

Johannes Kreidler

Medien der Komposition

März 2008

Erschienen in: *Musik mit Musik*

Erste Fassung in: *Musik & Ästhetik* 48 (Oktober 2008)

Die Unterscheidungen, die den Begriffen der Sprache über Musik zugrunde liegen, sind ihrerseits unterschiedlich begründet. Schwingende Luft wird in verschiedene zeitliche Größenordnungen eingeteilt: Extrem schnell ablaufende Einheiten sind Tonhöhenfrequenzen, mittlere sind Rhythmen, verhältnismäßig langsame die Form mit ihren Unterteilungen. Das sind physiologische, psychologische und auch schlichtweg konstruierte Distinktionen. So hilfreich die Termini sind, um überhaupt das kompositorische Denken und ein Sprechen über Musik zu ermöglichen, so hypothetisch bleibt ihre Abgrenzung. Manche Begriffe unterliegen stark dem historischen Wandel: Das »musikalische Material« bezeichnet in der Musik der klassisch-romantischen Epoche hauptsächlich Themen und Motive, in der Neuen Musik sind es dagegen beispielsweise serielle Zahlenkonstellationen (und erst mit der postseriellen »musique concrète instrumentale« wird das Materielle selbst musikalisches Material). Andere Begriffe sind ziemlich präzise, lassen sich dafür aber wiederum transferieren: Eduard Hanslick spricht von der musikalischen Form als »Rhythmus im Großen«,¹ Arnold Schönberg nennt den Wechsel der Instrumentation »Klangfarbenmelodie«,² auch ein einzelner Akkord gilt bei ihm schon als »Thema«,³ oder Helmut Lachenmann metaphorisiert das »Instrument« auf eine kompositorische Vorstellung, bei der jede Taste einer anderen Klangwelt entspricht.⁴ Hinwiederum andere Termini sind praktisch von vornherein variabel. Das frappierendste Beispiel ist der »Struktur«-Begriff – einst Schlagwort der Nachkriegsavantgarde –, der es nie zu einer scharfen Definition in musicis gebracht hat. In Karlheinz Stockhausens Schriften liest man etwa von »Klangstruktur«,⁵ »Materialstruktur«,⁶ »Werkstruktur«,⁷

¹ Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig 1854 (Nachdruck Darmstadt 1955), S. 32.

² Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 1911, S. 471.

³ Dieter de la Motte, *Harmonielehre*, Kassel 1976, S. 274.

⁴ Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, Wiesbaden 1996, S. 396.

⁵ Karlheinz Stockhausen, *Arbeitsbericht 1953: Die Entstehung der elektronischen Musik*, in: *Texte zur Musik* Band I, herausgegeben von Dieter Schnebel, Köln 1963, S. 39.

⁶ Karlheinz Stockhausen, *Orientierungen*, in: *Texte zur Musik* Band II, herausgegeben von Dieter Schnebel, Köln 1964, S. 37.

⁷ Ebd.

»Schwingungsstruktur«,⁸ »Tonhöhenstruktur«,⁹ »Gruppenstruktur«,¹⁰ »Massenstruktur«,¹¹ »Phasenstruktur«,¹² »Formantstruktur«,¹³ »Dauernstruktur«,¹⁴ »Ablaufstruktur«,¹⁵ »Impulsstruktur«,¹⁶ »Lautstruktur«,¹⁷ »Elementstruktur«,¹⁸ »Gesamtstruktur«,¹⁹ und die Inflation des Ausdrucks trieb im Folgenden noch unzählige Blüten – der Begriff ist Hülse für Beliebiges.²⁰

Medium - Form

Allerdings hat der variable Gebrauch eines Wortes seine Notwendigkeit und kann durchaus erhellend sein. Zu Beginn des Kapitels über die Formenlehre in *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert in Deutschland* referiert Carl Dahlhaus die aristotelische Form-Stoff-Relation: Anders als die Musiktheorie es für die »Form« ansieht, ist darin keine bestimmte Größenordnung maßgeblich, sondern kann an praktisch jeder Stelle eine Unterscheidung angebracht werden:

»Dass der Formbegriff der musikalischen Formenlehre eng begrenzt ist, lässt sich allerdings nicht leugnen; und er fordert ästhetisch begründete Einwände geradezu heraus. Unter aristotelischen Voraussetzungen ist, um an einem vokalen Satztypus zu exemplifizieren, ein Intervall die Form der Töne, eine melodische Gestalt die Form der Intervalle, eine Durchimitation die Form der melodischen Gestalt und eine Motette die Form der Durchimitationen.«²¹

Dahlhaus verfolgt dieses Modell der Differenzierung allerdings nicht weiter.

Auch Niklas Luhmann bezieht sich in seiner Kunsttheorie auf diese Relation, speziell in dem

⁸ Ebd., S. 35.

⁹ Karlheinz Stockhausen, ... *wie die Zeit vergeht ...* in: *Texte zur Musik* Band I, vgl. Anm. 5, S. 103.

¹⁰ Karlheinz Stockhausen, *Gruppenkomposition: ›Klavierstück I‹ (Anleitung zum Hören)* in: *Texte zur Musik* Band I, vgl. Anm. 5, S. 70.

¹¹ Ebd., S. 67.

¹² Karlheinz Stockhausen, ... *wie die Zeit vergeht ...* in: *Texte zur Musik* Band I, vgl. Anm. 5, S. 109.

¹³ Ebd., S. 112.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd., S. 135.

¹⁶ Karlheinz Stockhausen, *Die Einheit der musikalischen Zeit* in: *Texte zur Musik* Band I, vgl. Anm. 5, S. 220.

¹⁷ Karlheinz Stockhausen, *Musik und Sprache I/II (Über Boulez und Nono)*, in: *Texte zur Musik* Band II, vgl. Anm. 6, S. 157.

¹⁸ Karlheinz Stockhausen, *›Gesang der Jünglinge‹* in: *Texte zur Musik* Band II, vgl. Anm. 6, S. 52.

¹⁹ Ebd., S. 57.

²⁰ Vgl. »Ein spezifischer musikalischer Terminus technicus ist ›Struktur‹ nicht.« (Klaus Kropfinger, *Bemerkungen zur Geschichte des Begriffswortes ›Struktur‹ in der Musik*, in: *Zur Terminologie der Musik des 20. Jahrhunderts. Bericht über das zweite Colloquium der Walcker-Stiftung 1972*, herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart 1974, S. 199.)

²¹ Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil*, in: *Gesammelte Schriften* Band 4, herausgegeben von Hermann Danuser, Laaber 2005, S. 601.

Text *Das Medium der Kunst*. Er spricht von »Medium« und »Form«.²² Aus einem Medium lässt sich etwas formen, wobei in einem höheren Sinne diese Form aber wieder Medium sein kann. Luhmann definiert: Das Medium ist eine relativ »lose Kopplung von Elementen«, demgegenüber ist die Form »Verdichtung von Abhängigkeitsverhältnissen zwischen Elementen, also Selektion aus Möglichkeiten, die ein Medium bietet.«²³ So bildet beispielsweise die Tonleiter eine Form aus Tonhöhen. Diese Elemente sind aber relativ lose gekoppelt; die Tonleiter selbst ist noch keine Melodie. Eine Melodie formt die Elemente der Tonleiter weiter, indem sie daraus selektiert. Ihre Gestalthaftigkeit liegt in der Verdichtung von Abhängigkeitsverhältnissen.

Luhmanns Blick ist historisch. Seine Theorie »legt nahe, die Evolution von Kunst als Steigerung des Auflöse- und Rekombinationsvermögens zu beschreiben, als Entwicklung immer neuer Medien-für-Formen.«²⁴ Im einzelnen Werk sind diese Entwicklungsstufen als hierarchisches System eingelagert. Aus dem Primärmedium Luft beispielsweise lässt sich ein reiner Ton formen, was eine elaborierte Technik fordert. Im Mittelalter nutzt man diesen Ton als Träger der Deklamation liturgischer Texte, zur akustischen Verstärkung in Kirchengebäuden. Daraus folgen die Gregorianischen Gesänge, die Mehrstimmigkeit, und so fort, bis hin zum gesampelten Mönchschor in der Popmusik, worin all dies wiederum zurückverfolgbar ist.

Luhmann bezeichnet mit dem Wort »Auflösung« einerseits das quantitative Potenzial eines Mediums, also in welcher Menge sich seine Elemente anbieten; ein Decrescendo mit zehn Klaviertönen ist feingliedriger als eines mit nur zweien. Andererseits impliziert es auch die Zersetzung einer gegebenen Ordnung und die Re-kombination ihrer Elemente. Die Kunst öffnet Möglichkeitsräume. Allerdings nicht infolge eines zuerst vorhandenen Mediums, in die sich »Form« einprägt, wie man bei der Medium-Form-Unterscheidung zunächst denken könnte. Luhmann setzt bei der Kunst mit der umgekehrten These an, dass eine neues Kunstwerk sich als Form das Medium überhaupt erst schafft. Ein Medium der Kunst kann nur in einer formalen Manifestation erkannt werden.²⁵ Der Kunsttheoretiker Arthur C. Danto beispielsweise bemerkt beim Betrachten der *Brillo Boxes* von Andy Warhol, dass das eigentliche, neue Medium dieses Kunstwerks nicht das Holz und die Farbe darauf sind,

²² Niklas Luhmann, *Das Medium der Kunst*, in: *Aufsätze und Reden*, Stuttgart 2001, S. 198-217. Luhmann bezieht sich nicht expressis verbis auf Aristoteles, stattdessen auf eine Arbeit des Psychologen Fritz Heider von 1927.

²³ Ebd., S. 200.

²⁴ Ebd., S. 208.

²⁵ Ebd., S. 200.

sondern das Rezeptionsverhalten gegenüber den bemalten Holzkisten.²⁶ Und dieses Medium tut sich da auf, wo jene Objekte nicht mehr als Skulpturen, sondern als deren in ihrer Trivialität provozierendes Derivat angesehen werden. Sie sind eine entlehnte Form, welche nun ein neues Medium sichtbar macht.

Für Luhmann lässt sich ein Kunstwerk nur in der Differenz von Medium und Form nachvollziehen. Kunst will »Unterscheidungen anbringen«.²⁷ Heikel ist das natürlich bei den avanciertesten Kunstprodukten, deren Exaltiertheiten an der Grenze des Sinnverständnisses rütteln. Überschreitungen sind aber nur möglich, wo »eben dies Überschreiten noch hörbar ist«²⁸ (und erneut, wenn das Überschreiten im Zurückschreiten besteht. Es werden weiterhin Skulpturen intendiert, deren (vorerst) letztes Medium-Form-Verhältnis das traditionelle zwischen Materie und Anordnung ist.). Es ist eine Methode der Kunst, die »durch und durch geschichtlich ist« (Adorno), dass sie erkennbar Altes zum Neuen transferiert. Schönbergs Rede von der »Klangfarbenmelodie« soll ja den Hörer – und Schönberg selbst – von seiner vertrauten Wahrnehmung zu einer neuen führen. Nur erweist sich der Ausdruck bei eingehender Betrachtung als problematisch: Die Logik einer Melodieführung ist wechselnden Partialtonverhältnissen wenig ähnlich. Es lässt sich aber für die Melodie wie für den Klangfarbenwandel die universelle Medium-Form-Operation anbringen, wonach im einen Fall etwas aus den Medien Tonhöhen und Dauern, im anderen etwas aus den Medien Klangfarben und Dauern »geformt« wird.

Die Chance der Medium-Form-Unterscheidung ist also ihre Abstraktion; ihre Begriffe sind »Module« ohne spezifischen Gehalt. Sie kann nicht die tradierten analytischen Instrumentarien ersetzen (und schwierig ist natürlich die Konkurrenz zum etablierten Begriff der »Form« in der Musiktheorie), doch zur Ergänzung bietet sie an, mehr Unterscheidungen im Kompositionsprozess transparent zu machen und damit Lücken zu schließen, die in der mangelnden Relativität der angestammten musiktheoretischen Begriffe liegen. Danach ermöglicht das theoretisch recht einfache Konzept Vergleiche zwischen den auf verschiedenen Ebenen herausgearbeiteten »Medien« und »Formen«.

Traditionelle Musik

Die bekannten Medien der traditionellen Musik sind dadurch gekennzeichnet, dass sie allgemein gültig und unhinterfragt sind: die Dauern des Metrums, die Töne der Tonleiter, die Akkorde der Tonalität, die Glieder der Form. Damit ist aber kein individuelles Kunstwerk

²⁶ Arthur C. Danto, *Kunst nach dem Ende der Kunst*, München 1996.

²⁷ Luhmann, *Das Medium der Kunst*, vgl. Anm.22, S. 206.

²⁸ Ebd., S. 209.

erklärt. Der Fokus wendet sich bald den Formen zu, um dann wiederum neue Medien zu erkennen – die Motive der Themen für die Durchführung, der Unterschied zwischen Haupt- und Seitensatz für die formale Gestaltung oder die Abweichungsmöglichkeiten von der Konvention für Überraschungseffekte.

Die Musik der traditionellen Musik ist in hohem Maße auf gegebenen Schemata aufgebaut. Bei der Frage, was denn nun in einem Werk der traditionellen Musik gestaltet wurde, sind gerade die Differenzen zur Konvention, das heißt deren individuelle Aneignung, der darin gewonnene Spielraum von Interesse. In der traditionellen Musik ist die Tradition interessant, welche Medien die Tradition zulässt und wie Fortschritt darin funktioniert. Daneben ist es aber freilich der immanente Verlauf eines Werkes, der zu Unterscheidungen einlädt und die das Hörerlebnis erzeugen. Deutlich ist das am Varietas-Prinzip: Das gleiche melodische Gerüst, das verschieden figuriert wird. Die Unterscheidungen, die dabei auszumachen sind, rekonstruieren nicht nur den Kompositionsprozess. Meist fehlen Quellen, die die vermeintlichen Intentionen des Autors verifizieren, und Sinnverständnis heißt nicht nur, die Selektion des Komponisten zu verstehen, sondern eine Selektion des jetzigen Hörens. Das ist dann eine dekonstruktive Lesart: Es geht um die Medien der Komposition, nicht um die Medien des Komponisten. Die Analyse beobachtet sich selbst, ihre Medien des Hörens.

Beispielsweise lässt sich über Bachs *Kunst der Fuge* sagen, dass die Tonleiter Medium der Themenformen ist, die Themenformen wiederum Medien der einzelnen Fugen, bis dahin, dass die Fuge schlechthin hier Medium für die Idee einer Abhandlung der Fugenkomposition darstellt; indes ist die Form des Tones in Ermangelung einer Instrumentationsanweisung nur die der (temperiert angeordneten) Schwingungsfrequenzen. Die Wahl der rhythmischen Formung der Thementöne kann man vor dem Hintergrund der verfügbaren Metren, aber auch vor Topoi beziehungsweise Charakteren darlegen und dabei wiederum diese Medien der Analyse vergleichen. Die wesentlichen Differenzen können sich aber auch aus dem Vergleich mit anderen Stücken ergeben, bis hin zur Frage, ob der Genuss in der Interpretation oder gar der Repräsentation besteht, ob das Werk als Kunst- oder als Ausstellungsstück interessiert. Die Anwendung des immer selben Begriffspaares Medium - Form macht die verschiedenen Domänen komparativ.

Musikstücke relational, in Bezug zu einem Spektrum an Möglichkeiten zu betrachten, führt zu Methoden der Tonsatzlehre, dem Anfertigen von Stilkopien. Mit Vergleichen, bei denen allgemeine Grundlagen, wiederkehrende Muster und historische Unterschiede erkannt werden, lassen sich Schemata zur eigenen Anwendung abstrahieren. Die moderne Musiktheorie ist dazu übergegangen, statt historisch unsinnige Ansammlungen von Verboten

zu gebrauchen, aus gegebenen Werken selbst Regeln abzuleiten.²⁹ Verglichen werden Medien, Formen und deren Differenzen. An einem einfachen Beispiel dargestellt: In den Messen von Josquin gibt es einen bestimmten Vorrat an Verzierungsweisen der Klauseln, die selbst aber – in der Regel – unveränderbar feststehen. Diese verschiedenen Formen der Klauseln sind weiterhin Medium zur Abwechslung von Kadenz innerhalb eines größeren Werkes. Demnach können Übungen entworfen werden, deren didaktische Vereinfachung in der klaren Benennung von Medium und Form liegen: das Formen verzierter Klauseln, das abwechslungsreiche Interpunktieren größerer Verläufe durch verschiedene Kadenz. Derart hierarchische Modelle liegen seit dem Mittelalter etlichen Tonsatz- und Improvisationslehren methodisch zugrunde, und so ist die Medium-Form-Unterscheidung heuristisches Mittel für die Analyse historisch gewordener Musik und ihrer Re-Synthese in der Stilkopie. Man strukturiert sich so eine Musik – denn es gibt nicht ›die‹ Struktur, nur eine jeweils zu definierende Methode des Strukturierens.³⁰

Das obige Exempel von Medium-Form-Zuordnungen anhand von Bachs *Kunst der Fuge* – die Tonleiter als Medium der Themenformen, die Themenformen als Medien der einzelnen Fugen, die Fuge als Medium der Idee eines barocken ›Kunstabuches‹ (Peter Schleuning) – bildet zunächst eine logische Kette, doch lassen sich nicht sehr viele Merkmale eines Werkes in eine solche *Reihenfolge* zwingen. Häufig springt man von einem Medium zum anderen und wieder zurück; auch die Fux'sche Ordnung der »Gattungen« im epochalen Kontrapunkttraktat *Gradus ad Parnassum*³¹ mit methodisch angelegten Übungen verschieden vieler Noten ist nicht essenziell. Das tradierte Schreibmodell *inventio – dispositio – elaboratio – decoratio* zwingt nicht dazu, penibel chronologisch vorzugehen. Die fortgeschrittene Anwendung bedeutet durchaus, derlei Schemata umzudrehen, sprich: wiederum medial handzuhaben – vom Detail zum Ganzen und umgekehrt. Es gilt, Möglichkeiten von Möglichkeiten darzustellen und dafür ein Meta-Medium zu bestimmen. Luhmann gelangt mit einer selbstreferentiellen Formel dorthin: In der Kunst ist »die Differenz von Medium und Form ihrerseits medial.«³² Alle Schichten von Formung bilden aus der Distanz wiederum ein

²⁹ In der Nachfolge der Pionierleistung Diether de la Motte mit seinen Schriften über Harmonielehre und Kontrapunkt aus den 1970ern erfolgt die Darstellung dann noch akribischer zum Beispiel in den Büchern Thomas Daniels zum Bachchoral und dem Renaissance-Kontrapunkt: Thomas Daniel, *Kontrapunkt. Eine Satzlehre zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts*, Köln 1997, und ders., *Der Choralatz bei Bach und seinen Zeitgenossen*, Köln 2000.

³⁰ Man darf nicht ganz außer Acht lassen, dass es weder einen Eintrag zu »Struktur« in der *MGG*, noch im *New Grove* gibt. In Letzterem findet sich wenigstens der Artikel »structuralism«, worin es aber einzig um den linguistischen Begriff geht.

³¹ Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum*, Wien 1925 (Neuausgabe: Ders., *Sämtliche Werke* Serie 7 Band 1, Kassel 1967).

³² Luhmann, *Das Medium der Kunst*, vgl. Anm. 22, S. 203.

Ensemble an Möglichkeiten, aus denen selektiert werden kann. Das Theoriemodell der Medium-Form-Unterscheidung verfolgt nicht nur eine hierarchische Kette, sondern ist multiperspektivisch.

Mit der Medium-Form-Unterscheidung als Praxis der Stilkopie offenbart sich auch der historische Unterschied, der gravierend über die Qualität entscheidet; die »Meister« schufen sich trotz und wegen der Traditionsbestände ihre Medien selber, dank Formen, die inspirierte Ideen sind. Heute liegen diese Medien und Formideen vor, und im besten Falle glücken reizvolle Kombinationen aus dem gegebenen Vokabular, doch die kreative Zündung, die die Formung eines neuen, eigenen Mediums auslöst, ist so nicht zu erreichen. Denn die Form-Ideen sind seinerzeit aus Prozessen entstanden; ihr Repertoire wird erst gebildet, die Selektionen waren teils unbewusst, was der schöpferischen Arbeit durchaus zugute kommt.

Neue Musik

In besonderer Weise lässt sich die Medium-Form-Unterscheidung in der Entwicklung der Neuen Musik verfolgen. Paradigmatisch steht dafür die parametrische Differenzierung des Klages. Eine Toneigenschaft kann so gestaltet sein, dass eine andere ihr gegenüber vergleichsweise marginal erscheint und im Extremfall zum bloßen Träger, sprich: Medium wird. Die Einheit der musikalischen Dimensionen ist mit dem Schritt in die Atonalität auseinandergefallen.

In der atonalen Musik kommen zunächst Alternativen zur traditionell fixierten Dominanz der Harmonik und Melodik auf. Im berühmten *Farben*-Stück Schönbergs herrscht eine Beinahe-Statik der Tonhöhen entgegen dem tonalen harmonischen Gefälle. Diese treten damit hinter eine neue Ebene der Komposition zurück, das Medium der Instrumentation. Auch die Zwölftontechnik lässt sich so lesen: Ständig beginnt die Reihe von Neuem, ihr intervallischer Charakter »ruht« hinter dem akzidentellen Rhythmus, welcher die Gestaltung abgibt (ausgenommen Webern, der bereits vor dem Krieg eine »funktionale« Disposition der Reihengestalten entwickelte, die mehr als nur ein Äquivalent zur Tonleiter ist, da sie in der Konstruktion eine höhere Form(ung) erzielt). Hier wird wieder die Abstufung deutlich: Die Zwölftonreihe ist Medium der Rhythmisierung, selbst aber schon Form aus einem (noch loser gekoppelten) Medium, der temperierten Teilung der Oktav. Als für Schönberg mit Erfindung der Zwölftontechnik das Material in eine Zweck-Mittel-Unterscheidung zerfällt, konstatiert er auch an der Tonalität, dass sie nur ein »Darstellungsmittel«³³ neben anderen sei, diese also als ein gewissermaßen nur ausgewähltes Medium für eine darauf angewandte Idee relativiert.

³³ Arnold Schönberg, *Stil und Gedanke*, in: *Gesammelte Schriften*, Band 1, Reutlingen 1976, S. 43.

Eine signifikante neue Unterscheidung in der Neuen Musik ist die *Präkomposition*. Da kein allgemein verbindliches musikalisches Vokabular mehr vorhanden ist, erstellt der Komponist als ersten Arbeitsgang die »Materialstruktur« eines Stückes, ehe er damit »komponieren« kann.³⁴ Die Zwölftontechnik erweiternd ist dies im Serialismus die Form der Zahlenreihe, die dann auf verschiedene Medien – jetzt Parameter genannt – zur möglichst gleichwertigen Behandlung appliziert wird. Zwei Aspekte sind dabei problematisch: Einerseits ist eine Proportionsreihe keine angemessene Form für jedes Medium (zum Beispiel für die inkommensurable Klangfarbe), andererseits finden sich immer mehr Medien der Komposition; der Serialismus beginnt danach zu forschen, was denn überhaupt alles komponierbar sei. (Heute weiß man längst: Es ist infinit.)

Anschauliches Beispiel von »Medienkomposition« ist Karlheinz Stockhausens *Klavierstück I*. Vom Einzelton als Verbund von Klangeigenschaften über Reihen(ab)folgen solcher Töne bis zur großen Organisation verschieden dichter Reihengruppierungen ist ein breites Spektrum an Medien-für-Formen angelegt. Stockhausen bleibt jedoch nicht nur an der obersten Komplexitätsschicht seiner prädisponierten Systematisierung, sondern bewegt sich darin im Stück hin und her – wieder mit Luhmann: Die Differenz von Medium und Form wird selbst medial. Wir erfahren »Form« in verschiedensten Größenordnungen, von der Eigenzeit des verklingenden, isolierten Tons bis zu dessen extrem verschachtelter Konfiguration innerhalb schneller Tempi, als Gesamtform eines Stückes.

Das innovative an der Zwölftontechnik ist nicht die individuelle Zusammenstellung von Intervallen, die man auch als private, verquere Modi bezeichnen könnte, sondern ihre notwendige Sukzession. In Luhmanns Theorie können Medien auch aus »Ereignissen in der Zeitdimension«³⁵ bestehen, ähnlich der Grammatik einer Sprache, die schon gewisse Reihenfolgen vorsieht. Anders jedoch als bei der tonalen Syntax, die gestalthafte Elemente wie die diatonische Leiter oder den periodischen Themenbau vorgibt, führt die ganz strenge Sukzession zu neuen Zeiterfahrungen: Linearität und Prozessualität. Wenn auch lineare Abläufe kaum gestalthaft sind (das ist eben ihr Unterschied zur diatonischen Tonleiter), lassen sie sich doch wiederum als im näheren Sinne kompositorische Vorformung des Mediums für ein Werk verstehen, wie das stufenweise Crescendo in Maurice Ravel's *Boléro* oder die im Hintergrund skizzierten Glissandi und Accelerandi in den Orchesterwerken Mathias

³⁴ Neben der oben erwähnten »Strukturierung« erscheint mir gegenwärtig der »Struktur«-Begriff nur noch in diesem Sinne brauchbar, als Materialdisposition eines Stückes, so wie in der tonalen Musik die Tonleiter Struktur ist, oder um ein Bild zu gebrauchen: Die chromatische Skala ist der Stoff, die Zwölftonreihe das Strickmuster, die Form der Schnitt, und das Stück das ganze Kleid. Vgl. Erhard Karkoschka: *Der Terminus »strukturell«*, in: *Terminologie der Neuen Musik, Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt Veröffentlichungen* Band 5, Berlin 1965, S. 70-82.

³⁵ Luhmann, *Das Medium der Kunst*, vgl. Anm.22, S. 199.

Spahlingers. Im Vorfeld wurden die Parameter in eine Chronologie gebracht und zeichnen den formalen Verlauf vor. Bei Ravel ist der Aspekt der Lautstärke konzeptuell für die gesamte Dauer des Stückes vorgegeben; partiell daran gekoppelt ist die Instrumentation, die aber dennoch darüber eine eigene »Klangfarbenmelodie« spielt. Spahlinger entwirft virtuelle Glissandi, die in viele Einzelpunkte zersplittert sind, und aus diesen Tonhöhenanordnungen wählt er für die reale Komposition aus. Bestimmte Register kommen dadurch nur zu bestimmten Zeitpunkten vor, je nachdem, wo sich ein imaginiertes Glissando gerade befindet und mit welcher Steigung es sich ausdehnt.³⁶ Davon lässt sich schließlich ableiten, wie etwas Narrativ-Lineares zur medialen Grundlage verwendet werden kann: eine bereits zusammenhängende, formal gebildete Musik. Anton Webern überträgt die Schönberg'sche Idee der »Klangfarbenmelodie«, statt auf einen beinahe stehenden Klang, auf einen bestehenden »Klang«, das *Ricercare* Johann Sebastian Bachs, eine Art Kontinuum, auf das eine andere »Melodie« platziert wird, vergleichbar einer Textvertonung. Die Präkomposition wird an einen Vorgänger delegiert; ganze historisch überlieferte Werke sind wieder Medium. Im Gegensatz zu allein parametrischen Progressionen teilt sich bei einem solchen Verlauf eines bereits existierenden Werkes das Medium in gesteigerter Weise selbst mit; die Neukomposition daran ist eine »Partialkomposition« an einem bestimmten Aspekt der Vorlage, die noch medialen Charakter hat – im Webern'schen Beispiel ist es die Instrumentation, welche die barocke Partitur verschweigt. Wieder kann man an dem Ausgangsmaterial, dem *Ricercare*, zunächst eine evolutionäre Kette von Medien-für-Formen aufzeigen: Die Tonleiter geht aus dem chromatischen Repertoire hervor, das Thema aus der Tonleiter, der Kontrapunkt aus dem Komplementärmaterial des Themas, der ganze Satz aus Thema und Kontrapunkt. Dann aber folgt ein Sprung, wenn die Instrumentation aus dem Reservoir des spätmantischen Orchesters schöpft und die zugrundeliegende Ästhetik Weberns Zellendenken entspringt. Die Evolution von Medien-für-Formen erscheint nicht mehr als Einheit; Vergangenheit geht nicht mehr in höheren Entwicklungsstufen auf, sondern zeigt sich gegenwärtig durch einen Riss.

³⁶ Am ausdrücklichsten setzt Spahlinger diese prozessuale Harmonik im Instrumentalkonzert *akt, eine treppe herabsteigend* ein, und analog mit Dauern durch *Accelerandi* und *Ritardandi* im Orchesterstück *passage/paysage*.

Speichermedien

Augenscheinlich wird die Medium-Form-Unterscheidung für die Musik gerade bei den Speichermedien, wie die Notenschrift selbst ja auch schon eines ist.³⁷ Musik ist immer vermittelt, als Partitur, als Interpretation, durch das Design der Instrumente und so weiter. Nicht zufällig koinzidiert die Idee der Medien-Form-Differenz aber gerade mit dem Aufkommen neuer Technologien der Aufzeichnung. Technik und Ästhetik hängen zusammen. Parametrisierung ist ohne die akustische Analyse, die Grundlage der Phonographie ist, nicht denkbar, und die Collage verdankt sich der medial verfügbaren Musik. Die im Werk gesetzte Anordnung von Elementen wird wieder lose, weil sie ihrerseits in ein *physikalisches Medium*, das heißt aber eben wieder in ein *Medium* »eingeritzt« ist. Lose, weil Medium und Form differieren, und an diesen Umbruchstellen kann Spielraum gewonnen werden. Strawinskys neoklassizistische Bearbeitungen basieren auf Partituren, die er fast buchstäblich »zerschneidet«. Schnitte im Raum (hier: dem Papier) sind kompositorisch leichter zu bewältigen als in der Zeit, was ohnehin nur im Medium Gedächtnis möglich ist.

Die Differenz von Medium und Form ist gerade beim Computer, den man als universales Medium bezeichnet, ersichtlich. Ein Familienfoto, eine Nachrichtensendung, ein Kochbuch oder ein Musikstück sind für ihn nichts als Zahlenfolgen, und diese können algorithmischen Veränderungen unterzogen werden, zum Beispiel lassen sie sich komprimieren und im Internet zum Download bereitstellen, unabhängig von ihrem marktwirtschaftlichen Wert. In der Klangbearbeitung sind das Samples, die sich transponieren, dehnen und weiter umwandeln lassen, ob sie nun ursprünglich frühklassische Sonaten oder Feldaufnahmen waren.

Ein Pionier des Samplings, John Oswald, formuliert in seiner Apologie gegen die übermächtige Plattenindustrie, die gegen ihn als angeblichen Dieb geistigen Eigentums Mitte der 80er vors Gericht zog (als ob ein ästhetisch virulentes Phänomen so diskutiert werden könnte), dass er vorgefundene Klänge betrachte wie Instrumente, auf denen er seine eigene Musik spiele.³⁸ Jede Form kann wieder Medium sein, wie andersherum ja jedes Medium immer schon geformt ist. Die Speichermedien für Klang sind Instrumente – wie auch Instrumente Speichermedien sind, ihnen sind zumindest bestimmte Musiktypen eingeschrieben. Beiden haftet im Kunstgebrauch eine Aura an; bei der technischen Reproduktion ist dies vor allem die Funktionalität. Klangdateien, gerade das populäre mp3-

³⁷ Diese »Augenscheinlichkeit« ist auch der Grund, warum die im 20. Jahrhundert stark zugenommenen Medientheorien fast nie einen von den Speicher- und Übertragungsmedien losgelösten, abstrakteren Medienbegriff in Betracht ziehen.

³⁸ John Oswald, *Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative*. Toronto 1985, <http://bit.ly/5wC2dX>.

Format, werden normalerweise im Privaten abgespielt, über die Boxen im Wohnzimmer oder beim Joggen aus dem Knopf im Ohr. Sie sind geradezu das Negativ der Konzertsituation; dort eingesetzt ähneln sie dem berühmten Pissoir Duchamps. Ebenso ist, den konventionellen Instrumenten vergleichbar, an den Speichermedien der materielle Aspekt eigens präsent. Die Klangwiedergabe impliziert immer auch eine Verfremdung durch die Qualität der Aufnahme und der Lautsprecher. Das Medium teilt sich selbst mit, nach der bekannt gewordenen These Marshall McLuhans³⁹ – und kann Medium der Komposition sein. Die Nadel des Plattenspielers eines DJs ist quasi sein Plektrum, jede Schallplatte ein anderes Gitarrenmodell. Die enthaltene Musik ist häufig schon darauf angelegt, Medium zu sein, sie wurde dafür »produziert« (im Sinne einer ehrlichen Umformulierung von »komponiert«), variabel zu sein, ein zu spielendes Instrument zu sein. Auch hier trifft Lachenmanns Satz zu: *Komponieren bedeutet, ein Instrument bauen.*⁴⁰

Bestehende Medien

Ob nun eine Zwölftonreihe gebildet wird oder der DJ in seinem Plattenkoffer kramt – das Material eines Musikstückes ist eine Selektion aus Elementen, und diese Elemente sind selbst immer schon Geformtes.⁴¹ Das Material ist, gewollt oder ungewollt, *präkomponiert*, und allgemein in Objekten verfügbar. Der Einzelton bedient sich eines (meist hochentwickelten) Instruments, das mit der Intention gebaut wurde, für alle möglichen Tonfolgen zur Verfügung zu stehen. Es bietet einen Pool spezifischer Effekte an, die sich kompositorisch aufgreifen lassen. Überspitzt gesagt: Wer für Geige schreibt, schreibt ab. (Erst der Kontext schafft Neues.) Instrumentation ist die Lehre von der klanglichen Objektivierung, die erst spät zu Bewusstsein kam, und noch viel später erkannte man die Notation als hierarchische

³⁹ Marshall McLuhan, *Das Medium ist die Botschaft*, Dresden 2001.

⁴⁰ Lachenmann, *Über das Komponieren*, in: *Musik als existentielle Erfahrung*, vgl. Anm. 4, S. 73.

⁴¹ Vgl. »Form und Materie sind im europäischen, durch Aristoteles geprägten Denken einerseits relative Begriffe: Der Ziegelstein ist die Form des Stücks Lehm, das Haus die Form der Ziegelsteine, die Siedlung die Form der Häuser. Andererseits – und das zweite Merkmal ist entscheidend – sind Form und Materie als Korrelate aufeinander bezogen: Das eine existiert nicht ohne das andere, und die Materie an sich ist – obwohl der Ausdruck Materie Handgreiflichkeit suggeriert – ebenso eine leere Abstraktion wie die Form an sich. Gerade die Idee aber, der akustisch sich manifestierenden »ersten Materie«, einer tönenden »materia prima«, habhaft zu werden, bildet das Zentrum, um das die musikalischen oder anti-musikalischen Ereignisse kreisen, die John Cage mit unermüdlichem Erfindergeist entwirft. Und die Mittel, mit denen Cage versucht, das eigentlich leer Abstrakte dennoch, und sei es nur einen Augenblick lang, erscheinen zu lassen oder fühlbar zu machen, sind die einer beharrlichen Durchkreuzung und Zerstörung sämtlicher formalen Momente, die, wie Cage glaubt, der Zugang zur »eigentlichen Natur« des Tönenden vorzustellen. Daß die einzige Erfahrung, in der die »erste Materie«, wenn überhaupt, zugänglich werden kann, eine mystische ist, dürfte evident sein.« (Carl Dahlhaus, *Abkehr vom Materialdenken*, in: *Gesammelte Schriften* Band.8, herausgegeben von Hermann Danuser, Laaber 2005, S. 485.)

Objektivierung an und begann sie von ihrer bloßen Abbildung weg zu verändern – hin zur suggestiven Notation beispielsweise.⁴²

Karlheinz Stockhausen entwirft in seinem Aufsatz *...wie die Zeit vergeht...* für die Quantisierung von Parametern die Idee, man möge sich Dauern auf einer Klaviatur vorstellen.⁴³ Dies ist eine Metapher für das Medium-Form-Denken. Schließlich kann man einfach alles unter diese Klaviatur legen – auch ein Film ist ein Klavier.⁴⁴ Medium und Form können aber derart auseinanderklaffen, dass es zur verqueren Disparität kommt. Am Serialismus wird bekanntlich kritisiert, dass es keine dafür Begründung gebe, die Dauern nach Vorbild der temperierten Oktavteilung gleichfalls in zwölf Werten gegeneinander abzugrenzen, und die Klangfarbe sich erst recht in keine lineare Folge bringen ließe. Ausweitend moniert Helmut Lachenmann in Stockhausens *Gruppen* die Verwendung der Kuhglocke als lediglichen Klang mit bestimmten parametrischen Eigenschaften, wie sie auch ein Kontrabassklang hat, wohingegen die Kuhglocke doch nach ihrer sehr spezifischen Provenienz und Aura befragt werden solle.⁴⁵ Und Carl Dahlhaus konstatiert angesichts der »anything-goes«-Mentalität, dass eine Quinte und ein Maschinengeräusch »durch nichts als das gemeinsame Merkmal, dass sie akustische Daten sind, zusammengehalten« würden.⁴⁶ Im Extremfall entsteht zwischen Medium und Form kein eigener (oder nur sehr abstrakter) Sinn, insbesondere, wenn starke semiotische Qualitäten im Spiel sind, die inhaltlich praktisch keinen gemeinsamen Nenner aufweisen. Und wo mehrere, intentional voneinander sehr entfernte Objekte einem Medium zugrunde liegen, stellen sich diese zueinander in ein distanziertes, »anorganisches« Verhältnis von Konkurrenz, Nivellierung oder Beliebigkeit. Das ist vor allem bei Zufallskompositionen Cage'scher Machart zu bemerken: In dessen Radiostücken etwa, in denen Empfänger mit vielerlei Sendereinstellungen ein- und ausgeschaltet werden, stehen die zusammen erklingenden Musikstücke völlig unverbunden – oder nur mit extrem viel Fantasie nicht – einfach nebeneinander.

Medien können sehr plakativ zur Schau gestellt sein, wie bei Zweckentfremdungen. Bernd Alois Zimmermann vereint im letzten Satz der *Musique pour les Soupers du Roi Ubu* Stockhausens *Klavierstück 9*, Berlioz' *Symphonie Fantastique* und Wagners *Walkürenritt* als Karikatur, wofür sich zudem das Mittel der Übertreibung eignet: Stockhausens Akkord, der

⁴² Brian Ferneyhough, *Aspects of Notational and Compositional Practice*, in: *Collected Writings*, herausgegeben von James Boros und Richard Toop, Amsterdam 1996, S. 2-13.

⁴³ Karlheinz Stockhausen, *...wie die Zeit vergeht...*, in: *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Band I, vgl. Anm. 5, S. 102.

⁴⁴ Einer bekannten Redensart nach spielt jemand auch auf der »Klaviatur der Gefühle«.

⁴⁵ Helmut Lachenmann, *Bedingungen des Materials*, in: *Musik als existentielle Erfahrung*, vgl. Anm. 4, S. 46.

⁴⁶ Carl Dahlhaus: *Form*, in: *Gesammelte Schriften* Band.8, herausgegeben von Hermann Danuser, vgl. Anm. 41, S. 439f.

im ursprünglichen Stück schon häufig repetiert wird, ertönt bei Zimmermann dann gleich über 600 Mal. Andererseits kann es aber auch zu Verwechslungen und Missverständnissen kommen, wenn sich die Differenz von Medium und Form nicht klar mitteilt. Es ist eine Lehrweisheit, dass ein Zitat gerade in der Kunst Anführungsstriche haben soll. In manchen Fällen sind das regelrechte Kunstgriffe, wie der verfremdende Vortrag des Bach-Chorals in Alban Bergs *Violinkonzert* durch (dem Barock unbekannt) Klarinetten, oder die gleichzeitig von Sprechern deklamierten Kommentare zum Mahler-Verschnitt in Luciano Berios *Sinfonia*. Gerne bedient man sich daher auch trivialer Sujets als Objekte, so wie die Motive der ersten Kubisten inhaltlich nicht schwer wiegen, sondern einfach anonyme menschliche Gestalten oder Stilleben sind – eine Art »lose Kopplung« nach Luhmanns Definition. Derart fungieren die Märsche und Choräle bei Charles Ives, die von sich aus schon Gebrauchsmusiken sind – wenn auch nicht für einen solchen Zweck. Wo aber die Deutlichkeit der Zitation nicht erreicht wird, gerade wenn der Komponist sich im Fahrwasser traditioneller Zusammenhänge wie in den Bereichen der Melodik, Gestik und Motivik bewegt, trägt er sich leicht den Vorwurf ein, die semantischen Implikationen des Materials entweder nicht bewältigt zu haben oder sie als Positive billig auszunutzen. Es gibt Material mit einer hohen Zeichenhaftigkeit, einer historisch gewachsenen Kette von Medium-Form-Beziehungen, und ent-qualifiziertes Material, das sich möglichst vom Primärmedium Luft aus eigene Beziehungen von Medium und Form generiert, unter Vermeidung herkömmlicher Konnekte. Gänzlich neutrales Klangmaterial ist aber wahrscheinlich gar nicht mehr vorhanden. Es ist ein Paradox der Neuen Musik im 21. Jahrhundert, dass sich einerseits, nach dem Ende des tonalen In-beziehungsweise Exklusionssystems, alles Klangliche für Musik verwenden lässt, andererseits aber fast alles Klangliche schon geschichtlich vorgeprägt ist; wie oben gesagt wurde: Es ist immer schon präkomponiert. Ariane Jeßulat erörtert in einer Analyse des frühen Streichquartetts a-moll Opus 13 von Felix Mendelssohn-Bartholdy, dem das Beethoven'sche Opus 132 offenkundig Modell stand, dass man verschiedene Arten von Zitaten ausmachen kann: das Stilzitat, das literarisierende Zitat, das montierte Zitat, das inspirierende Zitat.⁴⁷ Für die Neue Musik stellt sich die umgekehrte Frage grundsätzlich, worin die Differenz zum historisch Objektivierten überhaupt noch bestehen kann, was also als nicht-objekthafte, in keiner Weise zitierende und somit »absolute« Musik verbleibt. Das kann nach atonalem Verständnis das Unmittelbar-Expressive oder das Parametrisch-serielle (»nur aufeinander Bezogene«) sein, oder etwas, das primär auf die nicht-begriffliche, klang-sinnliche Wahrnehmung von Musik abzielt. Mit der Motivation, Bedeutung auszumerzen, sind in der

⁴⁷ Ariane Jeßulat: *Mendelssohns Beethoven-Rezeption als Beispiel musikalischer Zitiertechnik*, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, Jahrgang 2005, Ausgabe 1.

Musik des 20. Jahrhunderts Strategien wie Parametrisierung, Atomisierung, Reduktion (bis hin zur Stille), Zufälligkeit, Synthetisierung und radikale energetische Konkretion entwickelt worden. Allerdings erfordert die Ent-Qualifizierung von Klang und Klangverbindungen eine immer größere Strenge und Konsequenz, und sieht sich einer weiterhin wachsenden Skepsis gegenüber der Autonomie von Klang im Allgemeinen ausgesetzt, zumal diese Techniken natürlich selbst wiederum historisch werden. In der Medium-Form-Unterscheidung ausgedrückt: Ein Medium setzt sich von der Form ab, indem es mehr Möglichkeiten der Verdichtung seiner Elemente hat, als die einzelne Form vollzieht. Ist aber die Zahl der Möglichkeiten von den Formen weithin ausgeschöpft, wird das Medium als Ganzes eine Form, zum Beispiel eine abgeschlossene Epoche der Musikgeschichte. Um dann wieder mediale Qualitäten – lose Kopplungen – zu gewinnen, muss Neues, bislang Fremdes hinzugezogen oder müssen destruktive Methoden auf das Bestehende angewandt werden.⁴⁸

Häufig wird die Frage nach der Identität und Authentizität eines Kunstwerks gestellt, was also das Eigene und was das Übernommene ist. Tradition in der kompositorischen Praxis hieß lange, stiltypische Formen von der Elterngeneration zu übernehmen. Dies verkehrt sich wiederum in der Neuen Musik; Tradition wird hier nicht mehr in der unmittelbar vorangegangenen Schule gesehen, sondern in längst vergangenen Stilen der sogenannten »traditionellen Musik«. (Es scheint paradoxerweise gerade für die Moderne typisch, dass Komponisten sich zu Traditionalisten erklären, wie Strawinsky und Schönberg. Und solange der bürgerliche Konzertbetrieb gewohnheitsmäßig das klassisch-romantische Repertoire pflegt, wird es auch immer neue und erfolgreiche »Spätromantiker der Moderne« geben.) Ob eine Vorlage allein als Form oder als Medium in einem neuen Werk platziert ist oder ob womöglich virtuos mit Deutlichkeit und Undeutlichkeit gespielt wird, sind dann Fragen der Rezeption: Wird ein Topos einfach gebraucht oder findet dabei eine ironische Brechung statt? Wird etwas überhaupt schon als fester Topos empfunden oder noch nicht? – Form oder Medium.

Komposition und Rezeption

Die Medium-Form-Unterscheidungen werden einerseits vom Komponisten bestimmt und dienen zuerst vielleicht nur der eigenen Orientierung, andererseits sind sie auch Methode der Rezeption. Luhmann würde sagen: Das Letztmedium der Kunst ist Kommunikation. Daraus

⁴⁸ Das ist der Ansatz der musikalischen Dekonstruktion. Aus der Konsequenz der Integration bestehender Musiken folgt, dass auch das eigene Werk, so wie es andere sieht, sich selbst als Objekt (der Dekonstruktion) erkennt. Hierbei ist auch von innerer Dekonstruktion die Rede, im Gegensatz zur äußeren, die sich mit Fremdem beschäftigt. Ersteres suggeriert jedoch einen Immanentismus, der sich angesichts der zunehmenden Objektivierung allen Klanges nicht mehr aufrechterhalten lässt. Jede Dekonstruktion ist äußere Dekonstruktion.

beziehen sich Qualitätskriterien: wie gut Unterscheidungen funktionieren, welche Medien gewonnen werden und wie viele Möglichkeiten sie bergen. Nach McLuhans Wort sind die Medien, die sich das Kunstwerk schafft, die eigentliche Botschaft, der Erkenntnisgewinn: Der Sinn eines Kunstwerks erwächst aus der Frage, zu welchen Medien es sich verhilft, welche vorhandenen Medien es dafür nutzt, wie Medien seine Konstitution gliedern. Nach dem bisher Gesagten muss diese reizvolle These aber erweitert werden, wenn doch die strikte Abhängigkeit von den Form-Ideen besteht, mit denen der Künstler überhaupt zu neuen Medien gelangt. Immer geht es um die Differenz wechselseitiger Abhängigkeit und Unabhängigkeit von Medium und Form.⁴⁹

Inbegriffen ist darin auch die Frage nach den Axiomen, also welche Bereiche ausgegliedert bleiben. Nicht jedes Medium kann nach seiner darin liegenden Form hinterfragt werden, und nicht jede Form wird in einem Stück abermals Medium. Rüttelten viele Werke in der Kunst des 20. Jahrhunderts an den überkommenen Abgrenzungen der ästhetischen Wahrnehmung, müssen nachfolgende Werke, die in puncto Avanciertheit im Schatten jener Erfahrungen stehen, ihre alten Grenzen wiederum verteidigen. Da ist beispielsweise die Bühnensituation, Tableau zur konzentrierten Wahrnehmung allen klanglichen Geschehens, um deretwillen die »Magie« nicht zerstört wird; womöglich lässt man auch die Mechanik der Instrumente, die Kompliziertheit ihrer Spielweise unkenntlich, doch erzielt man dafür *innerhalb* dieses Rahmens etwa mit Parametrik, allusiven Einsprengseln und formalen Querverweisen mannigfaltige Bezüge und Ausdifferenzierungen. In einem solchen Dilemma steckt politische Musik: Sie kann auf verschiedenen Ebenen in ihrem Sinne wirken, aber nie auf allen zugleich; und tut sie es auf der einen, benutzt sie andere in konventionellerer Form.⁵⁰

Medienmusik

Was Medium, was Form ist, ist variabel, das heißt, die Differenz von Medium und Form ist variabel, also wiederum selbst ein Medium. Die Umdeutung von Form zu Medium, zunächst vor allem evolutionär gesehen, kann ab einem gewissen Bewusstseinsstand auch immanent vollzogen werden. Prototypisch dafür sind Rekursionen, wie in Alvin Luciers Stück *I am sitting in a room*, bei dem Klang aufgenommen wird, das Aufgenommene durch den Raum gefiltert wird und das wieder aufgenommen und dabei wieder gefiltert wird und so fort, bis zur charakteristischen Umbildung. Ein vorläufiges Resultat, die Form, wird beim nächsten Schritt wieder Medium für wieder genau den gleichen Arbeitsgang. Des weiteren kann die Wandlung von Form zu Medium nicht nur zeitlich-linear durchgeführt werden, als Prozess

⁴⁹ Luhmann, *Das Medium der Kunst*, vgl. Anm. 22, S. 201.

⁵⁰ Claus-Steffen Mahnkopf, *Politik und Neue Musik*, in: *Die Humanität der Musik*, Hofheim 2007, S. 90ff.

vom Unberührten zum Endprodukt, sondern als oszillierende Bewegung zwischen dem Primär-Medium Luft und dem »sehr« sekundären einer ganzen Musik, in Intervallen hin- und hergegangen oder -gesprungen, den gesamten Horizont der Unterscheidungen ausmessend – wenn also sowohl der singuläre Klang kompositorisch in seiner Variabilität durchleuchtet wird (»Klangkomposition«) wie auch verschiedene große Zusammenhänge zueinander Differenzen ausbilden (»Gruppenkomposition«), ohne dass diese Größenordnungen evolutionär hervorgebracht werden müssen. Dies wurde oben in der Besprechung von Stockhausens *Klavierstück I* gezeigt, in dem immer wieder auf riesige Klangorganisationen unvermittelt Einzeltöne folgen. Mit dem Siegeszug der sogenannten Massenmedien hat sich nun aber längst das klangliche Material auch um die medial verbreitete Musik als Medium der Komposition vergrößert, denn sie ist durch Massenproduktion und -distribution in das kollektive Bewusstsein imprägniert und kann nachvollziehbar dekonstruiert werden. Die Sampling- und Remixkünstler befassen sich damit seit den 1980er Jahren.⁵¹ Ganze Musiken⁵² sind exemplarische »große Klangzusammenhänge«. Wenn diese Musiken, anders bezeichnet als großer Überbau an Medien-Form-Relationen, wieder Medium werden, fügt man gerne die Unterscheidung eines qualitativen Sprunges ein: Spielt eine Musik mit anderen Musiken als Medien, heißt sie »Meta-Musik« oder »Musik über Musik«. Passend hierfür ist nun auch der Begriff der »Medienmusik«; »Medienmusik« ist Musik, die produktiv das Verhältnis zwischen Material und Gestaltung reflektiert. Produktiv daran ist die Differenz von Medium und Form, die selbst medial wird. Das kann dann im selben Stück mit »konkreten« historischen oder außermusikalischen Samples erfolgen wie auch »abstrakt« nur mit den Parametern von Klang, verwandt mit der aktuellen Strömung in der Bildenden Kunst, abstrakte und gegenständliche Malerei – Paradigmen des 20. Jahrhunderts – nun auf der Leinwand zu legieren.

All dem liegt die Trans-»form«-ation von Musik in Sprache zugrunde, verschwistert mit der Notation von Musik, wobei zwangsläufig Un- und Übergenaugigkeiten, Lücken, Einseitigkeiten und Irrtümer entstehen, die aber die Fantasie herausfordern, seitens der Komposition wie der Rezeption. Man denke etwa an die Innovationen der Oper, die der kompositorische Umgang mit der Theaterbühne herbeiführte. Viele musikalische Ideen werden überhaupt erst in einem anderen Medium bewusst: Eine Melodie auswendig rückwärts

⁵¹ Dennoch hat Sampling, wiewohl wissenschaftlich schon weithin rezipiert, merkwürdigerweise noch kaum den Weg in den Konzertsaal gefunden. Vgl. Harro Segeberg / Frank Schätzlein (Hg.): *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*. Marburg 2005.

⁵² Der sprachlich unschöne Plural »Musiken« ist symptomatisch dafür, dass die Medium-Form-Deklaration zu terminologisch weißen Flecken führt.

zu singen ist äußerst schwer, sie rückwärts abzulesen ein Leichtes. Der Übertrag von Klang in Schrift macht Möglichkeiten sichtbar oder eröffnet neue. Medien produktiv zu nutzen heißt, ihre Inhalte medial zu transformieren, um Vorstellungen zu wecken und Spielräume zu finden, die das Hören von sich aus nicht hat. Der Fortschritt der Musik liegt im Nicht-Klingenden, wie Grafik und Sprache; kompositorische Arbeit ist zu einem nicht unbeträchtlichen Teil auch Sprachspiel. Der Anlass für sein *Hänschen Klein* war Helmut Lachenmanns Gedanke, nicht eine Melodie auf dem Klavier, sondern, wie er selbst sagt, »Klavier auf einer Melodie« zu spielen. Begriffe sind Spitzen, die die Fantasie anstacheln. Ihre Abgeschlossenheit, der Sprung vom einen zum nächsten helfen der musikalischen Imagination, für die Komponisten am Schreibtisch ein Problem, auf die Sprünge. Ähnlich externalisiert Iannis Xenakis den Tonraum förmlich als grafisch-architektonischen Raum, eine gewissermaßen »unmusikalische« Herangehensweise, die dadurch aber eine neue Musik zeitigt.⁵³ Medienmusik ist mehr als Musik, sie nutzt Papier und Wort, digitalen Code und instrumentale Oberfläche, bis hin in die politische Dimension dieser Entgrenzungen.

Die eingangs problematisierte Metaphorisierung der musikalischen Begriffe ist medientheoretisch als Poiesis zu verstehen, auch wenn Luhmann selbst die Medium-Form-Unterscheidung als für die Kunstproduktion »steril«⁵⁴ ansieht (eine Beobachtung »dritter Ordnung«, auf die Kunst gerichtet, die selbst eine Beobachtung »zweiter Ordnung« sei und nur wahrgenommen würde⁵⁵). Transformationen sind Technik der *Ars inveniendi*. Inflationär kursierende Schlagworte wie »Musik und Sprache« oder »Musik und Raum« greifen durchweg zu kurz, wenn damit nur Textvertونungen oder im Raum verteilte Klänge gemeint sind – welche Sprache spricht der Notentext? Wie steht es um den sozialen Raum verschiedener Klangmedien? Ist die Popmusik, das »Mediengeräusch« das von Überall her auf den Menschen eindringt, nicht mehr »Geräuschkunst« als die Noise Music? Ist auch eine Offene Form bei der »Form« des Einzeltons denkbar? Diese dekonstruktiven Methoden sind der Ort der Medienmusik. Medienkomposition wäre einerseits abstrakt zu charakterisieren, beispielsweise als parametrische Konzeptionen oder Sprachspiele, und andererseits konkret, vor allem in der Auseinandersetzung mit den Speicher- beziehungsweise Massenmedien. Ihr Ziel ist es, Unterscheidungen anzubringen, das heißt: Vieles einzubeziehen.

Der hier für die Musik fruchtbar gemachte Medienbegriff soll den Anstoß zu einer Medientheorie der Musik geben, die die bisherigen Perspektiven des musikalischen Denkens erweitert. Es liegt dann aber auch auf der Hand, dass von da der Schritt zum noch

⁵³ Claus-Steffen Mahnkopf, *Mensch und Neue Musik*, in: *Die Humanität der Musik*, vgl. Anm. 50, S. 105ff.

⁵⁴ Luhmann, *Das Medium der Kunst*, vgl. Anm. 22, S. 214.

⁵⁵ Niklas Luhmann, ebd., sowie ders., *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1995, S. 177 und S. 187.

Allgemeineren (Zeitmedien, Raum- und Sprachmedien, akustische und visuelle Medien) nicht weit ist und zukünftige Kunst immer mehr als Medienkunst produziert und rezipiert werden wird.