

Musik als Medium

von Sebastian Fischer (Stuttgart)

17.05.2009

Einleitung

Das historische Ansammeln von Wissen bezüglich des Gesamtphänomens Musik weist erstaunliche Asymmetrien und Lücken auf. Eine weite Verästelung der Spezialfragen und -themen baut auf auf einer klaffenden Offenheit, das Grundsätzliche betreffend¹.

Derartig basale Fragen, wie das berühmte „Quid est musica?“, diejenige nach der gesellschaftlichen Funktion von Musik, nach der Position der Musik in der soziokulturellen Evolution oder jene nach den Relationen zwischen Musik und Kommunikation erscheinen bei näherer Betrachtung als unbeantwortbare Fragen im Sinne Heinz von Försters². In dieser Situation bieten sich, um sich auch dürftiger Grundlagen immerhin zu vergewissern, in einer konstruktivistischen Auslegung Umwege zu einer allzu direkten Wissensbildung an, etwa „Wie-Fragen“ nach dem Muster: „Wie wird über eine Sache kommuniziert?“

Wir möchten an dieser Stelle einen anderen Weg probieren, welcher die enormen Möglichkeiten eines erhöhten Abstraktionsgrads von Konstruktivismus und Systemtheorie nutzen möchte: Musik soll als ein „Heider-Medium“ beschrieben werden.

Die Bezeichnung von Musik als einem Medium kommt in der Literatur häufig vor. Was damit gemeint sein könnte, ist freilich eine ganz andere Sache. Selbst die Bezeichnung als ein „Heider-Medium“, als eine in der Systemtheorie übernommenen Figur der Unterscheidung zwischen Medium und Form, scheint selbstverständlich zu sein und wird an verschiedenen Stellen erwähnt. Dennoch muss der Charakter des Neuartigen hier betont werden, zumal sich die Schwierigkeiten

1 „Was die Einheit der Musik sei, ist umstritten, und oft ist es nicht diese Frage, die im Zentrum musiktheoretischen Interesses steht. Eher sind es ungemein komplexe Anschlussfragen, die man findet nach einem geschickten Überspielen der ersten Frage.“ (Fuchs, 1987: 218)

Casimir (1991: 79) bezeichnet die Frage: Was ist Musik? als diejenige, „die in der Literatur zu den am sorgfältigsten vermiedenen gehört [...]“

Bühl (2004: 7) schätzt allgemein die meisten bisherigen Leistungen der Musikwissenschaft und der Musiksoziologie kritisch ein: „Dass es eine „Musikwissenschaft“ (im Singular) gebe, ist wohl eine professionelle Illusion. Tatsächlich bedient man sich überall, wo irgendeine Form von „Musikanalyse“ betrieben wird (wo die semantische Struktur eines Musikwerkes oder eines musikalischen Geste, wo Wirkungen auf den Hörer oder wo psychische, soziale, politische, wirtschaftliche und insgesamt historische Randbedingungen der musikalischen Schöpfung und Kreativität untersucht werden), der verschiedensten (einzelwissenschaftlichen) Methoden und Begriffe, und es gibt keine philosophische oder weltanschauliche Position, die nicht mit Eloquenz vertreten wird.“

2 Vgl.: Von Förster/ Pörksen (1998): 159 ff., im Ausdruck von entscheidbaren und unentscheidbaren Fragen. Zu beantwortbaren und unbeantwortbaren Fragen vgl.: Von Förster (2002: 29 ff.)

erst bei genauerer Betrachtung zeigen.

Die Auswirkungen dieses Unternehmens sind erstaunlich. Es handelt sich um ein deutliches Zurückschreiten vor dem „Forschungsgegenstand“, um gegenüber den meisten anderen, wissenschaftlichen Ansätzen noch einmal (neue) Distanz gewinnen zu können, um bisherige musikalische Entwicklungen, Begriffsbildungen und Theorien kontingent setzen zu können und um bisher ungewohnte Vergleiche – in diesem Falle v.a. zu anderen Medien – zu ermöglichen. Dabei ermöglicht es die Medium/Form-Unterscheidung im Falle von Musik, diese frei von gesellschaftlicher und moralisierender Zurechnung zu beschreiben, nicht um diese in Frage zu stellen, sondern um zu einer deutlicheren Unterscheidung zwischen sachlicher und sozialer Wissensbildung im Falle Musik zu gelangen.

Der Artikel startet mit begrifflichen Diskussionen zum schwierigen Medienbegriff. Er vertieft die noch jungen Diskussionen um die Medium-Form-Unterscheidungen.

Musik wird als singulärer Begriff und in der Frage nach dessen Einheit hinterfragt. Danach übertragen wir die Spezifika der Medium/Form-Unterscheidung auf die Musik. Im Vergleich zu anderen Medien oder Phänomenen verfestigen sich dabei bestimmte Eigenschaften des Mediums Musik, welche weitere Anschlüsse ermöglichen.

Zum Medienbegriff

„Die Begriffsgeschichte von Medium (lat.), abgeleitet von méson (gr.), versammelt ein breites Bedeutungsspektrum des Wortes Medium, das noch in den zeitgenössischen Modellen einer eigenständigen Medientheorie [...] oder gar Medienphilosophie [...] wirksam bleibt: Medium bezeichnet ursprünglich zunächst das in der Mitte Befindliche, aber auch Zwischenraum, Unterschied und Vermittlung, weiterhin Gemeinwohl und Öffentlichkeit.“ (Tholen 2005 :1)

„Üblicherweise treffen in der Definition des Begriffs Medium zwei sinngebende Momente aufeinander: die Vorstellung einer Vielzahl von Elementen und die Funktion des Vermittelns.“
Luhmann (2000: 29/30)

„Man kommt sich immer ein wenig wie ein Spielverderber vor, wenn man innerhalb einer Diskussion um Medientheorien und Medienwissenschaften nach dem jeweils verwendeten Medienbegriff fragt. Die Forschung in diesem Feld verhält sich, als käme es eher auf eine unbegriffliche Haltung und Einstellung an, so als habe man es nach wie vor mit Geistergesprächen zu tun und sei selbst das Medium, das mit dem Übersinnlichen Kontakt aufnimmt.“ (Baecker 2008: 131)

Medien scheinen, trotz unterschiedlichen und oft ungenauen begrifflichen Gebrauchs, etwas mit Kommunikation zu tun zu haben, ohne die Kommunikation selbst zu sein. Im Verlaufe seiner

(begrifflichen) Geschichte wurde der Medienbegriff als eine Metapher auf viele Sachverhalte übertragen (sic!), was bei seiner ohnehin abstrakten Herkunft zu einer Vervielfältigung der Unschärfe führte. Im Rahmen einer wissenschaftlichen Haltung, die sich vermehrt mit Zusammenfassung anstatt ursprünglicher Trennung der Dinge beschäftigt, scheinen Medien deutlich an Konjunktur zu gewinnen³.

Baecker (2005: 175 ff.) beschreibt drei Entwicklungen, die der Medienbegriff im 20. Jahrhundert genommen hat.

„Das zweite dieser Interessen [...] entzündet sich nicht zuletzt am Auftreten des Computers, stellt jedoch über ihn hinaus die Frage, ob nicht Art und Weise, wie Medien der Kommunikation Schrift, Buchdruck und Elektrizität mit Raum, Zeit und der Aufmerksamkeit des Menschen umgehen, selbst bereits ein Inhalt der Kommunikation ist, der weitreichender die Strukturen von Gesellschaft prägt als andere Inhalte wie zum Beispiel Politik und Wirtschaft, Kunst und Religion.“

Die dritte Entwicklung betrifft den von Talcott Parsons entwickelten Begriff der symbolisch generalisierten Kommunikationsmedien⁴. Niklas Luhmann entwickelt diese Gedanken, und entwirft eine Theorie der Kommunikationsmedien, die Verbreitungsmedien (Sprache, Schrift, Buchdruck,) von Erfolgsmedien (Geld, Macht, Wahrheit, Glauben, Recht, Liebe und Kunst) unterscheidet⁵.

Medien sind also mit der Regelung und Kanalisierung von Kommunikation beschäftigt. Sie sind nicht die Kommunikation selbst, scheinen diese aber bereits maßgeblich zu beeinflussen.

Die zeitlich betrachtet erste Entwicklung vollzieht sich in einem kaum beachteten Artikel von Fritz Heider⁶. Er geht davon aus, dass wir Gestalten in unserer Umwelt nur dadurch wahrnehmen können, dass wir aus einer Überfülle der Möglichkeiten heraus bestimmte „Attributionen“ und Zuordnungen treffen (müssen), indem wir Selektion betreiben. „Und das wiederum bedeutet, dass die Ursachen und Wirkungen, auf die wir uns dann schließlich einlassen, ebenso viel über uns im Umgang mit der Welt aussagen wie über diese Welt. Kausalität ist gegeben und in der jeweiligen Fassung, die wir ihr geben, eine Konstruktion.“ (Baecker 2005: 8)

3 „Das indoeuropäische Urwort für scientia ist ein Wort, das heißt skai, und das ist in science und scientia... und in Schizophrenie und in Schism, das ist das Wort für Trennen. Und in „Systemix“ ist genau eine parallele Entwicklung, nur das Gegenteil von Science, es integriert. Also wenn sie heute bedenken, wie die ganze Systemtheorie und die Systemforscher, die sowohl in der Kunst als auch in der Wissenschaft auftauchen...ich würde das eben nicht mehr Wissenschaft nennen, ich würde das eben „Systemix“ nennen. Die heutige Wissenschaft ist übergegangen in eine Haltung, die zusammenzieht, also von science zu systemix sehe ich die heutigen Schritte.“ (Von Förster 2004)

4 Vgl. Luhmann (1984: 222 ff.)

5 Dabei entsteht hier auch die interessante Fragestellung, ob wir Musik zu den Verbreitungs- oder Erfolgsmedien zählen sollten.

6 Vgl.: Ding und Medium (1926), hier in Baecker (Hg) (2005).

Die Unterscheidung Medium/Form

Zur nach Luhmann orientierten Darstellung der Medium/Form-Unterscheidung, und zum Versuch einer Verortung dieser Differenz innerhalb der Systemtheorie sind wir gezwungen, bezüglich der theoretischen Grundlagen hier auszuholen.

Der Beobachter/ Die Beobachtung

„Wenn es in diesem Jahrhundert so etwas wie eine zentrale intellektuelle Faszination gibt, dass liegt sie wahrscheinlich in der Entdeckung des Beobachters.“⁷

Die von Heinz von Foerster stammende Figur des Beobachters erster und zweiter Ordnung⁸ kann als erkenntnistheoretische Grundlage der Systemtheorie verstanden werden⁹. Weder gibt es beobachtungsfreie Kommunikation, noch bildet sich eine beobachtungsfreie Wissensstruktur. Von besonderer Bedeutung in Kunst und Wissenschaft ist die Beobachtung zweiter Ordnung: Beobachter beobachten Beobachter.

Die Beobachtung zweiter Ordnung nimmt in der Theorie funktionaler gesellschaftlicher Ausdifferenzierung einen zentralen Platz dahin gehend ein, dass man dabei davon ausgeht, dass die Umstellung gesellschaftlicher Beobachtung auf eine Beobachtung zweiter Ordnung sich im Übergang zur funktionalen Differenzierungsform der Gesellschaft ereignet hat¹⁰.

In einer Art „Urzustand“ spricht nun Spencer-Brown¹¹ von einem „unmarked space“, der mit einer „Erstunterscheidung“ auf spezifische Form durchbrochen wird.

7 Baecker (1993:17)

8 Vgl.: Luhmann (1992: 68 ff.) und Luhmann (1995: 92 ff.).

9 Fuchs (2004:11):

„0. Beobachtung nehmen wir als Letzt- oder Leitbegriff, der immer vorausgesetzt ist.

0.1. Man könnte sagen: Sobald dieser Begriff im Spiel ist, bedingt er - sich selbst. Es gibt dann keinen Fall mehr, in dem er sich erübrigt, also auch nicht den Fall, daß man über Beobachtung beobachtungsfrei reden könnte.

0.1.1. Es gibt auch keinen historischen Fall, in dem sich nicht – retrospektiv – die Spur der Beobachtung findet, nachdem die Bewandnisse der Beobachtung bekannt geworden sind.“

10 Also in einem zeitlichen Rahmen vom 11. Jahrhundert an bis heute. (Vgl.: Stichweh

11 Vgl.: Spencer-Brown: (1977: 3 ff.)

Die Unterscheidung

Die Form der Unterscheidung hat zwei Seiten. Mit jeder Nennung bereits eines einzelnen Begriffs wird die eine, genannte Seite markiert und in das Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt. Die andere, unbetonte Seite ist diejenige, die sich komplementär mit der ersten Seite zu Welt ergänzt, die oft unbemerkt bleibt, aber auf unauffällige Weise mit hochgezogen wird.

Es geht dabei um eine differenztheoretische Grundlegung von sprachbasierter Kognition insgesamt. Die Unterscheidung hängt dabei mit der Beobachtung dahin gehend zusammen, dass sie auf einer Beobachtung und Markierung (Beschreibung) basiert.

Unterscheidungen in der Systemtheorie

Von besonderem Interesse ist in unserem Kontext der Hinweis darauf, dass aus dieser Perspektive alle durch Beobachtung generierten Unterscheidungen historisch kontingent sind, also jeweils auch anders hätten ausfallen können. Niklas Luhmann reagiert auf diese grundlegende Beobachtung (sic!) auf verschiedene Weisen, etwa mit sprachanalytischen Artikeln, welche dem Aufkommen bestimmter Begriffe zu bestimmten Zeiten als einem kontingenten Phänomen nachgehen, welche die Geschichte dieser Begriffe in eben diesem Sinne nachzeichnen.

Eine andere Konsequenz war das Erstellen eigener, hier bewusst gesetzter Unterscheidungen. Es geht um den Versuch, eine präzisere, wissenschaftliche Sprache dadurch zu erreichen, dass mit verhältnismäßig wenigen, selbst gesetzten und definierten, hochabstrakten Begriffen gearbeitet wird, die sich lediglich aneinander schärfen sollen. Hierbei spielen verschiedene Unterscheidungen wie System/Umwelt, Kommunikation und Handlung und eben auch Medium und Form eine Komplexitätsermöglichende Rolle.

Das bedeutet, dass die in diesem Text verwandte Unterscheidung zwischen Medium und Form die aktuell bevorzugte Unterscheidung mehrerer Beobachter ist, nämlich des Autors wie auch der Leser, die sich darauf einlassen. Es ist eine historisch, kontingente Unterscheidung, die sich von anderen durch das Bewußtsein ihrer Kontingenz und das Setzen einer hohen Abstraktion unterscheidet, aber auf gar keinen Fall etwa „Überlegenheit“ beanspruchen kann. Es ist eine beobachtungsleitende Unterscheidung, welche spezifische Beobachtungen und Ergebnisse ermöglicht. In einer bestimmten historischen Situation (heute?) werden andere, vielleicht neuartige Perspektiven gesetzt. Die Hoffnung auf Erkenntnisgewinn schwingt zwar mit, kann aber nur von Beobachtern festgestellt

werden.

Genese der Unterscheidung von Medium und Form

Wie oben gesagt, wurde Fritz Heiders Aufsatz von 1926 lange Zeit kaum beachtet. In ihm legt Heider der menschlichen Wahrnehmung eine Theorie zu Grunde, derzufolge wir in der komplexen Realität „Zuordnungen beziehungsweise Attributionen vornehmen, die einige von diesen Wirkungen und Ursachen hervorheben und andere ausblenden beziehungsweise abschwächen.“ (Baecker 2005: 8)

In der Systemtheorie wird ihr eine „allgemeinere, weit darüber hinausreichende Bedeutung“¹² gegeben. Für dieses Unternehmen am konkretesten erscheint der Zeitpunkt der Luhmannschen Übertragung dieses Denkens für die Zwecke der Systemtheorie. Im Aufsatz „Das Medium der Kunst“ (Luhmann 1986) verwendet Luhmann erstmalig „die Unterscheidung zwischen Medium und Form“ am Beispiel der Kunst. In weiteren Veröffentlichungen bis zu seinem Tod 1998 kommt Luhmann immer wieder auf die Unterscheidung zwischen Medium und Form zurück, jeweils als Wiederholung mit neuen perspektivistischen Anklängen. Nach Luhmann vertiefen vor allem Fuchs und Baecker die Diskussion¹³.

Luhmann betont in verschiedenen Passagen, dass die Medium/Form-Unterscheidung geeignet ist, ältere Unterscheidungen zu ersetzen¹⁴. Wir wollen hier vor allem auf die Substitution des Begriffs „Geist“ hinweisen¹⁵.

Die Position der Medium/Form-Unterscheidung innerhalb der Systemtheorie wird auf Grund unterschiedlicher Äußerungen Luhmanns und anderer Autoren nicht ganz klar.

Im 3. Kapitel des Buches „Die Kunst der Gesellschaft“ (1995: 165 ff.), das den Titel „Medium und Form“ trägt, eröffnet Luhmann mit folgender Passage:

„Ein Beobachter der Kunstgeschehens kann, während gleichzeitig geschieht, was geschieht, sehr verschiedene Unterscheidungen verwenden, um zu bezeichnen, was er beobachtet. [...] Es ist bei einer Mehrzahl solcher Unterscheidungen¹⁶ ein Theorieproblem, welche Prominenz sie erhalten. Das kann erst im Laufe der Ausarbeitung entschieden werden. Jedenfalls kommt keine

12 Vgl.: Luhmann (1992: 53)

13 Vgl.: Fuchs (z.B. 2004: 25-30), Baecker (2007: 175 ff.) und 2008 (131 – 143).

14 Etwa Entropie/Negentropie (1996: 129); zu Substanz/Akzidenz oder Ding/Eigenschaften siehe Luhmann (1995: 165).

15 Vgl.: z.B. Hüsch (1989: 969): „Jedoch erfüllt und erschöpft sich das Wesen der Musik keineswegs allein in den Tönen. Sie ist vielmehr im Grund und Kern ihres Wesens ein geistiges Prinzip, eine Idee, die in Tönen Gestalt gewinnt.“

Luhmann (1986: 123-124): „In dieses Schema von Materie und Form hatte man jedoch schon früh ein zweites Moment hineinkomponiert: das Moment der Selbstreferentialität, durch das Form zu Geist aufgewertet wurde[...]. Wir unterlassen daher jede Begriffsanleihe bei dieser Tradition, sprechen weder von Materie noch von Geist, sondern beschränken uns auf die Begriffe Medium und Form.“

16 Zuvor erwähnt Luhmann die Unterscheidungen Wahrnehmung/Kommunikation, Operation/Beobachtung und System/Umwelt.

einigermaßen komplexe Theorie mit nur einer Unterscheidung aus, und ob hierarchische Unterscheidungsverhältnisse (Hierarchie als Rangunterscheidung von Unterscheidungen!) ratsam sind, mag man ebenfalls bezweifeln. Obwohl die üblichen Theorienamen, Systemtheorie zum Beispiel, dies suggerieren könnten.

In diesem Kapitel geht es um die Unterscheidung von Medium und Form – am Beispiel der Kunst.“ (Luhmann 1995: 165)

Er bemerkt in Bezug auf das Verhältnis zwischen Systemen und Medien: „Von der Systemtheorie aus ist dazu zu bemerken, daß Medien und Formen jeweils von Systemen aus konstruiert werden. Sie setzen also immer eine Systemreferenz voraus. Es gibt sie nicht an „sich“.“ (Luhmann 1995: 166)

Halten wir fest, dass die Medium/Form-Unterscheidung eine weitere, hochabstrakte¹⁷ Unterscheidung innerhalb der Systemtheorie darstellt. Sie ist ein „systeminterner Sachverhalt“ (Luhmann 1998: 195), eine Konstruktion eines beobachtenden Systems.

Eine besondere Eigenschaft der Medium-Form-Unterscheidung liegt – auf Grund der hohen Abstraktionsleistung und damit großen Anpassungsleistungen an ein Auflösungs- und Rekombinationsvermögen, das an unterschiedlichsten Sachverhalten¹⁸ ausprobiert werden kann – in der Möglichkeit, etwas je nach Kontext als Medium *oder* als Form betrachten zu können¹⁹.

Die Unterscheidung zwischen Medium und Form ist selbst eine zirkuläre Form. Es gibt kein Medium ohne Form, und keine Form ohne Medium. Dies verweist auf den paradoxen Grund der Unterscheidung sehr frühzeitig im Unterschied zu anderen Unterscheidungen, was den hohen Grad der Abstraktion (nahe an der eigenen Paradoxie) unterstreicht.

Die Beschreibung der Medium/Form-Unterscheidung ist in einer linearen Darstellungsform schwer zu bewerkstelligen. Dadurch, dass Medien erst im Falle der Formbildung sichtbar werden (vgl.: 1.1.2.), Formen aber auf die Existenz eines vorhandenen Mediums zurückgreifen, gibt es keinen eindeutigen zeitlichen Ablauf, es bieten sich verschiedene Reihenfolgen an²⁰.

Theorie der Unterscheidung zwischen Medium und Form

Medien fungieren in dieser Theorie als „lose Kopplung von Elementen“, Formen als „strikte (rigide) Kopplung von Elementen“. Aus einer unüberschaubaren Menge von Elementen bilden sich Formen, indem Festlegungen getroffen werden. Das Medium bleibt dabei unverletzt bzw. indifferent, die Elemente können in diesem Sinne nicht „verbraucht werden“, sondern bilden sich

17 „Auch die System/Umwelt-Unterscheidung ordnet sich der Medium/Form-Differenz (als einer noch weitergehenden Abstraktion) unter, ebenso Komplexität, Kontingenz, Struktur etc.“ (Fuchs 2004: 26)

18 Als Beispiele für mögliche Medium-Form-Verbindungen werden verschiedentlich Phänomene der „materiellen Welt“ verwendet, etwa Licht, Luft, Sand oder Schnee; dies aber nicht als physikalisches Phänomen, **XXX**

19 Als Beispiel hierfür Sprache (Luhmann 1991: 18).

20 Baecker etwa (z.B. 2007) spricht von der „Form-Medium-Unterscheidung“, auch Corsi/Espersito (1997: 60).

sofort neu.

Die hohe Abstraktion verursacht eine Vielzahl möglicher Nutzungen, und somit einen stark grundbegrifflichen Charakter²¹. Jeweils da, wo Komplexität²² beobachtet werden kann, ist es möglich, eine Vielzahl von Elementen zu konstatieren und die paradoxe Form der Einheit einer Vielheit zu bemerken²³.

Auf dieser paradoxen, weil zirkulären Ebene ist die Medium/Form-Unterscheidung angesiedelt. Das Medium kann nur über die Formbildung beobachtet werden. In diesem Sinne wird es nie vollständig „sichtbar“, sondern bleibt als eine Konstruktion eines Möglichkeitsraumes verborgen: Man kann weder „die Sprache“ sehen noch „die Musik“ hören, weder „das Geld“ noch „die Macht“ als Ganzes greifbar machen. Das Medium erscheint als ein virtueller Raum, als ein gesetztes „Nichts“²⁴, als ein vollkommen passives, benutzbares Becken voller Elemente.

Wie oben schon angedeutet, ergeben sich neue Möglichkeiten hieraus. So können Medien etwa als Phänomene bzw. Zustände beobachtet werden, frei von Zurechnungen auf soziale Zurechnungen aller Art²⁵.

Musik als Medium

Der Begriff Musik

Der Begriff Musik fällt in seiner Entwicklung auf verschiedene Weisen auf.

Zum einen verfügen nicht alle Kulturen über einen Begriff hierüber, wohl aber über die Praxis der Musik. Damit zusammenhängend kann die vermeintlich späte Entwicklung des Begriffes in verschiedenen Sprachen erklärt werden. Vorweg nehmend kann gesagt werden, dass eine Versprachlichung von Musik nicht unbedingt zwingend war.

Zum anderen entwickelte der Begriff seine heutige Bedeutung erst allmählich aus einem Reservoir

21 „1.2.5. Der grundbegriffliche Rang der Unterscheidung kann daraus abgeleitet werden, daß jede Beobachtungsleistung die Form der Form (Medium/Form) in Anspruch nimmt.“ (ebenda: 25)

22 Wir richten uns aus an der Definition Luhmanns von Komplexität als einem Zustand, in dem nicht mehr jedes Element mit jedem anderen in Verbindung gebracht werden kann.

23 Vgl.: Baecker (2008: 133 ff.)

24 Vgl.: ebenda; Fuchs (2004: 25): „1.1. Wie immer gehen wir auch hier davon aus, daß die Behauptung, es *gebe* Medien und/oder Formen, keinerlei zusätzliche Informationen bereitstellt. Auch das Bestreiten dieser seinsannahme (im Sinne von: es gibt weder Medien noch Formen) ist deshalb absolut uninteressant.“

25 Fuchs (2004: 25): „1.1.1. Dennoch ist bemerkenswert, daß das Schema Medium/Form ein komplett de-ontologisierendes Schema ist. Es führt immer auf den Beobachter zurück.“

anderer Tätigkeiten heraus. Die griechischen Musen liebten durchaus nicht nur die Musik, warum also hat genau sie diese Begrifflichkeit alleine übernommen²⁶.

Eine weitere Auffälligkeit ist die „Singularität“ des Begriffes Musik, was von Kosselleck als Kollektivsingular bezeichnet wird. Wann genau und wieso sich diese merkwürdigen Mischungen aus pluraler Inhaltlichkeit und singulärer Form sich gebildet haben, scheint unklar. In wissenschaftlichen Analysen wird deren scheinbare begriffliche Unschärfe nicht selten beklagt.

Auffällig ist, dass es häufig Medien im oben beschriebenen Sinne sind, deren paradoxer Grund als Einheit einer Vielheit in dieser Art begrifflichen Schutzes zu stehen scheinen.

Damit korreliert der Eindruck von einer Einheit des betreffenden Mediums. Für sich genommen kann Musik relativ klar von nicht akustischen Medien oder vom Medium der Geräusche unterschieden werden. Grenzfälle wie in der Avantgarde aufkommenden Spielen mit dem Kunst- oder Musikbegriff stellen den Gesamteindruck ja eben nicht in Frage, erhöhen jedoch das Bewusstsein gegenüber sprachlichen Möglichkeiten und Unmöglichkeiten.

Betrachtet man Musik von der Perspektive des Kunstbegriffes aus, so gelangt man zu unterschiedlichen Teilungen des Musikbegriffes, etwa in Kunstmusik/Nichtkunstmusik, oder in die historische Unterscheidung von e- und u-Musik. Diese im gesellschaftlichen Bewusstsein tief verankerte Möglichkeit, der die Unterscheidung von guter und schlechter, mitunter auch von richtiger und falscher Musik zugrunde liegt, ist eine viel benutzte, in diesem Sinne gewohnte Perspektive. Differenztheoretisch gesprochen unterscheidet sie sich nicht von allen anderen Unterscheidungen und deren kontingenter Basis.

Wir trafen hier die Entscheidung, Musik als Medium zu beobachten, auch *hierdurch* wird der Eindruck der Einheitlichkeit des Phänomens verfestigt. Andere Beobachter können jederzeit anders verfahren.

Damit entfällt auch jegliche wertende Betrachtung unterschiedlicher Musikstile und -gattungen. Es erscheint kein „überlegener“ Musikstil mehr plausibel, unabhängig von wissenschaftlichen Untersuchungsergebnissen jeglicher Art. Alle Bewertungen von Musik – von Platon bis Hitler, von der Antike bis heute – wirken sozial motiviert, und kennzeichnen eher den Urteilenden, als die Musik.

26 Vgl.: Salmen (1997: 9-10)

Musik als Medium

Wie oben angedeutet, erscheint es nicht etwa schwierig, Musik als ein Medium zu beobachten und zu bezeichnen, auch im Verhältnis etwa zu anderen Kunstrichtungen oder zu anderen Medien. Auch der von Luhmann als Vorläuferbegriff zu Medium postulierte Begriff „Materie“ bzw. „Material“ wird in – häufig im Kontext von Selbstbeschreibungen von Musik als einem mit dem normalen Handwerk vergleichbaren gerne verwendet.

Gehen wir davon aus, dass „die Musik“ als ein Medium fungiert, als lose Kopplung von Elementen, so entstehen bald Fragestellungen nach Art und Beschaffenheit der Elemente, als auch gebildeter Formen.

Elemente des Mediums Musik

Die Suche nach den kleinsten Einheiten der Musik gestaltet sich komplizierter, als es auf den ersten Blick wirkt.

Natürlicherweise scheint die Musik aus Tönen zu bestehen, und diese wiederum aus „regelmäßigen Schwingungen elastischer Körper“. Tatsächlich liefen wir dadurch nur einer wissenschaftlichen Tendenz immer weiterer Verkleinerung nach²⁷.

Paul Hindemith beschreibt das Intervall als minimal zu denkende, beobachtbare Einheit:

„(Der Einwand ist:) als einzelne Toneinheiten sind sie nichts als akustische Tatsachen, die keine echte musikalische Wirkung im Hörer wachrufen. Eine musikalische Wirkung wird nur auftreten, wenn die Spannung zwischen mindestens zwei Tönen begriffen werden kann. Diese Spannung mag zwischen zwei aufeinanderfolgenden Melodietönen bestehen oder zwischen Tönen, die gleichzeitig erklingend das Minimum akkordlichen Klanges bilden – wir wissen das schon, da ja gezeigt wurde, wie die musikalischen Ideen in der Vorstellungswelt musikalischen Raumes und musikalischer Zeit leben. Da die erwähnte Spannung sich in vorgestellten Zeitabständen und Raumdistanzen ausdrückt, dürfen wir diese primitiven Intervalle als das Urmaterial ansehen.“ (Hindemith 1959: 92/93)

Auch Fuchs (1987: 218-221) argumentiert, „Ton direkt intervallförmig, das heißt:

differenztheoretisch zu begreifen, als eine auf Differenz gestimmte Einheit der Musik.“

27 „Wollte man das, was in spezifischen Medien als „Element“ fungiert, weiter auflösen, würde man letztlich ins operativ Ungreifbare durchstoßen – wie in der Physik auf die nur voreingenommen entscheidbare Frage, ob es sich um Teilchen oder Wellen handelt. Es gibt, anders gesagt, keine Letzteinheiten, deren Identität nicht wieder auf den Beobachter zurückverweist.“ (Luhmann 1995: 168)

„[Die Unterscheidung von Medium und Form] ... erspart uns außerdem die Suche nach „letzten Elementen“, die es nach den Erkenntnissen der Nuklearmetaphysik à la Heisenberg ohnehin nicht gibt.“ (Luhmann 1998: 195)

Wir wollen hier ansetzen mit einer Mischung aus Einwand und Einverständnis. Zunächst geht es um die Beschreibung des Mediums Musik als eine zahlenmäßig nicht erfassbar Bereitstellung musikalischer Elemente.

Das Medium Musik erzwingt, wie wir später sehen werden, die ordnende Tätigkeit des Beobachters. Dies geschieht auf vielerlei Arten und Weisen, vollzog sich auch historisch in der allmählichen, weit gehend akzeptierten Wahl eines 12-Ton-Bezugssystems.

Es ist jedoch klar, dass – trotz einiger Versuche theoretischer, „natürlicher“ und zum Teil göttlicher Herleitungen- es sich um einen historisch kontingenten, einen evolutionären Umstand handelt, zu dem viele Gegenbeispiele auch heute noch existieren²⁸. Der Erfolg dieses Systems besteht in seiner Praktikabilität, und in dem Umstand, dass auf Grund frühzeitiger Sozialisation innerhalb dieses 12-Ton-Systems andere, weiter abweichende Möglichkeiten kaum noch favorisierbar erscheinen.

Aus Sicht des Mediums in seinem „Rohzustand“ ist diese Möglichkeit nur eine von kaum zählbar vielen. Dennoch scheint es unabdingbar, dass wir diesen Sachverhalt zwar notieren, aber nicht weiter nachgehen auf Grund kaum veränderbarer, realer Umstände.

Neben dem Hinweis auf die Forcierung einer Kompromissformel erscheint der Hinweis notwendig, dass in der Entscheidung für das differenzförmige Intervall der zeitliche Bezug von Musik nicht enthalten sein kann.

In einem einfachen Modell kann der Verlauf von Musik auf Grund dreier Parameter beschrieben werden. Dabei geht es um Harmonik als das zeitgleiche Zusammenklingen verschiedener Töne, das im Notensystem auf einer vertikalen Ebene dargestellt wird, Melodik (eventuell Kontrapunktik) als das Voranschreiten dieser Töne sowie Rhythmus und Metrum als zeitliche Ordnung.

Formen

In der Systemtheorie existieren mehrere Zugänge zum Formbegriff. Der erste, wiederum stark abstrahierende Vorschlag basiert auf Spencer-Browns logischem Kalkül. Er bezeichnet Form als Raum, der durch eine Unterscheidung gespalten wurde²⁹. Durch das „Treffen einer Unterscheidung“ bildet sich im unmarkierten Raum eine Zweiseitenform³⁰. Die eine Seite wird von Luhmann als „bezeichnete“ Seite verstanden. Die andere Seite der Zweiseitenform wird als das, was die

28 Es sei hier hingewiesen auf die verschiedenen Tonsysteme (und damit Töne), die in unterschiedlichen Kulturen sich entwickelt haben, auf die Versuche Hauers mit einer 54-fachen Teilung der Oktave, auf zahlreiche Experimente mit Vierteltönen u.s.w.

29 Vgl.: Spencer-Brown: Laws of Form (1997:4): „Nenne den Raum, der durch jedwede Unterscheidung gespalten wurde, zusammen mit dem gesamten Inhalt des Raumes die Form der Unterscheidung.“

30 Wobei die Substanz der Form vorläufig noch offen gelassen wird: „Nenne die Teile des Raumes, der durch die Teilung oder Spaltung gebildet wird, die Seiten der Unterscheidung oder wahlweise die Räume, Zustände oder Inhalte, die durch die Unterscheidung unterschieden werden.“ (3)

bezeichnete Seite nicht ausdrückt, repräsentiert, verbleibt aber gewöhnlich „im Dunkeln“, als negative, nicht vollzogene Möglichkeit. Die analytische Konzentration wird durch dieses Modell auch auf die andere Seite der Form als einem wichtigen Informationswert gelenkt.

Formen innerhalb der Medium-Form-Unterscheidung sind die rigide oder strenge Kopplung der Elemente. Elemente sind in riesiger Zahl vorhanden, die Anzahl der möglichen Formen, die gebildet werden können, sind dementsprechend sehr groß, auch nach erfolgter Formbildung. Diese muss als Selektion unter vielen Möglichkeiten verstanden werden.

Die Form trifft bei ihrer Bildung auf keinen Widerstand. In diesem Sinne ist sie stärker als das Medium. Sie muss auf ein gebildetes Medium zurückgreifen können, das sie ihrerseits erst sichtbar macht.

Beide Formbegriffe stehen zueinander in einem günstigen Ergänzungsverhältnis.

Musikalische Formen

Im Bereich der Musik gibt es lange Traditionen einer musikalischen Formenlehre, welche sich als Teilbereich der Musiktheorie innerhalb des 19. Jahrhunderts akademisch in der Musikwissenschaft etablierte. Mit ihr wird ein bestimmter Bereich einer Kompositionslehre³¹ bezeichnet, die mit ihrem Anspruch als *der* Formenlehre den Formenbegriff auslegt. Aber auch hier erscheint kein einheitlicher Duktus möglich:

„Der Ausdruck *Form* wird in verschiedenen Bedeutungen gebraucht. Wenn z.B. von *zweiteiligen*, *dreiteiligen* Formen oder *Rondoformen* die Rede ist, bezieht sich der Ausdruck hauptsächlich auf die *Zahl* der Teile. In *Sonatenform* betont er eher die *Dauer* der Teile und ihre gegenseitige Beziehung. In *Scherzo*, *Menuett* und anderen *Tanzformen* ist der Charakter der Entscheidende. Im ästhetischen Sinn bedeutet der Ausdruck *Form*, daß ein Stück *organisiert* ist, d.h., daß es aus Elementen besteht, die wie in einem lebenden Organismus funktionieren.“ (Schoenberg, 1967: 12)

Man kann noch weitere Unterscheidungsmöglichkeiten anführen, etwa Mikro- und Makroformen, Formen als Gattungen (z.B. Messe, Oper, Sonate u.a.), Klangformen (z.B. Dissonanzen, Konsonanzen, Tonart, Takt, Intervall und Motiv) u.a.

Trotzdem der Formenbegriff innerhalb der Formenlehre zumindest mehrdeutig und wenig einheitlich angelegt zu sein scheint, verweist dieses Phänomen lediglich darauf, dass die Frage, *welche* Formen gebildet werden, zunächst selektiv entschieden werden müssen. Dadurch, dass Musikstücke im Ganzen viel länger dauern als z.B. ein gesprochener Satz als sprachliche Form,

³¹ Nur am Rande: Die Fähigkeiten, welche hier erworben werden können, dienen weniger häufig der Vorbereitung eines eigenen kompositorischen Werkes, als vielmehr der Möglichkeit des Nachvollzugs von Werkstrategien der Komponisten.

kann durch die Größe allein nicht viel bestimmt werden. Somit scheint eine Unterscheidung zwischen kleinen und großen Formen als Bestätigung der Ausdifferenzierung unausweichlich. Da der Begriff des musikalischen Elements frei gelassen wurde von komplexen Verbindungen, muss auf dieser Ebene nun alles nachgeholt werden.

Jedes Element *muss* in den Kontext dreier musikalischer Parameter (Melodik, Harmonik, Rhythmik/Metrik) und deren Beziehungen zueinander gestellt werden. Diese können nur an den größeren Formen ausgerichtet werden.

Die Relationen dieser Parameter können sehr unterschiedlich ausgerichtet werden, etwa hierarchisch zugunsten eines von ihnen, mit unterschiedlichen Tempi jedes einzelnen, mit unterschiedlicher Differenzierung jedes einzelnen. Hier findet man dann auch etwa die Stilbildung, etwa im Verhältnis bestimmter harmonischer Fortschreitungen, bestimmter melodischer Gepflogenheiten, einer bestimmten Rolle des Rhythmus³².

Wir deuten also den Formbildungsprozess als den eigentlichen Kompositionsprozess³³. Dieser wird durch die Gleichzeitigkeit aller Prozesse, durch das permanente Abgleichen mikroformaler, makroformaler u.a. Prozesse enorm verkompliziert. Dies erklärt, einerseits warum das Komponieren auch unter vielen Musikern als schwierig eingestuft wird, andererseits die Notwendigkeit weitreichender „Vorlagen“ als eine Form allgemeiner Wissensbildung.

Eigenschaften des Mediums Musik

Eigenschaften einer Sache oder eines Phänomens sind nur in einem Vergleichskontext beobachtbar. Wir suchen dennoch hier den Begriff der Eigenschaften, da hier – im Vergleich etwa zu anderen Medien wie Sprache – die Besonderheit von Musik erkennbar werden kann, der Vergleich als fruchtbare Möglichkeit neuartiger Wissensbildung am ehesten herangezogen werden kann. Der bisherige Verlauf einer Beschreibung von Musik als Medium stößt auf bestimmte Besonderheiten, die hier aufgearbeitet werden sollen. Dabei geht es auch um Erklärungen für den evolutionär sehr unwahrscheinlichen Erfolg, den Musik errungen hat.

Zweifellos ist Musik ein „imposantes“ (Fuchs) Phänomen unserer Zeit, bemessen allein an der Zeit, die mit oder bei Musik verbracht wird.

Wir teilen die zentralen Eigenschaften des Mediums Musik in drei Komponenten ein, der *Affizierbarkeit* durch Musik, der *Komplexität* von Musik, sowie den vielschichtigen

32 Natürlich auch im Kontext bestimmter Aufführungspraxen und der jeweiligen instrumentalen Möglichkeiten der unterschiedlichen Zeiten.

33 Unter Umständen könnte jetzt – sozusagen im nachhinein – die Frage nach den Elementen neu gestellt werden. Aber dies würde die Problematik nur verschieben, und überdies

Affizierbarkeit

Gemäß der Systemtheorie sind psychische und soziale Systeme in einer co-evolutionären Entwicklung entstanden³⁴. In unserem Falle sei zunächst betont, dass es sich keineswegs um rein „individuelle“ oder kaum erklärbare „seelische“ Prozesse handelt, wenn es um den Einfluss von Musik geht.

Die historisch kontingente Entwicklung der Musik und ihr außerordentlicher Erfolg belegen ein tiefes, gesellschaftliches Einverständnis mit Musik. Die permanente Weitergabe bestimmter musikalischer Gepflogenheiten als kulturelle Tradierung funktioniert nach wie vor: Kindern werden von Eltern und durch deren Verhalten an Musik herangeführt und sozialisiert.

Dafür, dass das häufig selbstverständlich einer bevorzugten Musikform erscheinende für psychische Systeme anderer Herkunft keineswegs selbstverständlich erscheinen muss, also auch

Gepflogenheiten wie ein Durdreiklang, die Bevorzugung bestimmter Instrumente oder spezifischer Rhythmen dem historischen Zufall bestimmter Herkunft entstammen, gibt es viele Belege. Es deutet bereits ein hohes Maß an notwendiger wie bestehender musikalischer Sozialisation an³⁵.

Vielmehr deuten viele auf Gemeinsamkeiten hinweisende Bräuche im Bereich Musik wie das gemeinsame Singen von Kirchenliedern und Nationalhymnen, der gemeinschaftliche Besuch von Konzerten, wie auch die auf Gemeinschaft drängende Verehrung von Stars sowie die Bevorzugung bestimmter Musikstücke im Wissen des Verhaltens darauf hin, dass das unterstellte individuelle Verhalten wohl doch nicht so einzigartig ist, wie es scheint³⁶.

Möglicherweise ist in diesem Bereich eines Ausgleichs zwischen Allgemeinheit und Individualität, zwischen „Konformismus“ und „Nonkonformismus“ die Funktion eines sozialen Systems Musik³⁷ zu erarbeiten. An dieser Stelle muss dies zurückgestellt werden.

Peter Fuchs (1987:) erklärt die Wirkung von Musik mit der ähnlichen Struktur zur Autopoiesis

34 Vgl.: Luhmann (1984: 92)

35 Es ist also bei vielen Studien, die eine direkte Wirksamkeit von Musik nahe legen, Vorsicht geboten.

36 Wir verweisen hier auf Luhmanns Artikel „Individuum, Individualität, Individualismus“ (Luhmann 1993: 149ff.)

37 Die Frage, ob Musik als ein soziales System beschreibbar sei,

Dass Musik zunächst als ein „kaltes“ Medium außerordentlich „gefühllos“ daherkommt, und die Gefühle nur innerhalb der psychischen Systeme stattfinden, scheint klar. Es ist noch darauf hinzuweisen, dass gelegentliche Warnungen³⁸ vor der dionyschen, ja unter Umständen diabolischen Wirkung von Musik einer funktionaleren Einschätzung von Musik gewichen sind. Dass Musik den Menschen im moralischen Sinne „besser machen“ könnte, scheint spätestens seit den Erfahrungen des Nationalsozialismus und seiner ausgesprochenen Musikliebe³⁹ kein besonderes Thema mehr zu sein. Es erscheint klar, dass alle gesellschaftlichen Gruppen ihre eigene Musik besitzen, die als Verstärker ihrer Selbstbeschreibungen dient, auch unter z.B. gewaltverherrlichenden Umständen. Aber gerade das Versagen ehemaliger Moralen verheißt Musik eine positive Zukunft unter den beschriebenen Umständen einer latenten gesellschaftlichen Funktion.

Komplexität

„Als komplex wollen wir eine zusammenhängende Menge von Elementen bezeichnen, wenn auf Grund immanenter Beschränkungen der Verknüpfungskapazität der Elemente nicht mehr jedes Element jederzeit mit jedem anderen verknüpft sein kann.“ (Luhmann 1984: 46)

Medien sind per se als zur Verfügung stehender Behälter von Komplexität zu sehen, da sie eine ungeheure Vielzahl von Elementen lose koppeln. Im Falle der Musik handelt es sich nicht um die Summe der Töne, auch nicht um die Summe möglicher Tonverbindungen, die an sich schon gigantisch wäre, sondern um die Summe aller denkbaren – auch außerhalb des 12-Ton-Systems befindlichen Möglichkeiten.

Ordnungsbedarf

38 „Auch jene andere, vielleicht innigere, aber wundersam unartikulierte Sprache, diejenige der Töne (wenn man die Musik so bezeichnen darf), scheint mir nicht in die pädagogische – humane Sphäre eingeschlossen, obgleich ich wohl weiß, daß sie in der griechischen Erziehung und überhaupt im öffentlichen Leben der Polis eine dienende Rolle gespielt hat. Vielleicht scheint sie mir, bei aller logisch – moralischen Strenge, wovon sie sich wohl die Miene geben mag, einer Geisterwelt anzugehören, für deren unbedingte Zuverlässigkeit in Dingen der Vernunft und Menschenwürde ich nicht eben meine Hand ins Feuer legen möchte,“ lässt Thomas Mann den Ich-Erzähler und Lateinlehrer Dr. Serenus Zeitblom in der Einleitung des „Dr. Faustus“ schreiben. (MANN 1967: 12)

39 „Spätestens im KZ hat Musik ihre Unschuld verloren.“ (Eckart John 1991, zitiert in Bastian (2000: 15)

Dies verweist bereits auf einen enormen Ordnungsbedarf, auf die Notwendigkeit zur Herstellung wie auch immer gearteter Regeln. In diesem Sinne sind Festlegungen von Tonsystemen und die sich historisch häufig wandelnde Überlieferung von Kompositionsregeln als geschichtliche Kompromisse zu verstehen, die nur bedingt als Kompromisse kommuniziert werden können.

Vielmehr geben sie sich so stark es ihnen möglich erscheint als ein Faktum.

Die Zustandsbeschreibung des Mediums entspricht somit demjenigen der Entropie⁴⁰. Der Kompositionsvorgang ist dementsprechend als Abnahme von Entropie, zugleich als Zunahme von Negentropie und in jedem Falle – unabhängig davon, wie komplex das entstehende Werk erscheinen mag – als Reduktion von Komplexität zu werten. Das Medium in seinem Rohzustand ist in jedem Falle als komplexer zu bezeichnen.

Einen weiteren, bedeutsamen Schritt in Richtung erhöhter abnehmender Unordnung spielen die Erstellung neuer Medien, die sich Musik nutzbar machen konnte.

Mit der Verschriftlichung und dem Buchdruck ergeben sich vollständig andere Verhältnisse für die Musikausübung. Musik wird *wiederholbar* in vollständig anderen Dimensionen als zuvor. Damit erst wird Musik zu einem möglichen Kommunikationsthema, das über Gefallen und Mißfallen deutlich hinausgeht. Damit erst wird Musik zu einem Allgemeingut, es kann sich jetzt erst ein selbstreferentielles System bilden, das in großem Stile auf sich selbst Bezug nimmt.

Das sich Musikstile im Verhältnis zu ihren eigenen Vorgängern als historisch nicht-notwendige, kontingente Entwicklungen manifestiert haben⁴¹, verweist auf die Periodizität dieser Stile. Der notwendige gesellschaftliche Druck zur Unterscheidung von der eigenen gesellschaftlichen Vergangenheit, von der Distanzierung der Generationen untereinander lässt das Erschaffen von Neuartigem als positive erscheinen. Selbstbeschreibungen müssen affirmativ sein, die Gegenwart muss im Kern als überlegene Zeit empfunden werden, auch das Ringen um die „bessere“ Musik stellt sich hierauf in einem „Kampf der Zeiten“ ein.

40,„Das System ist für sich selbst entropisch, wenn im Prozeß der Reproduktion, also des Ersetzens entfallender Elemente, jedes mögliche Nächstelement gleichwahrscheinlich ist. Anders gesagt: Im Falle der Entropie fehlt jede Engführung der Anschlußfähigkeit, und es fehlt damit auch der Zeitgewinn, der daraus resultiert, daß nicht alles in Betracht kommt. Der Begriff bezeichnet mithin den Grenzfall, in dem die Reproduktion des Systems aus sich selbst heraus zum Zufall wird.“ (Luhmann 1984: 79/80)

41 Bühl verweist auf die Theorie eines 20-Jahrezyklus

Relationen zwischen Musik und Sprache

Prinzipiell ist hier besondere Vorsicht geboten, da sich hinter dieser Überschrift mehrere durchaus eigenständige Themen verbergen.

Eines hiervon ist dasjenige einer entwicklungsgeschichtlichen Herkunft beider Medien, die Musik als das deutlich ältere menschliche Produkt ansieht.

Damit zusammenhängend geht es um gegenseitige Beeinflussungen, zunächst in der Hinsicht von Musik als ein sprachvorbereitendes, ermöglichendes Medium, eine Voraussetzung zur Bildung von Sprache.

Ein weiteres, in einem wissenschaftlichen Text unbedingt zu beachtendes Thema, sind die Möglichkeiten und Schwierigkeiten, die sich auftun, wenn mit Hilfe von Sprache musikalische Zusammenhänge ausgedrückt werden sollen.

Zuletzt geht es um Verknüpfungen zwischen Sprache und Musik, Liedtexte und die Aufgabe der Musik hierbei.

Zur Forschungssituation

Zusammenhänge zwischen Musik und Sprache und damit korrelierend von Musik und Kognition, sowie von Musik und Gehirnforschung entwickelten sich in den vergangenen Jahren zu einem Modethema. Dies mag zusammenhängen mit dem verstärkten Aufkommen der Gehirnforschung, neurophysiologischer Forschung, neuen computerbasierten Möglichkeiten, aber auch mit einem neuartigen Interesse an Musik.

Die zahlreichen Studien, die gerne in auffälliger Manier präsentiert werden, suggerieren gerne neuartige Erkenntnisse im Hinblick auf geheime, bisher verborgene Wirkungen in Bezug von Musik auf Intelligenzbildung und Entwicklung allgemein. Indirekt damit verbunden sind moralische Wertungen pro Musik, die bei genauerer Betrachtung schwer aufrecht zu erhalten sind.

Insgesamt ist die Forschungssituation als kaum überblickbar zu bezeichnen. Dennoch wiederholen sich bestimmte Momente in auffälliger Art und Weise.

Zunächst wird die Sprachbasierung jeglicher Analyse zu einem ungewöhnlichen Problem. Texte wie dieser sind im wissenschaftlichen System verfasst, und an Sprache als Medium gebunden. Sprache muss so verfahren, als ob die Grenzen möglichen Denkens mit ihren Möglichkeiten korrelieren, was

aber spätestens mit Wittgenstein in offenen Widerspruch geraten ist. Im Falle von Musik geht es damit um Übersetzungsprobleme, die möglicherweise gerade durch Verwandtschaft und strukturellen Ähnlichkeiten aufkommen.

Die Grenzen möglichen Verstehens (sic!) werden im Beobachtungsbegriff, im Unterscheidungs begriff und im Begriff Verstehen sofort erkennbar, wenn diese als an Sprache und *demzufolge* nicht an Musik orientiert, gelegentlich (beim Beobachtungsbegriff) zumindest stärker an einem visuellen Beobachten ausgerichtet scheinen.

Hier schließen nun einerseits weitere Forschungen an, welche Musik in unmittelbarem Vergleich mit Sprache in gegenseitigen Abhängigkeiten, etwa in evolutionärer Beziehung zueinander, zu bestimmen versuchen, aber stark im Spekulativen und Unbestimmten verbleiben. Ein anderes Beispiel ist der Hinweis Derridas,

„Analog des von Foucault bestimmten Begriffs der Bedeutung (ANM: Vgl. 3.4.2.4) kann demgemäß über Musik nur gesprochen werden, wenn ihrer konkreten Verfaßtheit die Organisationsweise eines sprachlichen Systems unterstellt wird. "Weil wir es mit einer Sprache über die Sprache zu tun haben", (ANM: Jacques Derrida, Die Struktur, das Zeichen und der Diskurs im Spiel der Wissenschaften vom Menschen, S. 435) steht man bei diesem Vorhaben im unmittelbaren Sinne sofort vor einem Übersetzungsproblem, da keinerlei allgemeingültige Normen und Konventionen vorliegen, anhand der die Sprache der Musik in wörtliche oder schriftliche Rede übersetzt werden kann.“ (Berndlein 2009)

Beobachtungs- und Beschreibungsprobleme

Was verbleibt, ist eine Unfähigkeit, über Musik zu sprechen, mit dem Ergebnis unendlicher Mystifizierung und Affirmatisierung eines an sich neutralen Mediums. Diese sprachliche Ungreifbarkeit des Mediums Musik, dieser Zwang zur Unschärfe, was Begriffsbildungen über Musik angeht, dieses ungeheure Potenzial an Zurechenbarkeit jeglicher Art, diese radikale Flexibilität in Bezug auf mögliche Sichtweisen könnte es sein, was den Erfolg von Musik absichern hilft. Das gemeinsame, häufig pathetische, zuweilen intellektuelle Empfinden gegenüber ein paar Luftschwingungen lässt den Zustand bleibender Beobachtungs- und Beschreibungsprobleme durchaus funktional sinnvoll erscheinen.

Literaturangaben

Baecker, Dirk (1993): Kybernetik zweiter Ordnung; in: Von Foerster, Heinz: Wissen und Gewissen; Versuch einer Brücke; (Hg.) Schmidt, Siegfried; Frankfurt am Main.

- Baecker, Dirk (2005): Vorwort in: Heider, Fritz (2005): Ding und Medium; Berlin.
- Baecker, Dirk (2007): Form und Formen der Kommunikation; Frankfurt am Main.
- Baecker, Dirk (2008): Form und Medium der Kommunikation; Frankfurt am Main.
- Baecker, Dirk (2008): Medienforschung, in: Münker, Stefan/Alexander Roesler (Hg.) (2008): Was ist ein Medium? Frankfurt am Main.
- Bastian, Hans Günther (2000): Musik(erziehung) und ihre Wirkung. Eine Langzeitstudie an Berliner Grundschulen; M Mainz.
- Berndlein, ? (2009): Exkurs; wie kann man überhaupt über Musik sprechen?; http://www.copyriot.com/1000_words_pm/exkurs.htm [10.5.2009]
- Bühl, Hans Walter (2004): Musiksoziologie; Bern.
- Casimir, Torsten (1991): Musikkommunikation und ihre Wirkungen. Eine systemtheoretische Kritik. Wiesbaden.
- Corsi, Giancarlo/ Elena Esposito: Form/Medium; in: Baraldi, Claudio/ Giancarlo Dorsi/ Esposito; Elena (1997): GLU: Glossar zu Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme; Frankfurt am Main.
- Fuchs, Peter (1987): Vom Zeitzauber der Musik. Eine Diskussionsanregung; in: Baecker, Dirk u.a. (Hg.): Theorie als Passion. Niklas Luhmann zum 60. Geburtstag; Frankfurt am Main.
- Fuchs, Peter (2004): Der Sinn der Beobachtungen; begriffliche Untersuchungen; Weilerswist.
- Heider, Fritz (2005): Ding und Medium, hg. von Dirk Baecker, Berlin.
- Hindemith, Paul (1959): Komponist in seiner Welt; Welten und Grenzen; Zürich.
- Hüschen, Heinrich (1989): Musik: Begriffs- und geistesgeschichtlich; in: Blume, Friederich (Hg.) (1989): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik; Kassel – Basel – London.
- Luhmann, Niklas (1984): Soziale Systeme; Frankfurt am Main.
- Luhmann, Niklas (1986): Das Medium der Kunst; in: Luhmann, Niklas (2008): Schriften zur Kunst und Literatur; Frankfurt am Main.
- Luhmann, Niklas (1991): Das Kind als Medium der Erziehung; in: *Zeitschrift für Pädagogik* 37; Nachdruck 2006; Frankfurt am Main.
- Luhmann, Niklas (1992): Die Wissenschaft der Gesellschaft, Frankfurt am Main.
- Luhmann, Niklas (1993): Gesellschaftsstruktur und Semantik; Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft, Band 3; Frankfurt am Main.
- Luhmann, Niklas (1997): Die Gesellschaft der Gesellschaft, Frankfurt am Main.
- Luhmann, Niklas (2000)¹: Die Politik der Gesellschaft, Frankfurt am Main.
- Luhmann, Niklas (2000)²: Die Religion der Gesellschaft; Frankfurt am Main.
- Luhmann, Niklas (2008): Schriften zur Kunst und Literatur; Frankfurt am Main.
- Rösing, Helmut/Peter Petersen (2000): Orientierung Musikwissenschaft. Was sie kann, was sie will; Hamburg.
- Schoenberg, Arnold (1967): Grundlagen der musikalischen Komposition; Wien.
- Salmen, Walter (1997): Beruf: Musiker: verachtet – vergöttert – vermarktet; eine Sozialgeschichte in Bildern; Kassel.

Schoenberg, Arnold (2001): Harmonielehre, Jubiläumsausgabe 2001; Wien.

Spencer-Brown George (1997): Laws of form – Gesetze der Form, 2. Auflage, Lübeck.

Tholen, Georg Christoph (2005): Medium, Medien; in: http://www.xcult.org/texte/tholen/Tho_Medium_VS-3.pdf
[18.10.2008]

Vieillard, Sandrine (2008): Töne mit Tiefenwirkung; in: Gehirn und Geist, Dossier; 3/2008; Heidelberg.

Von Förster, Heinz (2002) (Müller, Albert/ Karl H. Müller Hg.) : Der Anfang von Himmel und Erde hat keinen Namen; Berlin.

Von Förster, Heinz/ Bernhard Pörksen (1998): Wahrheit ist die Erfindung eines Lügners - Gespräche für Skeptiker; Heidelberg.

Von Förster, Heinz (2004): Interview mit Lutz Dammbeck; in Dammbeck, Lutz (2004): Das Netz;
<http://www.youtube.com/watch?v=PcPtl-vuGbl> [17.5.2009] .