die digitale Phonographie hinzukommen werden, bleibt nach meiner Einschätzung bisher noch weitgehend offen. Es wäre sogar denkbar, dass der phonographisch beförderte Boom des Sounds sich als geschichtliches Zwischenspiel entpuppt. Innovationen und Veränderungen in der Musik des 20. Jahrhunderts lassen sich aus dieser Perspektive in jedem Fall anders und besser deuten als aus dem Gedanken der Fortschreibung des musikalischen Materials der Epoche der Tonkunst, wie es etwa in der Konzeption musikalischen Fortschritts bei Theodor W. Adorno geschieht. Zu den großen, bedeutenden Innovationen gehören dann auch weniger Meilensteine der Kompositionstechnik wie Reihentechnik, Serialität und Aleatorik, sondern vor allem

18 | Vgl. von Beesten: *Elastic Audio*. Der Effekt wird oft mit *Auto-Tune* bezeichnet, einem geschützten Begriff des Herstellers Antares Audio Technologies. Inzwischen wird auch *Elastic Audio*, das von Beesten als eingeführten Oberbegriff für Intonationskorrektur-Software benutzt, in *Pro Tools* (Fa. Avid) als Marke für ein Bundle von *Time-Stretching*- und *Pitch-Shifting*-Software verwendet.

- neue Gestaltungsoptionen durch elektronisch verstärkte und erzeugte Schwingungen,
- die (Re-)Kombination und Transformation phonographischen Materials (Loops, Cut, Copy & Paste, Effekte, Mehrspurproduktion etc.),
- die automatische und interaktive Klangerzeugung,
- die ästhetische Nutzung neuer Mediensettings (Klangkunst, Soundscapes), sowie
- eine auf Signalen und Codes basierende technische Intermedialität.

Diese Veränderungen der kulturellen Musikpraxis und mit ihr die aus der europäischen Kunstmusik abgeleiteten Wertssysteme lässt die Frage entstehen, ob hier überhaupt weiter bruchlos von Musik gesprochen werden kann. Dies betrifft besonders die letztgenannten Veränderungen, bei denen Musik nicht mehr herkömmlich instrumental oder vokal erzeugt wird und neue Relationen zwischen Wahrnehmungsmodi (wie Hören und Sehen) und Medien konstitutiv für das ästhetische Ereignis werden. Aber auch die ausgedehnte Nutzung phonographischen Materials aus dem bereits kulturell sedimentierten Medienpool zur Herstellung neuer Songs, also Versioning, Breakbeat, Sampling, Remix etc. bricht mit westeuropäisch-musikalischen Vorstellungen von Originalität und Autorschaft. Die Integration solcher Strategien findet zur Zeit allen Orten in die sogenannte ernste Musik und die bildenden Künste sowie ihre Diskurse statt, kommt jedoch nur dann über ein reines Labeling hinaus, wenn dabei die zentralen Innovationen interkultureller Praxis der populären Musik eine wesentliche Rolle spielen: die Autonomie medial konstruierter Artefakte von einer nur abzubildenden Realität sowie die dynamische Identität eines Musikstücks.¹⁹

KULTUR-MEDIEN-MUSIK-WISSENSCHAFT

Diese hier nur schlaglichtartig ausgebreiteten Aspekte medienbezogener Musikgeschichte oder musikalischer Mediengeschichte sollen zumindest – wie eingangs gesagt – dazu anregen, die wissenschaftsdisziplinäre Situation aus ihrer traditionellen Starrheit zu befreien und zu dynamisieren. Sowohl Begriffe wie Klang oder Material lassen sich in einer transdisziplinären ›Musik-und-Medien‹-Perspektive besser und passender auf die aktuelle musikalische Praxis anwenden als auch Diskurse um Fortschritt und Avantgarde sinnvoller führen. Um noch einmal auf die Ausgangsfrage zurückzukommen: Welche Rolle spielen die Medien für die Musikwissenschaft bzw. die Musik für die Medienwissenschaft? Oder wird gar eine der beiden Disziplinen obsolet?

Musik im engeren Sinne ist Teil eines umfassenderen Bereichs auditiver Medienkultur(en), der durch den Wandel technischer Medien erwei-

19 | Siehe dazu Großmann: »Reproduktionsmusik«, S. 126 f.

tert und verändert wurde. Falls Musikwissenschaft als Disziplin aktuelle musikalische Prozesse behandeln will, hat sie diese Situation nicht nur zur Kenntnis zu nehmen, sondern auch in ihre wissenschaftsmethodischen Grundlagen zu integrieren. Die Grenzbereiche zwischen einer musikbezogenen Perspektive – auf medienmusikalische Phänomene, Strukturen und Prozesse – und einer eher medienbezogenen Perspektive – mit spezifischen kulturellen, sozialen und gesellschaftlichen Fragestellungen – sind vor dem Hintergrund eines sinnvollen disziplinären Miteinanders neu auszubalancieren. Zurzeit ist ein weiter Komplex von Fragestellungen zur auditiven Kultur wissenschaftsdisziplinär nicht eindeutig zugeordnet. Kultur-, medien- und musikwissenschaftliche Ansätze kooperieren und konkurrieren im Hinblick auf diese undisziplinierten Bereiche. Es gilt, diese Situation produktiv zu machen.

Sollen Teile dieser neueren auditiven Medienkulturen zukünftig Forschungsgegenstände einer Wissenschaft der Musik bilden, so werden dort die technischen Medien mit ihren Funktionen, Optionen und kulturellen Dispositiven eine bedeutende Rolle spielen müssen. Eine interdisziplinäre Verschränkung mit der Medienwissenschaft, die hier einige Jahrzehnte Vorsprung hat, ist unumgänglich. Es wird also einen Bereich in Musik- und Medienwissenschaft geben und geben müssen, in dem sich beide Disziplinen überschneiden. Die Musikwissenschaft reklamiert bisher – aus ihrer Tradition heraus, sich den klingenden Gegenständen als solchen zu widmen – dabei den ästhetischen Kernbereich musikalischer Prozesse für sich. Dieser Anspruch ist jedoch für die aktuelle Musikpraxis insbesondere der populären Musik kaum eingelöst worden und bedarf der hier skizzierten Veränderungen, um überhaupt glaubwürdig vertreten werden zu können.

Für die Medienwissenschaft stellt sich im Vorgang des Ausbalancierens die Frage, ob und inwieweit sie eine Wissenschaft ästhetischer Phänomene und Prozesse ist bzw. werden will und damit in das traditionelle Feld der Wissenschaften der Künste (Kunstgeschichte, Bildwissenschaft, Musikwissenschaft etc.) einwandert. Für den publizistischen Zweig der Medienwissenschaft (»Medien und Massenkommunikation«) wird dies weniger ein Thema sein als für die qualitativ orientierte kultur- bzw. geisteswissenschaftliche Medienwissenschaft (die im Positionspapier des Wissenschaftsrats als »kulturwissenschaftliche Medialitätsforschung« bezeichnet wird²⁰). Zugespitzt lautet die Frage: Gibt es medienästhetische Mechanismen, die über die Entwicklungslinien der einzelnen Künste hinausgehen und eine eigene, medienspezifische Ästhetik begründen können?

Im Gegensatz dazu dient die Musikwissenschaft nicht primär dem Verständnis von Gesellschaft, Kultur und den sich dort vollziehenden Medienmechanismen, sondern dem Verständnis des ›So-Seins‹ auditiv-

20 | Wissenschaftsrat: Empfehlungen zur Weiterentwicklung der Kommunikations- und Medienwissenschaften in Deutschland.

ästhetischer Phänomene und Prozesse. Dazu gehört unter anderem die eingehende Analyse und Bewertung gestalteter und inszenierter auditiver Artefakte. Hier hat sie ihre traditionelle Kompetenz, die es in einer medienwissenschaftlich erweiterten Musikwissenschaft weiterzuentwickeln gilt. Die zentrale Frage nach ihrer Position in der Konkurrenz der Disziplinen ist die nach ihrer Reformfähigkeit. Musikwissenschaft ist, und das unterscheidet sie von vielen anderen Geisteswissenschaften, auch eine Wissenschaft des praktischen Gestaltens. Sie ist sowohl wissenschaftshistorisch als auch institutionell, in Musikhochschulen und pädagogischen Fächern mit der Musikpraxis verbunden. Ihre Wissenschaftlerinnen sind oder waren zumeist auch ausübende Musikerinnen. Dies ist ihre Schwäche und Stärke zugleich und erklärt zumindest teilweise die Verspätung der Gegenstände, von der anfangs die Rede war. Gelebte Tradition – wie etwa die des Instrumentalspiels – verändert sich langsamer und ist nachhaltiger als der kulturindustrielle Fortschritt. Wenn medienkulturelle Veränderungen allerdings übersehen werden und nicht als Gegenstand wissenschaftlicher Forschung verhandelt werden können, besteht die Gefahr der Weltfremdheit und schließlich der Weltvergessenheit, eine Haltung, die sich zwar die Kunst, nicht aber die Wissenschaft leisten kann.

LITERATUR

- Ashby, Arved: *Absolute Music, Mechanical Reproduction*, Berkeley, CA 2010.
- Beesten, Philip von: *Elastic Audio. Die digitale Manipulation von Tonhöhen- und Zeitstrukturen*, Magisterarbeit Leuphana Universität Lüneburg 2009.
- Blaukopf, Kurt: *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie*, Darmstadt 1996.
- Bradley, Lloyd: *Bass Culture. When Reggae was King* [2000], London 2001.
- Cogan, Jim/Clark, William: *Temples of Sound. Inside the Great Recording Studios*, San Francisco CA 2003.
- Eshun, Kodwo: *More brilliant than the Sun: Adventures in Sonic Fiction*, London 1998.
- Fux, Johann J.: *Gradus ad Parnassum oder Anführung zur regelmäßigen musikalischen Composition* [1742], Hildesheim 2004.
- Goodman, Steve: *Sonic Warfare. Sound, Affect & the Ecology of Fear*, Cambridge MA 2009.
- Großmann, Rolf: »Reproduktionsmusik und Remix-Culture«, in: Saxer, Marion (Hrsg.): *Mind the Gap. Medienkonstellationen zwischen zeitgenössischer Musik und Klangkunst*, Saarbrücken 2011, S. 116-127.

- Großmann, Rolf: »Die Geburt des Pop aus dem Geist der phonographischen Reproduktion«, in: Bielefeldt, Christian u. a. (Hrsg.): *PopMusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft*, Bielefeld 2008, S. 119-134.
- Kernfeld, Barry: *The Story of Fake Books. Bootlegging Songs to Musicians*, Lanham MD 2006.
- Kittler, Friedrich: *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin 1986.
- Kraut, Peter: »Die Traditionsfalle. Gedanken zur Entwicklungsgeschichte des Jazz«, in: *Jahrbuch der Hochschule der Künste*, Bern 2006, S. 57-64.
- Schätzlein, Frank: »Sound und Sounddesign in Medien und Forschung«, in: Segeberg, Harro/Schätzlein, Frank (Hrsg.): *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*, Marburg 2005, S. 24-40.
- Smudits, Alfred: »A Journey into Sound. Zur Geschichte der Musikproduktion, der Produzenten und der Sounds«, in: Phleps, Thomas/von Appen, Ralf (Hrsg.): *Pop Sounds: Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik: Basics – Stories – Tracks*, Bielefeld 2003, S. 65-94.
- Théberge, Paul: *Any Sound You Can Imagine. Making Music/Consuming Technology*, Hanover NH 1997.
- Weber, Max: *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik* [1921], Tübingen 1972.
- Wissenschaftsrat: *Empfehlungen zur Weiterentwicklung der Kommunikations- und Medienwissenschaften in Deutschland*, Drucksache 7901-07, Oldenburg, 25.5.2007.

ABBILDUNGEN

- Abb. 1: Frühe Notation, diskrete Tonhöhen werden notiert und vermittelt (Dijon ca. 1025, Codex Montpellier).
- Abb. 2: Denkmäler deutscher Tonkunst, Titelblätter Bd. 39, mit freundlicher Genehmigung der Bayerischen Staatsbibliothek.
- Abb. 3: Partiturausschnitt 1. Satz, Sinfonie g-moll KV 550 (1788), Wolfgang Amadeus Mozart, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1880. IMSLP Petrucci-Bibliothek CC.
- Abb. 4: Die Harmonicats erhalten ihre goldene Schallplatte.
- Abb. 5: Leadsheet aus dem Real Book mit Verweis auf die entsprechende Aufnahme als Vorlage der Transkription, s. unten rechts.
- Abb. 6: Die Harmonicats erhalten ihre goldene Schallplatte.

Für alle Abbildungen gilt soweit nicht anders angegeben das Copyright: Creative Commons (CC) Public Domain.