

Alfred Smudits

WANDLUNGSPROZESSE DER MUSIKKULTUR

GRUNDLEGENG

Das Musikleben in Europa hat in den letzten 1000 Jahren mehrere Transformationsprozesse durchlaufen, in deren Zuge sich sowohl die Strukturen des musikalischen Feldes wie auch die Funktionen von Musik stark verändert haben. Viele dieser Veränderungen prägen das uns heute bekannte Musikleben, wie etwa die Erfindung der linienbasierten Notenschrift seit dem 10. und des Notendrucks im 15. Jahrhundert, die Ausdifferenzierung des Komponierens als eigenständiger künstlerischer Tätigkeit (und damit Entstehung des Komponisten-Berufes) seit dem 16. Jahrhundert, oder die Erfindung der Schallplatte an der Wende zum 20. Jahrhundert. Diese und andere Veränderungen fanden und finden statt als Teil des Kunst- und Kulturlebens, eingebettet in umfassende gesellschaftliche Veränderungen. Es ist daher folgerichtig, dass in der kunst- und kultursoziologischen Literatur¹ die wesentlichen Epochen in der Entwicklung des Kulturschaffens in Entsprechung zu Epochen der gesamtgesellschaftlichen Entwicklung identifiziert werden. Grosso modo lassen sich aus den einschlägigen Arbeiten dabei zwei wesentliche „exogene“ Formanten² herauschälen, die auf die musikalische Entwicklung Einfluß nehmen: soziale und technische.

Ein wichtiges Entwicklungsmodell in Bezug auf soziale Formanten hat Gerhardt Kapner vorgelegt³, der in diesem Zusammenhang von *Schwerpunktbildungen* spricht. Er identifiziert als die wesentlichen Akteursgruppen des Systems Kunst die Auftraggeber, die Künstler, die Vermittler und das Publikum. Nach Kapner dominieren in der ersten, ‚frühen‘ Schwerpunktbildung die (aristokratischen und klerikalen) Auftraggeber das künstlerische Geschehen. Diese Phase endet etwa mit Beginn der Neuzeit. Es setzt dann eine Schwerpunktverlagerung hin zu den Künstlern⁴ ein, die im 19. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreicht, um etwa zu Beginn des 20. Jahrhunderts von der gegenwärtigen Schwerpunktbildung abgelöst zu werden, die bei den Vermittlern, also im Wesentlichen den so genannten Kulturindustrien, angesiedelt ist. Die gesellschaftlichen ‚Begleitumstände‘ zu diesen Schwerpunktverlagerungen stellen die Transformationen des Feudalzeitalters (Übergang vom Lehnsfeudalismus zur Ständegesellschaft) und sein schließliches Ende dar sowie der Aufstieg des Bürgertums,

¹ Z.B. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1976 (1936); Walter Wiora, *Die vier Weltalter der Musik. Ein universalhistorischer Entwurf*, München u.a.: dtv/Bärenreiter, 1988 (1961); Arnold Hauser, *Soziologie der Kunst*, München: C.H.Beck, 1974; Gerhardt Kapner, *Die Kunst in Geschichte und Gesellschaft*, Wien und Köln: Böhlau, 1991; Jacques Attali, *Noise. The Political Economy of Music*, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1985 (1977); Kurt Blaukopf, *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996 (1982); Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995; Alfred Smudits, *Mediamorphosen des Kulturschaffens. Kunst und Kommunikationstechnologien im Wandel*, Wien: Braumüller 2002; Christian Kaden, *Das Unerhörte und das Unhörbare. Was Musik ist, was Musik sein kann*, Kassel und Stuttgart: Bärenreiter/Metzler, 2004.

² Ich verwende den Begriff Formanten in Anlehnung an Josef Hochgerner, der in einem ähnlichen Zusammenhang von ‚formativen Prinzipien‘ (im Sinne von „prägenden Kräften“) spricht, vgl. Josef Hochgerner, *Arbeit und Technik. Einführung in die Techniksoziologie*, Stuttgart u.a.: W. Kohlhammer 1986

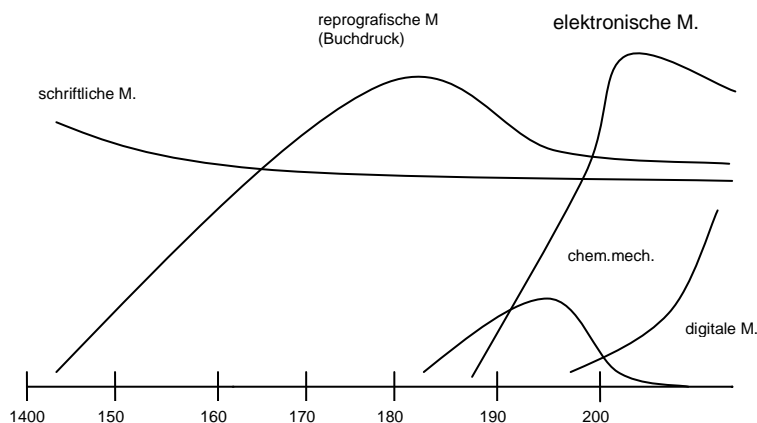
³ Kapner, *Kunst in Geschichte und Gesellschaft* und Gerhardt Kapner, *Studien zur Kunstsoziologie. Versuch eines sozialhistorischen Systems der Entwicklung europäischer Kunst*, Wien, Köln und Graz: Böhlau 1987. Natürlich sind ähnliche Konzeptionen auch bei anderen Autoren zu finden, allerdings sind sie nur für einen beschränkten historischen Zeitraum, wie etwa bei Luhmann, fragmentarisch, wie bei Benjamin oder allzu vorsichtig in Bezug auf die Einbeziehung der Massenkultur, wie etwa bei Hauser angelegt.

⁴ Die männliche Form ist hier bewusst gewählt, da der bürgerliche Kunstbegriff tatsächlich vom männlichen Genie geprägt war. Zum Stellenwert der Frau im Musikleben vgl. z.B. Eva Rieger, *Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluss der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausbildung*, Kassel: Furore 1988.

bzw. das Entstehen der Massengesellschaft.⁵ Kapners zentrale These lautet, dass sich nicht nur die Kunst im Sinne einer Stilgeschichte verändert, sondern dass sich auch das verändert, was in einer Gesellschaft als Kunst angesehen wird – in letzter Konsequenz also auch Wesen und Funktion der Künste. Und wenngleich in Bezug auf die Musik einige Gewichte sehr spezifisch gelagert sind, so ist das Kapnersche Entwicklungsmodell doch auf das Musikleben sinnvoll anwendbar.

Von den sozialen Formanten sind die (kommunikations-) technischen zu unterscheiden. Sie stellen die materielle Grundausstattung einer gegebenen Gesellschaft für die Herstellung, Verbreitung und Wahrnehmbarkeit künstlerisch-kultureller Phänomene dar und folgen – einmal etabliert - einer eigengesetzlichen Logik, die Effekte jenseits der Intentionen ihrer Anwender zeitigen kann. Schon Max Weber hat daher der Beschäftigung mit den technischen Mitteln im Rahmen einer „empirischen Kunstgeschichte“ eine zentrale Stellung zugewiesen⁶. Alfred Smudits bezeichnet die Transformationsprozesse des Kulturschaffens, die auf den Einfluss neuer Kommunikationstechnologien zurückzuführen sind, als *Mediamorphosen*⁷, wobei er fünf Typen unterscheidet. Die erste grafische, die *schriftliche Mediamorphose* ist mit der Erfindung der Schrift und in weiterer Folge – ca. 500 v.u.Z. - des Alphabets gegeben, im Bereich der Musik jedoch deutlich später – seit dem 12. Jahrhundert - mit der Entwicklung und Verbreitung der Notenschrift. Die zweite grafische, die *reprografische Mediamorphose* erfolgte zu Beginn der Neuzeit mit der Erfindung der Druckpresse, im weiteren – Ende des 18. Jahrhunderts – der Rotationspresse und der Lithografie. Die *chemisch-mechanische Mediamorphose* setzte mit der Erfindung der Fotografie und des Grammophons Mitte bzw., Ende des 19. Jahrhunderts ein. Diese wird bald schon - Anfang des 20. Jahrhunderts - von der *elektronischen Mediamorphose* überformt. Schließlich ist ab den 1980er Jahren die aktuellste, nämlich die *digitale Mediamorphose* zu identifizieren.⁸ Sowohl mit der elektronischen wie der digitalen Mediamorphose wird die Aufzeichnung und Übertragung beliebiger akustischer und visueller Phänomene ermöglicht. Ihre eigengesetzliche Struktur ist jedoch so unterschiedlich, dass von zwei verschiedenen Mediamorphosen gesprochen werden muss.

Darstellung des Entwicklungsverlaufs der fünf Mediamorphosen (Auf der vertikalen Achse ist die Einschätzung der jeweiligen gesellschaftlichen Bedeutung wiedergegeben)



⁵ Die von Kapner prognostizierte zukünftige Schwerpunktbildung beim Publikum sei hier nur erwähnt.

⁶ Max Weber, *Der Sinn der ‚Wertfreiheit‘ der soziologischen und ökonomischen Wissenschaften*, in: *Max Weber, Schriften zur Wissenschaftslehre*, hrsg. von Michael Sukale, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1991 (1913), S.176-236, S. 211ff.

⁷ Smudits, *Mediamorphosen*. Er entwickelt dabei ein von Blaukopf formuliertes Konzept weiter, vgl. Kurt Blaukopf, *Beethovens Erben in der Mediamorphose. Kultur- und Medienpolitik für die elektronische Ära*, CH-Heiden: Niggli 1989.

⁸ Diese Typologie weicht, was die Begrifflichkeit betrifft, von der ursprünglich in Smudits, *Mediamorphosen* entwickelten ab. Die Unterscheidung zwischen grafischen und technischen Mediamorphosen wurde aufgegeben.

Zugrunde liegt dem Mediamorphosen-Konzept eine *Produktivkrafttheorie der Medien*, der gemäß zwischen *Medien* und *Kodes* zu unterscheiden ist. Bei den Medien handelt es sich um die Kommunikationskanäle und –mittel, also um die materiellen (physikalischen, chemischen) Grundlagen jeder Kommunikation, unabhängig von den sozialen und kulturellen Rahmenbedingungen und den Inhalten dieser Kommunikation. Bei Kodes handelt es sich um immaterielle Regelsysteme, mit deren Hilfe wahrnehmbare Phänomene (wie Laute, Linien, Punkte etc.) nach ganz bestimmten Regeln zueinander in sinnvolle Beziehungen gesetzt werden. Möglich wird Kommunikation allerdings nur in der Verbindung von Medien und Kodes, und Produktivkraft entfaltet sich erst, wenn Kommunikationstechnologien, also Medien in Verbindung mit Kodes, gesellschaftliche Anwendung finden. Zwischen Kodes und Medien besteht ein dialektisches Verhältnis. Indem Kodes sich bestimmter Materialien bedienen, formen sie diese in mitteilbare Gesten und Texte um, gleichzeitig müssen sich die Kodes der allgemeinen Beschaffenheit und den Spezifika der jeweiligen Medien anpassen. Es wird die These aufgestellt, daß kulturelle (künstlerische) Entwicklungsschübe wesentlich auf Innovationen im Bereich der Medien oder im Bereich der Kodes zurückzuführen sind, *wenn diese gesellschaftlich relevante Anwendung und Verbreitung finden*. Einerseits sind solche Entwicklungsschübe also das Ergebnis gesellschaftlicher ‚Entscheidungen‘ und somit sozialer Prozesse, andererseits, so lautet die These weiter, beeinflusst die eigengesetzliche Struktur einmal etablierter Kommunikationstechnologien den Transformationsprozess dann noch auf eine zusätzliche, unabhängige und „eigenmächtige“ Art und Weise.

Mit der Bezugnahme auf das Konzept der Schwerpunktbildungen (soziale Formanten) und das Konzept der Mediamorphosen (technische Formanten) sollten für eine soziologisch fundierte Darstellung von „Wandlungsprozessen der Musikkultur“ alle relevanten und charakteristischen Aspekte unter einer einheitlichen Perspektive erfassbar sein⁹: von den ökonomischen über die politischen und rechtlichen bis hin zu den ideologischen und ästhetischen Faktoren, von der Kreation und Produktion über die Verbreitung bis zur Rezeption von Musik. Im folgenden Text wird dieser Ansatz zur Ausführung gebracht. Dem sind aber noch einige Bemerkungen zu Reichweite und Strukturierung vorzuschicken.

Erstens impliziert eine solche Herangehensweise, von einem sehr weiten Musikbegriff auszugehen, also prinzipiell *alle* Arten von Musik einzubeziehen. Sie verlangt ferner, außermusikalischen Faktoren ebensolche Beachtung zu schenken wie innermusikalischen, und daher auch, Befunde benachbarter Wissenschaftsdisziplinen einzubeziehen (insbesondere der Kultur- und Medienwissenschaften und der Technikgeschichte, außerdem der Psychologie, Ökonomie, Rechtswissenschaft und anderen).

Zweitens muss darauf hingewiesen werden, dass jedwede, also auch die hier vorgenommene Periodisierung des Musiklebens, nur idealtypisch angelegt sein kann (⇒ Idealtypus). Unter bestimmten interessierenden Aspekten sollen epochaltypische Grundzüge herausgearbeitet werden. Je konkreter die Darstellung für eine bestimmte Region, ein bestimmtes Genre oder eine bestimmte gesellschaftliche Teilkultur gehalten würde, umso mehr würden Besonderheiten in den Vordergrund treten. Das bildet vorliegend aber gerade *nicht* das Interesse.

Drittens bietet die analytische Unterscheidung zwischen Kreation/Produktion, Distribution und Rezeption noch immer eine sinnvolle Strukturierungshilfe für die Beschreibung und Erklärung bestimmter Erscheinungsformen des Musiklebens. Die folgenden Ausführungen lehnen sich daher an diese Strukturierung an, wenngleich in realiter selbstverständlich vielfältige Interdependenzen zwischen den genannten Bereichen bestehen.

⁹ Ein theoretischer Ansatz, der möglicherweise imstande ist, die sozialen und technischen Formanten zu integrieren, könnte jener der Raum- und Zeitstrukturierung der gesellschaftlichen Entwicklung, wie er von Anthony Giddens entwickelt wurde, sein, vgl. Anthony Giddens, *Die Konstitution der Gesellschaft*, Frankfurt/Main und New York: Campus 1995 (1984). Er ist allerdings m.E. noch zu wenig ausformuliert um ungebrochen übernommen zu werden.

DIE ENTSTEHUNG DER BÜRGERLICHEN MUSIKKULTUR

Bereits im Spätmittelalter wurden die Grundlagen jener abendländischen Musikkultur gelegt, die etwa ab dem Beginn der Neuzeit eine solch eigenständige Entwicklung nimmt, dass sich Max Weber zur Rede von einem „abendländischen Sonderweg“ veranlaßt sah¹⁰. Die wesentlichste Innovation stellte, wie schon betont wurde, die Entwicklung der linienbasierten, diastematischen und dauernindizierenden Notenschrift dar. Sie begann etwa im 10. Jahrhundert in Italien und Frankreich mit der Verwendung von ‚Erinnerungshilfen‘, den Neumen, und war im 15. Jahrhundert mit der uns bekannten Form (geschlüsselte Fünfliniensysteme) im Wesentlichen abgeschlossen. Diese neue musikalische Kommunikationstechnologie kann als erste grafische Mediamorphose im Bereich der Musik aufgefasst werden, der bereits Mitte des 15. Jahrhunderts mit der Erfindung der Druckpresse (und damit der prinzipiellen Möglichkeit des Notendrucks) die zweite, reprographische Mediamorphose folgte.

In handlungstheoretischer Nomenklatur bezeichnen die Schrift für die musikalische Produktion und der Druck für die Distribution erhebliche *Effizienzverbesserungen*. Der entscheidende Vorteil der Notenschrift bestand darin, dem seit der frühen Mehrstimmigkeit in der „gelehrten“ Musik geltenden Prinzip der Qualifizierung von Zusammenklängen nach Sonanzklassen und der Gestaltung des musikalischen Geschehens als geregelter Abfolge von Konsonanzen und Dissonanzen (durch Stimmführung) ein effektives Kontrollinstrument zur Verfügung zu stellen (etwa zur Vermeidung unerwünschter Zufallsdissonanzen).¹¹ Die Herausbildung der abendländischen Polyphonie (mit allen Konsequenzen, die sich daran knüpfen, z.B. der Rationalisierung des Tonsystems), wäre ohne dieses Instrument nicht möglich gewesen.

Beide kommunikationstechnologischen Innovationen müssen aber hinsichtlich ihrer historischen Entfaltung und weiteren Konsequenzen für das Musikleben im Zusammenhang mit umfassenden gesellschaftlichen Transformationsprozessen gesehen werden, die bereits im Spätmittelalter bzw. zu Beginn der Neuzeit einsetzten. Die wichtigsten hiervon sind¹²:

- die Wandlung und schließliche Auflösung des Feudalismus als einem „Komplex von eigentümlichen politisch-militärischen, sozioökonomischen und kulturellen Ordnungsprinzipien“¹³
- die Herausbildung und der Aufstieg des okzidentalen Kapitalismus, die zunehmende Bestimmung der wirtschaftlichen Strukturen durch die Funktionsfähigkeit von Märkten und das Vordringen der Geldwirtschaft, damit auch eine allgemeine Begünstigung von Arbeitsteilung
- die Herausbildung des Merkantilismus und der „Erfolg des fürstlich-bürokratischen Anstaltsstaats“¹⁴, ja die Staatenbildung überhaupt, mit der Folge auch einer neuen sozialen Aufstiegsmobilität
- die „revolutionäre Entwicklung des Städtewesens mit seinem Bürgertum“¹⁵ und deren Etablierung als neuen kulturellen Zentren neben Höfen und Klöstern
- die Herausbildung einer ersten Form von Globalisierung, charakterisierbar durch die Phänomene Fernhandel, Kolonialexpansion und das Entstehen neuartiger Verkehrssysteme,
- ein forcierter Strukturwandel der religiös-kulturellen Weltdeutung durch Reformation und Konfessionsspaltung und durch das Aufkommen des humanistischen und naturwissenschaftlichen Weltbildes, einhergehend mit einer zunehmenden Tendenz zu Säkularisierung, Rationalisierung und Verrechtlichung

¹⁰ Vgl. Max Weber, *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, Tübingen: J.C.B. Mohr 1972, er stellt vor allem die Rationalität des abendländischen Tonsystem als einzigartig heraus, auch Wiora argumentiert in diese Richtung, (Wiora, *Vier Weltalter*, S. 120ff.) er nennt das Faktum der Verschriftlichung des Werkes als zentrale Eigentümlichkeit.

¹¹ Für diesen Hinweis danke ich Hans Neuhoff

¹² Vgl. dazu Hans-Ulrich Wehler, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte, Band 1: Vom Feudalismus des Alten Reiches bis zur Defensiven Modernisierung bder Reformära: 1700 – 1815*, München: C. H. Beck, 1987, vor allem S. 35-58.

¹³ Wehler, *Gesellschaftsgeschichte*, S. 35.

¹⁴ Wehler, *Gesellschaftsgeschichte*, S. 41.

¹⁵ Wehler, *Gesellschaftsgeschichte*, S. 42.

All dies kann schließlich zusammengefasst werden unter den Begriffen von Aufklärung, Aufstieg des Bürgertums und „Französischer Revolution“. Es wäre müßig, hier einen Faktor als ‚Initialzündung‘ herausstellen zu wollen. Vielmehr ist von einem Wirkungszusammenhang auszugehen, der einen bestimmten Entwicklungspfad ergeben hat, an dessen Ende die industriekapitalistische bürgerliche Gesellschaft des 19. Jahrhunderts stand.

Wichtigste allgemeine Folgen für die Musikkultur waren die Ausdifferenzierung der Bereiche Kreation/Komposition, Interpretation und Distribution von Musik, die Herauslösung der Musikschaaffenden aus höfischen und klerikalen Bindungen, die Einbindung größerer Teile des Musiklebens in das Marktsystem, die Herausbildung einer (den Marktmechanismen gegensteuernden) kommunalen bis staatlichen Musikpolitik, schließlich eine neue Wertschätzung von Musik (insbesondere von ‚Kunstmusik‘, die in der immer gezielteren Abgrenzung zur trivialen, ‚unterhaltenden‘ Musik ihre Zuspitzung erfährt) und die Ausprägung bestimmter neuer Rezeptionshaltungen und Funktionszuschreibungen.

Kreation/Produktion: Vom Hofkompositeur zum bürgerlichen „Genie“

Im Zusammenhang mit dem allmählichen Funktionswandel von der deskriptiven zur präskriptiven Notation und der Herausbildung der Polyphonie zwischen dem 12. und 15. Jahrhundert entwickelte sich seit dem 15. Jahrhundert der neuzeitliche Begriff der *Komposition* als einem durchgestalteten intentionalen Klanggebilde, das einerseits schriftlich fixiert ist, andererseits aber auch (notwendig) der Realisierung, des lebendigen Vortrags, der Interpretation bedarf. Zugleich entstanden nunmehr auch immer *komplexere* Kompositionen. Und für diese entwickelte sich auch zunehmend eine Nachfrage, sowohl aus dem sakralen als auch dem höfischen Bereich, in weiterer Folge schließlich auch aus dem politisch, wirtschaftlich und in der öffentlichen Kommunikation immer mehr in den Vordergrund tretenden Bürgertum.

All dies bewirkte eine Ausdifferenzierung und Ent-Anonymisierung musikalischer Aktivitäten. War Musik bis zu den Minnesängern, den Troubadours oder den Meistersingern untrennbar mit Text, Vortrag und Funktion verbunden, so begannen sich diese verschiedenen Dimensionen nunmehr zu verselbstständigen. Komposition und Interpretation, wenngleich häufig noch von derselben Person ausgeführt, entwickelten sich zu strukturell arbeitsteilig angelegten Tätigkeiten. Kompositionen - „Musik“ - konnten notiert und gedruckt und unabhängig von der Person des – jetzt immer öfter namentlich bekannten - Urhebers realisiert und verbreitet werden. In der frühen Neuzeit beginnt sich damit ein arbeitsteilig verfaßter Arbeitsmarkt für Musikschaaffende zu etablieren.

Komponisten und auch Interpreten waren dabei zunächst noch einer eher fordernden Patronage an den Höfen und in der Kirche unterworfen, dieses Verhältnis begann sich aber zunehmend zu einer fördernden Patronage, zum Mäzenatentum hin zu verändern. Die Kompetenzen von Musikschaaffenden wurden – entsprechend der wachsenden Komplexität der Kompositionen - immer höher geschätzt. Der Komponist am Hofe wurde vom Dienstleister zum Prestigeträger seines Fürsten, der selbst musizierende Fürst möglicherweise zum Schüler, ja freundschaftlichen Brotgeber seines Komponisten. Die Kirche wiederum beschäftigte Musikschaaffende als Instrumentalisten ebenso wie als Schöpfer geistlicher Werke, in den Städten bildete sich der Berufsstand der Stadtmusikanten heraus. Der Komponist begegnete dem Bürgertum schließlich über den freien Markt. Hier konnte er Werke anbieten, für die es zunächst keine Auftraggeber gab, sondern nur einen Kreis von potentiell Interessierten, ein anonymes Publikum. Daher mußte er seine Werke vermittelnden Instanzen anbieten, nämlich Musikverlegern, mit denen sich eine weitere Gruppe von Personen etablierte, die das Musikleben mitzugestalten begann. Die Lebensläufe von Johann Sebastian Bach, der noch Dienstnehmer als Instrumentalist und Komponist war, sich in erster Linie als Handwerker im Dienste Gottes verstand und bei dem von fördernder Patronage keine Rede sein konnte, von Joseph Haydn, der sich schon einige Freiheiten gegenüber seinem Herrn, dem Fürsten Esterhazy herausnehmen konnte und vorsichtige Annäherungen an den freien Markt unternahm, Wolfgang Amadeus Mozart, der bereits geschickt zwischen aristokratischem und bürgerlichem Arbeitsmarkt changierte und schließlich Ludwig van Beethoven, dessen Selbstverständnis ganz auf die autonome Kunstproduktion bzw. auf die Kooperation mit Verlagen ausgerichtet war, belegen exemplarisch diesen Transformationsprozess vom namenlosen abhängigen Angestellten zum „freien Genie, das nichts und niemandem außer der

Kunst verantwortlich ist“. Mit der Herausbildung abstrakter Marktverhältnisse, die zunehmend die Austauschprozesse zwischen Produzenten und Rezipienten von Musik prägten, wurde aber zugleich die strukturelle Voraussetzung für das Phänomen einer *Entfremdung und Desintegration der Künstler von der Gesellschaft* geschaffen¹⁶, die im Phänomen des selbststilierten Aussenseitertums, welches im französischen Raum unter dem Begriff der Boheme bekannt geworden ist, ihren ersten sichtbaren Niederschlag fand.

Die Entwicklung im Bereich der populären Musik gewann erst ab dem späten 18. Jahrhundert spezifische, den sozialen Formanten *und* technischen Innovationen geschuldete Konturen. Bis dahin waren Musikschafter in diesem Bereich entweder Spezialisten volksmusikalischer Praktiken in der ruralen oder dörflichen Gemeinschaft oder fahrende – sozial meist gering geschätzte – Spielleute. Charakteristisch waren geringe Arbeitsteiligkeit, mündliche Überlieferung und organische Einbindung in den Alltag bzw. ins Kirchenjahr bei der Volks- und der Unterhaltungsmusik, sowie im Falle der Bänkelsänger auch der Informationscharakter. Erst mit der Industrialisierung kamen in den rasch wachsenden Städten Unterhaltungsetablissemments auf und mit ihnen eine Nachfrage nach professionellen Musikern bzw. neuen „populären“ Liedern. (ausführlicher hierzu Kapitel **/Wicke)

Ebenfalls im 19. Jahrhundert entstand eine spezifisch bürgerliche Salonkultur, die eine Nachfrage nach ‚gehobener Unterhaltungsmusik‘ oder bearbeiteter Kunstmusik entwickelte. Vor allem für das Klavier, aber auch für kleine Ensembles sollten leicht spielbare, aber doch effektvolle Stücke komponiert sowie Klavierauszüge erstellt werden. Als neuer professioneller Spezialist entstand hier der Arrangeur, der jedwede Musik in jedwede Instrumentierung umzusetzen versteht.

Insbesondere für das Musikleben in Deutschland ist die Bedeutung der sich bildenden Gesangsvereine und Männerchöre als einem Spezialfall des bürgerlichen Vereinswesens hervorzuheben (vgl. Kapitel Brusniak). Gerade das chorische Singen in großer Personenzahl und die regionale oder überregionale Verbreitung eines identitätsbildenden, komponierten Repertoires setzen die Kommunikationstechnologie Notendruck ebenso zwingend voraus wie die Veranstaltung der großen deutschen Sängereisen durch die neuen Reise- und Transportmöglichkeiten (Eisenbahn, Dampfschiffahrt) wesentlich begünstigt wurde. Im Konzertsaal selbst wurden die Virtuosen (Liszt, Paganini) – als die ersten Stars des bürgerlichen Musiklebens – zu einer Attraktion und damit zu einem marktbelebenden Element. Schließlich stellten die bürgerlichen Schichten auch eine Klientel für Musiklehrer dar, sodass sich mit der pädagogischen Tätigkeit eine zusätzlich Bereicherung des Berufsbildes von Musikschaftern ergab.

Mit dem expandierenden Verlagswesen und Konzertleben, also mit der Etablierung des Musikmarktes, wuchs auch das Interesse der Komponisten, Kontrolle über ihre Werke und Abgeltungen für deren Nutzung zu erhalten. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts entstand in Frankreich und England und bis zum Ende des 19. Jahrhunderts in immer mehr Ländern Europas mit einer verbindlichen **Urheberrecht**sgesetzgebung tatsächlich eine wesentliche zusätzliche Einkommensquelle für kompositorisch Tätige, eine Entwicklung, die nicht zuletzt auch den Musikschaftern im Bereich der populären Musik zugute kam (ausführlich hierzu Kapitel ** Kawohl). Mit dieser rechtsförmlichen Anerkennung kompositorisch-künstlerischer Leistungen hat die Schwerpunktverlagerung von den Auftraggebern zu den Künstlern ihren Höhepunkt erreicht.

Distribution: Konzertsaal und Partitur

Die Verbreitung von Musik wurde mit der Erfindung des Notendrucks zwar beschleunigt und ausgeweitet, allerdings waren die Auflagen aufgrund drucktechnischer Mängel nicht allzu hoch - mehr als 300 Exemplare eines Werkes wurden selten hergestellt. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts diente der Notendruck daher in erster Linie der Dokumentation bzw. als unmittelbarer „Arbeitsbehelf“ für Musikschafter, also rein innerprofessionellen Zwecken, breitere Käuferschichten waren noch nicht angesprochen. In dieser Phase unterstützte der Notendruck jedoch nachdrücklich die Entstehung einer spezifisch auf die öffentliche Auffüh-

¹⁶ Vgl.dazu z.B. Peter Gay, *Bürger und Boheme*. Kunstkriege des 19. Jahrhunderts, München: C. H. Beck, 1999.

rung hin orientierten Musikkultur. Namentlich mit dem Entstehen der *Oper* in Italien um die Mitte des 17. Jahrhunderts und der Herausbildung des *Konzertwesens* seit dem frühen 18. Jahrhundert in England - also noch unter aristokratischen Regimes - begann sich das bürgerliche Musikleben in seiner sozialökologisch vermutlich wirksamsten Manifestation zu entfalten. Organisatorisch basierte das Konzertwesen zunächst auf der Nutzung von geeigneten Räumen in Gasthäusern u.ä., später der Errichtung eigener Aufführungsstätten, die von den Kommunen per Entscheid ihrer bürgerlich-patrizisch dominierten Magistrate errichtet und getragen wurden.

Mit der Erfindung der *Lithografie* im Jahr 1796, die qualitativ hervorragende Abzüge in großer Auflage zuließ, änderten sich die Distributions- und Verwertungsbedingungen notenschriftlich fixierter Musik jedoch erheblich. Mit ihr wurde ein breiter Markt für Notendrucke erschlossen, der sich schnell auch als profitabel erwies.

Der mögliche **Warencharakter von Musik**, im noch unausgereiften Notendruck erst angelegt, entfaltete sich nunmehr in aller Deutlichkeit. Musikverlage, deren Besitzer bislang eher als Mäzene oder zumindest als Freunde der Musik auftraten, expandierten und entwickelten „proto-kulturindustrielle“ musikwirtschaftliche Aktivitäten. Mitte des 19. Jahrhunderts überstieg die Zahl der Aufführung von Werken verstorbener Komponisten erstmals jene lebender Komponisten.¹⁷ Dies ist einerseits als Indiz für die Herausbildung eines spezifisch bürgerlichen Verständnisses von Kunstmusik zu werten (Kanonisierung), andererseits aber auch wichtiger Hinweis für die Ausweitung eines auf der Kommunikationstechnologie „Notendruck“ basierenden Musiklebens.

Musik für das Bürgertum fand jetzt nicht nur im öffentlichen Bereich, in Konzertsälen, auf Promenaden und Plätzen Verbreitung, sondern auch im halböffentlichen und privaten Bereich: in Salons und Haushalten. In diesem Zusammenhang spielte das **Klavier**, das um 1700 entwickelt und im 18. und frühen 19. Jahrhunderts ständig technisch verbessert wurde¹⁸, eine zentrale Rolle. Auf diesem Instrument lassen sich die wichtigsten Merkmale abendländischer Musik (Mehrstimmigkeit, Kontrapunkt, Modulationsharmonik, Tonsystem usw.) in klanglich ansprechender und zugleich ökonomischer Form realisieren. Durch die starke Verbreitung der Kommunikationstechnologien Klavier und Notendruck bei der europäischen Pionierklasse, dem Bürgertum, wurden die Strukturen der neuzeitlichen abendländischen Musik endgültig verfestigt. Und in prototypischer Form fanden sich hier auch schon die wesentlichen Merkmale industrialisierter Kultur, nämlich Ökonomisierung, Standardisierung und Massenerfolg (etwa das ‚Gebet einer Jungfrau‘ von Thekla Badarzewska-Baranowska, das – von den „kunstbewussten“ Fraktionen angefeindet - in den 1850er Jahren enorme Auflagen erzielte¹⁹).

Noch offensichtlicher war das Entstehen profitwirtschaftlicher Strukturen im Bereich populärer Musik. Bereits Ende des 18. Jahrhunderts entfaltete sich in den urbanen Zentren ein reges, organisiertes Musikleben, das auf Unterhaltung der unteren und mittleren Schichten angelegt war. In England waren es *Pleasure Gardens* und *Music Halls*, in Frankreich *Guinguettes* und *Cafes Chanteuses*, in Deutschland *Revue-Theater* und *Ballsäle*, in den USA *Minstrel-Shows* und *Vaudevilles*. Hier entwickelte sich eine neue Form „nachgefragter Umgangsmusik“, die zum Tanzen, zur Belustigung und zum Mit- und Nachsingen diente - nicht aber „um ihrer selbst willen“ gehört wurde (s.u.). (siehe auch Kap **/Wicke).

Kulturpolitik: Vom Mäzenatentum zur Marktkorrektur

Die bürgerliche Musikkultur unterschied sich von der aristokratischen oder klerikalen weniger in inhaltlicher oder formaler als in ideologischer Hinsicht. War für die Aristokratie musikalische Praxis primär mit Zeitvertreib, für die Kirche mit religiöser Funktionalität verbunden, so

¹⁷ Vgl. William Weber, *Mass Culture and the Reshaping of European Musical Taste, 1770–1870*, in: IRASM – International Review of the Aesthetics and Sociology of Music Vol. VIII, Nr.1 (1977), S. 5–22.

¹⁸ Erst um 1830 ist diese Entwicklung mit der Verwendung von Stahlrahmen weitgehend abgeschlossen. Zur allgemeinen Bedeutung des Klaviers vgl. *Das Klavier in Geschichte(n) und Gegenwart*, hrsg. von Michael Huber, Desmond Mark, Elena Ostleitner und Alfred Smudits, Strasshof: Vier-Viertel-Verlag, 2001.

¹⁹ Vgl. Peter Wicke, *Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik*, Leipzig: Kiepenhauer 1998, S. 26ff., der von einer millionenfachen Gesamtauflage spricht.

strebte das Bürgertum mit Musikkultur in erster Linie nach Erbauung, Bildung und Repräsentation. Traten mit seinem Erstarken Aristokratie und Klerus als Auftraggeber allmählich in den Hintergrund, so setzten sich unter Marktbedingungen das private Mäzenaten- und Unternehmerium, schließlich die Förderung durch die öffentliche Hand immer mehr durch. Staat, Kommunen, aber auch privatrechtliche Vereinigungen investierten in den Bau und die Bespielung von Opern- und Konzerthäusern, um ein Musikleben zu ermöglichen, das dem aristokratischen um nichts nachstand, ja dieses aus humanistischer, bildungspolitischer Sicht sogar übertrumpfen sollte. Das Prinzip der marktkorrigierenden Kulturpolitik fand hier seinen Ursprung: musikalisch ‚Wertvolles‘ müsse im Dienst der Allgemeinheit gefördert werden, jenseits ökonomischer Überlegungen. Was aber ‚wertvoll‘ sei, bestimmten immer mehr die Akteure und Institutionen der bürgerlichen Öffentlichkeit, des bürgerlichen Kultur- und Wissenschaftslebens: Universitäten, Intellektuelle, Künstler, Kritiker, Kenner, Liebhaber - eine in der gesellschaftlichen Kommunikation zwar hegemoniale, sozialstrukturell aber zunehmend abgeschottete Teilkultur, die zu Selbstreferentialität tendierte und damit eine Entwicklung hin zur sozialen Desintegration der Kunst auf den Weg brachte.

Dass die bürgerliche Kultur im 19. Jahrhunderts gesellschaftliche Vormachtstellung erlangt hatte, lässt sich am deutlichsten daran ablesen, dass zu dieser Zeit auch schon von aristokratischen Regenten eine bürgerliche Kulturpolitik betrieben wurde²⁰. Neben dieser ‚werteorientierten‘ Kulturpolitik etablierte sich allerdings bereits auch schon deren marktgesellschaftliches Pendant: die Kulturindustrie, unübersehbar in Form von Unterhaltungsetablissemments, Boulevardtheatern, Musikverlagen und einem neuen Typus des Musikschaffenden, der diese bediente: dem professionellen, urbanen Unterhaltungsmusiker.²¹

Rezeption: Vom Umgang zur Darbietung

Bis zum Beginn der Neuzeit war Musik eng mit alltäglichen Verrichtungen oder religiösen Handlungen verbunden, hatte funktional-begleitenden Charakter (z.B. Arbeits- oder Wanderlieder, heilige Messe) oder gemeinschaftsbildende, geselligkeitsunterstützende Funktionen beim Tanz oder gemeinsamen Singen. Vielfach herrschte auch ein ‚interaktiver‘ Charakter vor, der eine Trennung von Musikschaffenden und RezipientInnen nicht kannte. Dieses Verständnis von Musik als Gebrauchs- oder **Umgangsmusik** wurde seit dem Einsetzen der reprographischen Mediamorphose allmählich von einem neuen Musikverständnis ergänzt und später von diesem aus kritisiert: dem Verständnis von Musik als **Darbietungsmusik**²², die um ihrer selbst Willen, schließlich als Kunstwerk, komponiert und gehört wurde. Einer solchen Musik entsprach eine andere Form der Zuwendung. Musste sich Umgangsmusik, also „funktionale“ Musik die Aufmerksamkeit mit anderen Aktivitäten, wie etwa Arbeit, Andacht, Essen, Tanz, oder dem Vollzug der Messe teilen, so sollte Darbietungsmusik kontemplativ, mit uneingeschränkter Aufmerksamkeit gehört werden. Diese Rezeptionshaltung setzte Schulung und hohe musikalische Kompetenzen voraus, idealerweise mussten die Rezipienten imstande sein, beim Hören gleichsam ‚mitzukomponieren‘ (strukturelles Hören). Diese Sicht der ‚richtigen‘ Art und Weise, Musik zu hören, gewann im musikästhetischen Diskurs des 19. Jahrhundert unter dem Titel der Autonomieästhetik immer mehr an Relevanz (vgl. HB, Bd. 1, S. 161-260). Sie entsprach den Bemühungen führender Vertreter des bürgerlichen Musiklebens (insbesondere im deutschsprachigen Raum, u.a. Eduard Hanslick, Robert Schumann), Musik als Kunstform herauszustellen und – noch weitergehend – als die wichtigste Kunstform zu etablieren. Dazu musste ‚Kunst‘-Musik von ‚Nicht‘-Kunst-Musik unterscheidbar gemacht werden. Die Fähigkeit, diese Unterscheidung treffen zu können, der ‚gute‘ Geschmack, wurde zu einem wichtigen gesellschaftlichen Diskriminierungsmerkmal stilisiert.

²⁰ Für die Habsburgermonarchie vgl.z.B. Jeroen Bastiaan van Heerde, *Staat und Kunst. Staatliche Kunstförderung 1895 bis 1918*, Wien, Köln und Weimar: Böhlau, 1993.

²¹ Vgl. Wicke in diesem Band.

²² Die Begriffe Umgangs- und Darbietungsmusik wurden von Heinrich Bessler eingeführt, vgl. Heinrich Bessler, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, in: *Heinrich Bessler, Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*, hrsg. von Peter Gülke, Leipzig: Reclam, 1978 (1959), S. 104-173.

Die kontemplative, kompetenzintensive Umgangsweise mit Musik stellte ein Ideal dar, dem im ästhetischen Diskurs zwar eine hervorragende Bedeutung zugeschrieben wurde, nach dessen tatsächlicher Erfüllung und empirischer Verbreitung bislang jedoch kaum gefragt wurde. Es ist zu vermuten, daß diese sehr viel geringer waren, als seine Prominenz im Diskurs nahelegt.

Das 19. Jahrhundert hat im übrigen bereits Prototypen kulturindustrieller Phänomene hervorgebracht, die einen Rezeptionsmodus nahe legten, der dem autonomieästhetischen geradezu diametral gegenüberstand.²³ Tanzveranstaltungen, Musiktheater und Theater mit musikalischen Einlagen (z.B. Couplets), Konzertcafés, Salonorchester, aber auch weite Teile der Musik, die in bürgerlichen Salons geboten wurde. All diese Musiken hatten unterhaltenden, zerstreuen, belustigenden oder animierenden Charakter. Sie waren weiterhin präsenzintensiv, d.h. das Dabeisein war unumgehbare Voraussetzung zur adäquaten Rezeption, die eben immer auch Außermusikalisches wie Tanzen, Plaudern, Essen, Lachen etc. miteinbezog. Es bildet sich ein Rezeptionsmodus heraus, der bereits die Bezeichnung ‚zerstreut‘ verdient, dies auch in Abgrenzung zum vorindustriellen ‚umgangsmäßigen‘ Modus der Volkskultur. Hier wurden Waren und Dienstleistungen konsumiert bzw. in Anspruch genommen, während der interaktive Charakter zwischen dem Publikum und den Musikschaffenden, der das ‚Umgangsmässige‘ noch prägte, in den Hintergrund trat.

Formen und Inhalte: Das Entstehen der abendländischen Kunstmusik

Das Konzept der Autonomieästhetik ging schließlich mit einer wichtigen innermusikalischen Entwicklung einher: Für die Musik konnte nicht zuletzt deshalb ein neuartiger Kunstanspruch entstehen, weil die Notationstechnik eine immer komplexere Ausarbeitung und Durchgestaltung musikalischer Strukturen, zugleich aber auch deren Fassung in große, ganzheitliche und abgeschlossene Formen ermöglicht hatte - also eine hochgradige Vermittlung von Teil und Ganzem - , die in Gestalt der Partitur zudem dauerhaft „sichtbar“ waren (und durch den Druck leicht zu verbreiten). Diese Überwindung des transitorischen Charakters klingender Musik, ihre Fassung in einen verbindlichen Notentext, dürfte die Vorstellung einer von der einzelnen Aufführung unabhängigen „Idee“, wie sie ihrerseits der Werk- und Autonomieästhetik zugrunde liegt, entscheidend begünstigt haben.

Aber nicht nur immanente Komplexität und Durchgestaltung der abendländischen Musik, sondern auch ihre kumulative Entwicklungslogik ist durch den zunehmenden Bezug von Komponisten auf andere fremde und eigene Werke und die Notwendigkeit, sich durch musikalische Innovation davon zu unterscheiden, aufs engste mit der Werk- und Autonomieästhetik verflochten. Das hat nicht zuletzt ihr im Kulturvergleich außerordentlich rasches Entwicklungs- und Veränderungstempo bewirkt.

Schließlich ist auch die systematische theoretische Beschäftigung, die Etablierung einer eigenständigen, auf Musik ausgerichteten wissenschaftlichen Disziplin, der abstrakte, wissenschaftlich argumentierende Vergleich verschiedener Werke oder Komponisten, nur auf der Basis des aufgezeichneten Musikschaffens ganzer Epochen möglich geworden. Das Bestreben des Bürgertums, Kunst und Künstlertum in die Musik zu bringen, musikalische Werke und Kompetenzen mit humanistischen Ansprüchen zu verbinden, ist also ohne die kommunikationstechnologischen Grundlagen nicht denkbar. Die so genannte klassische Musik, also die abendländische Kunstmusik, ist ein Produkt bürgerlicher Ideologie unter den Bedingungen der graphischen Mediamorphose.

Da das Bürgertum neben den humanistischen Idealen aber auch ganz profan und profitorientiert die Industrialisierung vorantrieb, entstand neben der Kunstmusik auch eine industrialisierte und letztlich rein marktorientierte Musikkultur. Diese begann sich bereits im 19. Jahrhundert prototypisch zu entwickeln. Erste Auswirkungen industrieller Standardisie-

²³ Dass das Bürgertum dann die ‚gehobene Unterhaltungsmusik‘ bzw. sogenannte ‚mittlere Musik‘ (Strauß-Walzer, Operette, Marschmusik) erfand, um sich mit den hohen Ansprüchen an ‚hörenswürdige‘ Musik nicht selbst zu sehr ins Abseits zu drängen, mag hier als Hinweis gelten, vgl.z.B. Carl Dahlhaus, *Über die ‚mittlere Musik‘ des 19. Jahrhunderts*, in: *Das Triviale in Literatur, Musik und Bildender Kunst*, hrsg. von Helga de la Motte Haber, Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann, 1972, S. 131-147.

rung - etwa das Interesse von Veranstaltern oder Musikverlagen an Stücken, die sich an bereits Erfolgreiches anlehnen und den jeweils aktuellen Hörerwartungen entsprechen - waren bereits Mitte des 19. Jahrhunderts nicht zu verkennen.²⁴ Die kommunikationstechnologischen Voraussetzungen für die volle Entfaltung dieses musikkulturellen Phänomens waren aber erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts mit dem Grammophon und der Schallplatte gegeben.

VOM KUNSTMARKT ZUR KULTURINDUSTRIE

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts setzte eine erneute Transformation der Gesellschaft ein, die insgesamt durch eine weitere Zuspitzung der industriellen Produktion und in kultureller Hinsicht vor allem durch das Auftreten neuer Kommunikationstechnologien bewirkt wurde. Im Zuge voranschreitender Rationalisierung und Ausweitung industrieller Produktion trat die Masse der in der ‚großen‘ Industrie Beschäftigten auch als politische Kraft immer deutlicher hervor. Die Arbeiterschaft begann sich in Form sozialistischer und kommunistischer Parteien zu organisieren, und spätestens nach der Russischen Revolution 1918 wurde das Proletariat, ja die Masse schlechthin, entweder als Bedrohung, oder als Chance zur Überwindung der bürgerlichen Werteordnung gesehen.²⁵ Parallel dazu setzte eine Vielzahl kommunikationstechnologischer Entwicklungen ein, die sich ebenfalls durch einen spezifischen Bezug zur Masse – als Massenmedien - auszeichneten. Im Bereich der Musik waren das zunächst vor allem das Grammophon und die Schallplatte, entwickelt zwischen 1887 und 1895, und sehr bald auch schon am Markt präsent, und das Radio, entwickelt um 1900 und ab den frühen 1920er Jahren als Massenmedium realisiert, sowie der Tonfilm gegen Ende 1920er Jahre. Damit wurde bereits im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts ein Zustand erreicht, den kultursoziologisch argumentierende Autoren wie Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, F. R. Leavis oder Siegfried Kracauer mit Begriffen wie Kulturindustrie oder Massenkultur umschrieben.²⁶ Mit der Erfindung des Mikrophons auf elektrischer Basis durch das US-amerikanische Telekommunikationsunternehmen Western Electric Company im Jahr 1925, mit der die mechanische Schallaufzeichnung abgelöst wurde, ist der Weg in Richtung elektronischer Medien und damit zur elektronischen Mediamorphose vorgegeben. In der Zwischenkriegszeit und bis zur Zeit nach dem 2. Weltkrieg waren es das Radio, der Musikfilm und die Schellack, die das Musikleben prägten. Ab der Mitte des 20. Jahrhunderts begann sich dann mit dem wachsenden Wohlstand für immer breitere Gesellschaftsschichten die so genannte Konsumgesellschaft herauszubilden. Die allgemeine Prosperität brachte auch eine gesteigerte Nachfrage nach Musik in und für alle/n Lebenslagen mit sich - eine Nachfrage, der im Bereich der technischen Formanten mit der Entwicklung des Magnettonbands, der Vinylschallplatte, des Transistorradios und des Fernsehens auch die Grundlage für ein erweitertes Angebot gegenübergestellt wurde.

Mit den elektronischen Medien entwickelte sich erstmals eine genuin kapitalistische Kultur, denn das Ideal des bürgerlichen Kunstschaffens und -verständnisses war ja eigentlich weitgehend vorindustriell (im Sinne von ‚nicht-arbeitsteilig‘) angelegt. Mit der elektronischen Mediamorphose hatte die Industrialisierung nunmehr auch das traditionelle Kunstleben eingeholt und die im Bereich der Popularkultur auch schon bislang herrschenden Strukturen der Industrialisierung begannen sich auf den traditionellen Kunstmarkt auszudehnen. Und im Zuge dieser Entwicklung wurde auch eine zentrale Funktion von Kunst- und Kulturschaffen

²⁴ So löste z.B. der Erfolg des schon erwähnten Gebets einer Jungfrau einen Boom von ähnlich angelegten Stücken aus.

²⁵ Bereits 1869 eröffnete Matthew Arnold mit dem Buch ‚Culture and Anarchy‘ den Reigen kulturpessimistischer Stellungnahmen zur Massengesellschaft (Matthew Arnold, *Culture And Anarchy*, London: Cambridge University Press, 1932).

²⁶ Vgl. insbesondere: Max Horkheimer / Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt/Main: Fischer 2003 (1944); Benjamin, *Kunstwerk*; F. R. Leavis, *Mass Civilisation and Minority Culture*, Cambridge: Minority Press, 1930; Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse. Essays* (1920–1931), Frankfurt/Main: Suhrkamp 1977.

erkennbar, die für den Kunstbereich bislang ideologisch verschleiert war, die aber dem Populärkulturbereich dagegen kritisch vorgehalten wurde, nämlich die affirmative Funktion, also die Herstellung von Gefolgschaft, von ‚support‘ (im Sinne von Talcott Parsons), also in letzter Konsequenz von ‚Systemwerbung‘: anders gesagt: Kunst und Kultur, und insbesondere Massenkultur, wurden immer offensichtlicher funktionalisiert für politische und/oder ökonomische Zwecke, zur konformitätsfördernden Unterhaltung, für Propaganda (und das nicht nur in autoritären Regimes) und für Reklame. Und wenngleich die bürgerliche Ideologie in Bezug auf Kunst ein erstaunliches Beharrungsvermögen aufwies, und bis heute relativ große gesellschaftliche Relevanz besitzt, so wurde deren scheinbar unhinterfragbare Hegemonie ab den 1950er Jahren²⁷ brüchig.

Die Veränderungen in sozialer und kommunikationstechnologischer Hinsicht stülpten das Musikleben vollkommen um. Die Strukturen der bürgerlichen Musikkultur verschwanden zwar nicht, sie wurden aber von den sich herausbildenden Strukturen der Musikindustrien überformt. Jene bereits im 19. Jahrhundert sich abzeichnenden Eigenschaften der Ökonomisierung, vor allem sichtbar im Bereich der populären Stile, begannen nunmehr das gesamte Musikleben zu prägen. Musikschaffende wurden tendenziell Arbeitnehmer der Musikindustrie, die Bedeutung von Musikverlagen wurde von der Bedeutung der Phonographischen Industrien und der Radioanstalten überdeckt, die gleichzeitig auch die wesentlichsten Akteure wurden, wenn es darum ging, zu entscheiden, welche Musik überhaupt gehört werden kann und welche nicht (Verweis, vgl. Kapitel Martin). Die korrigierende Musikpolitik der öffentlichen Hand wurde zum beinahe einzigen Garanten des (Über-) Lebens der traditionell bürgerlichen Musikkultur (die ihre formelle Hegemonie allerdings noch gut behaupten konnten). Schließlich änderten sich die Erwartungshaltungen des Publikums an das Musikangebot: die zerstreute Rezeption trat in den Vordergrund, nicht zuletzt bedingt durch die Beschleunigung und Mediatisierung der musikkulturellen Austauschprozesse und die damit einhergehende immer raschere und breitere Verfügbarkeit von Musik. Dies hatte wiederum Auswirkungen auf die Formen und Inhalte der Musik, die durch die Spannung zwischen voranschreitender Standardisierung und wachsendem Innovationsdruck, sowie durch die Herausbildung zahlreicher neuer – insbesondere jugendmusikalischer - Genres gekennzeichnet wurden.

Kreation/Produktion: Professionalisierung und Medienkompetenz

Die elektronische Mediamorphose lässt sich durch die Schlagworte Industrialisierung und Rationalisierung, sowie Mediatisierung und Kommerzialisierung charakterisieren. Im Bereich des Musikschaffens bedeutete dies zunächst eine Veränderung des **unmittelbaren künstlerischen Arbeitsprozesses**, und zwar für kompositorisch wie für interpretatorisch Tätige. Als wesentlicher neuer Ort musikalischer Kreativität bildete sich das Aufnahmestudio, sowohl in Rundfunkanstalten wie in Schallplattenfirmen, heraus. Diese Einrichtung zeichnete sich durch ständige technische Verbesserungen aus, die für die Musikschaffenden ebenso ständige Herausforderungen darstellten, und zwar sowohl in technisch-handwerklicher als auch in kreativer Hinsicht. Zunehmend entwickelte sich die ‚Tonaufzeichnung‘ zu einer eigenständigen künstlerischen Ausdrucksform, die an eigenen Standards, und nicht an ‚live‘-Aufführungen gemessen wurde. Das Mikrophon ermöglichte einen völlig neuen Gesangs- bzw. Interpretationsstil, insofern als einzelne InterpretInnen nun nicht mehr gegen die Lautstärke einer Begleitband oder die Grösse eines Aufführungsortes ankämpfen mussten²⁸. Eine Reihe von neuen beruflichen Tätigkeiten begann sich herauszubilden, wie etwa ‚Produzent‘, ‚Tonmeister‘, ‚Aufnahmeleiter‘ oder ‚Studiosmusiker‘, deren Kompetenzen z.T. sehr viel

²⁷ Junge Intellektuelle beginnen sich afroamerikanischer Populärmusik (insbesondere dem Jazz) zuzuwenden und begründen dies z.T. auch mit ideologischen Argumenten, vgl. dazu die mit sehr persönlichen Erfahrungen angereicherte soziologische Studie von Heinz Steinert, *Entdeckung der Kulturindustrie oder: Warum Professor Adorno Jazz-Musik nicht ausstehen konnte*, Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1992.

²⁸ Vgl. dazu Simon Frith, *Art Versus Technology: The Strange Case of Popular Music*, in: *Media, Culture, and Society* 8 (1986), S. 263–274.

weiter gefächert sein mussten, z.T. aber auch sehr viel spezialisierter angelegt waren, als dies bei traditionell arbeitenden Musikschaftern der Fall war. Ein Produzent etwa muss – ähnlich wie ein Verleger oder Konzertunternehmer, aber auf organisatorisch völlig anderem Niveau - technische, künstlerische und kaufmännische Faktoren gleichermaßen im Auge behalten können, und soll darüber hinaus auch Letztverantwortung für die künstlerische Qualität übernehmen. Von einem Studiomusiker wird erwartet, kontextlos, also ohne Kenntnis des gesamten Musikstücks, einige Parts spielen zu können. Spätestens mit der Einführung der Mehrspuraufzeichnung Anfang der 1960er Jahre ist davon auszugehen, dass das musikalische Endprodukt keine Aufzeichnung einer lebendigen Aufführung ist, sondern ein eigenständiges Produkt, das möglicherweise gar nicht live realisiert werden kann. Grundsätzlich ist davon auszugehen, dass der Arbeitsprozess von der Kreation bis zum Erstellen des endgültigen Produkts, einer Schallplatte z.B., in noch mehr Arbeitsschritte aufgelöst wurde, als dies bei der vorelektronischen Produktionsweise der Fall war, und dass sich prinzipiell für jeden dieser Arbeitsschritte Spezialisten herausbildeten. Je nach Größe des produzierenden Unternehmens werden tatsächlich viele Spezialisten zu finden sein oder aber einige ‚Generalisten‘ (z.B. bei Kleinlabels).

In Bezug auf **künstlerische Kreativität und interpretatorische Qualität** stellten Aufzeichnungen von Musik eine Ausweitung des musikalischen Horizonts und der Vergleichsmöglichkeiten dar, die einerseits die Anforderungen höher schraubten, , andererseits die Perfektionierung im Selbststudium ermöglichten (z.B. durch die Aufzeichnbarkeit eigener Leistungen). Für kompositorisch Tätige stellten die neuen Aufnahmetechnologien darüber hinaus auch Erweiterungen des kompositorischen Materials und Handlungsspielraumes dar. Tonaufzeichnungen konnten integraler Bestandteil einer Komposition werden (musique concrète, Tonbandkomposition), wie sich überhaupt – in der Popmusik ab den späten 1960er Jahren – die Manipulation im Studio, am Mischpult, zu einem wesentlichen Arbeitsgang der Komposition entwickelte.

Der **Arbeitsmarkt** wurde durch Rationalisierungstendenzen geprägt: InterpretInnen wurden ‚wegrationalisiert‘, KaffeehausmusikerInnen durch Musikautomaten, Salonorchester durch Schallplatten²⁹ ersetzt. Auf der anderen Seite wurden durch die Etablierung von Verwertungsgesellschaften ab dem Beginn des 20. Jahrhunderts und die damit einhergehende institutionalisierte Ausschöpfung der **Urheberrechte**, in weiterer Folge auch der ‚benachbarten‘ Rechte, die die Leistungen von InterpretInnen schützen, die Einkommensmöglichkeiten für Musikschafter erweitert. Dabei wurden letztendlich neben den Rechten der Verleger und der Musiker Mitte der 1960er Jahre schliesslich auch jene der Musikindustrien abgesichert. Allerdings wurde das personengebundene Urheberrechts einerseits durch eine technische Entwicklung, die etwa zu Beginn der 1970er Jahre einsetzte, unterwandert: die Leerkassetten, die eine nicht mehr nachvollziehbare und kontrollierbare Nutzung von geschützten Werken ermöglichten. Gleichzeitig kam es zu einer deutlichen Beinträchtigung des Musikmarktes durch sogenannte Piraterie: illegal hergestellte Schallplatten (bootlegs) und Musikassetten. Mit der Einführung einer Geräte- bzw. Leerkassettenabgabe sollten diese Verluste kompensiert werden, doch war eine personengebundene Verteilung der Einnahmen nicht mehr möglich, womit bereits um die 1970er Jahre die Problematik der neuen Kommunikationstechnologien für das traditionelle Verständnis von Urheberrechten sichtbar wurde. Mit den neuen Medien Film und Radio, später Fernsehen ergaben sich auch neue Tätigkeitsbereiche für Musikschafter in genrespezifischer Hinsicht: vor allem **angewandte**³⁰ Musik, also Filmmusik, Radio-Signations, mediatisierte³¹ Hintergrundmusik jedweder Art wurden vermehrt nachgefragt und entsprechend angeboten. ‚Medienmusik‘ wurde zwar erst

²⁹ Dies gilt auch für Studio-Orchester: bis in die 1940er Jahre wurden z.T. aus rechtlichen, z.T. aus gewerkschaftlichen Gründen, nur beschränkt Schallplatten im Radio gespielt, es dominierte das Modell der live-Übertragung (vgl. z.B. Peter Tschmuck, *Kreativität und Innovation in der Musikindustrie*, Innsbruck, Wien, München und Bozen: Studien-Verlag, 2003, insbesondere S. 91-128).

³⁰ Der Begriff wird von Blaukopf (*Beethovens Erben*, S. 145ff) in Analogie zum Begriff der ‚angewandten Kunst‘ verwendet, dies in Unterscheidung zum politisch-funktionalem Verständnis dieses Begriffs bei Hanns Eisler.

³¹ Lebendige Hintergrundmusik gab es natürlich schon im bürgerlichen Musikleben (Salon-, Tanz-, Militärmusik etc.), der überwiegende Teil war vermutlich solche.

im Zuge der digitalen Mediamorphose zu einem Genrebegriff, doch de facto existierte sie bereits mit dem Auftreten von Filmmusik.

In **berufsorganisatorischer Hinsicht** fand eine der Industrialisierung entsprechende Professionalisierung statt: die Ausbildung wurde akademisiert (wenngleich noch immer der akademische Abschluss nicht von vorrangiger Bedeutung war, wenn es um Berufschancen ging), Berufsverbände und gewerkschaftliche Organisationen etablierten sich, nicht zuletzt um im Zuge der Integration von Musikschaffenden in die industrialisierte Kultur deren Interessen entsprechendes Gewicht zu verleihen. Diese berufspolitische Strategie entspricht empirischen Befunden, die eine zunehmende Tendenz zur reellen Subsumption, also der arbeitsteilig bedingten, unabwendbaren Integration unter industrielle Produktionsverhältnisse im Bereich der Musikberufe bis hin zu den 1980er Jahren belegen: Der Anteil der unselbstständig Tätigen (und damit gewerkschaftlich Organisierbaren) in diesem Sektor wuchs nämlich kontinuierlich bis zu rund 80%.³²

Schließlich erfuhr die öffentliche Wahrnehmung, **das Image** der Musikschaffenden, in einer mediatisierten Gesellschaft eine neue Qualität, die in letzter Konsequenz auch auf die Musik selbst sich niederschlug: schon Mozart, Liszt oder Wagner waren ‚Stars‘, doch mit der wachsenden multimedialen Präsenz, der wachsenden Bedeutung der ‚Bildmedien‘ Film und Fernsehen, und der gleichzeitigen steigenden Anonymisierung des (Welt-) Marktes wurde es immer wichtiger, auch ein geeignetes ‚Image‘, also ein sehr charakteristisches Bild von sich, zu schaffen, und, darüber hinaus, eine unverkennbare Musik zu kreieren. Dieser Zwang betraf nunmehr alle Genres: Karajan war wohl einer der ersten im Kunst-Musik-Bereich, der die Klaviatur auch der neuen Medien perfekt spielte, im Bereich populärer Musik könnte man wohl bis zu den Crooners von Tin-Pan-Alley, etwa Bing Crosby, zurückgehen, um jene zu identifizieren, die multimediale Kompetenz entwickelt haben. Die Widersprüchlichkeit jedenfalls von Innovationszwang und der Notwendigkeit, zuordenbar und wiedererkennbar zu sein, wurde in wachsendem Ausmaß zu einer treibenden Kraft kreativer Anstrengungen.

All diese Tendenzen wurden durch die mediale Entwicklung befördert und begünstigt, sie betrafen aber natürlich auch die ‚traditionellen‘ Musikschaffenden, da das Konzert- und Verlagswesen im Wesentlichen bereits nach musikindustriellen Kriterien organisiert war (wenngleich eine ideologisch bedingte Leugnung dieses Sachverhalts von Vertretern des traditionellen Musiklebens charakteristisch für diese Beziehung ist).

Distribution: Der Vormarsch der Musikindustrie

Mit der **Tonträgerindustrie** und dem **Rundfunk** etablierten sich die beiden wichtigsten Akteure des Musiklebens im 20. Jahrhundert. Sie verflochten sich sehr schnell mit dem traditionellen bürgerlichen Musikleben, aber natürlich auch und vor allem mit den populären Segmenten der Musikkultur. Ihre Auswirkungen erstreckten sich auf das gesamte Musikleben, vom Instrumentenhandel zur Musikerziehung, vom Verlagswesen zu Konzerthäusern. In viel stärkerem Masse als bei Musikverlagen, deren Bedeutung zurückgeht, handelt es sich bei den Musikindustrien um kapital- und technikintensive Unternehmen. Ihre Entwicklung im 20. Jahrhundert ist dementsprechend geprägt durch allgemeine wirtschaftliche Konjunkturzyklen und durch technische Innovationsschübe, wobei diese Entwicklungen durchaus auch Auswirkungen auf die musikalische Entwicklung selbst hatten.³³

Der **Warencharakter** der Musik trat in Form der Schallplatte nunmehr in aller Deutlichkeit in den Vordergrund, und die Verdinglichung der Musik erhielt eine Qualität, die die Partitur oder ein Musikinstrument nie erreichen konnten – zumal in letzteren Fällen immer spezifische Kompetenzen zur Nutzung dieser Güter nötig waren.

³² Darunter sind auch befristete Anstellungen mitgemeint, vgl. dazu Smudits, *Mediamorphosen*, S. 140ff.

³³ Einen umfassenden Überblick bietet Tschmuck, *Kreativität*. Vgl. auch Peter J. Martin, *Sounds & Society. Themes in the Sociology of Music*, Manchester and New York: Manchester University Press, 1995, insbesondere S. 217-275. bzw. der Beitrag von Martin in diesem Band. Richard Peterson etwa weist auf ein Bündel technischer, rechtlicher, organisatorischer und beruflicher Faktoren hin, die die Entwicklung des Rock'n'Roll um 1955 herum bewirkten (Richard A. Peterson, *Why 1955? Explaining the Advent of Rock Music*, in: *Popular Music Vol. 9/1* (1990), S. 97–116.

Die Musikindustrie ist grundsätzlich auf ein Massenpublikum hin ausgerichtet und dementsprechend organisiert (zum Folgenden vgl. ausführlich Kapitel Martin). So besteht eine Tendenz zu **Oligopolbildungen**³⁴: seit dem Entstehen der phonographischen Industrien haben selten mehr als eine Handvoll von Grossunternehmen (sog. majors) den Weltmarkt beherrscht, zur Profitmaximierung, zur Massenproduktion (economy of scale), zur Errichtung globaler Distributionskanäle und damit letztlich zur Standardisierung der musikalischen Inhalte. Dass die musikalische Entwicklung dennoch äußerst vielfältige Genres und Stile hervor gebracht hat, verdankt sich wirtschaftlichen Krisen oder technischen Innovationen, die risikofreudigen Akteuren, etwa Kleinlabels oder kleinen Radiostationen, Chancen eröffneten, auch Musiken jenseits des ‚mainstreams‘ erfolgreich zu verbreiten. In Bezug auf das Radio, das von den 1920er bis zu den frühen 1950er Jahren das Musikleben dominierte (davor und darnach waren es die Phonographischen Industrien), ist festzustellen, dass (vor allem in den USA) Musik sehr bald von einem Zweck, nämlich Musik zu vermarkten, zum Mittel wurde - nämlich Publikum zu binden und damit Werbeeinnahmen zu garantieren. Erst mit bestimmten (neuen) technischen Voraussetzungen, die kleinen Radiostationen neben den grossen Networks die Existenz ermöglichten, einer neuen Gesetzgebung, die dies auch zulies, der Herausbildung konkurrierender und damit die Vielfalt fördernder Verwertungsgesellschaften, mit der Erfindung des Transistorradios und des Autoradios, schliesslich der Einführung der Vinylschallplatte und der Single sowie des Tonbands als einem Aufzeichnungsgerät, das auch kleinen Schallplattenfirmen als Grundlage dienen konnte, wurde die Funktion von Musik im Radio neu definiert. Vor allem Rythm'n'Blues und Country'n'Western konnten sich nunmehr – verlegt zunächst von Kleinlabels – als neue massentaugliche Genres neben der von den grossen Networks präferierten Tin Pan Alley-Musik durchsetzen.³⁵ Hatte sich freilich ein solcher Erfolg für ein Kleinunternehmen einmal eingestellt, war die Übernahme durch einen Major nahezu die Regel, da diese, im Gegensatz zu den ‚Kleinen‘, über große, z.T. weltweite Vertriebsnetze verfügten.

Damit ist ein weiterer Aspekt des Musiklebens angesprochen, der für die elektronische Mediamorphose charakteristisch ist, die **Globalisierung**. Hierbei handelt es sich nunmehr – im Gegensatz zur kolonialistischen Verbreitung des abendländischen Tonsystems – um ein tatsächlich weltweites Phänomen. Nicht mehr der Kulturimperialismus des abendländischen Sonderweges, sondern die Herausbildung einer Transkultur³⁶ ist für diese Phase charakteristisch. Die elektronische Form der Verbreitung von Musik erreicht auch die (volks)musikalischen Praktiken in jenen Kulturen, die sich nicht der notierten Form zur Tradierung bedienen. Und diese volksmusikalischen Praktiken wirken – aufgezeichnet auf Tonträger, ausgestrahlt übers Radio – wiederum auf die musikalische Entwicklung der globalisierten Musikkultur zurück. Anders gesagt: die elektronische Mediamorphose ermöglicht nicht wenigen außereuropäischen Kulturen gleichsam ein Überspringen der musikalischen Entwicklung, die von der graphischen Mediamorphose geprägt ist, und ermöglicht nicht notierter Musik den Zugang zum Weltmarkt. Dass dabei durchaus Ausbeutungsverhältnisse zwischen autochthonen musikalischen Kulturen und der Musikindustrie sich ergeben können, steht außer Zweifel, doch sollte die Möglichkeit für diese Kulturen, sich Gehör, vielleicht sogar Zugang zum Weltmarkt zu verschaffen, nicht bagatellisiert werden.

Musikpolitik: Musikpolitik als Medienpolitik

Mit der Etablierung der ‚großen‘, transnational agierenden und vielfach verflochtenen Kulturindustrien wurde das Kulturgesehen im 20. Jahrhundert immer stärker von marktwirtschaftlichen Prinzipien geprägt. Eine gewisse ideologische Vormachtstellung des bürgerlichen Wertesystems konnte sich aber durchaus bis ins letzte Viertel dieses Jahrhunderts behaupten. Kulturpolitik wurde deutlicher als je zuvor als Marktkorrektur zugunsten dieses Wertesys-

³⁴ Vgl. Tschmuck, *Kreativität*, oder Dieter Prokop, *Medien-Macht und Massen-Wirkung. Ein geschichtlicher Überblick*, Freiburg im Breisgau: Rombach 1995

³⁵ Peterson, *Why 1955?*

³⁶ Vgl. Krister Malm / Roger Wallis, *Media Policy and Music Activity*, London and New York: Routledge, 1992, S. 214f.

tems verstanden und betrieben³⁷, und in diesem Wertesystem fand mediatisierte Kultur – zumal im europäischen Raum - kaum bis gar keinen Platz. Gerade im Musikbereich wurde dieses ideologische Muster besonders deutlich. Während das Buch – egal welchen Inhalts - als Kulturgut steuerliche Begünstigung erfährt, wird dieselbe Behandlung Tonträgern genauso grundsätzlich vorenthalten.³⁸ Auch in Bezug auf die unterschiedliche Form der staatlichen Einflussnahme auf Rundfunk und phonographische Industrie wird dies ersichtlich³⁹. Während der Rundfunk zunächst vor allem als politische und kulturelle Bildungsinstitution angesehen wurde⁴⁰ und dementsprechenden Regulierungsmaßnahmen im Sinne eines Kulturauftrags – u.a. auch im Hinblick auf die qualitätsvolle Musikprogrammierung - unterzogen wurde, konnten und sollten die Plattenfirmen sich weitgehend ungehindert am freien Markt entfalten. Bestenfalls gab es die eine oder andere Subvention eines anspruchsvollen Plattenprojektes. Der Königsweg der Kulturpolitik bestand (und besteht z.T. auch noch) zentral in der Förderung von Musikschaffenden, Aufführungen, Festivals, Aufführungshäusern, Bildungseinrichtungen und Forschungsaktivitäten, die mit dem Wertekanon der bürgerlichen Musikkultur in Einklang standen und stehen. Dass der überwiegende Teil des solcherart ‚traditionellen‘ Musiklebens aber längst in enge Verflechtung mit kulturindustriellen Einrichtungen geraten war, wurde geflissentlich übersehen und aus den einschlägigen Diskursen sehr lange auch ausgespart. Anders gesagt: Während das Musikleben bereits weitestgehend nach den Prinzipien der Industrialisierung funktionierte, verfolgte die öffentliche Hand eine Musikpolitik, die einzig auf die Beeinflussung des Kunstmusik-Bereichs ausgerichtet war. Dass die Entfaltung der Musikindustrien am freien Markt auch musikpolitische Effekte zeitigte, wurde von seiten der offiziellen Kulturpolitik meist geleugnet, bestenfalls beklagt.

Rezeption: Zerstreung, Technisierung, Banalisierung

Mit der Tonaufzeichnung und der drahtlosen Tonübertragung wurden die Voraussetzungen für völlig neue Rezeptionsmöglichkeiten geschaffen. Neben der Umgangsmusik und der Darbietungsmusik kann jetzt die **Übertragungsmusik** – eine zeit- und/oder raumunabhängige (mediale) Darbietung von Musik – als neue Qualität identifiziert werden. Dazu kommt, dass aufgrund der ökonomischen Spezifika der Musikindustrie das Angebot an verfügbarer Musik ständig ausgeweitet wird, ebenso wie die Nachfrage nach einem vielfältigen Musikangebot steigt. Diese Entwicklung von **Angebot und Nachfrage** führt zu einem ständigen Anwachsen der Quantität an potentiell verfügbarer Musik. Und diese Veränderungen von Rezeptionsqualität und Angebotsquantität haben weitreichende Folgen:

Zunächst kann eine **Banalisierung** von Musik konstatiert werden. War es im 19. Jahrhundert noch ein einmaliges Ereignis, eine einigermaßen qualitätsvolle Aufführung einer komplexeren Komposition hören zu können, so wird dies spätestens ab den 1950er Jahren beinahe zur Regel – es genügt, eine Schallplatte aufzulegen. Banalisierung meint also, dass Musik immer leichter verfügbar wird, dass es immer billiger wird, sie anzueignen, dass sie immer mehr zur alltäglichen – privaten wie öffentlichen – Umwelt gehört.

³⁷ Blaukopf, *Beethovens Erben*.

³⁸ Der Mehrwertsteuersatz beträgt für Tonträger in den meisten (West)europäischen Ländern zwischen 15 und 25%, für Bücher zwischen 0 und 12%, nur in Schweden ist er beide Male bei 25%. Vgl. dazu: Dave Laing, *The Economic Importance of Music in the European Union*, in: *Music in Europe, a study carried out by the European Music Office with the support of the European Commission (DGX)*, hrsg. von European Music Office, o.O. (Brüssel), 1996, S.25.

³⁹ Dies gilt vor allem für Europa, in den USA sind die Gewichte ein wenig anders gelagert, sowohl in Hinsicht staatlicher Einflussnahmen, wie auch in Hinsicht privater und öffentlicher Fördermechanismen. Eine detaillierte Auseinandersetzung mit dieser Thematik würde hier zu weit führen, vgl. dazu Kevin Mulcahy, *American cultural patronage: the limits of privatization*, in: *Kulturpolitik, Kulturforschung und Kulturstatistik. Zur Abklärung einer spannungsreichen Textur*, hrsg. von Franz-Otto Hofecker / Peter Tschmuck, Innsbruck: Studienverlag 2003, S. 89–104.

⁴⁰ Und bedenkt man die Funktion des Volksempfängers im faschistischen Deutschland, dann wohl zu Recht. Darüber hinaus galt der Rundfunk in den 1920er Jahren wirtschaftstheoretisch als Paradebeispiel eines natürlichen Monopols, das schon allein deshalb staatlicher Kontrolle unterzogen werden musste.

Die Musikkultur, die mit der elektronischen Mediamorphose entsteht, ist **technikintensiv**. Um Musik hören zu können, bedarf es nicht notwendigerweise bestimmter Kompetenzen, auch ist es immer weniger nötig, zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort präsent zu sein. Aber es bedarf einer Apparatur, die imstande ist, sinnlich nicht wahrnehmbare Codes in Hörbares zu übersetzen: Radiogeräte, Plattenspieler, Tonbandmaschinen. Die Investitionskosten für die Privathaushalte sind hier zwar nicht zu unterschätzen – zumindest in den Anfangsjahren der neuen Technologien –, doch eine Mindestausstattung ist in Bezug auf das Radio ab den 1930er und in Bezug auf Plattenspieler ab den 1960er Jahren für die meisten Bevölkerungsschichten leistbar (vgl. HB Kap. II.1 Elste).

Die Tatsache, dass Übertragungsmusik ort- und zeitunabhängig gehört werden kann, führt dazu, dass von KomponistInnen oder Aufführenden intendiertes oder kulturell erwartetes **Hörverhalten** unverbindlich wird. Damit ist im Prinzip die entscheidende Voraussetzung für die Herausbildung eines souveränen RezipientInnenotyps gegeben: Jede/r kann jedwede Musik zu jeder beliebigen Zeit in jedweder Situation hören und so für sich selbst individuell funktionalisieren („Individualisierung“). Der Anstieg der verfügbaren wie der erklingenden Musik im Alltag lassen eine kontemplative Zuwendung zur Musik dabei oft gar nicht zu. In den Vordergrund tritt eine ‚moderne‘ Variante der umgangsmäßigen Rezeptionshaltung, nämlich jene von Walter Benjamin als **zerstreute Rezeption** bezeichnete, die dem technisch reproduzierten Kunstwerk entspricht⁴¹. Dem steht umgekehrt die Tatsache gegenüber, dass sich die **Hörerwartungen** in die Richtung immer höherer Qualitätsansprüche bewegen, und zwar sowohl was interpretatorische Leistungen, als auch was Klangqualität betrifft. Nicht die Aufzeichnung wird am Konzerterlebnis gemessen, sondern das Konzertereignis hat sich nun mit Tonaufzeichnungen höchster Qualität zu messen. Dieser Tatbestand korrespondiert außerdem mit der ebenfalls von Benjamin konstatierten fachmännisch-kritischen Rezeptionshaltung⁴², die für das Publikum technisch reproduzierter Kunst genauso charakteristisch sei wie die zerstreute.

Das bisher Gesagte könnte vermuten lassen, dass Musik unter Bedingungen der elektronischen Mediamorphose an sozialsymbolischer Kraft verliere, als kulturelles Kapital entwertet sei, da sie banalisiert, privatisiert, ja individualisiert sei und bloß ‚zerstreut‘ wahrgenommen werde. Doch Musik fungiert natürlich weiter als **Distinktionsmedium**⁴³, allerdings mit anderen Charakteristika als unter der Vormachtstellung der bürgerlichen Musikkultur. Einerseits evozieren die aus den bisher genannten Aspekten sich ursächlich ergebenden Demokratisierungsansprüche (die vor allem von neuen Mittelschichten getragen werden) eine Zuspitzung der Auseinandersetzungen um die Definitionsmacht bezüglich musikalischer Werte, wie sie sich u.a. in einem demonstrativ kontemplativen bzw. ‚anti-kontemplativen‘ Rezeptionsmodus äußert.⁴⁴ Andererseits wird die Suche nach dem Außergewöhnlichen, sei es das Authentische, das Ekstatische, das Perfekteste, das Neueste oder das bislang Unentdeckte angesichts eines vermeintlichen Überangebots zu einer besonders reizvollen und effektiven Form des Distinktionsgewinns⁴⁵. Dazu kommt, dass sich angesichts der Globalisierung die Referenzräume für Distinktionsgewinn deutlich ausweiten. So ist etwa eine verstärkte Herausbil-

⁴¹ Vgl. Benjamin, *Kunstwerk*, S. 45ff.

⁴² Vgl. Benjamin, *Kunstwerk*, S. 37ff.

⁴³ Vgl. dazu die im Anschluss an Pierre Bourdieu entstanden und kaum mehr überschaubare Lebensstil-Forschung. Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1987 (1979); Dieter Hermann, *Bilanz der empirischen Lebensstilforschung*, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Jg. 56, Heft 1 (2004), S. 153–179.

⁴⁴ Vgl. dazu z.B. Adornos Hörertypologie (Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1975 (1968), S. 14–34), dagegen Umberto Ecos Verteidigung der Massenkultur (Umberto Eco, *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*, Frankfurt/Main: Fischer 1984 (1964), S. 44ff.), oder aber die Provokationen der Studentenbewegung um 1968 und deren Entsprechungen in den künstlerischen Avantgarden (vgl. dazu z.B. Dieter Wellershoff, *Die Auflösung des Kunstbegriffs*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1976).

⁴⁵ Dazu ausführlicher Alfred Smudits, *Musikalische Erlebniswelten*, in: *Erlebniswelten. Zum Erlebnisboom in der Postmoderne*, hrsg. von H. Jürgen Kagemann, Reinhold Bachleitner und Max Rieder, München und Wien: Profil Verlag, 2004, S. 135–150.

derung von translokalen Szenen⁴⁶ zu diagnostizieren, die sich, begünstigt durch ein weltweites Netzwerk von immer effizienteren Kommunikationsmitteln (Fanzines, mail-order, Independent-Labels und –Verlage), neben den traditionellen lokalen und nationalen Musikkulturen entwickeln. In diesem Zusammenhang ist auch auf die soziokulturellen Konsequenzen zu verweisen, wie sie sich in der Entwicklung jugendkultureller Bewegungen (vom Rock 'n' Roll bis zur Hip Hop-Kultur) in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts niedergeschlagen haben, und die unter dem Stichwort der Angloamerikanisierung populärer Musik in deutschsprachigen Ländern zu höchst kontroversen Diskussionen geführt haben. In der symbiotischen Trägerschaft aus „freigesetzten“, jugendkulturell-emanzipatorischen Bestrebungen und kapitalstarken Unternehmen – man beachte etwa die Investitionskosten für satellitengetütztes Musikfernsehen – können gerade transnationale Phänomene, wie die Hip Hop-Kultur, als typischer, wenn nicht sogar notwendiger Ausfluß der beschriebenen gesellschaftsgeschichtlichen und technologischen Entwicklungen gesehen werden.

Musikrezeption kann also unter Bedingungen der Banalisierung durchaus **Intensivierungen** erfahren. Allerdings sind die Dimensionen, nach denen sie organisiert sind, sehr vielfältig und schwer vergleichbar (intellektuelle, körperliche, emotionale Dimension u.a.m.), sodass eindeutige Geltungsansprüche und Bewertungspraktiken immer unhaltbarer werden. Verstärkt wird diese Tendenz schließlich durch eine – wiederum den Prinzipien der Musikindustrien immanente – ständige **Beschleunigung und globale Omnipräsenz** wie Interdependenz der musikalischen Entwicklungsprozesse. Über alles und jedes informiert zu sein, das im aktuellen Musikgeschehen von Relevanz ist, wird immer mehr zu einem Ding der Unmöglichkeit – ein weiterer Grund für die wachsende Fragwürdigkeit „gültiger“ ästhetischer Werthierarchien heute.

Formen und Inhalte: Diversifizierung und Standardisierung

Bereits im ausgehenden 19. Jahrhundert hatten sich im Bereich der Kunstmusik Bestrebungen bemerkbar gemacht, das etablierte dur-moll-harmonische Regelsystem des Tonsatzes und damit die musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten zu erweitern. Experimente am Kode, wie Chromatisierung (Wagner), Mixturenharmonik (Debussy) oder die Einbeziehung volksmusikalischer Elemente (Mahler), auch am Klangkörper (z.B. durch Ausweitung des Instrumentariums), sind Beispiele für diese Tendenz. Der radikale, ja epochale Bruch erfolgte aber zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Im Zuge einer dreifachen, von Komponisten unterschiedlicher nationaler Herkunft getragenen „Emanzipation“ – Emanzipation der Dissonanz, Emanzipation des Rhythmus, Emanzipation des Geräusches – fand sich das kompositorische Schaffen seit der zweiten Dekade dieses Jahrhunderts in einem historisch beispiellosen Ausmaß von traditionellen Bindungen freigesetzt und in einen offenen „Aufforderungsraum“ künstlerischen Findens und Erfindens gestellt. Diese Konstellation von Bedingungen trieb die Entwicklung der abendländischen „Kunstmusik“ im 20. Jahrhundert, unter Kooptation technologischer Neuerungen durch viele Komponisten (elektroakustische Musik, elektronische Musik, Computermusik), in Richtung einer zunehmenden Diversifizierung und Individualisierung voran – ein Prozess, der sich schließlich in Phänomenen von Vereinzelung und Solipsismus sowohl der Künstler, als auch ihrer Hervorbringungen, niederschlug. Eine Durchsetzungsfähigkeit im Bereich der Kunstmusik, wie das musikalische Idiom der traditionellen bürgerlichen Musikkultur, konnte diese ‚Neue Musik‘ freilich weder im Konzertsaal, noch auf Tonträgern erreichen.⁴⁷

Ein Grund dafür mag darin zu sehen sein, dass genau diese traditionelle Musiksprache mit den elektronischen Übertragungsmedien, vor allem im Bereich der popularmusikalischen Genres, einen neuen Schub an massenhafter Verbreitung fand und somit weniger durch ideologische Behauptung, denn durch pure massenhafte Präsenz ihre Dominanz behaupten konnte. Das muß allerdings noch spezifiziert werden. Denn gerade bei der populären Musik des 20. Jahrhunderts tritt der Charakter des **Hybriden** in bislang ungekannter Form und Viel-

⁴⁶ Vgl. *Music Scenes. Local, Translocal, and Virtual*, hrsg. von Andy Bennett und Richard A. Peterson, Nashville: Vanderbilt University Press 2004, S. 8 f. und 115-186..

⁴⁷ Für zahlreiche Hinweise in diesem Absatz danke ich Hans Neuhoff.

fältigkeit zu Tage. Schon das neben dem Schlager bedeutendste popularmusikalische Genre des frühen 20. Jahrhunderts, der **Jazz**, ist eine Mischung europäischer mit schwarzafrikanischen, z.T. auch lateinamerikanischen Volksmusiktraditionen und damit außereuropäischen Musikidiomen (z.B. die ‚blue note‘), aber auch mit europäisch-kunstmusikalischen Elementen. Ähnliches lässt sich von den zahlreichen, mit der Entwicklung des Jazz mehr oder weniger eng verbundenen Genres behaupten, vom Blues über Rythm’n’Blues zu Rock’n’Roll, Rock, Soul, Heavy Metal, Rap, House oder Techno, von der Operette und dem Musical zu Tin Pan Alley und Chanson, Schlager und Pop, von Country & Western zu Folk und Folk-Rock und schließlich von allen Spielarten des Jazz selbst und der zahlreichen Varianten von so genannter World-Music – um nur einige der wichtigsten Beispiele zu nennen.

Diese **Diversifikation musikalischer Genres** ist zum überwiegenden Teil durch die eigentümlichen, bereits erörterten Organisations- und Funktionsstrukturen der Musikindustrien zu erklären, die u.a. durch den Widerspruch geprägt sind, aus Effizienzgründen eine Strategie der **Standardisierung** verfolgen zu „müssen“, gleichzeitig aber der Gefahr ausgesetzt sind, mit ebendieser Strategie das Publikum zu langweilen und Umsatzrückgänge zu riskieren. In diesem Zusammenhang sind für die musikalische Entwicklung neben der immer neuen Integration ‚exotischer‘ Genres und Stile in den mainstream auch die kommunikationstechnologischen Entwicklungen von Bedeutung. Nicht nur, dass das Publikumsinteresse durch neue Tonträgerformate (Vynil, Musikkassette) und Klangqualitäten (Stereo, FM, Quadrophonie, Sensurround) immer wieder neu geweckt werden konnte. Auch auf die innermusikalische Entwicklung hatten **neue Technologien** starken Einfluss: vom Mikrofon, das den Gesangsstil veränderte, Crooning ermöglichte, zum Tonband, das Mehrspuraufnahmen und vielfältige Manipulationen am Klangbild zuließ und das Studio zum ‚Instrument‘ werden ließ, zur elektrischen Verstärkung, die spätestens ab den 1960er Jahren die Lautstärke zu einem wesentlichen Parameter rockmusikalischer Ausdrucksfähigkeit machte, und schließlich die Klangmanipulation mittels elektronischer Geräte, von Gitarren-Tonabnehmern über Verzerrer, Hallgeräte usw. bis hin zu den Synthesizern. Zahlreiche Genres verdanken ihre Existenz einer ganz bestimmten Konstellation von technischen Voraussetzungen, mit denen –das muss unterstrichen werden – die Musikschaffenden immer souveräner umzugehen lernten (z.B. Bar-Jazz, Art-Rock, Synthie-Pop; vgl. Kap. Wicke). Damit wird der Sound, als eine jeweils spezifische Konstellation von Instrumentierung, Klangfarben und Dynamik, zu einem wesentlichen Differenzierungsmittel für individuelle Stile und ganze Genres. Abschließend muss noch darauf hingewiesen werden, dass die elektronische Mediamorphose auch eine völlig neue musikalische Gattung hervorbrachte, nämlich Medienmusik, bzw. **angewandte Musik**⁴⁸ Diese Musik korrespondiert am stärksten von allen neuen musikalischen Genres des 20. Jahrhunderts mit dem ‚zerstreuten‘ Rezeptionsmodus, da sie vom Anspruch her genau diesem entsprechen, also eigentlich gar nicht bewusst wahrgenommen werden soll. Sie umfasst Filmmusik, Kennmelodien, Musik für die Werbung, sie wird in Fahrstühlen, Zahnarztpraxen und Kaufhäusern eingesetzt und zeichnet sich durch spezifische innermusikalische Charakteristika aus, die ihren jeweiligen Funktionalisierungen entsprechen.

INDUSTRIALISIERUNG DES KULTURSCHAFFENS

Mit der elektronischen Mediamorphose wurde zwar die Verlagerung des Schwerpunkts von den Künstlern bzw. dem Kunstmarkt hin zu den vermittelnden Institutionen, den Kulturindustrien eingeleitet und im Laufe des 20. Jahrhunderts auch weitgehend vollzogen. Das ideologische Beharrungsvermögen des bürgerlich geprägten Musiklebens vermochte allerdings die damit auch einsetzende allgemeine Industrialisierung des Kulturschaffens weitgehend auszublenken bzw. als hier nicht relevant abzuspalten. Die ‚legitime‘ Kultur nahm zwar, wenn es um Kulturpolitik ging, zunehmend eine defensive (nämlich korrigierende) Haltung ein, - was als Indiz für eine, wenngleich nicht erfreute, Registrierung von Veränderungen gewertet werden kann. Doch die Ausgrenzung des ‚Populären‘ aus dem künstlerischen Feld funktionierte bis in die 1970er Jahre insofern gut, als das romantisierende Ignorieren der realen Arbeits-

⁴⁸ Vgl. Fussnote 31

bedingungen für Kulturschaffende, das seit Anbeginn zur ideologischen Grundausstattung bürgerlichen Kunstverständnisses gehörte, bestehen blieb. Daher konnte weiterhin übersehen werden, dass die Produktionsbedingungen auch für ‚legitime‘ Kulturschaffende längst auf dem Wege der Industrialisierung waren. Ab den 1980er Jahren geriet diese Widersprüchlichkeit zwischen der bürgerlichen Kulturideologie und der realen Situation des künstlerisch-kulturellen Feldes in Bewegung. Die Industrialisierung des Kulturschaffens und die Tatsache, dass eine genuin kapitalistische Kultur bereits dabei war, sich voll zu entfalten, konnte und wollte immer weniger geleugnet werden. Ohne hier in Details gehen zu können⁴⁹, welche Ursachen für diese Entwicklung verantwortlich sind, seien in Bezug auf die sozialen und kommunikationstechnologischen Formanten nur einige Stichworte genannt: Krise des Wohlfahrtsstaates, Risikogesellschaft, Postmoderne, ‚Zweite Moderne‘, neokonservative Wende, Ende der bipolaren Weltordnung, ‚Computerisierung bzw. Digitalisierung, Wissens-, Informations-, Netzwerkgesellschaft und Internet. Konstatiert werden kann aus kommunikationstechnologischer Sicht das Einsetzen einer neuen, nämlich der digitalen Mediamorphose, die zahlreiche, mit der elektronischen Mediamorphose nur angelegte Tendenzen verstärkt, oder überhaupt erst sichtbar macht, andere aber auch (erneut) verändert. Auszugehen ist davon, dass sich diese Transformation auch noch zu Beginn des 21. Jahrhunderts in ihrer Anfangsphase befindet, dass also die von der elektronischen Mediamorphose geschaffenen Strukturen noch weitgehend gültig sind, und dezidierte Bewertungen wie auch konkrete prognostische Aussagen daher problematisch erscheinen. So ist es äußerst fraglich, ob und wie weit die Schwerpunktbildung im künstlerischen Feld noch bei den vermittelnden Institutionen angesiedelt ist, oder ob nicht bereits eine erneute Schwerpunktverlagerung - und wenn ja, in welche Richtung - im Gange ist? Aufgrund der bisher vorliegenden Befunde und der daraus ableitbaren Hypothesen, die im Folgenden referiert werden, ist bei aller Problematik der historischen Nähe zu dieser Entwicklung allerdings von *einer* Tatsache mit Sicherheit auszugehen: nämlich dass es sich bei diesem Strukturwandel nicht um graduelle Veränderungen, sondern um einen Paradigmenwechsel handelt.

Kreation/Produktion: Von künstlerischen Musikschaftern zu musikalischen KleinunternehmerInnen

Im Zuge der Digitalisierung erfährt das musikalische Schaffen eine fortschreitende Mediatisierung, immer mehr und immer leistungsfähigere Technologien prägen den Schaffens- wie den Interpretationsprozess. Ebenfalls intensiviert wird die Ökonomisierung, wobei allerdings nicht von einer linearen Fortschreibung der Kommerzialisierung, wie sie den herkömmlichen Strukturen der Massenproduktion entspricht, ausgegangen werden darf. Vielmehr sind Veränderungen der Unternehmensstrategien und des Arbeitsmarktes zu beobachten, die neue Qualitäten von Effizienz und Rationalität mit sich bringen. Allerdings sind von diesen Entwicklungen – zumindest vordergründig und auch noch zu Beginn des 21. Jahrhunderts – große Teile der Musikschaftern nur marginal betroffen, wie etwa die interpretatorisch Tätigen im traditionellen Musikleben. Als ‚neu‘ wird im musikkulturellen Geschehen oft nur die Etablierung der Compact-Disc und des Musikvideos (als eigenständiger künstlerischer Ausdrucksform) wahrgenommen. Doch der Strukturwandel geht weit über die Orientierung auf ein neues Tonträgerformat und die wachsende Bedeutung von Image-Marketing hinaus. Die folgenden Ausführungen betreffen somit zwar eher spezifische Teilbereiche des Musikschafterns, die aber prototypisch für die digitale Mediamorphose sein dürften.

Ab den 1980er Jahren setzt die **Digitalisierung der Musikproduktion** ein. Vor allem der Musikcomputer, speziell zunächst in Form des digitalen Synthesizers, eröffnet neue Dimensionen des Musikschafterns, wobei vor allem dessen Sampling-Fähigkeit von weit reichender Wirkung ist. Damit werden die Möglichkeiten, die bislang durch die Mehrspuraufzeichnung gegeben waren, dramatisch ausgeweitet. Es ist es nunmehr möglich, Klänge jedweder Art digital aufzuzeichnen, zu bearbeiten und wiederzugeben. Ebenso ist es möglich – und wird üblich – Elemente vorhandener Musik in neue Stücke zu integrieren, wodurch sich neue Formen kompositorischer Tätigkeit ergeben. Ebenfalls erwähnt werden muss der Drum-Computer, der digitale Sequenzer sowie die Einführung des MIDI (Music Instrument Digital

⁴⁹ Diese Diskussion ist derzeit noch im Gange und jede Festlegung wäre anmaßend.

Interface), mit dem die digitale Integration aller, auch der konventionellen Instrumente, ermöglicht wurde. Prinzipiell kann schon gegen Ende der 1980er Jahre eine Musikproduktion (zumindest im Bereich populärer Musik) ohne ‚lebendige‘ InterpretInnen auskommen. Hinzu kommt, dass die Geräte eine ständige **Miniaturisierung und Verbilligung** erfahren, sodass es etwa ab den 1990er Jahren möglich wird, ohne allzu großen Kostenaufwand eine den professionellen Standards entsprechende Musikproduktion gleichsam im eigenen Haushalt herzustellen (bedroom productions) und bald auch über das Internet – zumindest theoretisch – weltweit zu vermarkten. Im herkömmlich musikindustriellen Bereich, den grossen Studio-produktionen, die natürlich noch immer das Zentrum des Geschehens ausmachen, findet diese Entwicklung insofern ihren Niederschlag, als die Kompetenzen von ProduzentInnen, aber auch von TonmeisterInnen, die kaum mehr von kompositorischen und interpretatorischen Kompetenzen zu unterscheiden sind, eine künstlerische Aufwertung erfahren.

Damit verändert sich für viele betroffene Musikschaaffende aber nicht nur die **Arbeitsweise**, sondern auch der **Arbeitsmarkt**. Einerseits werden sie autonomer, können schnell und leicht unternehmerähnlichen Status erlangen, andererseits werden ihre Leistungen aus Rationalisierungsgründen aus den etablierten Institutionen des Musiklebens tendenziell ausgelagert: Rundfunkanstalten können oder wollen sich keine im Haus gefertigte Eigenproduktion mehr leisten, ebenso reduzieren die großen phonographischen Unternehmen ihre Aktivitäten – zugespitzt gesagt - auf den Handel mit Urheberrechten, während sie ‚neues Material‘ nur mehr ‚ankaufen‘. Zusammenfassen lässt sich diese Tendenz unter dem Schlagwort der **flexiblen Spezialisierung**⁵⁰, bei der die Musikschaaffenden frei von unmittelbaren musikindustriellen Vorgaben werden, aber dafür umso mehr auf ihre Selbstbehauptung am freien Markt angewiesen sind. Der qualitative Wandel geht also von der realen Subsumption unter Bedingungen der Kulturindustrien zu neuen, weniger künstlerisch, als vielmehr unternehmerisch autonomen Formen formaler Subsumption. Nicht unrealistisch für die zukünftige Entwicklung erscheint ein Bild von Musikschaaffenden als ‚KleinunternehmerInnen‘ mit vielfältigen Kompetenzen, vor allem technischen, kaufmännischen und künstlerischen, aber auch mit auf vielfältige Betätigungsfelder hin orientierten Aktivitäten, als KomponistInnen von „Kunstmusik“ ebenso wie von angewandter Musik, als Sound-DesignerInnen, Disc-Jockeys, ProduzentInnen etc.. Nicht unwahrscheinlich ist auch, dass (unverkäufliche) künstlerisch ambitionierte Arbeit bewusst als kreative Visitenkarte produziert und betrachtet wird, die Aufträge von Seiten der Wirtschaft (und immer weniger der öffentlichen Hand) erbringen soll.

In diesem Zusammenhang ist auch die Tatsache von Bedeutung, dass das geltende **Urheberrecht** durch die Digitalisierung unterlaufen wird. Mit dem Phänomen des Samplings ergibt sich schon das Problem von Rechtfertigung und Modus der Abgabepflicht für Nutzer von Samples, erst recht schwierig ist die Wahrnehmung von Urheberrechten im Falle des Austausches von Musikdateien via Internet, oder beim illegalen Kopieren von Tonträgern ohne Qualitätsverlust – als einer neuen Variante der ‚Piraterie‘. Wenn aber die ‚Tantiemen‘ als bislang wichtigste Einkommensquelle für den überwiegenden Teil der Musikschaaffenden eine unsichere Größe werden, stellt sich natürlich die Frage, woher Musikschaaffende ihr Einkommen bestreiten sollen. Möglicherweise wird dies das triftigste Argument sein, wenn es für sie gilt, das Verhältnis von Kreativität und Wirtschaftlichkeit, von Kunst und Gewerbe neu zu überdenken.⁵¹

In Bezug auf das **Berufsbild** von Musikschaaffenden ist durchaus eine Aufweichung der professionellen Zugangskriterien in das künstlerische Feld denkbar. War schon bisher der einschlägige Ausbildungsabschluss nicht das Um und Auf einer musikalischen Karriere, so kann durch den erleichterten Zugang zu den Produktions- und Distributionsmitteln und durch die Tatsache, dass traditionelle musikalische Kompetenzen im Zusammenhang mit diesen neuen Technologien nicht unabdinglich sind, eine De-Professionalisierung um sich greifen. Im

⁵⁰ Vgl. David Hesmondhalgh, *Flexibility, Post-Fordism and the Music Industries*, in: *Media, Culture, and Society*, Vol 18, Nr. 3 (1996), S. 469–488.

⁵¹ Die zu dieser Thematik erscheinenden Publikationen sind oft schon am Tag der Veröffentlichung überaltet, dennoch zwei Literaturhinweise: Jank Röttgers, *Mix, Burn & R.I.P. Das Ende der Musikindustrie* (Telepolis), Hannover: Heise, 2003; Tim Renner, *Kinder, der Tod ist gar nicht so schlimm! Über die Zukunft der Musik- und Medienindustrie*, Frankfurt/Main: Campus, 2004.

Zusammenhang mit der These vom Ende lebenslanger Berufskarrieren ist es durchaus denkbar, dass immer mehr Musikschaaffende diese Tätigkeit nur für die Dauer eines mehr oder weniger kurzen Lebensabschnitts mit monetären Einkünften werden verbinden können (oder wollen).

Distribution: Vom Tonträger zum Datenstrom

Ab den 1980er Jahren setzt in Europa die **Deregulierung** der Medienlandschaft ein, gleichzeitig wird – für das Musikleben relevant – von den USA aus der Musikkanal MTV gestartet.⁵² Die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten verlieren ihre Monopolstellung, und die neu hinzukommenden privaten Unternehmen bekommen keine vergleichbaren Auflagen kultureller Art wie die öffentlich-rechtlichen Anstalten auferlegt. Diese Entwicklung hin zu Marktverhältnissen im Rundfunkbereich hat weitreichende Auswirkungen auf das gesamte Musikleben. Gab es bislang nur wenige Anbieter für ein nationales Massenpublikum, so gibt es nunmehr zahlreiche Anbieter, die sich ihre ‚Marktsegmente‘ zielgruppenorientiert erobern, Aufmerksamkeit für ihre Produkte erregen müssen. Die Rundfunklandschaft ist nun auch mit jenem Phänomen konfrontiert, das die gesellschaftliche Produktion insgesamt kennzeichnet: nämlich eine tendenzielle Entwicklung von der Massenproduktion hin zur **Nischen- und Zielgruppenproduktion**, vom Fordismus zum Post-Fordismus⁵³. Dieser Prozess kennzeichnet sich allerdings bislang durch äußerst widersprüchliche Bewegungen. Beobachtbar sind sowohl eine weitergehende Standardisierung (Formatradios, Einsatz von Radioprogramm-Software anstelle von Disc-Jockeys etc.) ganz im Sinne des Fordismus und Effekte der Globalisierung, als auch gegenläufige Regionalisierungstendenzen (z.B. deutscher oder französischer HipHop) und eine bemühte, global wie regional ausgerichtete Zielgruppenorientierung, sei es von Majors, Independents, lokalen oder nationalen Rundfunkanstalten. So etablieren sich im Gefolge und als Gegengewichte zu MTV zahlreiche nationale Musiksender (in Deutschland vor allem VIVA) die das transnational angelegte MTV wiederum zu einer regionalen Diversifikation des Programms zwingen. In Bezug auf die phonographischen Industrien ist allerdings auffällig, dass die Majors von ihrer traditionellen Struktur her – so scheint es – immer noch auf Massenproduktion eingestellt sind. Ihr Ideal dürfte weiter darin bestehen, einerseits einige weltweit vermarktbar Megastars unter Vertrag zu haben, und andererseits grosse Mengen an physischen Tonträgern – bzw. neuerdings auch Tonbildträgern (DVDs) - umzusetzen um Gewinne zu garantieren. Dies funktioniert aber aus zumindest zwei triftigen Gründen nicht mehr, weswegen sich für die Majors seit den 1990er Jahren eine krisenhafte Situation ergeben hat. Erstens evoziert die **Globalisierung** – sozial und kulturell bedingt – die schon für den TV-Bereich angeführten gegenläufigen Regionalisierungstendenzen – die Versorgung von lokalen Märkten mit einem lokalen Angebot ist aber kostenintensiver. Zweitens haben sich mit der Digitalisierung auch entscheidende Innovationspotentiale für die Distribution, bislang eine der besonderen Stärken der Majors, ergeben. Mit der digitalen Kodierung von Musik und der Technik der datenreduzierenden Konvertierung von Musikdateien in das **MP3-Format** wird das Versenden von Musik über das **Internet** zu einer relativ einfachen Angelegenheit, die jeder ‚Internet-User‘ bewerkstelligen kann. Und unabhängig davon, ob dies nun legal oder illegal geschieht: der physische Ton(bild)träger verliert damit langfristig möglicherweise seine zentrale Bedeutung für das ‚Plattengeschäft‘. Falls dies zutrifft, droht die im letzten Jahrhundert von der Phonoindustrie entwickelte Logistik in Bezug auf den weltweiten Vertrieb der Ware Tonträger durch immaterielle Vertriebsformen ergänzt, ja vielleicht abgelöst zu werden. Was dies für das Musikleben bedeuten könnte, ist aus heutiger Sicht nicht abzuschätzen (siehe hierzu auch Kap. Martin).

Musikpolitik: Deregulierung und Ökonomisierung

So heterogen die Erscheinungsformen des Musiklebens in Folge des Einflusses der digitalen Mediamorphose im beginnenden 21. Jahrhundert sind, so klar lässt sich eine politische Linie

⁵² Zu Geschichte und Bedeutung des Musikfernsehens vgl. *VIVA MTV! Popmusik im Fernsehen*, hrsg. von Klaus Neumann-Braun, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999.

⁵³ Vgl. für den Bereich der Kulturindustrien z.B. Scott Lash / John Urry, *Economies of Signs and Space*, London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage, 1994.

nachzeichnen, die mit den 1980er Jahren ihren Anfang nahm, und die sich mit den Schlagworten Deregulierung und Ökonomisierung umfassen lässt.⁵⁴ Die korrigierende Kulturpolitik gerät – nicht zuletzt infolge sich verändernder Bewertungen der Verteilungspolitik öffentlicher Haushalte – unter wachsenden Legitimationsdruck. Die Kriterien für Förderungswürdigkeit werden immer schwerer argumentierbar, da die traditionelle Hierarchie ästhetischer Werte und damit das bürgerliche Kunstverständnis immer unverbindlicher wird.⁵⁵ In letzter Konsequenz führt dies zu einem tendenziellen Rückzug des Staates aus der Verantwortung für das Kulturleben, der sich in Form von **Privatisierung, Deregulierung und Ökonomisierung** äußert. Bislang von der öffentlichen Hand kontrollierte Kulturbetriebe, von Rundfunkanstalten bis zu Konzerthäusern, werden teilweise oder völlig in die Autonomie entlassen, sollen sich unter Konkurrenzverhältnissen am freien Markt behaupten, eventuell auch gewinnorientiert arbeiten. Um diese neue Unternehmensorientierung nicht zu behindern, werden ‚wertorientierte‘ gesetzliche Regelungen gelockert bis abgeschafft, vom Arbeitnehmerschutz über Konzentrationsrestriktionen bis hin zur Hintanstellung des öffentlichen Interesses gegenüber dem Unternehmensinteresse.⁵⁶

Die Effekte, die diese Politik zeitigt – und die eben den Charakteristika der Flexibilisierung entsprechen – sind Konzentration (z.B. die Zusammenschlüsse der Majors untereinander bzw. mit Online-Firmen), Auslagerung kreativer Arbeit (z.B. in kleine Aufnahmestudios, Kleinlabels) und Kommodifizierung, also das Vordringen des Warenprinzips in kleinstmögliche Nutzungseinheiten (z.B. die angestrebte Bezahlung eines einzelnen vom Internet geladenen Musikstücks – pay per track).⁵⁷

Das Musikleben wird von der öffentlichen Hand zunehmend unter demselben Gesichtspunkt betrachtet, wie von den Betreibern privater musikindustrieller Unternehmen: als Wirtschaftsfaktor und nicht als Kulturfaktor. Konsequenterweise schlägt sich das auch in terminologischer Hinsicht nieder: die Rede ist jetzt von **creative industries**, einem Begriff der im Gegensatz zu dem der Kulturindustrien mit keinen kulturpessimistischen Konnotationen belastet ist.

Rezeption: Neue Ungleichheiten, neue Aktivierungen

Im Gegensatz zu den Musikschaffenden, die mit den Auswirkungen der Digitalisierung sowohl in künstlerischer wie in beruflicher Hinsicht unmittelbar und eindringlich konfrontiert sind, stellt die Digitalisierung für die RezipientInnen einen eher beiläufigen Faktor bei der Prägung ihrer musikalischen Praktiken dar: für durchschnittliche MusikhörerInnen ist es wohl von geringer Bedeutung, ob ein Musikstück von einer Person am Musikcomputer kreiert, komponiert und interpretiert wurde, oder ob dabei zahlreiche Musikschaffende beteiligt waren, ob ein Sound vor allem aus Samples oder aus ‚lebendig‘ eingespielten Instrumentalparts besteht.

Bei allen Versuchen der Musikindustrie, den aktuellen Mainstream so standardisiert wie möglich zu gestalten (um auf den kleinsten gemeinsamen Nenner hin zu produzieren, der weltweite Vermarktung ermöglicht), ist doch zu bedenken, dass es, bedingt vor allem durch die zwischen 1980 und 1990 erfolgte Neuauflage fast des gesamten Repertoires der Kunst- und Populärmusik auf CD, vermutlich noch nie ein so breites Spektrum von auf Tonträgern verfügbarer Musik gegeben hat.

Mit dem Internet entsteht ab dem Beginn der 1990er Jahre ein neues Distributionsmedium, das neue Aneignungsmöglichkeiten von Musik ermöglicht, sei es als virtuelles Schallplatten-geschäft, in dem die ausgefallensten Raritäten erstanden werden können, sei es als Mög-

⁵⁴ Wiederum ist darauf hinzuweisen, dass dies vor allem für Europa gilt, während die Entwicklung in den USA und Kanada einer anderen Tradition entspricht.

⁵⁵ Dies entspricht auch der Tatsache, dass immer mehr Phänomenen der Populärmusik (Jazz, World-Music, aber auch schon Pop) Legitimität zuerkannt wird, einschlägige Studienrichtungen, Fachzeitschriften oder Organisationen etabliert werden.

⁵⁶ Vgl. dazu Graham Murdock, *Back to Work, Cultural Labour in Altered Times*, in: *Cultural Work. Understanding the Cultural Industries*, hrsg. von Andrew Beck, London und New York: Routledge, 2003, S. 15-36, der diesen Prozess insgesamt als ‚marketization‘ bezeichnet.

⁵⁷ Murdock, *Back to Work*, S. 21f.

lichkeit für den direkten (legalen oder illegalen) ‚download‘ eines Musikstücks. Es liegt auf der Hand, dass damit unmittelbar der Banalisierungsprozess ebenso vorangetrieben wird wie – vermittelt – die zerstreute Rezeptionshaltung. Ebenfalls verstärkt wird – vor allem mit dem Internet – die **Technikintensität** und damit zusammenhängend auch die Beschleunigung der Verbreitung neuer Stile und Moden. Dazu gesellt sich allerdings auch eine neue Form von Kompetenzintensität, vor allem dann, wenn es um Computernutzung geht. Das Internet adäquat für den Musikkonsum nutzen zu können, setzt andere Kompetenzen voraus, als einen CD-Player anzuschalten, und auch der Kostenfaktor spielt eine nicht zu vernachlässigende Rolle. Der ‚Digital Divide‘⁵⁸, also die Kluft zwischen jenen, die die jeweils zeitgemähesten Computer adäquat nutzen können und jenen, die davon ausgeschlossen sind, mag derzeit für den Musikbereich noch keine dramatische Bedeutung haben, könnte aber in absehbarer Zukunft eine solche bekommen, wenn es darum geht, an Musik gelangen zu können, die ein wenig abseits des Herkömmlichen angesiedelt ist. Wobei hier weniger der Kompetenzfaktor zum Tragen kommen wird, da dieser für die heranwachsende Generation wohl kaum mehr ein Handicap darstellen dürfte – vielmehr sind ökonomische Barrieren absehbar, z.B. hinsichtlich der Verfügung über die erforderlichen Geräte, sei es auf Grund der Berufsposition, sei es auf Grund des privaten Besitzes.

In Bezug auf die **Hörerwartung** zeichnet sich eine möglicherweise dem Digital Divide entsprechende zweigleisige Entwicklung ab: einerseits ist – entsprechend den Bemühungen der Industrie um immer höherwertige Qualitätsstandards (Sensurround, diverse Tonträgerformate mit immer mehr Kapazität) – ebenfalls von einem weiterhin steigenden Anspruchsniveau auszugehen, andererseits weist das für den schnellen Gebrauch gerne genutzte MP3-Format derzeit noch qualitative Mängel auf, und diesbezügliche Veränderungen werden wohl in starkem Masse von zukünftigen – legalen und illegalen – Distributionsmechanismen beeinflusst werden. Grundsätzlich ist aber davon auszugehen, dass vor allem in Bezug auf den Sound steigende Differenzierungsfähigkeiten und daher auch Anspruchsniveaus zu beobachten und noch weiter zu erwarten sind. Hier sind die Auswirkungen der Digitalisierung auch unmittelbar für die Rezeption von Relevanz, denn die Musikproduktion mittels Computer ermöglicht gerade im Bereich der Klanggestaltung bislang ungekannte Nuancierungen. Für RezipientInnen stellt der Sound daher eine wesentliche Orientierungshilfe in der alltäglichen musikalischen Umwelt dar, d.h. die Entscheidung ‚gefällt mir‘/‚gefällt mir nicht‘ wird vor allem vom ersten Sound-Eindruck abhängen.⁵⁹ Schließlich verändert sich auch die Funktionalisierung von Musik als **Distinktionsmedium** und als Medium für intensive Erlebnisqualitäten. Musik als alltägliches, lebensstilbildendes Element ist die eine Seite, Musik als Zentrum oder Hintergrund außeralltäglicher Erfahrungen, als Event, die andere. Zusammen mit der voranschreitenden Außerkraftsetzung traditioneller ästhetischer Wertehierarchien wird Musik nun sowohl als mögliches Mittel zur ‚Identitätsarbeit‘ wie auch als ‚blosses‘ *mood-management* angesehen und benutzt, wobei unterschiedliche Musiken in unterschiedlichen Lebenszusammenhängen gezielt eingesetzt werden. Dies entspricht ganz dem Bild des souveränen Rezipienten, der unabhängig von traditionellen Vorgaben Musik individuell zu nutzen imstande ist. Damit verändert sich aber möglicherweise die Art und Weise, wie Musik als Distinktionsmedium ‚funktioniert‘. Wenn Kompetenz im musikalischen Bereich immer weniger mit „immanenter“ denn mit ‚pragmatischer‘ Kompetenz verbunden ist, also mit der Kompetenz, zu wissen, welche Musik bei welcher Gelegenheit passt, dann bedarf es keiner eingengten Musikvorliebe mehr, sondern eines breiten Interesses, wie es etwa der von Richard Peterson bereits identifizierte ‚musikalische Allesfresser‘ aufweist, ein neuer, statushoher

⁵⁸ Vgl. dazu z.B. Heinz Bonfadelli, *Die Wissenskluff-Perspektive*, Konstanz: Ölschläger, 1994 oder Manuel Castells, *Die Internet-Galaxie. Internet, Wirtschaft und Gesellschaft*, Wiesbaden: VS-Verlag für Sozialwissenschaften, 2005.

⁵⁹ Eine empirische Überprüfung dieser Hypothese steht noch aus, als Hinweis für deren Stichhaltigkeit könnte die spätestens mit der Verbreitung von House und HipHop einsetzende und seither ständig sich ausweitende Ausdifferenzierung vielfältigster Sub-Genres, die natürlich ‚erkannt‘ werden müssen, angesehen werden. Fürs Erkennen bedarf es aber wieder eines immer differenzierungsfähigeren ‚Sound-Erkennungs-Vermögens‘. Zu Sound vgl. *Pop Sounds. Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik. Basics – Stories – Tracks*, hrsg. von Thomas Phleps und Ralf von Appen, Bielefeld: transcript, 2003.

Rezipiententypus mit Sinn sowohl für „elitäre“, als auch „populäre“ Genres und Stile.⁶⁰ So sehr hier traditionelle Hierarchien obsolet werden, so sehr ist auch klar, dass nicht geringe Investitionen an Zeit und Geld nötig sind, um diesen Habitus ausprägen zu können.

Schließlich sei noch auf zwei Begriffe verwiesen, die in die Diskussion um Musikrezeption Eingang gefunden haben: den der ‚**virtuellen Szenen**‘⁶¹ und den des ‚**Prosumers**‘⁶². Mit ersterem sind jene neuen translokalen ‚Fankulturen‘ gemeint, die sich vor allem oder sogar ausschliesslich über das Internet austauschen und dabei ansatzweise schon die Grenze zwischen rein rezeptiver und bereits kreativer Beteiligung (etwa beim Verfassen von Rezensionen o.ä.) aufheben. Noch weiter getrieben wird diese Aufhebung ‚von Produzieren und Konsumieren mit dem Konzept des Prosumers, und zwar konkret im Hinblick auf die Neugestaltung verfügbarer Musik durch Manipulation mit digitalen Medien. Dies beginnt bei der Herstellung von Kompilationen und endet bei der individuellen Bearbeitung von Musikdateien. Dieses Konzept korrespondiert mit der prekären berufspolitischen Perspektive für professionelle Musikschafter und ist auch vor dem Hintergrund des Digital Divide zu sehen. Möglicherweise sind die Prosumer eine wesentliche Gruppe unter den Musikschaftern der Zukunft, die ähnlich wie ehemals Volksmusiker ‚frei verfügbare‘ Musikstücke immer wieder neu bearbeiten (interpretieren), die aber andererseits wiederum spezifische, nicht selbstverständliche Kompetenzen, und zwar vor allem im Bezug auf Computernutzung besitzen müssen, um ihre Aktivitäten entfalten zu können.

Insgesamt sprechen die Befunde zur Charakterisierung des Rezeptionsverhaltens unter Bedingungen der (einsetzenden) digitalen Mediamorphose eher für einen Zugewinn von Souveränität zu Lasten etablierter Interessen, was durchaus der auch von Kapner geäußerten Vermutung einer zukünftigen **Schwerpunktbildung beim Publikum** entsprechen würde. Tatsächlich scheint es so zu sein, dass immer mehr das Publikum darüber entscheidet, welche Musik es in einer Gesellschaft gibt (auf Tonträgern, im Radio, sogar schon im Konzert) und welche nicht. Verkaufszahlen, Reichweiten, Besucherzahlen entscheiden über Produktionen, Programme, Repertoires. Aus kulturkritischer Sicht bleibt aber immer noch die Frage: hat das Publikum überhaupt eine Chance erhalten, hören zu können, was es vielleicht noch ‚lieber‘ gehört hätte?

Formen und Inhalte: Von der Komposition zum Sound-Design

Die bereits mit der elektronischen Musik angelegten Tendenzen in Bezug auf die Ausweitung des musikalischen Materials (Tonbandmusik, musique concrete) erfahren mit der Digitalisierung eine Zuspitzung, die durchaus einen Qualitätssprung mit sich bringen kann. Denn mit der Sampling-Technologie ist das musikalische Material nunmehr auf jeglichen vorhandenen Sound – sei er in bereits aufgezeichneter, sei er in jeweils aktuell lebendiger Form - ausgeweitet. Mehr noch: mit der Sounderzeugung mittels Musik-Computer kann jeder denkbare Sound ‚künstlich‘ generiert und als Material für Kompositionen (für die dieser Begriff dann möglicherweise gar nicht mehr adäquat ist) verwendet werden.

Vermutlich eng damit zusammenhängend ist auch eine ansatzweise Auflockerung der traditionellen Song-Struktur vor allem in jenen Genres der Populärmusik zu beobachten, in denen die avancierten technologischen Möglichkeiten am intensivsten genutzt werden – bei House und Rap, bzw. bei sog. Dancefloor-Musik – hier löst ansatzweise ein ‚endloser Sound-Strom‘ die herkömmliche Lied-Form ab.⁶³

⁶⁰ Vgl. Richard A. Peterson, *Understanding Audience Segmentation: From Elite and Mass to Omnivore and Univore*, in: *Poetics* 21 (1992), S. 243–258; vgl. auch Andreas Gebesmair, *Musikgeschmack und Sozialstruktur. Zum Begriff ‚Omnivore‘ in der amerikanischen Kultursoziologie der 90er Jahre*, in: *Österreichische Zeitschrift für Soziologie* 23, S. 5–22; Hans Neuhoff, *Wandlungsprozesse elitärer und populärer Geschmackskultur. Die ‚Allesfresser-Hypothese‘ im Ländervergleich USA/Deutschland*, in: *Köner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, Jg. 53, Heft 4 (2001), S. 751–772.

⁶¹ Vgl. Benett / Peterson, *Music Scenes*, S. 10 ff. und 187-254.

⁶² Der Begriff findet sich erstmals bei Alvin Toffler, *Die dritte Welle. Zukunftschance. Perspektiven für die Gesellschaft des 21. Jahrhunderts*, München: Goldmann, 1983.

⁶³ Vor allem in Bezug auf die sog. Rave- und Techno-Szene gibt es dazu zahlreiche Publikationen, die sich aber vor allem mit der Identitäts- und Repräsentationsproblematik beschäftigen, vgl.z.B. Sarah Thornton, *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, Cambridge: Polity Press; Gabriele

Ebenso wird die Landschaft der Musikgenres zu Beginn des 21. Jahrhunderts, bedingt durch gesellschaftlich-ideologische und nicht zuletzt vermittelt durch die eben genannten technologische Faktoren, weitergehend umstrukturiert: Die ästhetische Hegemonie bürgerlicher Kunstmusik wird endgültig relativiert – in der Musikindustrie ist von ‚quality music‘ die Rede, und gemeint sind: ‚Klassik‘, Jazz und Teile der world music. Daneben gibt es pop international, metal, nu metal, r’n'b, urban soul, rap, country&western, latin etcetc. Das heisst: bedingt nicht zuletzt durch den ständigen Aufschaukelungsprozess der Konkurrenz am Markt der Stile und Genres und auf der Basis einer immer leichteren Prodigierbarkeit von Musik hat sich wohl noch nie eine solch zelebrierte Vielfalt von sich beschleunigend vermehrenden Substilen und –genres ergeben. Diese Diversifizierung der – vor allem - popmusikalischen Genres entspricht nicht nur Marktzwängen und damit Unternehmensstrategien der Majors, sie ist auch Ausdruck von Regionalisierungstendenzen und von mehr oder weniger verzweifelten Selbstbehauptungsstrategien ‚unabhängiger‘ Musikschafter, deren Kreationen von den – selbst krisengebeutelten - Musikindustrien allzu gern aufgegriffen (und im Misserfolgsfall ebenso schnell auch wieder fallengelassen) werden.⁶⁴

Der traditionelle Kunstmusiksektor versucht durch die Übernahme des Pop-Appeals, von der CD-Cover-Gestaltung bis zu musikalischen ‚Crossovers‘, Marktpräsenz zu sichern. Andere Segmente des Kunstmusik-Bereichs brechen in die bildende Kunst (Klangskulpturen, Soundscapes etc.) aus, wiederum andere professionalisieren sich ökonomisch äußerst erfolgreich im Sektor der angewandten Musik, der Medienmusik, des Sound-Designs.

Insgesamt wird der musikindustrieimmanente Widerspruch zwischen der geradezu zwanghaften Tendenz zur Standardisierung und der marktbelebend notwendigen Diversifikation weiter vorangetrieben. Einerseits klingen Produktionen und Radiostationen, die auf den so genannten mainstream hin orientiert sind, nicht sehr unterschiedlich, andererseits waren vermutlich noch nie so viele musikalische Stile gleichberechtigt nebeneinander existent und – vor allem - auch verfügbar. Inwieweit sich dieses Szenario der ‚Ent-Kanonisierung‘ noch zuspitzen, oder sich in andere, z.B. relokalisierende, antiglobale Richtungen entwickeln wird, dürfte höchstwahrscheinlich vor allem von den zukünftigen Distributionsmodi von Musik abhängen.

RESÜMEE

Abschließend soll versucht werden, wieder auf die Realität des Status quo zurückzukommen, nachdem unsere prognostischen Ausflüge möglicherweise ein verzerrendes Bild hinterlassen haben.

Erstens: Es gibt weiterhin Kunstmusik und ein dem bürgerlichen Musikverständnis verpflichtetes Musikleben. Diese ist immer noch von Relevanz, wenn es um ‚Bildung‘, um kulturelles Kapital geht, allerdings ist ihre hegemoniale Stellung bereits stark relativiert, was auch Auswirkungen in Bezug auf die Stellung traditionell orientierter Musikschafter zeitigt, in musikpolitischer und in ‚distinktionsstrategischer‘ Hinsicht.

Zweitens: Es dominieren weiterhin die durch die elektronische Mediamorphose geschaffenen Strukturen des Musiklebens, diese werden allerdings an den Rändern bereits aufgestört durch Tendenzen, die der digitalen Mediamorphose entsprechen.

Drittens: Die Richtung, in die der Transformationsprozess, der durch diese aktuelle Mediamorphose vorangetrieben wird, verläuft, ist, obwohl sich bestimmte Tendenzen abzeichnen, (noch) nicht eindeutig bestimmbar.

Klein, *Electronic Vibration. Pop Kultur Theorie*, Hamburg: Rogner & Bernhard, 1999; *Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik*, hrsg. von Marcus S. Kleiner und Achim Szepanski, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003.

⁶⁴ Vgl. dazu z.B. Tony Mitchell, *Popular Music and Local Identity. Rock, Pop and Rap in Europe and Oceania*, London and New York: Leicester University Press, 1996; *Heimatlose Klänge? Regionale Musiklandschaften heute*, Referate der 11. ASPM-Jahrestagung (Beiträge zur Populärmusikforschung 29/30), hrsg. von Thomas Phleps, Karben und Baden-Baden: Coda 2002.

Viertens: Eine grundlegende Transformation des Musiklebens (entsprechend der beobachtbaren gesamtgesellschaftlichen Transformation) wird stattfinden, ihr Ausgang ist aber ungewiss. Die zukünftige Entwicklung jedenfalls prägen wird

- wie sich das Verhältnis von regionalen Musikkulturen zur von den Musikindustrien geschaffenen globalisierten Transkultur entwickelt
- wie sich das Verhältnis vom traditionell bürgerlichen zum ‚nachbürgerlichen‘ Verständnis von Musik entwickelt, und zwar
- in musikpolitischer Hinsicht: welche Musik von wem (öffentliche Hand, privat) gefördert wird, und welche nicht,
- in Hinsicht der ästhetischen und sozialen Wertschätzung von Seiten der RezipientInnen: welche Musik wird gehört, konsumiert, genutzt und welche nicht (genug), und schließlich – die entscheidende Frage:
- ob die Verbreitung von Musik weiterhin als physisches Handelsgut auf materieller Basis (mittels Tonträger) oder auf immaterieller Basis (mittels Musikdateien) erfolgen wird und
- wer die globale und regionale Distribution von Musik kontrollieren wird.

Die Musikindustrie wird es auch im 21. Jahrhundert weiterhin geben und sie wird eine entscheidende Rolle im Musikleben darstellen. Wer in ihr den Ton angibt (Phonoindustrien, Radiostationen, Internetportale oder -provider, Softwareunternehmen, o.ä.) und welche Rolle sie genau im Wechselspiel von Kreativität, Ökonomie und Technik spielen wird, ist derzeit unabwägbar.

Bibliografie

Adorno, Theodor W., *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1975 (1968).

Arnold, Matthew, *Culture And Anarchy*, London: Cambridge University Press, 1932).

Attali, Jacques, *Noise. The Political Economy of Music*, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1985 (1977).

Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1976 (1936).

Benett, Andy und Peterson Richard A., *Music Scenes. Local, Translocal, and Virtual*, Nashville: Vanderbilt University Press 2004.

Besseler, Heinrich, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, in: *Heinrich Besseler, Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*, hrsg. von Peter Gülke, Leipzig: Reclam, 1978 (1959), S. 104-173.

Blaukopf, Kurt, *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996 (1982).

Blaukopf, Kurt, *Beethovens Erben in der Mediamorphose. Kultur- und Medienpolitik für die elektronische Ära*, CH-Heiden: Niggli 1989.

Bonfadelli, Heinz, *Die Wissenskluft-Perspektive*, Konstanz: Ölschläger, 1994.

Bourdieu, Pierre, *Die feinen Unterschiede*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1987 (1979).

Castells, Manuel, *Die Internet-Galaxie. Internet, Wirtschaft und Gesellschaft*, Wiesbaden: VS-Verlag für Sozialwissenschaften, 2005.

Dahlhaus, Carl, *Über die ‚mittlere Musik‘ des 19. Jahrhunderts*, in: *Das Triviale in Literatur, Musik und Bildender Kunst*, hrsg. von Helga de la Motte Haber, Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann, 1972, S. 131-147.

Eco, Umberto, *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*, Frankfurt/Main: Fischer 1984 (1964).

Frith, Simon, *Art Versus Technology: The Strange Case of Popular Music*, in: *Media, Culture, and Society* 8 (1986), S. 263–274.

Gay, Peter, *Bürger und Boheme. Kunstkriege des 19. Jahrhunderts*, München: C. H. Beck, 1999.

- Gebesmair, Andreas, *Musikgeschmack und Sozialstruktur. Zum Begriff 'Omnivore' in der amerikanischen Kulturosoziologie der 90er Jahre*, in: Österreichische Zeitschrift für Soziologie 23 (1998), S. 5–22.
- Giddens, Anthony, *Die Konstitution der Gesellschaft*, Frankfurt/Main und New York: Campus 1995 (1984).
- Hauser, Arnold, *Soziologie der Kunst*, München: C.H.Beck, 1974.
- Hermann, Dieter, *Bilanz der empirischen Lebensstilforschung*, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Jg. 56, Heft 1 (2004), S. 153–179.
- Hesmondhalgh, David, *Flexibility, Post-Fordism and the Music Industries*, in: Media, Culture, and Society, Vol 18, Nr. 3 (1996), S. 469–488.
- Hochgerner, Josef, *Arbeit und Technik. Einführung in die Techniksoziologie*, Stuttgart u.a.: W. Kohlhammer 1986.
- Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W., *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt/Main: Fischer 2003 (1944).
- Huber, Michael, Desmond Mark, Elena Ostleitner und Alfred Smudits (Hrsg.), *Das Klavier in Geschichte(n) und Gegenwart*, Strasshof: Vier-Viertel-Verlag, 2001.
- Christian, Kaden, *Das Unerhörte und das Unhörbare. Was Musik ist, was Musik sein kann*, Kassel und Stuttgart: Bärenreiter/Metzler, 2004.
- Kapner, Gerhardt, *Studien zur Kunstsoziologie. Versuch eines sozialhistorischen Systems der Entwicklung europäischer Kunst*, Wien, Köln und Graz: Böhlau 1987.
- Kapner, Gerhardt, *Die Kunst in Geschichte und Gesellschaft*, Wien und Köln: Böhlau, 1991.
- Klein, Gabriele, *Electronic Vibration. Pop Kultur Theorie*, Hamburg: Rogner & Bernhard, 1999;
- Kleiner, Marcus S. und Achim Szepanski (Hrsg.), *Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003.
- Kracauer, Siegfried, *Das Ornament der Masse. Essays (1920–1931)*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1977.
- Laing, Dave, *The Economic Importance of Music in the European Union*, in: *Music in Europe*, a study carried out by the European Music Office with the support of the European Commission (DGX), hrsg. von European Music Office, o.O. (Brüssel), 1996.
- Lash, Scott / Urry, John, *Economies of Signs and Space*, London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage, 1994.
- Leavis, F. R., *Mass Civilisation and Minority Culture*, Cambridge: Minority Press, 1930.
- Luhmann, Niklas *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995.
- Malm, Krister / Wallis, Roger, *Media Policy and Music Activity*, London and New York: Routledge, 1992.
- Martin, Peter J., *Sounds & Society. Themes in the Sociology of Music*, Manchester and New York: Manchester University Press, 1995.
- Mitchell, Tony, *Popular Music and Local Identity. Rock, Pop and Rap in Europe and Oceania*, London and New York: Leicester University Press, 1996.
- Mulcahy, Kevin, *American cultural patronage: the limits of privatization*, in: Franz-Otto Hofecker / Peter Tschmuck (Hrsg.), *Kulturpolitik, Kulturforschung und Kulturstatistik. Zur Abklärung einer spannungstreichen Textur*, Innsbruck: Studienverlag 2003, S. 89–104.
- Murdock, Graham, *Back to Work, Cultural Labour in Altered Times*, in: Beck, Andrew, *Cultural Work. Understanding the Cultural Industries*, London und New York: Routledge, 2003, S. 15-36.
- Neuhoff, Hans, *Wandlungsprozesse elitärer und populärer Geschmackskultur. Die ‚Allesfresser-Hypothese‘ im Ländervergleich USA/Deutschland*, in: Kööner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Jg. 53, Heft 4 (2001), S. 751–772.
- Neumann-Braun, Klaus (Hrsg.), *VIVA MTV! Popmusik im Fernsehen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999.
- Peterson, Richard A., *Why 1955? Explaining the Advent of Rock Music*, in: Popular Music Vol. 9/1 (1990), S. 97–116.
- Peterson, Richard A., *Understandig Audience Segmentation: From Elite and Mass to Omnivore and Univore*, in: Poetics 21, (1992), S. 243–258.

- Phleps, Thomas (Hrsg.), *Heimatlose Klänge? Regionale Musiklandschaften heute*, Referate der 11. ASPM-Jahrestagung (Beiträge zur Populärmusikforschung 29/30), Karben und Baden-Baden: Coda 2002.
- Phleps, Thomas und Ralf von Appen (Hrsg.), *Pop Sounds. Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik. Basics – Stories – Tracks*, Bielefeld: transcript, 2003.
- Prokop, Dieter, *Medien-Macht und Massen-Wirkung. Ein geschichtlicher Überblick*, Freiburg im Breisgau: Rombach 1995.
- Renner, Tim, *Kinder, der Tod ist gar nicht so schlimm! Über die Zukunft der Musik- und Medienindustrie*, Frankfurt/Main: Campus, 2004.
- Rieger, Eva, *Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluss der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung*, Kassel: Furore 1988.
- Röttgers, Jank, *Mix, Burn & R.I.P. Das Ende der Musikindustrie* (Telepolis), Hannover: Heise, 2003.
- Smudits, Alfred, *Mediamorphosen des Kulturschaffens. Kunst und Kommunikationstechnologien im Wandel*, Wien: Braumüller 2002.
- Smudits, Alfred, *Musikalische Erlebniswelten*, in: *Erlebniswelten. Zum Erlebnisboom in der Postmoderne*, hrsg. von H. Jürgen Kagelmann, Reinhold Bachleitner und Max Rieder, München und Wien: Profil Verlag, 2004, S. 135–150.
- Steinert, Heinz, *Entdeckung der Kulturindustrie oder: Warum Professor Adorno Jazz-Musik nicht ausstehen konnte*, Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1992.
- Thornton, Sarah, *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, Cambridge: Polity Press 1995.
- Toffler Alvin, *Die dritte Welle. Zukunftschance. Perspektiven für die Gesellschaft des 21. Jahrhunderts*, München: Goldmann, 1983.
- Tschmuck, Peter, *Kreativität und Innovation in der Musikindustrie*, Innsbruck, Wien, München und Bozen: Studien-Verlag, 2003.
- van Heerde, Jeroen Bastiaan, *Staat und Kunst. Staatliche Kunstförderung 1895 bis 1918*, Wien, Köln und Weimar: Böhlau, 1993.
- Weber, Max, *Der Sinn der ‚Wertfreiheit‘ der soziologischen und ökonomischen Wissenschaften*, in: *Max Weber, Schriften zur Wissenschaftslehre*, hrsg. von Michael Sukale, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1991 (1913), S.176-236, S. 211ff.
- Weber, Max, *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, Tübingen: J.C.B. Mohr 1972.
- Weber, William, *Mass Culture and the Reshaping of European Musical Taste, 1770–1870*, in: *IRASM – International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* Vol. VIII, Nr.1 (1977), S. 5–22.
- Wehler, Hans-Ulrich, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte, Band 1: Vom Feudalismus des Alten Reiches bis zur Defensiven Modernisierung bder Reformära: 1700 – 1815*, München: C. H. Beck, 1987.
- Wellershoff, Dieter, *Die Auflösung des Kunstbegriffs*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1976.
- Wicke, Peter, *Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik*, Leipzig: Kiepenhauer 1998.
- Wiora, Walter, *Die vier Weltalter der Musik. Ein universalhistorischer Entwurf*, München u.a.: dtv/Bärenreiter, 1988 (1961).

Quelle:

De la Motte-Haber, Helga/Neuhoff, Hans (Hg.)(2007): Musiksoziologie. Handbuch der systematischen Musikwissenschaft, Band 4). Laaber: Laaber-Verlag, S. 111-145.