



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Musik als Sinnmatrize?

Ein systemtheoretischer Versuch zur Klärung

Verfasser

Oliver Thomas Stummer

Angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, Juli 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 301 343

Studienrichtung lt. Studienblatt: Publizistik und Kommunikationswissenschaft

Betreuer: O. Univ-Prof. Dr. Thomas A. Bauer

*„Die Kunst ist eine Vermittlerin des Unaussprechlichen;
darum scheint es eine Torheit, sie wieder durch Worte vermitteln zu wollen.*

*Doch indem wir uns darin bemühen,
findet sich für den Verstand so mancher Gewinn,
der dem ausübendem Vermögen auch wieder zugute kommt“*

(Johann Wolfgang von Goethe, Kunst und Altertum)

Mein Dank gilt allen, die mich bei dieser Arbeit inspiriert und unterstützt haben.

INHALTSVERZEICHNIS:

1.	EINLEITUNG.....	7
2.	FORSCHUNGSFRAGE & BEGRIFFSDEFINITIONEN	10
2.1.	Problemstellung und Forschungsfrage.....	10
2.2.	Begriffsdefinitionen	12
2.2.1.	Musik	12
2.2.2.	Sinn und Sinnmatrize	14
3.	THEORETISCHE GRUNDLAGEN	18
3.1.	Grundlagen der Systemtheorie.....	18
3.2.	Kunst und Musik aus Sicht der Systemtheorie	22
4.	KOGNITION UND NEUROLOGIE.....	25
4.1.	Das Gehirn: ein Denkapparat.....	25
4.2.	Kommunikation: Sprache, Gedächtnis und Sozialität	30
4.3.	Musik im Kopf.....	36
4.3.1.	Musik und Gehör – ein aktiver Prozess im neuronalen Netzwerk.....	36
4.3.2.	Musik im Gehirn: Musik verarbeiten und verstehen	40
4.4.	Zusammenfassung: Neurologische und physiologische Befunde zur Wahrnehmung von sprachlicher Kommunikation und Musik.....	50
5.	SOZIALPSYCHOLOGISCHE ASPEKTE VON KOMMUNIKATION UND MUSIK.....	51
5.1.	Themenfelder der Sozialpsychologie.....	51
5.2.	Kommunikation aus der Sicht der Sozialpsychologie	51
5.2.1.	Theoretische Aspekte sozialer Kommunikation	51
5.2.2.	Rollendarstellung und soziale Umwelt	58
5.3.	Sozialpsychologische Perspektiven zur Musik.....	60
5.3.1.	Musik als Kommunikation zwischen musikalischer Form und Bedeutungszuschreibung	60
5.3.2.	Sozialer Einfluss auf Musikgeschmack und Rollendarstellung.....	66
5.3.3.	Einfluss von Musik auf soziale Situationen.....	68
5.4.	Zusammenfassung: Sozialpsychologische Aspekte von Kommunikation und Musik	70
6.	ANTHROPOLOGIE.....	72
6.1.	Mythos und symbolische Kodierung	72
6.2.	Kommunikation als anthropologische Grundkonstante	74
6.3.	Der musizierende Mensch.....	81
6.3.1.	Musikanthropologie vom hörenden Menschen ausgehend.....	82
6.3.2.	Musik als Teil der symbolischen Kommunikationswelt des Menschen....	84
6.3.3.	Musik als Gebrauchsgegenstand.....	88
6.4.	Zusammenfassung: Kommunikation und Musik in der Symbolwelt des Menschen	90
7.	KULTURWISSENSCHAFTEN.....	92
7.1.	Der Cultural Turn.....	92
7.2.	Kommunikation	94
7.2.1.	Form und Funktion von Kommunikation in Gesellschaft und Kultur	94
7.2.2.	Kommunikation und ihre Medien.....	99
7.3.	Musik	104
7.3.1.	Musik zwischen Wahrnehmung und Kommunikation	104
7.3.2.	Musik und Bedeutung.....	109
7.3.3.	Musik als Medium – Musik in Medien.....	112

7.4. Zusammenfassung: Kommunikation und Musik <i>in</i> und <i>als</i> Kultur.....	115
8. CONCLUSIO.....	117
LITERATURNACHWEIS.....	122
ABSTRACT Deutsch.....	130
ABSTRACT Englisch.....	131
LEBENS LAUF.....	133

1. EINLEITUNG

In der Kommunikationswissenschaft wird Musik, obwohl sie in vielen der Massenmedien vorzufinden ist, über Medien wie CDs und das Internet große Verbreitung erfährt, und selbst als ein Massenmedium betrachtet werden kann – so stellt ja auch die ursprünglichste, die konzertante Aufführungspraxis vor Publikum, eine Form von Massenkommunikation dar – oft in stiefmütterlicher Weise behandelt. Es finden sich zwar eine Menge an Forschungen zu, z.B., Musik und Image (Moser 2004), Interaktion von Musik und Medien (Kainrath 2001, Peschl 2006), Musik und Werbung (Helms 1981, Moser 1987), Musik und Film (Schlagnitweit/Schlemmer 2001), Musik und Szenenbildung (Lauth 2002), oder zum Musikjournalismus (Overbeck 2005).¹ Die Eigenschaften der Musik als Kommunikationsmedium, als sinnerzeugende Form, wurden in diesen Publikationen und Forschungsarbeiten jedoch mehrheitlich nur am Rande behandelt.

Meines Erachtens nach kann es der Kommunikationswissenschaft jedoch nur zugute kommen, den Blick einmal den intrinsischen Eigenschaften der Musik, und dem kommunikativen Umgang der Menschen mit ihr, zuzuwenden. Denn gerade für die oben genannten Themengebiete bleibt die Musik oft eine unbekannte Variable, deren Bedeutung nur teilweise, durch empirische Umfragen in der Wirkungsforschung, oder den Umweg der journalistischen Beschreibung oder Imagezuschreibung, aber selten im Hinblick auf die tatsächliche Leistung der Musik beschrieben wird.

Man mag nun vielleicht argumentieren, dies sei Gegenstand der Musikwissenschaft. Da diese sich eher mit Werksanalysen, Musikgeschichte und Ästhetik befasst, und, wie die oben genannten Arbeiten zeigen, die Musik oft zum Thema kommunikationswissenschaftlicher Forschung gemacht wird, scheint es durchaus angebracht, das Phänomen Musik einmal unter kommunikationswissenschaftlicher Prämisse näher zu betrachten.

¹ Ich erlaube mir in diesem Zusammenhang auch auf unveröffentlichte Diplomarbeiten am Institut für Publizistik und Kommunikationswissenschaften zu verweisen, und tue dies alleinig zu dem Zweck, die Themenfelder der kommunikationswissenschaftlichen Arbeiten im Zusammenhang mit dem Thema Musik zu illustrieren.

Natürlich kommt auch meine Betrachtung nicht ohne Ergebnisse der eingangs erwähnten Forschungen aus, doch soll hier der Versuch einer Deutung unternommen werden, welcher die Musik als eigenständige Sinnmatrize – ein Begriff der im Folgenden noch näher zu definieren bleibt – sieht, also als einen Träger von Bedeutung. Im Fokus der Fragestellung steht die Musik als vom Menschen geordnete (komponierte) Klangereignisse, ihre Stellung in der Kultur, ihr Verhältnis zur Kommunikation, die Bedeutung, welche ihr in diesen Kommunikationszusammenhängen gegeben wird, und die Art und Weise, wie die menschliche Wahrnehmung all dies ermöglicht.

Da gerade bei der Musik die individuelle Wahrnehmung eine tragende Rolle spielt, ihre Bedeutung aber doch nur in intersubjektiver Kommunikation überhaupt (mit-)geteilt werden kann, erscheint mir die Systemtheorie nach Niklas Luhmann für das gewählte Forschungsthema als theoretische Grundlage besonders fruchtbar. Zum einen, weil sie von Kommunikation als der Handlungsform psychischer- (Menschen) und sozialer Systeme (Gesellschaft und ihre Teilsysteme wie Politik, Wissenschaft, Kunst, etc.) ausgeht. (Luhmann 1997) Zum anderen, weil sie Wahrnehmung als Prozess geschlossener Systeme auffasst, und damit den Bezug auf eine metaphysische Letztbegründung vermeidet. So wird Wirklichkeit als die Beobachtung eines Beobachters (von Foerster 1993), und nicht als a priori gegebener Sachverhalt verstanden. Soziale Wirklichkeit entsteht in der Kommunikation.

Diese Prämisse erlaubt meines Erachtens einen Umgang mit den Phänomenen Musik und Kommunikation, der besser geeignet ist zu brauchbaren, – im Sinne Ernst von Glasersfelds *viablen* (Glasersfeld 1997) –, Ergebnissen zu gelangen. Vor allem auch, da damit einige der in der europäischen Philosophie, durch die Dualität von Welt und Erkenntnis entstandene Probleme ausgeblendet werden, und sich der Fokus, anstatt auf wahre oder falsche objektive Erkenntnis, auf den Prozess des Erkennens richtet.

Bei einem so vielschichtigen Phänomen wie der Musik, ist es leider unmöglich, sämtliche Aspekte im Rahmen dieser Arbeit zu untersuchen, weshalb einige Bereiche, wie der spezifische Unterschied zwischen Instrumentalmusik, und solcher mit Gesang, Entwicklungen der modernen, so genannten „E-Musik“, gendertypische Musikrezeptions- und Produktionsweisen, sowie der Einsatz von Musik zu therapeutischen Zwecken ausgeklammert wurden.

Ebenso wurde das Thema der aktiven Produktion von Musik, speziell die Komposition, aber auch verschiedene Aspekte der Vorführung, weitestgehend ausgeklammert, so dass der Blickpunkt vor allem beim Rezipienten, bzw. dem Gebrauch im sozialen Umfeld – also mehrheitlich die Nutzung medial bereitgestellter „Konservenmusik“ – liegt.

Aus Gründen der besseren Lesbarkeit verzichte ich in dieser Arbeit auf die mittlerweile oft anzutreffende Verwendung von Binnen-I's, und bitte Leserinnen wie Leser, die in der deutschen Sprache üblichen männlichen Bezeichnungen von Personen, als auch auf weibliche Personen, also Zuhörerinnen, Musikerinnen, etc. bezogen zu verstehen.

2. FORSCHUNGSFRAGE & BEGRIFFSDEFINITIONEN

2.1. Problemstellung und Forschungsfrage

Der Alltagssprachliche Begriff von Musik umfasst üblicherweise zwei separate Systeme, nämlich das System *Musik* und das System *Musikbetrieb*:

Ersteres umfasst, was wir als Werke (Kompositionen, Klänge, Melodien, etc.) wahrnehmen und bezeichnen, letzteres mediale Statements zu Werken, Komponisten und Stilen, sowie die Aufführungspraxis,

„denn Komponisten und Interpreten wollen durch die Gestaltung von Tonmaterial mit dem Hörer auf einer anderen Ebene kommunizieren als dies die Kritiker und Kommentatoren des Musikbetriebs tun, die sich der Sprechsprache bedienen.“
(Fricke 2006: 44)

In den Kommunikations- und Medienwissenschaften wird – wie bereits in der Einleitung erwähnt –, wenn von Musik die Rede ist, mehrheitlich vom System Musikbetrieb gesprochen.

Da Musik selbst als Massenmedium aufgefasst werden kann und darüber hinaus auch oft zur Kommunikation bzw. als zur Wirkungsverstärkung in audiovisuellen Medien (Film, Werbung, PR) verwendet wird, soll untersucht werden, inwiefern in dieser Verwendung die Musik selbst als Sinnmatrize fungiert.

Die Forschungsfrage, der ich in dieser Arbeit nachgehe, möchte ich somit wie folgt formulieren:

Kann Musik im Vergleich mit systemtheoretischen- und kybernetischen Kommunikations-Modellen, d.h. solchen, welche Kommunikation nicht als Informationsübertragung, sondern als strukturelle Koppelung zwischen Systemen betrachten, als Sinnmatrize betrachtet werden?

Dabei wird der Frage unter systemtheoretischer und kybernetischer Prämisse durch Betrachtung der Fragen:

Was heißt Kommunikation?

und

Was leistet Musik?

in den wissenschaftlichen Themenfeldern der Neurologie, Sozialpsychologie, Anthropologie und den Kulturwissenschaften nachgegangen.

In den Untersuchungen zur Neurologie gilt es zu zeigen, wo die physiologischen Voraussetzungen für Kommunikation und Musik liegen, und auf welchen Prozessen das Erkennen aufbaut.

Die Untersuchungen zur Sozialpsychologie von Kommunikation und Musik sollen zeigen welche Rolle kommunikatives- und musikalisches Handeln im Zusammenleben der Menschen spielt.

Die Anthropologie befasst sich mit dem Entstehen von symbolischer Kommunikation und Musik aus evolutionärer Sicht, und fragt nach der Bedeutung dieser Phänomene für den Menschen.

In den Kulturwissenschaften kommen schließlich die Kommunikationswissenschaften, Musikwissenschaften und Musikologie zu Worte, um im interdisziplinären Diskurs die Bedeutung von Kommunikation und Musik für unsere Kultur zu ergründen.

Dadurch soll geklärt werden, welche Hinweise die These von Musik als einer Sinnmatrize unterstützen und welcher generelle Umgang mit dem Begriff Musik sich daraus für die Kommunikations- und Medienwissenschaften empfiehlt.

2.2. Begriffsdefinitionen

Einleitend gilt es zu definieren, wovon genau die Rede ist, wenn von Musik, Sinn und Sinnmatrize gesprochen wird.

2.2.1. Musik

Zur Definition des Begriffs Musik liest man bei Wikipedia:

Musik (altgr. mousikē technē μουσική [τέχνη] ‚musische [Kunst]‘ über lateinisch musica) ist die organisierte Form von Schallereignissen. Ihr akustisches Material – Töne und Geräusche innerhalb des für den Menschen hörbaren Bereichs – das einerseits physikalischen Eigengesetzlichkeiten wie zum Beispiel der Obertonreihe oder Zahlenverhältnissen unterliegt, andererseits durch die Art seiner Erzeugung mit der menschlichen Stimme, Musikinstrumenten, elektrischen Tongeneratoren oder anderen Schallquellen gewisse Charakteristika aufweist, wird sinnvoll geordnet. Aus dem Vorrat eines Tonsystems werden Skalen gebildet; deren Töne können in unterschiedlicher Lautstärke und Klangfarbe erscheinen und Melodien bilden. Aus der zeitlichen Folge der Töne und Geräusche von verschieden langer Dauer entstehen Rhythmen. Aus dem Zusammenklang mehrerer Töne von jeweils anderer Tonhöhe erwächst Mehrstimmigkeit, aus den Beziehungen der Töne untereinander entsteht Harmonik. Die begriffliche Erfassung und systematische Darstellung der Zusammenhänge leistet die Musiktheorie, die ihrerseits in der Musikpädagogik gelehrt wird.
(<http://de.wikipedia.org/wiki/Musik>)²

In diesem Sinn bedeutet Musik eine: semantischer Ordnung unterliegende Organisation und Verwertung akustischer Möglichkeiten, also eine

„Erzeugung und Zusammenfassung von Schallereignissen – Töne, Klänge, Geräusche –, die als solche in ihrer Abgegrenztheit von der sonst akustisch wahrnehmbaren Umwelt aus irgendeinem Grund als wertbehaftet gelten.“ (Rotter 1985: 9)

Betrachtet man Musik, nach diesem Verständnis, im Zusammenhang sozialen Handelns – außerhalb dessen sie, ohne Rückgriff auf die Metaphysik, z.B. einer Idee von kosmischer Sphärenmusik, erklärungsunfähig bleibt, nicht existieren kann –, muss man weiters konstatieren:

² Das Datum des Abrufs von Quellen im Internet ist im Literaturverzeichnis vermerkt.

„Die Erzeugung von Schallereignissen ist soziales Handeln, das einen auf das Verhalten anderer gerichteten Sinn aufweist.“ (ebd.)

Auch wenn Musik lediglich auf sich selbst verweist, so wird sie nicht ihrer selbst Willen geschaffen, sondern impliziert stets bereits einen Zuhörer, der erst durch seine interpretative Leistung den Schallereignissen Sinn gibt. Die Interpretation beruht wiederum auf der Fähigkeit der Wahrnehmung durch den Zuhörer. Ein Komponist mag zwar den implizierten Zuhörer in seiner Musik mitdenken, kann aber dessen individuelles Verstehen nicht beeinflussen. So schreibt der österreichische Komponist Karlheinz Essl, unter Verweis auf die Erkenntnistheorie des Radikalen Konstruktivismus, dass ein Komponist den Zuhörer eigentlich dazu anregen kann, aus dem Musikstück (er verwendet hier den Ausdruck Kunstwerk) individuell Sinn zu generieren:

„Anstatt ihm eine message vorzusetzen, die er um jeden Preis erfassen muß - andernfalls er an dem Kunstwerk vorbeigeht, weil er es nicht "versteht" -, soll das Kunstwerk selbst dermaßen offen gestaltet sein, daß kognitive Interaktionen sinnvoll möglich sind. Der Rezipient tritt damit aus seiner gesellschaftlich verordneten Passivität und wird zu einem Mitschöpfer, indem er auf Grund seiner persönlichen Voraussetzung sich "seine Fassung" des Kunstwerks konstruiert.“ (Essl 1992: <http://www.essl.at/bibliogr/rad-konstr.html>)

Dabei darf man aber, so Essl, nicht dem Aberglauben verfallen,

„daß ein offenes musikalisches Kunstwerk automatisch mit "variabler Form" und anderen mobilen Konzeptionen gleichzusetzen sei. Offenheit bedeutet für mich in erster Linie eine Qualität der Faktur, die es dem Hörer erlaubt, verschiedene Zugänge zu erkunden - sich also seinen Weg durchs Labyrinth der Klänge zu suchen - und keine bestimmte kompositions- oder notationstechnische Methode.“ (ebd.)

Auch wenn diese Betrachtungen vor allem der zeitgenössischen Musik gelten, so können sie doch allgemein auf musikalische Werke angewandt werden. Zwar mag ein Zuhörer, wenn er mit den Kompositionsregeln, z.B., der klassischen Musik der Zeit Mozarts oder Beethovens, oder auch des Blues, Rock'n'Roll, etc. vertraut ist, doch nur beurteilen, wie geschickt und künstlerisch innovativ diese Regeln angewandt wurden, jedoch daraus alleine noch nicht den Sinn der Musik erfassen. Dieses ist, wie die folgenden Kapitel zeigen werden, ein komplexer, von emotionalen, ästhetischen und sozialen Faktoren abhängiger, und nicht zuletzt, im individuellen Bewusstsein liegender Prozess.

Wie schon in der Einleitung gesagt, fokussiere ich meine Beobachtungen primär auf instrumentale Musik, darum sei hier noch kurz zum Verhältnis von Text und Musik

erwähnt, dass in textbegleiteter Musik, die musikalischen Eigenschaften letztlich eine tragende Rolle spielen:

„So dient der Text bei Musikstücken, der in Form von Gesang dargeboten wird, oft der Untermalung der Musik und umgekehrt, [wobei] der Mensch große Probleme hat, die Gleichwertigkeit zweier Gleichzeitigkeiten zur Kenntnis zu nehmen. Reagiert er mehr auf Sprache, gewinnt diese für ihn an Bedeutung; reagiert er mehr auf Musik, gewinnt diese an Bedeutung.“ (Müller 2000: 110)

Im zweiten Fall sprechen wir demnach – trotz Text – von Musik, im ersten ist letztlich doch wieder von verbaler Kommunikation auszugehen, die zwar von Musik untermalt wird, diese aber nicht notwendigerweise zur Verständlichkeit benötigt.

2.2.2. Sinn und Sinnmatrize

Der Sinn-Begriff mit dem ich hier operiere, ist der Systemtheorie nach Niklas Luhmann entliehen. Sinn ist eine Grundoperation beobachtender, selbstorganisierter Systeme. Wie Luhmann feststellt:

„die Eigenart des Mediums Sinn ist ein notwendiges Korrelat der operativen Schließung von erkennenden Systemen. Sinn gibt es ausschließlich als Sinn der ihn benutzenden Operationen, also auch nur in dem Moment, in dem er durch Operationen bestimmt wird, und weder vorher noch nachher.“ (Luhmann 1998: 44)

Sinn wird also in der Wahrnehmung geformt, der Prozess des Wahrnehmens bedarf aber selbst wiederum des Mediums Sinn, um das Erkennen in der Komplexität der Umwelt zu orientieren. Soziale, wie psychische Systeme, haben keinen direkten Zugriff auf die Umwelt, sondern können diese nur durch Beobachtung, welche von der internen Struktur der Systeme abhängt, wahrnehmen. Sinn ist damit keine Weltqualität, die außerhalb von erkennenden Systemen existieren kann, sondern ein Konstrukt des beobachtenden Systems, das eine Selektion trifft. Er ist eine „selektive Beziehung zwischen System und Umwelt“ (Wilke 2000: 41).

Diese Selektion wird systemintern getroffen und orientiert sich an der Grenze zwischen System und Umwelt:

„Psychische und soziale Systeme bilden ihre Operationen als beobachtende Operationen aus, die es ermöglichen, das System selbst von seiner Umwelt zu unterscheiden – und dies obwohl (und wir müssen hinzufügen: *weil*) die Operation nur im System stattfinden kann. Sie unterscheidet, anders gesagt, Selbstreferenz und Fremdreferenz.“ (Luhmann 1998: 45)

Damit tritt die Unterscheidung in das durch sie Unterschiedene wieder ein – Luhmann spricht in Anlehnung an George Spencer Brown³ von „re-entry“:

„Die Differenz System/Umwelt kommt zweimal vor: als *durch* das System *produzierter* Unterschied und als *im* System *beobachtbarer* Unterschied.“ (ebd. – Hervorhebung im Original)

Dabei spielt das Gedächtnis des Systems eine wichtige Rolle, da in diesem die Resultate früherer Selektionen als Bezugspunkte verankert sind, die zur Orientierung in der gerade zu treffenden Selektion dienen. Es operiert also mit früher bereits getroffenen Sinnsetzungen, und kann dadurch auf Sinn, als Orientierung, in der Operation der aktuellen Setzung zugreifen. Im Verständnis der Kybernetik kann hier von einer Feedbackschleife gesprochen werden, einem Wechselspiel von Unterscheidungsfunktionen, deren Resultat dem, die Unterscheidung treffenden System wieder als Input dient. Der Begriff der Setzung stammt hier von Siegfried J. Schmidt, der als Alternative zum radikal konstruktivistischen Denken, den Begriff der „*Setzung* als *Voraussetzung*“ (Schmidt 2003: 33) im Bewusstsein, zum Bezugspunkt der Erkenntnis und Sinnkonstitution macht:

„Bewusstsein operiert in der Form von Bezugnahmen über den autokonstitutiven Zusammenhang von Setzung (Bewusstsein von Etwas) und Voraussetzung (ohne Bewusstsein kein Etwas); und auch die Voraussetzungen von Setzungen können erst in reflexiver Bezugnahme als solche beobachtet (gesetzt) werden – das Spiel von Setzung und Voraussetzung wiederholt sich aufs Neue.“ (Schmidt 2003: 82)

Schmidt vermeidet damit den viel kritisierten Bezug des Radikalen Konstruktivismus auf naturwissenschaftliche, vor allem biologische Grundlagen, die bei strikter Einhaltung konstruktivistischer Paradigmen ebenso als Konstruktion aufzufassen sind, wodurch ihre Beweiskraft ad absurdum geführt wäre. Stattdessen bietet er ein Modell an, in dem Erkenntnis auf Bezugnahme im Bewusstsein aufbaut, welches durch persönliche Erlebnisse (Geschichten) und die Einordnung dieser Erlebnisse in intersubjektive

³ Siehe auch: BROWN, George Spencer: Laws of Form. London 1969

Deutungsmuster (Diskurse) seine Selbstorientierungsfähigkeit erlangt. Er spricht hier von Orientierungs-Orientierung:

„Orientierungs-Orientierung als Instantiierung von *Reflexivität* verdeutlicht auch ohne biologische Anleihen, was unter operativer Schließung verstanden werden kann. Wenn ein kognitives System sich nicht objektiv auf eine real existierende Umwelt beziehen kann, sondern jeder Umweltkontakt sich als eine bestimmte Form von Selbstkontakt bezieht, der einer Spezialsemantik von Gegenstandswelt unterzogen wird, dann lassen sich die Selbstorientierungsmanöver dieses Systems wie folgt bestimmen: Wahrnehmungen werden an Wahrnehmungen gemessen, Erfahrungen an Erfahrungen und Erwartungen (als kondensierte Erfahrungen) überprüft, aus Handeln und Kommunizieren gewonnenes Wissen an Wissen abgearbeitet.“ (Schmidt 2003: 102)

Sinn, nach Luhmann, ist das Medium dieser Orientierungs-Orientierung, und begegnet, als Teil der Struktur des Systems, der Komplexität der Umwelt mit Kontingenz – also einer „Handlungsmöglichkeit, die andere Handlungsmöglichkeiten nicht ausschließt“ (Luhmann 1975: 171). Es kann also sowohl in vergangenen Handlungen, als auch in zukünftigen, eine andere, kontingente, Handlungsmöglichkeit verwirklicht werden:

„Sinn ist demnach eine durch und durch historische Operationsform, und nur ihr Gebrauch bündelt kontingente Entstehung und Unbestimmtheit künftiger Verwendungen. Alle Festlegungen müssen dieses Medium benutzen, und alle Einschreibungen in dieses Medium haben keinen anderen Grund, als ihre durch Rekursion abgesicherte Faktizität.“ (Luhmann 1995: 47)

Die Historizität ist als Notwendigkeit des Gedächtnisprozesses zu Verstehen, wodurch früheren Einschreibungen eine wirklichkeitskonstitutive Funktion zukommt, aus der heraus Sinn für aktuelle Selektionen wiederum zur Verfügung steht, somit ist Sinn nicht nur

„dieses Verweisen auf andere Möglichkeiten, sondern die Lokalisierung dieser Verweisung in allem, was wir uns konkret als Gegenstand unserer Aktualität, unseres aktuellen Erlebens vorstellen.“ (Luhmann 2004: 231)

Sinn ist das Medium in dem in – psychischen, wie sozialen Systemen – Wirklichkeit überhaupt erst entsteht. Damit bildet Sinn auch

„in allgemeiner Weise die Ordnungsform sozialen Handelns: intersubjektiv geteilter Sinn grenzt systemspezifisch ab, was als sinnvoll und was als sinnlos zu gelten hat.“ (Wilke 2000: 41)

Unter Bezugnahme auf die Kommunikation – die Handlungen des Kommunizierens, in den Rollen von Sprecher und (Zu-)Hörer –, zeigt sich, dass Sinn stets in Zusammenhang, in einem Geflecht von Handlungs-Schemata generiert wird:

„Sinn ist somit mehr als nur eine Zeichen / Bezeichnetes-Relation: Sinn ist immer etwas soziales. Wie das kommunikative Handeln muß auch das Verstehen des Hörers die ganze Handlungsmatrix umschließen; es ist nur als Interpretation dieser Matrix möglich. Wegen der Vielzahl der zu ihr gehörenden Momente ist die vom Hörer nachvollzogene Handlungsmatrix, das Verstehen in all seinen kognitiven Bezügen und funktionalen Rollen, nicht der Handlungsmatrix des Sprechers identisch. Wir könnten sie deshalb analog als Sinn-Matrix bezeichnen.“ (Busse 1991: 8f)

Das Wort Matrix oder Matrize kommt ursprünglich aus der Drucktechnik und bezeichnet die Mutterform, aus der mittels Ausgießen mit Metall, der Drucksatz erstellt wird (siehe: [http://de.wikipedia.org/wiki/Matrize_\(Druck\)\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Matrize_(Druck))).

Sie bildet eine flexibel zusammenstellbare Vorlage, in der die einzelnen Lettern zum Text zusammengestellt werden, um schließlich im Drucksatz fixiert zu werden. Analog dazu kann man von einer Sinnmatrize als einem Medium sprechen, in dem Symbole als Bedeutungsträger in einen Bedeutungszusammenhang gebracht werden, der als Gesamtphänomen sinnstiftend wirkt.

Also ein zusammenhängendes Set an Deutungs- und Verstehensschemata, welches, historisch tradiert, der Kommunikation oder – wie hier untersucht –, möglicherweise auch dem Verstehen von Musik zugrunde liegt. Sinnmatrizen dienen in unserer Kultur und Weltansicht zur Orientierung innerhalb symbolischer Ordnungen:

„Weltansichten enthalten Typisierungen, Deutungs- und Handlungsschemata; sie bilden eine einheitliche ‚Sinnmatrix‘, deren wichtigste Objektivierungsform in der Sprache auftritt.“ (Schnettler 2006: 177)

Im Medium Sinn bilden sie quasi eine Vor-Verknüpfung von Deutungsschemata, die zwar Kontingenz einschränken, aber trotzdem nicht unveränderbar bleiben.

3. THEORETISCHE GRUNDLAGEN

3.1. Grundlagen der Systemtheorie

Die Systemtheorie nach Niklas Luhmann, deren Sinnbegriff ich schon unter 2.2.2 vorgestellt habe, ist in ihren Grundparadigmen auf die Erforschung sozialer Phänomene ausgerichtet. Um diese erforschbar zu machen, wird die Gesellschaft als ein System mit Subsystemen betrachtet, die sich durch Kommunikation zwischen Menschen bilden, und durch ihre Funktionsstruktur von der Umwelt unterscheiden (Luhmann 1975: 10). Die Umwelt bietet immer mehr Möglichkeiten, als die Systeme sich aneignen und verwalten können. Ein System entsteht daher durch Selbstselektion. Dabei bestimmt die Form der Selektion den Systemtyp. Es gibt „*Interaktionssysteme*, „*Organisationssysteme* und „*Gesellschaftssysteme*“ (ebd.). Erstere werden durch die Anwesenheit interagierender Teilnehmer gebildet, zweitere durch Regeln welche die Teilnahme erlauben und letztere sind das umfassende „Sozialsystem aller füreinander erreichbaren Handlungen“ (Luhmann 1975: 11). Diese Systeme realisieren sich selbst, sind also autopoietisch, d.h. dass sie ihre Struktur nur aus sich selbst heraus hervorbringen können (Luhmann 1998: 65f).

Dadurch grenzen sie sich von ihrer Umwelt ab, so dass nur systeminterne Zustände die Struktur des Systems beeinflussen können. Jeglicher Input, den ein System von der Umwelt bezieht, ist eine systemintern getroffene Beobachtung, so wie Output stets nur eine Veränderung der Differenz zwischen System und Umwelt, durch Prozesse innerhalb System darstellt, die wiederum nur durch einen Beobachter festgestellt werden kann (ebd.: 67f).

Systeme sind also stets geschlossen, es kann zur Steuerung nicht von außen direkt auf sie eingewirkt werden, sie können lediglich durch die Umwelt erregt werden. Diese Erregung ist abhängig vom im System bereits vorhandenen Sinn, (vgl. Punkt 2.2.2) durch den aus den komplexen Einflüssen der Umwelt eine systemspezifische Selektion getroffen wird. Was Systeme, vereinfacht gesagt, jedoch können, ist kommunizieren, indem sie selektiv auf das System der Kommunikation einwirken.

Luhmann argumentiert, dass aufgrund der operativen Geschlossenheit von Systemen überhaupt

„nur die Kommunikation kommunizieren kann und dass erst in einem solchen Netzwerk der Kommunikation das erzeugt wird, was wir unter „Handeln“ verstehen.“ (Luhmann 1995:109)

Psychische Systeme – also Menschen, die aufgrund der operativen Geschlossenheit des Bewusstseins, ebenso wenig direkt auf ihre Umwelt zugreifen können wie soziale Systeme – und Kommunikation sind nur durch strukturelle Kopplung verbunden. Die Kommunikation ist ein eigenständiges System, das seine Form aus sich selbst heraus organisiert

„Ein Kommunikationssystem ist deshalb ein vollständig geschlossenes System, das die Komponenten, aus denen es besteht, durch die Kommunikation selbst erzeugt. In diesem Sinne ist ein Kommunikationssystem ein autopoietisches System, das alles, was für das System als Einheit fungiert, durch das System produziert und reproduziert. [...] Etwas konkreter ausformuliert, bedeutet dies, dass das Kommunikationssystem nicht nur seine Elemente – das, was jeweils eine nicht weiter auflösbare Einheit der Kommunikation ist -, sondern auch seine Strukturen selbst spezifiziert.“ (ebd.:114)

Kommunikation beeinflusst ein psychisches System, das Bewusstsein kann aus diesem Einfluss allerdings nur auf Basis seiner internen Struktur Information generieren. Kommunikativ handeln wiederum bedeutet, Einfluss auf das System Kommunikation auszuüben, und dadurch ein anderes, soziales oder psychisches System zu erreichen. Da Systeme stets selektiv auf Gegebenheiten der Umwelt reagieren – durch Selektion kann ja erst Sinn, bzw. Information entstehen –, muss auch das System Kommunikation mit Selektionen agieren. Wie Luhmann schreibt:

„Ähnlich wie Leben und Bewusstsein ist auch Kommunikation eine emergente Realität, ein Sachverhalt sui generis. Sie kommt zustande durch eine Synthese von drei verschiedenen Selektionen – nämlich Selektion einer *Information*, Selektion der *Mitteilung* dieser Information und selektives *Verstehen* oder *Missverstehen* dieser Mitteilung und ihrer Information. Keine dieser Komponenten kann für sich allein vorkommen. Nur zusammen erzeugen sie Kommunikation.“ (Luhmann 1995: 111 – Hervorhebung im Original)

Information ist für ein System stets das Resultat intern getroffener Unterscheidungen. Es aktualisiert ständig Selektionen aus den Einwirkungen, die es aus der komplexen Umwelt erfährt und orientiert sich dabei an dem Sinn, den es in seiner Struktur bereits enthält:

„Das System führt eigene Unterscheidungen ein und erfaßt mit Hilfe dieser Unterscheidungen Zustände und Ereignisse, die für das System selbst dann als Information erscheinen.“ (Luhmann 1986: 30)

Information wird somit zur systeminternen Qualität, die nicht aus der Umwelt gewonnen wird. „Die Umwelt ist, was sie ist. Sie enthält allenfalls Daten“ (ebd.).

Da Systeme sich durch Kommunikation austauschen und der systeminterne Diskurs der Reflexion über den Systemzustand dient, lässt sich der systemtheoretische Kommunikationsbegriff auch gut für die Kommunikationswissenschaften adaptieren.

Für die Kommunikationswissenschaften bedeutet dies, dass Medien als Träger der Kommunikation, nicht als Vermittler von Information aufzufassen sind. Die Massenmedien bilden ein eigenes Subsystem, welches Information intern selektiert und anderen Systemen als Umwelt zur Verfügung stellt. Für den Rezipienten stellen sie also lediglich Umwelteinwirkung dar, und nur durch sinnorientierte Selektion wird aus ihnen Information gewonnen. Bedenkt man hier nun noch einmal die unter 2.2.2 erwähnte Tatsache, dass durch diesen Selektionsprozess Wirklichkeit entsteht, so kann man mit Klaus Merten schlussfolgern:

„Medien entfalten die Kommunikation und Kommunikation konstruiert Wirklichkeiten [...] Als Folge dessen muß die Selektivität, die Rigidität der Auswahl aus dem zur Verfügung gestellten Kommunikationsangebot, weiter gesteigert werden. Das aber heißt, dass die von den Medien entfaltete Kommunikation und die daraus zu konstruierenden Wirklichkeiten noch stärker unterschiedlich ausfallen werden, der Horizont möglicher Erfahrungen sich – ohne das Grenzen zu erkennen wären – weiter ausdehnt.“ (Merten 1994: 159)

So steigt die Komplexität der Umwelt und dadurch die Differenzierung von Systemen in evolutionären Verlauf stetig an. Als Folge entwickeln Systeme zunehmende Komplexität, d.h. dass nicht nur eine Unzahl an Umwelteinflüssen analysiert und, wo notwendig, gegengesteuert werden muss, sondern dass sich durch den zunehmenden Grad an systeminternen Verknüpfungen auch das Entscheidungsfeld vergrößert (vgl. Wilke 2000: 20ff). Dabei bezeichnet Komplexität laut Luhmann:

„[...]nicht einfach die Menge der strukturell ermöglichten Relationen, sondern deren Selektivität: auch nicht nur ein (empirisch gesicherter) Erkenntniszusammenhang zwischen den Variablen Größe und Strukturdeterminiertheit, sondern die Relation zwischen positiver Bestimmung der

Größe und negativer Bestimmung des Ausscheidungseffekts der Struktur.“
(Luhmann 1975: 207)

Dem steht outputseitig der Begriff der Kontingenz gegenüber. Dieser Begriff wurzelt in der scholastischen Philosophie und bezeichnet die Möglichkeit, dass etwas ist oder auch nicht ist. In der Systemtheorie bezeichnet Kontingenz die Tatsache, dass stets mehrere Handlungsoptionen zur Verfügung stehen und auch bewusst aus diesen gewählt wird. Selbst die Wahrnehmung ist kontingent, beruht auf Differenz und Selektion. Die Kontingenz führt damit ihrerseits wieder zu Komplexität und die Differenz zwischen Komplexität und Kontingenz mitunter auch zum Konflikt. Der Kontingenz auf Seiten eines Systems steht nämlich die Kontingenz auf Seiten eines anderen Systems gegenüber, wodurch doppelte Kontingenz entsteht (vgl. Wilke 2000: 26ff). Ein anderes System stellt also stets eine komplexe Umwelt dar, und um diese zu bewältigen, können sich Systeme kommunikativ koppeln. Dabei kann Kommunikation glücken, oder nicht gelingen.

In all dem bleibt aber das Differenzverhältnis System/Umwelt bestehen, d.h. das gekoppelte Systeme zwar kommunizieren, aber dennoch für einander unzugänglich bleiben. Das bedeutet für die Systeme wie Politik, Kunst, Wissenschaft, aber auch für andere Systeme, dass nur reflektiert wird, wie die umgebende Umwelt, auf das System einwirkt. Dieses gegenseitige Einwirken vollzieht sich im Phänomen der strukturellen Kopplung, zu deren einfacherem Verstehen Luhmann mit dem Begriff Resonanz agiert. Dies bedeutet, dass Kommunikationshandlungen eines Systems ein anderes System zum „mitschwingen“ bringen können, wenn jenes über vergleichbare Reflexionsstrukturen verfügt. Der Begriff der Resonanz ist der Physik entlehnt:

„ein ausdifferenziertes System kann nur aufgrund seiner Eigenfrequenzen zur Resonanz gebracht werden.“ (Luhmann 1986: 27)

Ein System muss also intern bereits über Sinnstrukturen verfügen, damit eine Beobachtung stattfinden kann. Anhand dieser selektiert es aus dem Umwelteinfluss relevante Informationen, die dann im beobachtenden System wahrgenommen werden.

3.2. Kunst und Musik aus Sicht der Systemtheorie

Niklas Luhmann hat sich zwar in einer Vielzahl von Arbeiten mit Kunst beschäftigt – so vor allem in „Die Kunst der Gesellschaft“ (1997) –, zur Musik hat er sich jedoch nur selten spezifisch geäußert. Da sein Kunstbegriff aber offenbar die Musik mit einschließt, kann dieser durchaus auf Untersuchungen zur Musik angewendet werden.

Für die Untersuchung von Musik aus systemtheoretischer Perspektive muss vorerst noch ein weiterer theoretischer Begriff vorgestellt werden: der *Code*. Dieser meint das Organisationsprinzip aus dem ein System seine Struktur formt, und besteht aus den Elementen „Selektion, Relationierung und Steuerung“ (Krieger 1999: 50f). Für Sinnsysteme, wie die Kunst gilt dass sie über eine „Codierung von Präferenzen“ (Luhmann 2008: 15) gebildet werden. Wobei der Code eine Duplikationsregel bedeutet,

„die für Vorkommnisse oder Zustände, die an sich nur einmal vorhanden sind, zwei mögliche Ausprägungen bereitstellt.“ (ebd.)

Ein Code ist also binär, und im Falle von Kunst und Musik operiert er mit den Werten *Schön* und *Hässlich* (ebd.:16). Fricke spricht, aus der Musikwissenschaft kommend, außerdem von der binären Codierung „*Verstehen – Nicht-verstehen*“ (Fricke 2006: 43). Da Verstehen oder Nicht-Verstehen jedoch keine Eigenschaften des Systems Musik darstellen, sondern Operationen in einem wahrnehmenden System beschreiben, scheint die Luhmannsche Definition besser geeignet. Durch die Codierung erst gelingt es, „Kunstwerke als einen besonderen Beobachtungsbereich auszudifferenzieren“ (Luhmann 1997: 307). Dabei bleibt die Unterscheidung von Schön und Hässlich dem Gesamturteil über ein Kunstwerk vorbehalten, auch wenn dieses intern mit dem Hässlichen operiert, also z.B. Musik dissonante Passagen enthält. Schönheit ist kein Kriterium, an Hand dessen man beurteilt, wie ein Werk beschaffen ist, sondern ob es als Kunstwerk erkennbar ist. (ebd.: 313f). Der Code selbst muss im Werk nicht erkennbar sein:

„weder der Künstler noch der Betrachter benötigt für sein Beobachten die Zusatzdetermination >>Codiert<<. [...] Die Spezifik der Codierung repräsentiert [vielmehr] auf einer Ebene der Beobachtung dritter Ordnung die Unterscheidung des Systems von der Umwelt.“ (Luhmann 1997:317).

Dies sind also Eigenschaften, die nicht am Kunstwerk, respektive Musikstück selbst erkennbar werden, sondern am „kommunikativen Gebrauch von Kunstwerken

nachgewiesen werden müssen“ (Luhmann 1997: 9). Kunst/Musik ist damit ein Kommunikationsmedium, welches als Träger bestimmter Selektionen dient, „die es in andere Selektionshorizonte zu vermitteln gilt“ (Luhmann 2008:17).

Nicht die Qualitäten eines Kunstwerkes sind ausschlaggebend für Verstehen oder Nicht-Verstehen, sondern die Selektionen, die darin getroffen werden. Wobei diese Selektionen nur aus den systemimmanenten Möglichkeiten des Systems Kunst, durch den Künstler, getroffen werden können. Im Falle der Musik also aus ihrem Material: den Tönen, und den Klängen bestehender Musikinstrumente.

„Dabei ist zu bedenken, dass nicht die Materialeigenschaften selbst unmittelbar wirksam werden, sondern [...] die menschlichen Reaktionen auf die Naturvorgaben, die in den Materialeigenschaften in Erscheinung treten.“ (Fricke 2006: 43).

Diese bilden die Grundlage für die Symbole aus denen der Code der Musik – wie die Worte in der Kommunikation – sich im Medium Musik manifestieren kann. Die bloße Wahrnehmung des Materials kann aber noch nicht als Kommunikation verstanden werden. Es müssen erst die im Kunstwerk getroffenen Selektionen erkennbar werden, damit die drei Eigenschaften von Kommunikation, Selektion, Mitteilung und Verstehen gegeben sind. Der Künstler muss also durch die selektive Verarbeitung des Materials dem Kunstwerk die Form einer Mitteilung, also Bedeutung geben, und es so dem Betrachter zum Verstehen anbieten.

Dadurch erst kann Musik (und allgemein: Kunst) schließlich als codierter Kommunikationsprozess auf sich selbst als Bereich der Möglichkeiten zwischen schön und hässlich, mittels der jeweils getroffenen Selektionen verweisen. Sie wird *reflexiv*. (vgl.Luhmann 2008: 27)

Damit muss Kunst nicht mehr Wirklichkeit abbilden, sie kann selbst zu Information werden, und bekommt dabei die Funktion „immer etwas Neues“ zu sagen, wie Krieger schreibt: „Wir haben keine andere brauchbare Definition von Kunst als das Neue“ (Krieger 1999: 67). Gerade indem er Neues schafft, anstatt auf Bestehendes zu verweisen – und das ist im Besonderen an der Musik, die ja von Natur aus abstrakt ist und nur auf sich selbst verweist, zu sehen –, schafft der Künstler „in einem Gewissen Sinn Realität“ (Luhmann 2008: 73).

Alles Erkennen von Realität beruht aber „auf der Erfahrung eines Widerstandes des Systems gegen sich selber“ (Luhmann 1997:22), also einer Kopplung von Selbstreferenz und Fremdreferenz. Das Erkennen ist eine Beobachtung erster Ordnung, in der die Selbstreferenz durch den blinden Fleck unsichtbar wird, und dadurch (der Eindruck einer) Realität entsteht. Diese Beobachtung kann nur durch einen Beobachter zweiter Ordnung vollzogen werden. Und erst indem der Künstler im Prozess der Herstellung eines Kunstwerks (in unserem Fall also der Komponist beim Komponieren), den Beobachter erster Ordnung mit hineindenkt, also auf der Stufe der Beobachtung zweiter Ordnung agiert, ist es ihm möglich, mittels des Kunstwerks Realität entstehen zu lassen (vgl. ebd.: 92ff).

Der Beobachter des Kunstwerkes kann nun an diesem Beobachten teilnehmen, indem er sich auf die für „sein Beobachten geschaffene Form einlässt“ (ebd.: 116). Indem die Form des Kunstwerkes dabei auf sich selbst verweist, bekommt das Kunstwerk seinen Sinn, der darin besteht, die Grenzen des Sinnsystems aufzuzeigen (vgl. Krieger 1999: 69). Da ein Kunstwerk, ein Musikstück gerade dadurch nicht auf die Welt verweist, schafft es ihr eigenes Medium zur Verwirklichung seiner Form. Sie ist damit

„ein Medium zweiter Ordnung, indem sie es ermöglicht, die Differenz von Medium und Form ihrerseits medial zu verwenden, als Medium von Kommunikation.“ (Luhmann 2008: 127)

Dieses Medium nun verwirklicht sich im Feld der Artikulationsmöglichkeiten „zwischen den binären Gegensätzen von Abbild/Urbild, von Sein/Nichts, von Sinn/Unsinn und von Lust/Unlust“ (Krieger 1999: 75). Innerhalb dieses Feldes von Komplexität muss das Kunstwerk seine Form finden. Erst dann funktioniert sie als Kommunikation, und das nur für diejenigen, die die Differenz von Form und Medium nachempfinden können.

In dieser Differenz nämlich liegt die Voraussetzung für die „Anschlussfähigkeit“ (Luhmann 1997: 84) an weitere Kommunikation. In ihr wird aus einem Musikstück, einem Kunstwerk, ein „Objekt“ das im Medium besteht, wahrnehmbar, und wieder verwendbar bleibt. Musik muss sich in geschaffenen Werken, also einem Musikstück manifestieren, das im Gegensatz zu den komplexen Möglichkeiten des Mediums der Klänge und Töne steht, um – wieder erkennbar, also bestehen bleibend – Anschlusskommunikation erzeugen zu können.

4. KOGNITION UND NEUROLOGIE

4.1. Das Gehirn: ein Denkapparat

Das menschliche Gehirn gehört wohl zu den komplexesten, und in weiten Bereichen noch unzulänglich erforschten „Apparaten“. So klären elf Neurowissenschaftler in der Zeitschrift „Gehirn und Geist“, im 2004 erschienenen Artikel „Das Manifest – Was wissen und können Hirnforscher heute“, folgendes auf:

„Angesichts des enormen Aufschwungs der Hirnforschung in den vergangenen Jahren entsteht manchmal der Eindruck, unsere Wissenschaft stünde kurz davor, dem Gehirn seine letzten Geheimnisse zu entreißen. Doch hier gilt es zu unterscheiden: Grundsätzlich setzt die neurobiologische Untersuchung des Gehirns auf drei verschiedenen Ebenen an. Die oberste erklärt die Funktion größerer Hirnareale, beispielsweise spezielle Aufgaben verschiedener Gebiete der Großhirnrinde, der Amygdala oder der Basalganglien. Die mittlere Ebene beschreibt das Geschehen innerhalb von Verbänden von hunderten oder tausenden Zellen. Und die unterste Ebene umfasst die Vorgänge auf dem Niveau einzelner Zellen und Moleküle. Bedeutende Fortschritte bei der Erforschung des Gehirns haben wir bislang nur auf der obersten und der untersten Ebene erzielen können, nicht aber auf der mittleren.“ (Elger et.al 2004: 30)

So wissen wir zwar dank bildgebender Verfahren, wo im Gehirn gewisse Prozesse ablaufen, das „Wie?“ ist aber immer noch unklar. (vgl. ebd.: 34)

Für das Verständnis von Musikwahrnehmung und der kommunikativen Leistung von Musik erscheint es weniger wichtig, die komplette Anatomie des Gehirns zu beschreiben, denn dies scheint nicht notwendig für das Verständnis in Zusammenhang mit dem Thema dieser Arbeit. Vielmehr sondern die generelle Funktionsweise betrachtet werden. Im Weiteren könnte dann jenen Erkenntnissen beachtet werden, welche über spezifische mit Kommunikation, bzw. Musik in Verbindung gebrachte Prozesse bereits bestehen. Dabei kommen zwar gelegentlich Fachausdrücke aus den Neurowissenschaften zu Sprache, wichtiger ist aber ein Verständnis der Materie, welches sich in die Kommunikationswissenschaften einreihen lässt. Da die reine Neurologie, als Naturwissenschaft hier nur teilweise kompatibel ist, und manche der vorgestellten Ergebnisse auch nur durch parallele Forschung in Neurologie und Psychologie zustande gekommen sind, erscheint es hier am Sinnvollsten von einer „Kognitionswissenschaft“ von Musik und Kommunikation als Überbegriff auszugehen, die zwar die Herkunft ihrer

Erkenntnis anerkennt, dabei aber einen viablen Weg sucht, der Kommunikationswissenschaft ein systemisches Verständnis von Musik zu erarbeiten.

Das Gehirn selbst kommuniziert nur mittels Nervenimpulsen über das sensorische und das motorische Nervensystem wie im Folgenden zu sehen sein wird. Über ersteres erlangt es Umweltdaten, damit auch Worte – in akustischer Form, also gesprochener Sprache, ebenso wie in visueller Form, also in Schrift oder Symbolen codiert. Über das motorische wiederum kann es die Produktion von Worten mittels des Stimmapparates beim Sprechen, oder den Händen beim Schreiben, Gestikulieren, etc. steuern. Eine andere Kopplung an die Kommunikation kennt es offenbar nicht.

Wie der dem Konstruktivismus nahe stehende Hirnforscher Gerhard Roth (1984) aufzeigt, ist das Gehirn kognitiv in sich geschlossen, es empfängt keine Kommunikation – im umgangssprachlichen Sinne, sondern lediglich neuronale Impulse, welche aus der Reizung der Sinnesorgane entstehen, es kann, anders gesagt, akustische, oder wie im folgenden beschrieben, visuelle Eindrücke nicht hören oder sehen, sondern lediglich die einkommenden neuronalen Reize verarbeiten:

„Für das Gehirn existieren [aber] nur die neuronalen Botschaften, nicht aber die Sinnesorgane selbst, genauso wie für den Betrachter eines Fernsehbildes die Aufnahmekamera existiert. Das Gehirn bewertet dabei die eintreffenden Signale strikt nach dem Ort ihrer Verarbeitung: alles, was an neuronalen Impulsen in den Hinterhauptscortex gelangt, ist ein Seheindruck, und was in bestimmten Regionen des Hinterhauptscortex verarbeitet wird, ist eine bestimmte Farbe, völlig unabhängig von der tatsächlichen Abkunft des Signals.“ (Roth 1984: 234)

Das Gehirn arbeitet also strikt topologisch, es kann sich nicht aussuchen, welcher Sinneseindruck wo, und zu was verarbeitet wird. Es nimmt Umwelt wahr, kann aber nicht direkt zu ihr vordringen, sondern deutet die Sinnesdaten nach eigen entwickelten Kriterien:

„Die für den gesunden Menschenverstand ungerechtfertigte Skepsis gegenüber der Leistungsfähigkeit der Sinnesorgane scheint damit auf die Spitze getrieben, denn die von uns selbst erlebte Welt ist demnach nur ein Konstrukt des Gehirns, wenn auch keineswegs ein willkürliches Konstrukt. Dies scheint nicht nur in eklatantem Gegensatz zu der unleugbaren Unmittelbarkeit unserer Sinnesempfindung, d.h. der Unmittelbarkeit unseres Kontakts mit der Welt zu stehen, sondern auch zu der offenbaren Fähigkeit des Gehirns, ein Verhalten zu erzeugen, das sich gezielt und überlebensfördernd an den Zuständen und Ereignissen der Umwelt orientiert.“ (ebd.: 235)

Wie Roth weiter feststellt, operiert das Gehirn mit einer dreifachen Unterteilung, nämlich der Umwelt, die über Sinnesorgane wahrgenommen wird, der Körperwelt, die aus sensorisch-motorischen Reizen besteht, und den internen Repräsentationen, also Gefühle, Vorstellungen, Gedanken. Diese werden auch an unterschiedlichen topologischen Orten im Gehirn verarbeitet, wobei das Gehirn nicht zuletzt deshalb zwischen körperlicher Erfahrung, und „dinghafter“ Umwelt unterscheiden kann, weil motorische Handlungen sensorisch abgefragt werden, d.h. das Gehirn ein Feedback über die tatsächliche Durchführung der motorischen Steuerung erhält, was bei rein sinnlichen Eindrücken aus der Umwelt nicht geschieht (vgl.: ebd.: 236f). Das „Draußen“, das wir Wahrnehmen ist dabei aber nicht „Hirngespinnst“, welches lediglich von unserem Gehirn erfunden wird. Es wird vielmehr mithilfe der motorischen Erfahrung der Welt, von der es exkludiert wird, der es aber gleichwertig gegenübersteht, als Differenz konstruiert. „Das Gehirn erzeugt bei der Konstruktion der kognitiven Welt [...] zugleich ein >>drinnen<< und >>draußen<<, die aufeinander bezogen sind“ (ebd.: 238).

Dies deckt sich auch in vielen Aspekten mit Jean Piagets Untersuchungen zur Entwicklungspsychologie des Kindes.⁴ Piaget beschreibt die Emergenz von Intelligenz und Bewusstsein als zunehmende Abstraktion aus Reflex-Verhalten. (vgl. Piaget/Inhelder 1986: 15ff), wobei über „vor-intelligente“ Stufen der reflex-bezogenen Handlungen, durch Assimilation von Reflex/Gratifikation Schemata, die sensomotorischen Erfahrungen in zunehmend abstrakte Bewusstseins Erfahrungen umgewandelt werden. In anderen Worten, beim „Erlernen“ von Realität spielen die sensomotorischen Handlungen eine Grundlegende, wenn nicht konstituierende Rolle.

Das Gehirn erzeugt also seine, und damit unsere, Wirklichkeit, aus den Erfahrungen der sensomotorischen, wie auch der von den Sinnesorganen gelieferten Input-Daten, sowie abstrahierten, internen Repräsentationsvorgängen als autonomes System. Diese Feststellung veranlasst natürlich zur Frage nach der Zuverlässigkeit der Funktion einer so konstruierten Realität. Dazu erläutert Roth:

⁴ Im Besonderen sei hier Piaget's *La construction du réel chez l'enfant*, 1937. Deutsch: Der Aufbau der Wirklichkeit beim Kinde, Stuttgart 1975 erwähnt, wobei darauf hingewiesen sein soll, dass Piaget diese Forschungen auch in vielen anderen Publikationen weiterverfolgt hat. Eine interessante, und hier auch verwendete Zusammenfassung findet sich in Piaget und Inhelder: Die Psychologie des Kindes, Stuttgart 1986.

„Das Gehirn läßt sich als ein funktional und semantisch selbstreferentielles oder selbstexplikatives System auffassen. Unter funktionaler Selbstreferentialität eines Systems verstehe ich die Eigenschaft, mit den eigenen Zuständen rekursiv oder zirkulär zu interagieren, so daß jeder Zustand aus der Interaktion früherer Zustände resultiert. Selbstreferentielle Systeme sind in ihren Zustandssequenzen selbstbestimmt oder autonom. Ihre Zustandssequenzen sind nicht von außen steuerbar.“ (Roth 1984: 240f)

Dabei ist wichtig festzustellen, wie Roth weiter ausführt, dass diese Autonomie nicht bedeutet, dass das Gehirn komplett isoliert ist. Vielmehr kann es von außen erregt werden, wobei die Art und das Ausmaß dieser Erregung durch die funktionale Struktur des Systems bestimmt wird. Sinneseindrücke, wie sie von den Sinnesorganen übermittelt werden, werden also vom Gehirn in seiner spezifischen, zirkulären Funktionsweise verarbeitet. Zugleich ist das Gehirn ein „*semantisch* selbstreferentielles oder selbstexplikatives System“ (ebd.), welches seinen eigenen Zuständen Bedeutungen zuweist, die wiederum aus dem System selbst genommen sind. Und dies ist laut Roths Schlussfolgerung eine der Notwendigkeiten, damit das Gehirn überhaupt in der Lage ist, überlebensfähige Wirklichkeit in einer komplexen Umwelt zu erzeugen. Wobei nochmals wichtig ist festzustellen, dass das Gehirn zwar in sich abgeschlossen, jedoch nicht von der Welt isoliert ist, denn:

„Es ist aber klar, daß ein wirklich von der Welt isoliertes Gehirn niemals ein überlebensförderndes Verhalten zeigen könnte, d.h. ein Verhalten, durch das auch es selbst erhalten wird.“ (ebd.: 243)

Dies bedeutet nicht mehr oder weniger, als dass wir Menschen über einen evolutionär entstandenen neuronalen Apparat verfügen, welcher uns das (Über-) Leben in unserer Komplexen, auch sozialen, Umwelt ermöglicht, indem es selektiv – anstatt reflexiv – mit der Vielzahl an Input-Daten umgeht. Diese Selektion bedarf semantischer Zuschreibungen, d.h. auf Erfahrung und Erlerntem, bzw. auch auf Instinkt, aufbauende Sinnstiftung. Instinktives Verhalten ist dabei laut Maturana und Varela (vgl. Maturana/Varela 1987: 223) angeboren und ist „Abhängig von den Strukturen, die im Verlauf in der Entwicklung des Organismus unabhängig von seiner individuelle Ontogenese entstehen“ (ebd.). Hingegen ist:

„Erworbenes, kommunikatives Verhalten [...] abhängig von der individuelle Ontogenese des Organismus und von seiner besonderen Geschichte von sozialen Interaktionen.“ (ebd.)

Damit entsteht der semantische Sinn, mit dem das Gehirn in seiner Selbstreferentialität operiert, nur aus der strukturellen Koppelung in sozialen Bereich, durch kommunikativen Austausch. Dieser bedarf aber nicht zwanghaft eines direkten Zugangs zu einer *objektiven* Realität, es genügt, dass das Gehirn seine internen Referenzen besitzt. Diese, so lässt sich aus der bisher beschriebenen Funktionsweise der Wirklichkeitskonstitutionsprozesse folgern, bedürfen allerdings eines sprachlichen Bereiches, in dem dieser soziale Austausch stattfindet, bzw. die semantischen Referenzen gebildet werden können (vgl. ebd.: 223f).

Ein Erkennen und Beobachten, also die Fähigkeit des Gehirns zur Kognition – wie nach Humberto Maturana dieser Konstruktionsvorgang benannt werden kann, ist demnach vor allem ein Selektionsprozess. Oder, wie Maturana feststellt:

„Wird Kognition [als ein] Phänomen betrachtet, daß aus der biologische Arbeitsweise eines Systems resultiert, dann impliziert Kognition nicht notwendigerweise ein Objekt namens Realität, das vom Erkennenden wahrgenommen wird.“ (Maturana 1978: 90)

Vielmehr bedeutet es, die Wahrnehmung so zu strukturieren, und genau das scheint das Gehirn in seiner Selbstreferentialität zu leisten, dass Überleben in einer komplexen, auch sozialen, Umwelt optimal gewährleistet wird. Es geht also darum, ähnlich sozialen Systemen, die Komplexität der Umwelt, in Kontingenz, also Handlungsoptionen, und damit in Sinn (sensu Luhmann⁵) umzuwandeln.

Da die Grenze zwischen System und Umwelt nicht überschritten werden kann, konstituiert das Gehirn also eine interne Umwelt mit und in der es handelt:

„Dies gilt insbesondere für die soziale Umwelt. Und so ist es kein Widerspruch, daß unsere individuelle, in sich abgeschlossene Wirklichkeit eine *soziale* Wirklichkeit ist. Denn das reale Gehirn, das diese individuelle Wirklichkeit erzeugt, kann, wie die Forschungen der letzten zwei Jahrzehnte gezeigt haben, seine Funktion nur unter spezifischen sozialen Bedingungen entwickeln. In diesem Sinne ist die von unserem Gehirn konstituierte Wirklichkeit eine soziale Wirklichkeit und keine Monade im Leibnizschen Sinne, obwohl sie in der Tat kein Fenster nach draußen hat.“ (Roth 1984: 253f)

⁵ Siehe hierzu den entsprechenden Abschnitt in Kapitel 2.2.2

Das Gehirn ist also überhaupt nur durch die strukturelle Koppelung an den kommunikativen Bereich in der Lage eine sinnvolle interne Welt zu konstituieren – und etwas anderes bleibt ihm in seiner geschlossenen Beschaffenheit auch nicht übrig – indem es aus der Kommunikation semantischen Sinn erlernt. Erst durch die zirkuläre Referenz von Wahrnehmung, also von den Sinnesorganen erzeugten Erregungszuständen, mit teils angeborenen, größtenteils aber sozial erlernten semantischen Repräsentationen, gelingt eine überlebensfähige Wirklichkeitskonstruktion.

4.2. Kommunikation: Sprache, Gedächtnis und Sozialität

Wenn wir erleben, kommunizieren, planen oder handeln fällt uns die Konstruktionsleistung die unser Gehirn dabei vollbringt üblicherweise gar nicht auf. Wir empfinden uns als mit einem Bewusstsein ausgestattet, welches uns erlaubt wahrzunehmen, zu reflektieren, uns selbst und andere voneinander zu unterscheiden, uns an die Vergangenheit zu erinnern, die Zukunft zu planen, abstrakte Vorstellungen zu haben, und vieles mehr. Wir empfinden Emotionen, lernen diese durch rationales Denken zu kanalisieren, zu verdrängen oder auch bewusst hervorzurufen.

Wir denken dabei stets in Begriffen, es bedarf also, wie schon erwähnt, einer semantischen, und damit sprachlichen Grundlage des Denkens. Und Sprache ist nur denkbar in Verbindung mit Kommunikation. Nun kommen Formen von Kommunikation auch im Tierreich vor, die menschliche Sprache ist jedoch eine Sonderform, daher stellen Christian Herrmann und Christian Fiebach auch fest:

„Im Vergleich mit anderen Tierarten, deren Kommunikation weniger hoch entwickelt ist, wird klar, dass bestimmte anatomische Merkmale unseres Gehirns für menschliche Sprache erforderlich zu sein scheinen.“ (Herrmann/Fiebach 2005: 3)

Ein frühes Modell, das diese anatomischen Merkmale zu erklären versuchte ist das so genannte „Wernicke-Geschwind-Modell“ (ebd.: 2005: 7), welches vor allem zwei kortikale Regionen, das Broca und das Wernicke Areal, beschreibt. Dieses Modell stammt aus dem 60er und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts, gilt mittlerweile aber aufgrund von neueren Untersuchungen mittels bildgebender Verfahren als überholt.

Zwar hat es immer noch Einfluss auf das Verständnis von Sprachverarbeitung (vgl.: ebd.: 10), aber:

„Aktuelle kognitive Modelle der Sprachverarbeitung nehmen eine wesentlich kompliziertere >mentale Architektur< an, als dies im neurologischen Modell der Fall ist.“ (ebd.: 11)

So sind zum einen beim Hören und beim Lesen auditorische, respektive visuelle Areale des Gehirns aktiv. Dies wurde durch bildgebende Methoden nachgewiesen, wobei hierbei erkannt wurde, dass das Broca Areal vor allem bei der grammatischen Verarbeitung von Sprache erhöhte Aktivität zeigt. Beim Sprechen sind zusätzliche motorische und prämotorische Areale des Gehirns aktiv, wobei für die Artikulation eher ein tiefer liegender Cortex in der vorderen Insel, als das Broca Areal zuständig zu sein scheint (vgl. ebd.: 20f).

Die semantische Verarbeitung findet jedoch an mehreren Stellen der Großhirnrinde statt, und ist mit verschiedenen Gedächtnisfunktionen verbunden. Dies ist noch nicht hinlänglich geklärt, eine Hypothese lautet jedoch, dass

„das linguistische Signal in hierarchisch geordneten Regionen des Temporallappens auf unterschiedlichen Ebenen verarbeitet wird. Entsprechend dieses Modells werden in primären und sekundären auditorischen Arealen einfache akustische Merkmale der Schallsignale [...] verarbeitet.“ (ebd.: 21)

Weitere, tiefer liegende Schichten analysieren dann komplexere Eigenschaften des akustischen Stimulus. Die Worterkennung stellt hierbei die höchste hierarchische Ebene dar. In welchen Hirnregionen schließlich die Kombination von Wörtern zu Sätzen und Texten stattfindet, ist in diesem Modell jedoch nicht geklärt. Auch weitere Modelle, die sich z.B. primär mit gelesenen Worten beschäftigen, konnten bis jetzt die Art und Weise, wie das Gehirn Wörter und Sätze erkennt, nicht vollständig klären (vgl. ebd.: 22f).

Die Forschung steht hier noch sehr am Anfang und arbeitet mit teils nicht kompatiblen Modellen. Es lässt sich dazu zusammenfassend sagen:

„Die Ergebnisse der [...] Studien muss man daher eher so verstehen, dass die strategische Nutzung semantischer oder phonologischer Informationen zusätzlich zu den klassischen Spracharealen auch höhere Mechanismen des Frontalhirns aktiviert. Zu diesen typischen Funktionen des Frontalhirns zählen die längerfristige Planung von Handlungen, das kurzzeitige Merken von

Informationen (Arbeitsgedächtnis) und höhere Prozesse wie etwa logisches Denken.“ (ebd.: 23)

Feststellen ließ sich jedoch, dass das Gehirn über ein so genanntes semantisches Lexikon verfügt. So haben EEG Tests gezeigt, dass das Gehirn schneller auf Worte als auf Nichtworte – phonologisch aussprechbare, aber sinnlose verbale Stimuli – reagiert. Dabei kommt es bei Nichtworten zu einer deutlichen (400 ms) zeitlichen Verzögerung der EKPs. EKPs sind „Ereigniskorrelierte Potenziale“, also anhand von Stromflüssen im Gehirn messbare „Arbeitsschritte“ des Gehirns. Dies lässt darauf schließen, dass das Gehirn bei Nichtworten länger im semantischen Lexikon sucht (vgl. ebd.: 30ff).

Ähnliche Ergebnisse brachten auch Studien zu Satzwahrnehmung, bei denen bei grammatikalisch oder sinnhaft falschen Sätzen ebenso nach 400 ms ein EKP gemessen wurde, welcher bei Sinnvollen oder grammatikalisch richtigen Sätzen nicht gemessen wurde (vgl. ebd.: 35ff). Ein weiteres Ergebnis welches bei der Untersuchung einzelner Worte gefunden wurde, ist der Priming Effekt: Folgt auf das Wort Katze z.B. das Wort Maus, so findet die Verarbeitung im Gehirn schneller statt, als bei einem semantisch weiter, oder nicht verwandten Wort (vgl. ebd.: 32).

Es scheint also das semantische Lexikon auf einer systemischen Datenverarbeitung im Gehirn, also an unterschiedlichen Stellen verarbeiteter Information, aufzubauen, welches je nach Zusammenhang schneller oder langsamer durchlaufen wird. Dies mag nicht zuletzt daran liegen, dass das Gehirn in seiner Plastizität die Gedächtnisinhalte durch unterschiedliche Verknüpfungen speichert. Diese Ausführungen zu Sprache und Sprachverarbeitung im Gehirn sind zwar knapp, der Zweck sollte damit aber bereits erfüllt sein: Zum einen ging es nämlich darum zu zeigen, dass nur ein Gehirn welches, wie beim Menschen, über entsprechende Verarbeitungszentren und Modi verfügt, Sprache hervorbringen kann, zum anderen eine Grundlage zu bilden, um zu zeigen, dass Sprache und Musik in einander teilweise überschneidenden Gehirnregionen verarbeitet werden. Und zuletzt, dass dies stets mehrere Regionen des Gehirns mit einschließt, welche erst in Zusammenarbeit die Analyse der Stimuli bewerkstelligen.

Damit aber zu einer anderen Eigenschaft unseres Gehirns, welche für die Sinnkonstitution mittels bereits gespeicherter Erfahrungen und damit für unser Bewusstsein, und damit erst für die Fähigkeit zu kommunizieren, von grundlegender Bedeutung ist: das Gedächtnis.

„Bekanntlich hat die lange Zeit gängige Vorstellung, Erlebnisse und Ereignisse würden im Gehirn wie in einem Computer gespeichert und wären [...] aus diesem Speicher (einfach) wieder abrufbar, mit der Funktionsweise des Gedächtnisses, soweit sie bis heute entschlüsselt ist, nicht allzu viel zu tun.“ (Welzer 2002: 20)

Vielmehr funktioniert das Gedächtnis mittels neuronaler Verknüpfungen auf unterschiedlichen Ebenen an unterschiedlichen Stellen des Gehirns. Diese Engramme unterliegen stetigen Veränderungen, oder verblassen mit der Zeit (d.h. die neuronalen Verknüpfungen lösen sich wieder auf), insbesondere, wenn sie selten abgerufen werden (vgl. ebd.: 20f).

Natürlich finden sich, durch diese Engramme gespeichert, nicht nur Erinnerungen an Erlebnisse, sondern auch unser Wissen und unser Bewusstsein. Bedenkt man, dass das Gehirn als geschlossenes System nur seine eigenen Erregungszustände kennt, so sind logischerweise sämtliche Wissensinhalte im Moment ihres Erlernens, wie auch unsere bisherigen Bewusstseinszustände Erlebnisse, d.h. Erregungszustände, für das Gehirn und als neuronale Verknüpfungsmuster gespeichert.

Dadurch ergibt sich, dass wir ein Gedächtnis haben, welches sowohl semantische als auch prozedurale, episodische oder autobiographische Inhalte speichert. Dabei dient das semantische Gedächtnis dazu, uns gewissermaßen mit einem „Weltwissen“ auszustatten, welches wir auch bewusst abrufen können. Das prozedurale Gedächtnis speichert eine weitaus größere, jedoch eher unbewusst ablaufende Ebene unseres Wissens speichert:

„Das Sprechen einer Sprache, das Einhalten grammatischer Regeln, die Fähigkeit eine Unzahl von Zeichensystemen dechiffrieren zu können. Tischsitten einhalten zu können usw. – all dies sind Erinnerungen, die die Grundsemantik unserer Alltagsorientierung bilden, ohne daß wir sie, wenn wir sie einmal gelernt haben, uns bewußt vergegenwärtigen müßten.“ (ebd.: 24f)

Es gibt also fließende Grenzen unserer Gedächtnisfunktionen, obwohl diese Gedächtnisformen in Zusammenarbeit auftreten. Ohne prozedurales Gedächtnis könnten wir die Inhalte des semantischen Gedächtnisses nicht in Zusammenhang setzen. Und ohne semantisches Gedächtnis, könnten wir uns nicht im episodischen Gedächtnis an Erlebnisse erinnern. Hier zeigt sich nun eine der spezifischen Besonderheiten der menschlichen Gedächtnisfunktionen, nämlich, dass unser Gedächtnis nur in Abhängigkeit unserer sozialen, kommunikativen Umwelt die komplexe Leistung einer Sinnstiftung vollziehen kann:

„Denn wenn man davon ausgeht, daß einerseits der Inhalt des semantischen Gedächtnisses das >>Weltwissen<<, gelerntes Wissen ist, also in Prozessen sozialer Interaktion erworbenes Wissen, und daß andererseits nur dasjenige Inhalt episodischer Erinnerung sein kann, was prinzipiell kommunizierbar ist, also eine soziale Formbestimmung erfahren hat, dann leuchtet einmal mehr ein, warum wir es hier mit einem Spezifikum der Menschlichen Gattung zu tun haben: weil eben nur Menschen in ein sozial dimensioniertes Universum hineinwachsen.“ (ebd.: 26)

Das bedeutet in anderen Worten, dass wir, weil wir in eine Umwelt hineingeboren werden, welche Kommunikation als wesentliche Eigenschaft besitzt, im Rahmen der biologischen Anpassung, eine sozial – kommunikative Ontogenese durchleben, also mit den Worten Maturanas eine strukturelle Koppelung dritter Ordnung eingehen (vgl. Maturana/Varela 1987: 209f).

Kommunikation stellt demnach also eine konstituierende Größe in der Konstruktion unserer Realität und damit unseres Bewusstseins dar, und nur durch diese Fähigkeit sind wir in der Lage ein kommunizierbares Weltwissen zu erlangen. Dieses semantische Wissen stellt die Grundlage der menschlichen Kommunikationsfähigkeit dar, also der Fähigkeit, nicht nur, wie im Tierreich, direkt kontextbezogen, sondern abstrakt, quasi aus der Erinnerung, zu kommunizieren.

Es reicht also nicht die oben dargestellte Sprachfähigkeit, die zwar die neuronale Grundlage für sprachliche Kommunikation bildet, um kommunikationsfähig zu sein. Ebenso wenig reicht die Fähigkeit des Gehirns neuronale Verknüpfungen einzugehen und sich somit ein Gedächtnis zu schaffen, sondern es bedarf vielmehr der Einbettung dieser Fähigkeiten in die Wahrnehmungswelt einer sozialen Umwelt, welche kommuniziert. Und es bedarf einer Formung durch Sinn, durch übermittelbarer Bedeutung, denn:

„Widerfahrnisse und Erlebnisse nehmen [...] erst mit dem Spracherwerb im Bewusstsein Gestalt an als Erfahrungen und Erinnerung, werden also in symbolvermittelter Interaktion geformt und werden selbst in sozialer Kommunikation wieder mitteilbar.“ (Welzer 2002: 30)

Das Gedächtnis ist demnach dynamisch abhängig von seiner kommunikativen Umwelt, in der es symbolvermittelte Erfahrungen ebenso sammelt, wie eigene Erlebnisse kommuniziert. Dadurch entsteht sowohl ein persönliches Gedächtnis im individuellen Gehirn, als auch ein soziales in den Kommunikationszusammenhängen, also in den

Erzählungen anderer, die wiederum die Begriffe zu formen helfen, mittels derer wir individuelle Ereignisse kommunizieren können; und beide stehen im ständigen Wechselspiel:

„Individuelle wie kollektive Vergangenheit, so kann man zusammenfassen, werden in sozialer Kommunikation beständig neu gebildet.“ (ebd.: 44)

Und dies, so beschreibt Welzer weiter, zeigt eine „verblüffende Ähnlichkeit“ (ebd.) mit den Prozessen auf neuronaler Ebene. Denn Erinnerungen sind nichts anderes als die Aktivierung temporaler und räumlicher Muster, die stets mehrere Gruppen verbundener Neuronen betreffen. Dabei überschneidet sich die Gruppenzugehörigkeit der Neuronen vielfach. Jedes dieser Neuronen kann wiederum durch neue Erfahrungen aktiviert werden, wodurch jede neue Erfahrung auf der Grundlage der bereits bestehenden gespeichert wird.

„Das Gedächtnis ist also seiner neuronalen Struktur und Funktionsweise nach selbst Kommunikativ.“ (ebd.: 45)

Dies liegt vor allem an der schon erwähnten Plastizität des Gehirns. Im Detail bedeutet dies, dass sich zwischen Neuronen neue Verknüpfungen bilden, umformen und wieder auflösen. Dies funktioniert, weil jedes der einzelnen Neuronen im Gehirn über seine Axonen – quasi die Kupplungen der Neuronen – bei Erregung Signale an andere Neuronen abgibt. Die Axone sind über den synaptischen Spalt wiederum an andere Neuronen gekoppelt. In diesem synaptischen Spalt geschieht die eigentliche Signalübertragung zwischen den einzelnen Neuronen mittels sogenannten Neurotransmittern, chemischen Botenstoffen die vom Axon ausgeschüttet werden und an die an der Eingangsmembran der Dendriten eines anderen Neurons eine Erregung verursachen. Ein Signal wird aber nur dann empfangen, wenn das Empfängerneuron für den spezifischen Neurotransmitter auch die entsprechenden Rezeptormoleküle besitzt. Durch die Selektivität der empfangenden Neuronen entstehen spezifische Bindungen (vgl. ebd.: 51f).

„Im Vorgang der Bindung des Neurotransmitters [...] liegt das eigentliche >>Gedächtnis<< des neuronalen Systems: Die spezifischen synaptischen Verbindungen die über diese Transmitter hergestellt werden, bilden Muster – >>Engramme<< –, die beim Weiderauftreten desselben Reizes erneut aktiviert werden.“ (ebd.: 52f)

Dabei sind unzählige dieser Verschaltungen bereits genetisch festgelegt, andere jedoch, werden durch Erfahrungen gebildet. Und es ist ein besonderes Merkmal des menschlichen Gehirns, dass es in vielen Bereichen bei der Geburt noch „ungeformt“ in die Welt kommt und sich erst durch Erfahrungen, durch das Erlernen von Sprache und sozialem Verhalten, die Verschaltungsstrukturen im Gehirn festigen (vgl. ebd.: 53ff). Anders, auf unser Thema der Kommunikation bezogen, ausgedrückt:

„Die Fähigkeit, mit Bezugspersonen zu kommunizieren, ist angeboren, d.h. genetisch bedingt, sie produziert aber interpersonelle Erfahrungen, deren neuronale Korrelate die genetische Determination sofort überschreiten.“ (ebd.: 57)

Das menschliche Gehirn wird also primär über Erfahrungen „programmiert“. Es findet zwar die genetische Anlage dafür bereits vor, ebenso wie gewisse instinktive Reflex-Mechanismen, das Bewusstsein, das Wissen von der Welt und die unterschiedlichsten kulturellen Fähigkeiten werden aber erst durch Erfahrungen und kommunikativen Austausch aufgebaut.

Die Umwelt aber, unsere bewusste Realität, wird wiederum, durch den Rückgriff des Gehirns auf diese gespeicherten Wissensinhalte, vom Gehirn - in seiner kognitiv geschlossenen Form der Sinnkonstitution – konstruiert.

4.3. Musik im Kopf

4.3.1. Musik und Gehör – ein aktiver Prozess im neuronalen Netzwerk

Auch Musik wird stets von jemand, sprich einem Beobachter, gehört. Dazu muss Musik in einem Gehirn verarbeitet werden. Wie Gruhn feststellt arbeitet das Gehör „nicht wie ein einfacher Cassetten-Recorder“ (Gruhn 2005: 17), d.h. es hört nicht etwa das Ohr und leitet das Gehörte einfach an das Gehirn weiter, vielmehr kommt es zu einer interpretativen Leistung des Gehirns und verschiedener Bewusstseinsprozesse. So sagt man ja auch „ich höre“, d.h. „es ist der Mensch mit all seinen persönlichen Wahrnehmungsstrukturen und Erfahrungen, der etwas wahrnimmt, hört und versteht.“ (ebd.)

Bevor nun überhaupt das Phänomen der Musik als Musik, also als konstruktive interpretative Leistung der Sinngenerierung aus Schall betrachtet werden kann, bedarf es einer genaueren Betrachtung des gesamten Hörsinnes: Der über die Gehörbahn eintreffende Schall wird in einer schnellen Folge sowohl serieller als auch paralleler Wandlungen an unterschiedlichen Stellen des Gehirns verarbeitet. Dieses Verarbeitungsprinzip wird als >>Bottom-Up-Analyse<< bezeichnet:

„Im Rahmen dieser Analyse werden die nacheinander auf das Ohr treffenden akustischen Signale mehr oder weniger nacheinander hinsichtlich unterschiedlicher Merkmale analysiert, wobei auf jeder Ebene die Entschlüsselung ganz bestimmter akustischer Merkmale erfolgt.“ (Jäncke 2008: 279f)

Es müssen also die Schallwellen über die Ohren eines Zuhörers empfangen werden und, in neuronale Impulse umgewandelt, ins Gehirn gelangen. Dabei treffen sie zuerst auf das Trommelfell und werden über die Gehörknöchelchen, genannt Hammer, Amboss und Steigbügel, an das Innenohr weitergeleitet (vgl. Spitzer 2002: 57). Im Innenohr befindet sich nun die Cochlea (Gehörschnecke), wo der Schall in Nervenimpulse umgewandelt wird. Dies geschieht mittels ca. 3500 Haarzellen, welche in der Flüssigkeitsgefüllten Hörschnecke in Form einer Frequenzkarte angeordnet liegen – die hohen Frequenzen liegen dabei ganz außen, die tiefen am inneren Ende der Cochlea (vgl. ebd.: 58f). Diese bilden den Anfang der so genannten Hörbahn, bzw. des Hörnervs. Von diesem Punkt an wird es komplex: An der weiteren Verarbeitung des Gehörten sind, wie im Folgenden beschrieben, mehrere Gehirnregionen beteiligt:

„Die Axone, die von den Haarzellen in der Cochlea ausgehen und einen wesentlichen Teil des Hörnervs bilden, führen in den unteren Teil des Hirnstamms und werden im dorsalen oder ventralen Nucleus cochlearis und im Nucleus olivarius umgeschaltet. Die neuen Axone steigen zum Colliculus (Kleinhügelregion) auf und führen von dort in zwei getrennten Faserzügen zum Corpus geniculatum (Kniehöcker). Die ventrale Region projiziert die Reize dann in den primären auditorischen Cortex, die dorsale Region sendet Signale zu den sekundären Rindenfeldern.“ (Gruhn 2005: 12f)

Dabei diene das Gehör in seiner evolutionären Entwicklung ursprünglich nicht dem Musikhörnehmen und auch nicht der Sprachwahrnehmung – wieso verfügen sonst wohl Tiere ebenso über Gehör und manche Arten sogar über ein wesentlich feineres als wir Menschen, wie nicht zuletzt der Extremfall von Delphin und Fledermaus zeigt, welche sogar über die Fähigkeit zu Echolotung verfügen (vgl. Spitzer 2002: 51). Auch für den

Menschen (und seine Vorfahren) besteht die Notwendigkeit zum Überleben in der Umwelt, wozu das Erkennen von Gefahren und dessen räumliche Ortung gehören (vgl. ebd.: 54f).

Dies zeigt sich, da nämlich die Kerne (Nuclei) des Stammhirns, als erstes durchlaufen werden, und diese sind vor allem mit der Ortung des Schalls, bzw. der Analyse ob die Lautstärke zunimmt, oder die Frequenzen an - oder absteigen beschäftigt. (vgl. Jourdain 2001: 47). Im Colliculi inferiores (oder „unterem Hügel“, ein Teil des Hirnstamms) wird daraus eine akustische Landkarte erzeugt, die im oberen Hügel (Colliculi superiores) mit Daten aus den visuellen und taktilen Sinnessystemen zur Wahrnehmung unserer Umgebung verbunden wird. (vgl. ebd.: 50)

„Töne oder gar Musik zu generieren ist in diesem, entwicklungsgeschichtlich sehr alten Teil des Gehirns noch nicht möglich. Dies geschieht erst am Ende der Hörbahn, dem auditorischen Cortex. Dieser Bereich liegt auf beiden Seiten des Gehirns auf den Temporallappen der Großhirnrinde. Dieser verfügt über die gleiche Aufteilung der Frequenzen wie die Cochlea im Innenohr, und tatsächlich werden diese auch entsprechend dieser Frequenzaufteilung vom Ohr zum auditorischen Cortex übermittelt.“ (ebd.: 78)

Das Gehirn verfügt dabei über Mechanismen die in der psychologischen Fachsprache als >>Preparedness<< bezeichnet wird, d.h. es ist

„[...] offenbar evolutionär darauf programmiert, bestimmte akustische Reizkonstellationen schnell und präzise zu identifizieren, um insbesondere entsprechende lebenswichtige bzw. lebensschützende Verhaltensweisen auszulösen.“ (Jäncke 2008: 240)

Daher gibt es typische akustische Reize, die beim Menschen, wie auch bei vielen Säugetieren, entsprechende Flucht- oder Abwehr-Reflexe auslösen. Dazu gehören, laut (vgl. ebd.: 241), unter anderem:

- laute Reize
- chaotische unregelmäßige Lautmuster
- schnell laut werdende Reize
- laute Knallgeräusche
- dumpfe und tiefe Klänge
- extrem hochfrequente Töne
- dissonante Klänge

Diese Reizmuster werden offenbar als Schlüsselreize vom Gehirn verarbeitet, wobei ein Musterdetektor angenommen wird, der auf diese Reize biologisch vorbereitet ist. Diese Musterdetektoren lösen beim Eintreffen bestimmter Reize entsprechende Abwehrreaktionen aus (vgl. ebd.: 241). Ebenso gibt es aber auch akustische Reize welche eine Hinwendung, bzw. positive Reaktionen auslösen, hierzu gehören, wiederum nach Jäncke, folgende Reizmuster:

- regelmäßige Lautmuster
- akustische Reize im mittleren Lautstärkebereich
- langsam einsetzende und sich verändernde Reize
- konsonante Klänge

Interessant sind hierbei vor allem die konsonanten Klänge, die ja die Grundlage des westlichen, auf Harmonien aufbauenden Musik- bzw. Ton-Systems ausmachen (vgl. auch Spitzer 2002: Kapitel 4). Konsonante und dissonante Klänge führen dabei zu unterschiedlichen emotionalen Reaktionen. Versuche mit Babys haben gezeigt, dass wir von Geburt an tendenziell eher konsonante Klänge bevorzugen. (vgl. Jäncke 2008: 243f). Dennoch ist fraglich, ob dies ein angeborenes Verhaltensmuster darstellt, denn

„Viele Musikwissenschaftler argumentieren, dass die Präferenz für konsonante Musik, Klänge und Intervalle eher durch häufiges Hören dieser Art von Musik und Klängen bestimmt wird.“ (ebd.: 243)

Aus dieser Betrachtung von Abwehr – bzw. Zuwendung erzeugenden Reizmustern, kann eine erste Tendenz in Richtung emotionaler Bedeutung von Musik vermutet werden. Außerdem wird sichtbar, dass eher regelmäßige, sich im mittleren Lautstärkebereich befindende und über die Zeit hinweg verändernde Muster – und um solche handelt es sich ja bei Musik – als angenehm empfunden werden. Beachtet man noch, dass chaotische Lautmuster eher zu Abwehrreaktionen führen, so wird klar, dass sich Musik durch eine gewisse Ordnung der Klänge (Harmonie, regelmäßige Muster) von anderen akustischen Umweltreizen abheben, und als solche erkennbar sein muss. Dies setzt eine komplexe Analysefähigkeit des Gehörsinns voraus, der über eine reine Schlüsselreizerkennung weit hinausgehen muss, und aus den eintreffenden Daten des Gehörapparats, entsprechend Sinn generieren muss.

4.3.2. Musik im Gehirn: Musik verarbeiten und verstehen

Der bisher beschriebene Weg bis zum auditorische Kortex erfüllt also eine Menge an analytischen Leistungen, kann aber noch nicht das komplexe Phänomen der Verarbeitung von Musik leisten. Dieses bedarf noch einer gewaltigen Komplexitätssteigerung, wie Spitzer beschreibt:

„Die Schallanalyse begann mit 3500 Neuronen in der Cochlea und erreicht im letzten Abschnitt der Hörbahn vor der Gehirnrinde bereits eine halbe Million Neuronen. Dieser Komplexität entspricht das, was am Schall für uns Menschen am interessantesten ist: Sprache und – das sei hier klar und deutlich ergänzt – Musik.“ (Spitzer 2002: 76)

Dank dieser Komplexität erst kann das Gehirn Töne wahrnehmen, und dies geschieht, wie gesagt, im primären auditorischen Cortex, sowie im unter diesem liegenden sekundären auditorische Cortex, der für die Beziehungen mehrere Töne zueinander, also für Melodien und Intervalle zuständig ist (vgl.: Jourdain 2001: 84). Der Cortex bildet dabei eine Tonlandkarte:

„Damit ist gemeint, dass verschieden hohe Töne Nervenzellen an unterschiedlichen Orten dieses Stückchens der Gehirnrinde erregen, und dass eine Ordnung besteht, die ähnlich der anderer Karten ist.“ (Spitzer 2005: 185)

Diese Nervenzellen sind jedoch vielfach mit anderen Bereichen des Gehirns verknüpft, und erst dadurch kann Musik in ihren Formen entstehen. Andernfalls wäre bestenfalls ein Erkennen von Tönen die stets auf den gleichen Frequenzen auftreten möglich. Auf diese Art funktioniert z.B. der Vogelgesang: Vögel analysieren den Gesang lediglich auf aufsteigende oder absteigende Muster und Figuren hin, arbeiten dabei aber nach artenspezifischer fixer Tonhöhe, d.h. sie können nicht transponieren, sprich eine Melodie in anderer Tonlage wiedergeben oder erkennen (vgl. Jourdain 2001: 21).

Menschen können jedoch Harmonien und Akkorde auch in transponierter Form als den gleichen Akkord hören. Das stellten schon Walter Pitts und Warren McCulloch in ihrem in „Embodiments of Mind“ bereits 1965 erschienenen Aufsatz fest: „Wie wir Universalien erkennen: Die Wahrnehmung visueller und auditiver Formen“:

„Zahlreiche Netze, die in speziellen Nervenstrukturen verkörpert sind, dienen dazu, Information nach nützlichen gemeinsamen Kennzeichen zu klassifizieren. [...] Beim Hören erkennen sie Klangfarbe und Akkord unabhängig von der

Tonhöhe. Äquivalente Wahrnehmungserscheinungen haben in allen Fällen dieselbe Gestalt, und sie definieren eine Gruppe von Transformationen, die die Äquivalente ineinander überführen, die Gestalt aber invariant lassen.“ (McCulloch 1965: 47f)

Es müssen also noch andere Bereiche des Gehirns in die Musikwahrnehmung involviert sein, und ein Hinweis darauf ist bereits die Lateralisierung der Musikverarbeitung, d.h. die Aufteilung auf die beiden Hemisphären des Gehirns. So ist der rechtsseitige auditorische Cortex auf simultane Klänge spezialisiert und analysiert die Hierarchien harmonischer Verwandtschaft. Hier werden vor allem Obertonverhältnisse erkannt, bzw. die Vokale der Sprache. Die linke Gehirnhälfte hingegen ist auf Beziehungen zwischen Tönen, also Melodien und Rhythmus spezialisiert, sowie auf Wortfolgen und Aussagen der Sprache (vgl. Jourdain: 2001: 21.).

Dies war zum Teil schon im obigen Abschnitt zur Sprachverarbeitung im Gehirn zu sehen. Auch dort gibt es gewisse erforschte Zentren, die wesentliches beitragen, aber nicht ohne weitere Vernetzung mit anderen Gehirnregionen auskommen. Gleiches lässt sich auch zur Musikwahrnehmung berichten:

„Es gibt im Gehirn kein Musikzentrum. Der Grund hierfür ist einfach zu nennen: Ohne jegliche bewusste Anstrengung kann fast jeder beim Hören von Musik die räumlich-zeitlichen Muster von an das Ohr dringender mechanischer Energie in Melodien, Harmonien und Rhythmen übersetzen. Er benutzt hierfür ein hohes Maß an gespeicherten Informationen über harmonisch schwingende Körper, Tonverhältnisse, Tonalität und wird zudem an frühere Erlebnisse erinnert sowie in eine bestimmte Stimmung versetzt.“ (Spitzer 2005: 212)

Es lässt sich also feststellen, dass es sich beim Musikhören um eine Netzwerkanalyse handelt,

„in der das wahrgenommene Musikereignis und das damit verbundene Musikerlebnis das Produkt eines weit verzweigten Netzwerks sind, in das viele verschiedene Hirnstrukturen >>eingewoben<< sind.“ (Jäncke 2008: 282)

Dies geschieht in erstaunlich kurzer Zeit, laut Jäncke innerhalb von weniger als einer halben Sekunde, wie anhand einfacher Töne und Klänge nachgewiesen wurde:

„In den ersten 10 bis 100 Millisekunden nach der Tonpräsentation werden quasi auf der ersten Ebene die elementaren akustischen Muster (Tonhöhe, Klangfarbe, Intensität, etc.) analysiert. Bereits auf der nächsten Verarbeitungsstufe, etwa 100 bis 200 Millisekunden nach der Reizpräsentation werden erste Melodien erschlossen, was eine Integration der Einzelinformationen und der daraus

gewonnenen Informationen erfordert. Gleichzeitig werden diese Melodien in einem eigenen Gedächtnisspeicher – dem auditorisch-sensorischen Gedächtnis – abgelegt. Eventuell zeitgleich oder leicht verzögert werden dann Tonintervalle, Klänge und komplexere Melodien analysiert. Rund 180 bis 400 Millisekunden später erfolgt dann die Analyse von Harmonie und Rhythmus und eine vertiefende Analyse der Klangfarbe. Etwas später, so um 600 bis 900 Millisekunden nach der Tonpräsentation, werden rhythmische und/oder melodische Fehler erkannt und eventuell Korrekturen und weitergehende Analyseprozesse ausgelöst.“ (Jäncke 2008: 280f)

Interessant dabei ist, dass dieses Grundprinzip der Analysen bei allen Menschen in vergleichbarer Weise anzutreffen ist, also eine evolutionär entwickelte, angeborene Arbeitsweise des Gehirns zu sein scheint. Es gibt jedoch individuelle Unterschiede auf jeder Ebene. Gruhn merkt dazu an, dass das Gehirn bereits in der frühen Kindheit Repräsentationsstrukturen aufbaut, die dem sprachlichen Repräsentationsaufbau verwandt sind, welche die Tonwahrnehmung prägen (vgl. Gruhn 2005: 18). Daraus wird dann auch verständlich, dass sich speziell auch die Ankoppelung an höhere Verarbeitungsstufen wie das Gedächtnis oder Emotionen besonders individuell gestaltet (vgl. Jäncke 2005: 281).

Gerade diese Ankoppelung ist ein wesentlicher Faktor, denn, wie schon erwähnt, sind gerade für das Erkennen von Musik als Musik gewisse erlernte – und somit im Gedächtnis anzutreffende semantische Bedeutungen wichtig.

Das Gedächtnis lässt sich, zum einen, in zeitlicher Hinsicht in Ultrakurzzeit-, Kurzzeit- und Langzeitgedächtnis und, zum anderen, in semantischer Hinsicht in episodisches-, semantisches- und prozedurales Gedächtnis einteilen (vgl. Spitzer 2002: 116). Wesentlich für die Musikwahrnehmung sind dabei die zeitlichen Aspekte. Das Ultrakurzzeitgedächtnis – in der Akustik auch Echo-Gedächtnis genannt – erlaubt einen Ton für gewisse Zeit im Gedächtnis zu haben. Es

„enthält also noch den ganzen Wahrnehmungseindruck, aber nur für eine sehr kurze Zeit (meist nur im Bereich von wenigen hundert Millisekunden). Es enthält damit viel Information, diese ist jedoch flüchtig und verfällt, wenn sie nicht weiterverarbeitet wird.“ (ebd.: 117)

Das Kurzzeitgedächtnis funktioniert gewissermaßen als Arbeitsspeicher und wird auch Arbeitsgedächtnis genannt.

„Man meint damit Gedächtnisprozesse, die uns ermöglichen, einige wenige Informationen für den unmittelbaren Gebrauch direkt im Gedächtnis zu behalten.“ (ebd.)

Als Beispiel dient hier z.B. eine Telefonnummer die wir nachschlagen, wählen und wieder vergessen. Von diesen beiden Gedächtnisformen unterscheidet sich die dritte Form, das Langzeitgedächtnis. Dieses ist es, welches alltagssprachig als Gedächtnis bezeichnet wird. Hier haben wir erlernte Fähigkeiten und Wissen, Erinnerungen und Sprache, aber auch emotionale Reaktionen gespeichert.

Dazu noch mehr im Detail: Das Echo-Gedächtnis ist zuständig für die Ereignisbildung, und damit für das Erkennen einzelner Töne – die ja nicht aus einer einzigen Frequenz, sondern der Grundfrequenz und ihren Obertönen bestehen. Diese werden dabei wegen der „Gleichzeitigkeit des Beginns und Endes des Schallereignisses“ (ebd.: 119f). erkannt. Ebenso wird das gleichzeitige Lauter- bzw. Leiserwerden von Frequenzspektren erkannt, wodurch sich z.B. eine gleichzeitig spielende Flöte und Geige auseinander halten lassen. Wie Spizer genauer ausführt:

„Gleichzeitigkeit von Anfang und Ende eines Schallereignisses ist eines der Prinzipien, die unser Gehörsinn zur Rekonstruktion der Schallsituation verwendet. Ein anderes ist das gleichzeitige Lauter- und Leiser werden mehrerer Schallereignisse oder das nahtlose Gleiten der Tonhöhe nach oben oder unten. Die akustische Verarbeitung geschieht jeweils so, dass eine Gruppe von Neuronen nicht mehr auf einzelne Frequenzen anspricht, sondern auf beispielsweise alle Frequenzen die gerade absteigen, oder all, die gerade lauter werden. Solche Neuronengruppen kann man auch als Eigenschaftsextraktoren (feature extractors) bezeichnen, denn sie tun genau das: Sie sprechen auf eine allgemeine Eigenschaft des akustischen Inputs an, die weder am Trommelfell noch im Innenohr vorliegt, die jedoch einem physikalischen Prozess in der Welt entspricht.“ (ebd.: 121)

Es bedarf also hier bereits einer Zeitstruktur um Schallmuster zu erkennen, die aus dem zeitlichen Verlauf der physikalischen Klangeigenschaften entstehen. Die akustische Analyse geht also über die gerade punktuell ins Gehör dringenden Frequenzen hinaus auch auf serielle Eigenschaften zurück und bedient sich statistischer Regelmäßigkeiten, um Inputdaten zur Rekonstruktion der Außenwelt zu nutzen. Sie ist damit sowohl physiologisch, d.h. abhängig von den im Gehirn gegebenen Verarbeitungsmöglichkeiten, als auch psychologisch, d.h. auf Prägung basierend, determiniert:

„Ich höre einen Ton (aufgrund der Physiologie des Hörens) und höre eine Geige
Hänschen Klein spielen (aufgrund meiner Erfahrungen mit Instrumenten und
Liedern.“ (ebd.: 121)

Das wir dabei eine Melodie erkennen liegt weiters darin, dass unsere Wahrnehmung zur Gruppierung neigt. Diese Mechanismen sind z.B. auch beim Sehen wichtig, und von räumlichen Verhältnissen wie Nähe oder von Ähnlichkeit in Form und Größe abhängig. Beim Hören sind Gruppierungsprozesse zeitkritisch. Und wie die Analyse von Einzelklängen, so ist das Bilden von Gruppierungen, laut Spitzer, eine Domäne des Echogedächtnisses (vgl. ebd.: 126ff).

Das Erkennen ganzer Melodien und Motive findet jedoch erst durch die Verarbeitung solcher Gruppierungen im Kurzzeitgedächtnis statt. Das Motiv als kleinste Einheit der Musik – eine kleine Gruppe von drei bis fünf Ereignissen – ist auf Ebene der Sprache dem Wort vergleichbar. Diese Gruppen können in der Musik zu Phrasen zusammengefasst werden, „so wie in der Sprache Wörter zu Sätzen kombiniert werden“ (ebd.: 130). Eine Phrase ist länger als eine Gruppe, jedoch kurz genug um im Kurzzeitgedächtnis Platz zu haben, d.h. noch als Ganzes vor Augen beziehungsweise Ohren gehalten werden kann.

„Es ist wahrscheinlich kein Zufall, dass die Länge von Phrasen im sprachlichen und im musikalischen Bereich recht gut zur Physiologie des Menschen passt: Was man mit einem Atemzug sagen oder singen kann, sollte sich auch zusammenhängend überblicken lassen.“ (ebd.: 131)

Die Kombination und auch Wiederholung mehrerer Phrasen durch den Komponisten ergibt schließlich das Thema oder die Melodie. Gerade die Wiederholung erzeugt dabei einen Lerneffekt, durch den wir das noch kommende (die nächste Phrase, die Variation) besser strukturieren können (vgl. ebd.). Geht es über diese Mechanismen hinaus, wenn wir also von ganzen Liedern oder einer Symphonie reden, so benötigen wir nun zur Verarbeitung bereits das Langzeitgedächtnis, und das darin abgespeicherte semantische – und kulturelle Wissen. Hier läuft die Wahrnehmung nun mit Hilfe gespeicherter Schemata ab, also erlernte Kontexte mit vergleichbaren Wahrnehmungs- und Verhaltensabläufen.

„Solche Schemata spielen natürlich auch in der Musik eine große Rolle. Wer eine Sonate oder Sinfonie hört, der erwartet eine bestimmte Folge musikalischer Abläufe.“ (Spitzer 2005: 133)

Aber:

„Nicht nur in der klassischen Musik spielen Schemata (als Sonatenform oder als Ablauf einer Messe) eine wichtige Rolle. Sie sind vielmehr für *jede* Musik wichtig. Auch im freiesten Free-Jazz gibt es Konventionen, Rock ist in dieser Hinsicht fester als Klassik (daher der Name), Hardrock erst recht, von Heavy Metal ganz zu schweigen. Schemata sind ein Hintergrundwissen, das unsere Aufmerksamkeit leitet und uns ermöglicht, Neues von Gewohntem zu unterscheiden.“ (ebd.)

Dies nun scheint einer der wesentlichsten Faktoren zu sein, der die These, dass Musik als Sinnmatritze funktioniert, stützt. Denn diese Verbindung aus Schemata, Erwartungen und Erwartungs-Erwartungen findet sich in der Kommunikation – wie wir oben bereits gesehen haben, ebenso wie in der Kognition. Und sie bilden offenbar die Grundlage des Sinnvollen, also Sinn konstituierenden, Interpretierens von Musik.

An dieser Untersuchung des Hörvorgangs auf neuronaler Ebene können wir erkennen, dass unser Gehirn mit einer „Musikfähigkeit“ ausgestattet ist, die ähnlich der Sprachfähigkeit genetisch ist, und sich teilweise sogar zu überschneiden scheint. Zum Überleben in unserer biologischen Umwelt erscheint diese nicht zwingend Notwendig – hierzu reicht die Schallerkennung und Ortung des Gehörsinns.

Die Interpretation von Musik ist jedoch an höhere, d.h. komplexere Verarbeitungsmuster im Gehirn gebunden. Und zwar an jene, die mit dem bewussten Erleben zu tun haben. Oder wie Gruhn schreibt:

„Wichtiger als die hörpsychologischen [und man ergänze hier: hörphysiologischen] Bedingungen sind die Bedeutungsgebenden Interpretationsleistungen unseres Bewusstseins. Alles was wir wahrnehmen, wird als Sinnesdaten aufgenommen und sofort einem selektiven Prinzip der Aufmerksamkeitszuwendung und der deutenden Einordnung in die vorhandenen Wahrnehmungskategorien unterzogen.“ (Gruhn 2005: 22)

Diese Wahrnehmungskategorien, und damit auch unser Bewusstsein erlangen wir – wie schon in der Betrachtung über das kommunikative Bewusstsein weiter oben zu sehen war – durch unser Gedächtnis. Der Fähigkeit zum Gedächtnis wiederum liegt die Neuroplastizität unseres Gehirns zugrunde (vgl. Spitzer 2005: 174ff).

Das Gehirn muss also lernen Musik zu hören, noch bevor wir bewusst lernen, dieser oder jener Musik diese oder jene kulturell tradierte Bedeutung zuzuschreiben. Ob nun gesungen oder mit Instrumenten musiziert wird, direkt, oder über Aufzeichnungsmedien vermittelt, der Zuhörer, und damit das Gehirn, muss eine Selektion aus all den

akustischen Reizen der Umwelt, die – oft auch einander überlagernd – an die Ohren dringen, treffen. Wie also der Musikwissenschaftler Stephen Davies beschreibt:

„Zuallererst müssen verstehende Hörer in der Lage sein, Musik von den nicht-musikalischen Geräuschen und Klängen in der Umgebung zu unterscheiden, und zwar sowohl diachron als auch synchron. Das heißt, daß sie wissen müssen, wann die Musik anfängt und aufhört, und in der Lage sein müssen, die Musik von Hintergrundgeräuschen zu unterscheiden, die während ihres Erklingens auftreten, ohne Teil von ihr zu sein.“ (Davis 2007: 25)

Das Gehirn muss also aus all den Geräuschen jene herausfiltern die bewusst als Musik produziert wurden und als Sinnvoll erkennen. Es benötigt dazu, wie wir im Einleitungsteil zu diesem Kapitel gesehen haben, bereits bestehende mentale Repräsentationen auf die es zurückgreifen kann. Also Repräsentationen von Tönen, Akkorden, Motiven und Melodien. Ohne diese kann es, da das Erkennen eine Konstruktionsleistung ist, die Musik nicht als Musik erkennen. Erst dann kann es überhaupt beginnen sinnvoll zu verstehen. Oder wie Wilfried Gruhn es ausdrückt:

„Verstehen heißt erkennen von etwas als etwas. Es geht dabei um den deutenden Zugriff. Was wir als Gegebenheit wahrnehmen, stellt in Wahrheit bereits die Leistung unseres Bewusstseins dar. Denn wir hören nicht Frequenzen sondern Töne; nicht eine zeitliche Folge von Tönen, sondern Motive und Melodien; und nicht eine gleichzeitige Summe von Tönen, sondern Akkorde und Harmonien [...] Dies setzt die interpretierende Funktion des Bewusstseins voraus, das aufgrund von Erfahrungen mit ständigem Feedback der Wirksamkeit mentale Muster als Erkennungsschablonen entwickelt hat, die wir Repräsentationen nennen.“ (Gruhn 2005: 25)

Ein Klang, oder darüber hinaus Musik, ist also ohne ein interpretierendes Bewusstsein gar nicht denkbar. Es scheint fast so, als ob die alte philosophische Frage, ob ein Baum der im Wald fällt einen Schall erzeugt, wenn kein Mensch da ist, um ihn zu hören. Der Musiker oder Komponist muss daher nun auch einen implizierten Hörer in sein Musikstück hineindenken, welcher aus seiner persönlichen Erfahrung heraus das Stück interpretierend hört. Dieser ist letztlich

„[...] die entscheidende Instanz, die einem akustischen Gefüge erst Sinn gibt, auch wenn dieser bereits in den Strukturbedingungen der Musik beschlossen liegt, der aber erst im produktiven Akt der Audiation repräsentierter Bedeutung aktualisiert werden muss.“ (ebd.: 29)

Das bedeutet in anderen Worten, dass musikalisches Erkennen auf bestehende Repräsentationen im Hörer beruht, welche es dem Hörer ermöglichen, die Klänge in eine

kognitive Struktur zu integrieren auf deren Grundlage er erst dem Gehörten eine Bedeutung – auch eine kulturell vermittelte – zuzuschreiben. Das Zusammenspiel kultureller, sowie individuell erlernter, durch Hören und Spielen – allgemein: Umgang mit musikalischem Material erlangter – semantischer Repräsentationen ermöglicht ein Verstehen von Musik:

„Musikhören verläuft in den Bahnen und Spuren des neuronal gebahnten Netzes, das die Erfahrung gebildet hat. Es beruht auf Neurophysiologischen Grundlagen, folgt psychoakustischen Gesetzen und hängt von Erfahrung und Wissen, Wahrnehmungsinteresse und Aufmerksamkeitsrichtung, aber auch von zahlreichen Bedingungen der Persönlichkeit ab.“ (ebd.: 31)

Das Gehirn verfügt also zum einen über die Möglichkeit, Klänge zu erkennen und, sie gemäß ihrer Frequenzen, ihres Obertonspektrums, der Lautstärke wie auch der räumlichen Ortung wahrzunehmen. Die Musik „macht“ dann aber das Bewusstsein, und zwar auf der Basis unserer Erfahrungen. Erlernte Repräsentationen von Tönen und Melodien, lassen uns Töne und Melodien hören, und im Rückgriff auf semantisches Wissen können wir diese dann als Musik wahrnehmen. Dies bedeutet aber auch, der Musik eine Bedeutung zuzuschreiben, welche sie von Klängen mit anderer Bedeutung (z.B. Bedrohung aus der Umwelt) unterscheidet und uns unterstellen läßt, dass es sich bei Musik – die einen Hörer voraussetzt – um einen menschlich erzeugten und kulturell geformten Sinnesimpuls handelt, den wir verstehen können.

Abschließend soll hier nun noch ein kurzer Blick auf das Thema Musik und Emotion geworfen werden. Dies erscheint wichtig, weil darin eine mögliche Antwort auf die Frage, warum der Mensch Musik macht oder sie gerne hört. Die klassische Musikwissenschaft verleugnet Emotion gerne zugunsten eines „Ästhetikbegriffs“ (Hänsllick 1854) wie Spitzer hier treffend schreibt:

„So sehr Emotionen in der *Neurowissenschaft* sozusagen salonfähig wurden, so wenig wurden sie in der *Musikwissenschaft* beachtet. Im Gegenteil: Es ist nicht selten das erklärte Ziel vieler Musikwissenschaftler, emotionale Reaktionen bei Diskussionen über Musik explizit auszuschließen. In einem überzogenen Anspruch an Wissenschaftlichkeit, die mit Emotionsfreiheit verwechselt wird, kann dann das Kind gleich mit dem Bade ausgeschüttet werden.“ (Spitzer 2005: 379 – Hervorhebungen im Original)

Dabei braucht man nur seine Mitmenschen zu Musik befragen und wird sehen, dass sie in ihren Beschreibungen des Musikempfindens schnell auf Emotionen zu sprechen kommen.

Oder man betrachte nur, wie gemeinhin als fröhlich bezeichnete Musik auf freudigen Festen, wie z.B. Hochzeiten, traurige Musik bei Begräbnissen oder „getragen – ehrfurchtsvolle“ Musik in religiösen Riten zum Einsatz kommt. Von den noch relativ wenigen Studien die im Zusammenhang mit emotionaler Musikverarbeitung bisher durchgeführt wurden, erscheint eine von Spitzer vorgestellte interessant, die die Reaktion auf konsonante und dissonante Musik mittels PET-Scan (Positronen-Emissionstomographie) untersuchte:

„Man lies die Versuchspersonen (auch die) sechs Musikstücke auf der Dimension angenehm und unangenehm sowie auf der Dimension fröhlich und traurig einschätzen. Damit konnte gezeigt werden, dass die Hirnaktivierung nicht durch einen fröhlichen oder traurigen Affekt, sondern durch den Grad der Angenehmheit beeinflusst wurde. Da der parahippocampale durch Dissonanz aktivierte Bereich enge Verbindung mit dem Mandelkern hat und dieser traditionell mit der Verarbeitung unangenehmer Affekte in Verbindung gebracht wird, ist das Ergebnis [...] durchaus plausibel. Es zeigt an, dass die durch Dissonanzen hervorgerufenen unangenehmen Empfindungen im Gehirn Strukturen aktivieren, die für negative Emotionen zuständig sind.“ (Spitzer 2005: 395)

Im Gegensatz dazu wurden durch konsonante Musikstücke jene Bereiche im Vorderhirn aktiviert, welche für mit der Verarbeitung von Regeln und Affekten in Verbindung gebracht werden. (vgl. Ebd.)

Wie wir weiter oben bei der Reizmustererkennung im Colliculi inferiores, der „Preparedness“, bereits gesehen haben, gehören dissonante Klänge ja auch zu jenen Mustern, die Abwehrreaktionen, konsonante hingegen zu jenen, welche Zuwendung hervorrufen.

Bedenkt man dabei, dass Konsonanz durch gerade Intervall- und Obertonverhältnisse erzeugt wird, wie z.B.: 2:1 (Oktave) oder 3:2 (Quinte) und Dissonanz durch komplexe Intervalle wie 15:8 (kleine Septime) oder wie beim - im Mittelalter sogar als Teufelsakkord bezeichneten - Tritonus, der aus dem Tonverhältnis von $1: \sqrt{2}$ besteht, entsteht (vgl. Jäncke 2002: 242) dann kann die Tendenz zur Konsonanz als Grundlage unseres Musiksystems gut nachvollzogen werden. Einfachere Verhältnisse erscheinen „geordneter“, d.h. harmonisch passender, als komplexe. Betrachtet man nun die frühen Phasen mehrstimmiger Musik, so erkennt man, unter welch schwierigen Bedingungen damals Harmonie hervorgebracht wurde, bis später erst entsprechende Instrumente und Stimmungen dies erleichterten. Eine Tendenz einfachere, und damit leichter zu

bewerkstelligende physikalische Verhältnisse als harmonisches Ideal zu sehen, wird daraus mehr als verständlich.

„Dennoch bleibt die Frage ob die Vorliebe von Konsonanz über Dissonanz zu kulturell erlerntem oder angeborenem Verhalten gehört, laut Jäncke vorerst ungeklärt.“ (Jäncke 2008: 242)

Eine weitere Studie die Spitzer (2005: 395f) vorstellt, untersuchte das Phänomen der „Gänsehaut“, wie sie manchmal durch Musik hervorgerufen wird. Um diese nur kurz vorzustellen: Die Teilnehmer gaben selbst an, welche Stellen in (zumeist klassischen) Musikstücken bei ihnen Gänsehaut hervorbrachten, und diese trat bei der Untersuchung, bei der abwechselnd das besagte Musikstück, andere Musik, Stille und Rauschen vorgespielt wurde, auch in durchschnittlich 77% der Fälle auf. Währenddessen wurde ein PET Scan durchgeführt, bei dem festgestellt werden konnte, dass eine starke Zunahme an Gehirnaktivität in einem Bereich stattfand, der für positive Bewertung von Erlebnissen zuständig ist, und der

„beispielsweise auch dann aktiv ist, wenn ein Suchtstoff wie Kokain eingenommen wird, wenn man mit Heißhunger Schokolade isst oder wenn man mit einer attraktiven Person Blickkontakt hat.“ (ebd.: 396)

Musik stimuliert also das körpereigene Belohnungssystem und mindert – so weitere Ergebnisse aus dieser Studie, gleichzeitig auch negative Emotionen wie Angst oder Aggressivität. Sie fördert Wachheit und Aufmerksamkeit und kann auf diese Weise positiv auf das menschliche Wohlbefinden einwirken.

Neben der assoziativen Verknüpfung mit Repräsentationen besonderer Erlebnisse und mit der parallel gehörten Musik im episodischen Gedächtnis, die ja auch fast jeder selbst schon erfahren hat („Sie spielen unser Lied“), scheint es auch kulturell allgemeine emotionale Erfahrbarkeit von Musik (Dur – Fröhlich, Moll – Traurig), zu geben. Und darüber hinaus neurologische, möglicherweise auch – das bleibt noch zu erforschen – interkulturelle Reaktionsweisen (vgl. ebd: 396f).

4.4. Zusammenfassung: Neurologische und physiologische Befunde zur Wahrnehmung von sprachlicher Kommunikation und Musik

An den hier vorgelegten Erkenntnissen aus neurologischen und wahrnehmungsphysiologischen Forschungen zeigt sich, wie unser Bewusstsein auf der Basis von Kopplung zwischen der Struktur und Operationsweise des Gehirns einerseits und den äußeren und gesellschaftlich geformten Einflüssen andererseits Realität erzeugt. Das Gehirn verfügt dafür über spezielle Areale und Verknüpfungen, wobei für die Verarbeitung von Sprache – in gesprochener, wie in schriftlicher Form, das Broca-Areal, sowie der auditorische, bzw. visuelle Kortex⁶ von der Neurologie identifiziert werden konnten. Derselbe auditorische Kortex ist auch für die Wahrnehmung von Musik zuständig, so dass es hier zu einer ersten Überschneidung der zuständigen Bereiche kommt.

Es gibt demnach genetisch „vorprogrammierte“ Funktionen im Gehirn, die sowohl das Erlernen von symbolisch – semantischer, also sprachlicher Kommunikation, als auch das Wahrnehmen von Musik (als Musik in Differenz zu anderen Lauten der Umwelt) ermöglichen.

Für die Sinngenerierung verfügt das Gehirn in beiden Fällen (bei Kommunikation und Musik) über die Fähigkeit, semantische Bedeutungen zu speichern und, wie gezeigt wurde, ist Kommunikation speziell für diese Funktion, für das Gedächtnis, unerlässlich. Im Bereich der Musik verhält es sich ähnlich: es muss erst Erfahrung mit Musik geben, damit semantische Informationen über Musik zum Wiederabruf bereitstehen können. Das heißt, dass in beiden Bereichen Muster als Basis des Wiedererkennens, durch ein Feedback von bisherigen Erfahrungen entstehen. Durch dieses Feedback kann ein Bewusstsein entstehen.

Das Gehirn selbst „kommuniziert“ nur durch neuronale Erregungspotentiale. Wie genau dieses Bewusstsein im Gehirn entsteht, ist von der Hirnforschung noch nicht vollständig entschlüsselt. Für die Untersuchungen dieser Arbeit, reicht es jedoch festzustellen, dass es geschieht, und dass nur dieses Bewusstsein kommunizieren oder Musik hören, also beobachten und Selektionen treffen kann.

⁶ Auch wenn dies hier nicht spezifisch untersucht wurde, scheint es wohl selbstexplikativ, dass visuelle Gesten, etc. auch in den Verarbeitungsbereich des visuellen Kortex fallen.

5. SOZIALPSYCHOLOGISCHE ASPEKTE VON KOMMUNIKATION UND MUSIK

5.1. Themenfelder der Sozialpsychologie

Im Zentrum der Sozialpsychologie stehen zwischenmenschliche Beziehungen und Verhaltensweisen im Wechselspiel von Gesellschaft, sozialer Gruppe und Individuum.

„Die Sozialpsychologie, so können wir definieren, untersucht, wie Menschen miteinander interagieren und wie ihre Gedanken, Gefühle und Intentionen durch die tatsächliche oder unterstellte Anwesenheit anderer beeinflusst werden.“ (Forgas 1992: 2)

Im Gegensatz zur Soziologie ist sie an psychologischen Prozessen und Variablen interessiert, die im Individuum oder in Gruppen verortet sind, nicht jedoch an den gesellschaftlichen und kulturellen Zusammenhängen. Themen der Sozialpsychologie sind: die Wahrnehmung von Anderen und die Selbst-wahrnehmung des Individuums, Selbstrepräsentation und die Entschlüsselung der Repräsentation der Anderen, Interaktion im Sinne verbaler, wie nonverbaler Kommunikation sowie Gruppenbildung und Gruppenzugehörigkeit. Ein weiteres Beschäftigungsfeld bildet die Erforschung der Sozialisationsprozesse von Kindern und Jugendlichen.

5.2. Kommunikation aus der Sicht der Sozialpsychologie

5.2.1. Theoretische Aspekte sozialer Kommunikation

Wenn sich Individuen zu Gruppen, und darüber hinaus zur Gesellschaft zusammenschließen, dann geschieht dies auf Basis von Kommunikation. Erst durch diesen Austausch wird sich der Mensch seiner selbst und auf gleiche Weise anderer bewusst. Wie George Herbert Mead schreibt:

„Mir scheint das Grundprinzip der gesellschaftlichen Organisation des Menschen die Kommunikation zu sein, die Anteilnahme an den anderen voraussetzt.“ (Mead 1968: 299)

Mead, der seine sozialpsychologische Theorie auf dem Darwinismus aufbaut, spricht von der Kommunikation – auch der sprachlichen – als Gesten mit denen wir andere beeinflussen. Ein gestischer Reiz verursacht dabei im anderen eine Reaktion, die eine Nachahmung jener Reaktion bedeutet, welche den gestischen Reiz hervorgebracht hat. Dies ist jedoch nur möglich, „wenn in einem Individuum bereits eine Handlung angelegt ist, die der eines anderen Individuums gleicht“ (Mead 1968: 107). Die sprachliche Kommunikation verläuft demnach auf der Basis signifikanter Symbole, also lautlichen Gesten, die im anderen die gleiche Haltung erzeugt, wie in uns selbst.

„Die kritische Bedeutung der Sprache für die Entwicklung der menschlichen Erfahrung liegt eben in der Tatsache, daß der Reiz so beschaffen ist, daß er sich auf das sprechende Individuum ebenso auswirkt wie auf andere.“ (ebd: 108)

Aus dieser Erfahrung in der Kommunikation kommt es dazu, dass der Mensch dem anderen eine Haltung unterstellt, weil er sie in sich selbst verortet. In Gegenzug übernimmt das Individuum aber auch die Rolle des verallgemeinerten Anderen, was wesentlich zur Identitätsbildung beiträgt. Die Gesellschaft beeinflusst die Rolle des Einzelnen und integriert ihn damit in den gesellschaftlichen Erfahrungs- und Verhaltensprozess und

„[...] ermöglicht es [...] die Haltungen anderer und die Haltung der organisierten und gesellschaftlichen Gruppe, deren Mitglied er und diese anderen sind, gegenüber sich selbst aufgrund seiner integrierten gesellschaftlichen Beziehungen zu ihnen und zu dieser Gruppe als Ganzer einzunehmen; so daß sich ihm der durch die Gruppe abgewickelte allgemeine gesellschaftliche Erfahrungs- und Verhaltensprozeß direkt in seiner eigenen Erfahrung präsentiert, er also fähig ist, sein Verhalten bewußt und kritisch im Hinblick auf seine Beziehungen sowohl zur gesellschaftlichen Gruppe als Ganzer wie zu ihren anderen Mitgliedern aufgrund dieses gesellschaftlichen Prozesses zu beherrschen und zu lenken.“ (ebd.: 301f)

Kommunikation ist in diesem Verständnis nur möglich, wenn es eine geteilte Ebene von Bedeutungen – bei Mead Haltungen genannt – gibt, die in der Gesellschaft oder Gruppe bereits vorhanden sind. Ansonsten kann jemand zwar eine Sprache einer anderen Gruppe sprechen, jedoch trotzdem nicht mit ihnen kommunizieren, es muß „hinter dem Gesprächsprozeß eine kooperative Tätigkeit liegen“ (ebd: 306).

Die Bedeutungen, welche auf dieser kooperativen Tätigkeit liegen, muss sich das Individuum erarbeiten, um sprachlich mit anderen Mitgliedern der Gesellschaft

kommunizieren zu können. Erst dadurch werden die Symbole der Sprache zu einem Mittel Reaktionen hervorzurufen. Man muss

„die Symbole kennen, durch welche die Reaktionen abgewickelt werden können, so daß die sinnvolle Sprache erstrangige Bedeutung erlangt. Sprache setzt organisierte Reaktionen voraus; der Wert, die Bedeutung dieser Reaktionen liegt in der Gemeinschaft, von der aus diese Organisation in das Wesen des Einzelnen selbst übernommen wird.“ (Mead 1968: 315)

Ob ein Individuum einer Gemeinschaft angehört liegt immer daran, ob es kommunizieren kann, d.h. entsprechende Reaktionen hervorzurufen versteht, und diese Reaktionen auch wieder in sich selbst findet. Durch dieses Abhängigkeitsverhältnis entsteht in Wechselwirkung schließlich Identität.

George Herbert Mead kann mit diesen Erkenntnissen – stammen sie doch aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts⁷ – sicherlich zu einem der wesentlichen Pioniere der sozialpsychologischen Forschung gezählt werden. Obwohl seine Gedanken dem Behaviourismus nahe stehen, welcher mittlerweile zu Recht in vielerlei Hinsicht in Frage zu stellen ist, sind darin viele Grundzüge des Verhältnisses von Individuum, Gesellschaft und Kommunikation prägnant erfasst und m.E. nach, für diese Arbeit relevant erklärt.

Vor allem die Abhängigkeit der Bildung des Individuums von kommunikativer Interaktion und in Wechselwirkung damit die Wahrnehmung von Anderen durch das Individuum ist Gegenstand vielfältiger sozialpsychologischer Forschung. So schreibt Forgas die Wahrnehmung von Anderen sei ein

„aktiver, konstruktiver Prozess, in dessen Verlauf Wissen und frühere Erfahrungen des Wahrnehmenden zuweilen eine größere Rolle spielen als die wirklichen Merkmale der zu beurteilenden Person.“ (Forgas 1992: 36)

Ebenso liegt kommunikativen Interaktionen stets eine Beziehungsebene zugrunde, die kulturell, also durch Gesellschafts- wie Gruppenzugehörigkeit geformt, die Grundlage von Kommunikation bildet.

⁷ Die hier vorgestellten Erkenntnisse basieren auf Vorlesungen, die Mead 1927 und 1930 hielt und wurden erstmals 1934 in Amerika unter dem englischen Titel: *Mind, Self and Society* von Charles W. Morris herausgegeben. Die deutsche Übersetzung erschien erst 1968. In meinen Verweisen beziehe ich mich auf die deutsche Ausgabe von 1968.

Was die Kommunikation betrifft, so arbeiten viele sozialpsychologische Modelle noch mit einem Sender – Empfänger Schema. Schon bei Mead zeigt sich im Vergleich dazu die Notwendigkeit einer gegenseitig vorhandenen Repräsentation der Bedeutung und der gegenseitige Einfluss von Kommunikation auf Seiten der Interagierenden. Klarer ausgedrückt, und auf kybernetischen Feedbackmodellen gestützt, finden wir dieses dynamische Verständnis von Kommunikation bei Paul Watzlawick, Janet H. Beavin und Don D. Jackson⁸.

Auch hier findet sich die Feststellung, dass Kommunikation kein einfaches Sender – Empfänger Schema zugrunde liegt. Watzlawick verdeutlicht dies, indem er Kommunikation in drei Teilbereiche, die er aus der Semiotik entlehnt, nämlich Syntaktik, Semantik und Pragmatik⁹ aufgeteilt betrachtet. Die Syntaktik beschreibt dabei die Übermittlung von Zeichen in Serien, die Semantik die Bedeutung der Zeichen und die Pragmatik das Verhalten der Kommunikationsteilnehmer. Wie er dazu anführt:

„Während es durchaus möglich ist, Symbolserien mit syntaktischer Genauigkeit zu übermitteln, so würden sie doch sinnlos bleiben, wenn Sender und Empfänger sich nicht im voraus über ihre Bedeutung geeinigt hätten. In diesem Sinn setzt jede Nachricht ein semantisches Übereinkommen voraus. Schließlich beeinflusst jede Kommunikation das Verhalten aller Teilnehmer, und dies ist ihr *pragmatischer* Aspekt.“ (Watzlawick 1969: 22 – Hervorhebung im Original)

Die Pragmatik gründet sich „auf die beobachtbaren Wechselwirkungen menschlicher Beziehungen im weitesten Sinn“ (ebd.:23) und bildet den Hauptfokus in Watzlawicks Betrachtungen.

Der Idee des Informationsaustausches durch Kommunikation, in der eine Nachricht analog zur Energie von einem Sender zu einem Empfänger übertragen wird, setzt er ein kybernetisches Modell entgegen, in dem die Information dem Empfänger als Input zur Selbststeuerung dient. Das bedeutet, „daß Information über einen Effekt, die dem Effektor in geeigneter Weise zugeführt wird“ (ebd. :31) den Effektor veranlasst, in einer Weise zu reagieren, die seine Umwelthanpassung und innere Stabilität sichert.

Dem liegt die kybernetische Erkenntnis zugrunde, dass der ideale Zustand eines Systems das Gleichgewicht – die Homöostase – zwischen System und Umwelt ist. Da bei

⁸ im Folgenden: Watzlawick 1969.

⁹ Watzlawick greift hier auf die Semiotik nach Charles William Morris zurück. Siehe dazu: MORRIS, Charles William: Grundlage der Zeichentheorie. Frankfurt a. Main/Berlin/Wien 1979

Interaktionen zwischen Menschen als psychischen Systemen durch die bereits erwähnte Wechselwirkung ein Ereignis auf ein System rückwirkt kommt es zu einer Rückkopplung. Laut Kybernetik gibt es positive und negative Rückkoppelungen, die die Homöostase eines Systems beeinflussen:

„In beiden Fällen wird ein Teil der Ausgabe (*output*) des Systems diesem als Information über die Ausgabe erneut zugeführt. Der Unterschied zwischen den beiden Formen liegt darin, daß im Fall von negativer Rückkoppelung diese Information zur Verminderung der Ausgabeabweichung von einem bestimmten Sollwert verwendet wird – daher die Bezeichnung >>negativ<< –, während dieselbe Information bei positiver Rückkoppelung als Maß der Verstärkung der Ausgabeabweichung dient und daher einen positiven, amplifizierenden Einfluß auf eine schon bestehende Neigung ausübt.“ (Watzlawick 1969: 32)

Und weiter:

„Unsere These ist, daß zwischenmenschliche Systeme – also Gruppen, Ehepaare, Familien, psychotherapeutische oder selbst internationale Beziehungen usw. – als Rückkopplungskreise angesehen werden können, da in ihnen das Verhalten jedes einzelnen Individuums das jeder anderen Person bedingt und seinerseits vom Verhalten aller anderen bedingt wird.“ (ebd.)

Nun kennt aber Verhalten kein Gegenteil. Wenn sich jemand einer Interaktion zu entziehen versucht, kommuniziert er dadurch seinen Unwillen zu kommunizieren, und der oder die Anderen können nun auch nicht *nicht* auf dieses Verhalten reagieren. Watzlawick leitet daraus den schönen Grundsatz ab: „Man kann nicht *nicht* kommunizieren“ (ebd: 53 – Hervorhebung im Original).

Da jede Kommunikation stets neben Information auch Meta-Kommunikation beinhaltet, durch welche der Sender dem Empfänger versucht zu verstehen zu geben, wie die Information verstanden werden soll, enthält sie stets sowohl einen Inhalts- als auch einen Beziehungsaspekt:

„Jede Kommunikation hat einen Inhalts- und einen Beziehungsaspekt, derart, daß letzterer den ersteren bestimmt und daher eine Metakommunikation ist.“ (ebd: 56)

Dieser Beziehungsaspekt wird vornehmlich durch die Interpunktion zwischen den Kommunikationspartnern hergestellt. Diese Interpunktion ist in ihrer Form kulturabhängig, d.h. die Art und Weise wie sie abläuft, hängt nicht nur vom Verhältnis der Kommunizierenden untereinander, sondern ebenso von gesellschaftlichen Gepflogenheiten ab, und prägt den Ereignisablauf innerhalb der Kommunikation,

wodurch diese eine Reihe an Aussagen und Erwiderungen darstellt. Um Beziehungen zwischen Kommunikationspartnern weitergehend beschreiben zu können, muss ein zusätzlicher Aspekt betrachtet werden, der der Symmetrie und Komplementarität.

„Im ersten Fall ist das Verhalten der Partner sozusagen spiegelbildlich und ihre Interaktion daher *symmetrisch*. Dabei ist gleichgültig worin dieses Verhalten im Einzelfall besteht, da die Partner sowohl in Stärke wie Schwäche, Härte wie Güte und jedem anderen Verhalten ebenbürtig sein können. Im zweiten Fall dagegen ergänzt das Verhalten des einen Partners das des anderen, wodurch sich eine grundsätzlich andere Art von verhaltensmäßiger Gestalt ergibt, die *komplementär* ist.“ (ebd.: 69 – Hervorhebungen im Original)

Wobei die komplementäre Situation nicht automatisch als Überlegenheit des Einen über den Anderen zu verstehen ist, sondern als ergänzend. Kommunikation ist demnach stets eine „Zwei-oder-mehr-Personen-Situation“ (ebd.: 71), also eine zwischenmenschliche, die aus Mitteilung und Meta-Kommunikation besteht, und dadurch stets mehrdeutig ist. Da dabei die semantische Ebene stets auch von der Wirklichkeitskonstruktion der Interagierenden geprägt ist, kommen auf ihr unterschiedliche Wirklichkeitsauffassungen ins Spiel

„die sehr widersprüchlich sein können, die alle das Ergebnis von Kommunikation und nicht der Widerschein ewiger, objektiver Wahrheiten sind.“ (Watzlawick 1979: 7)

Daher bedingt gerade die sozialpsychologische Betrachtung die Notwendigkeit, sich auf die Kommunikationspartner und deren Form der Teilnahme an der Kommunikation zu konzentrieren, denn diese sind Systeme in die wir nicht hineinschauen können, oder wie Watzlawick sagt:

„Von Wichtigkeit ist daher nicht der Inhalt der Kommunikationen an sich, sondern der Beziehungsaspekt [...] Zwischenmenschliche Systeme sind [...] *zwei oder mehrere Kommunikanten, die die Natur ihrer Beziehung definieren*.“ (Watzlawick 1969: 116 – Hervorhebung im Original)

Soziale Interaktion baut nach diesem Modell also auf Kommunikation sowie Meta-Kommunikation auf, wobei der Aspekt der Beziehung zwischen den Interagierenden wesentlicher ist, als der verbale Inhalt. Sie beruht außerdem auf vorherigen Vereinbarungen, was die semantische Bedeutung des Übermittelten betrifft. Dieser Schluss wird auch bei Forgas bestätigt, wenn, wie er schreibt,

„Kommunikation ein dynamischer Prozeß in zwei Richtungen ist, wobei die Beteiligten gleichzeitig Botschaften senden und darauf achten, was der Partner signalisiert. Überdies beruht Kommunikation auf dem *gemeinsamen sozialen Wissen* von Sender und Empfänger. Mit anderen Worten, Botschaften sind gewöhnlich nur in einem gegebenen, wohldefinierten sozialen Rahmen (einer Familie, einer Schulklasse, einer kulturellen Gruppe) bedeutungsvoll.“ (Forgas 1992: 107)

Dies zeigt sich gut am Beispiel von Gehirnchirurgen oder Bridgespielern die ihren jeweils eigenen Jargon verwenden, welcher sich Außenstehenden oft nicht erschließt. Ein spezifischer Jargon entsteht oft aus ökonomischen Gründen – durch den hohen Grad an geteiltem Wissen bedarf kann Sprache verkürzt werden. Ein weiterer Grund ist mitunter auch der, durch die Verwendung spezieller Ausdrücke, Außenstehende von der Kommunikation einer Gruppe auszuschließen.

„In Gruppen, die sich ihres Status nicht sicher sind oder ihn besonders unter Beweis stellen wollen, bürgern sich Jargon-Ausdrücke oft nicht aus Kommunikations-, sondern aus Statusgründen ein.“ (Forgas 1992: 120)

Hier zeigt sich eine negative Form von Interaktion gegenüber jenen außerhalb der Gruppe, die durch die Verwendung eines Jargons von der Kommunikation ausgeschlossen werden.

Die Wichtigkeit sozial interagieren zu können, wobei Sprache im kommunikativen Austausch nur ein Element darstellt, zeigt sich daran, dass Kinder bereits lernen zu interagieren, noch bevor sie zu Sprechen beginnen, und damit die Grundlage für den späteren Spracherwerb herstellen:

„Kennt ein Kind im vorsprachlichen Alter seine Rolle im Geben-Nehmen-Spiel, weiß es, wie man Blick und Aufmerksamkeit mit der Pflegeperson koordiniert, ist die Aufgabe, solche Botschaften später auch mit Worten zu vermitteln, weniger gewaltig, als man zunächst meint.“ (ebd.:109)

Dies muss man als klaren Indikator für die Bedeutung nonverbaler Interaktion, neben ihrer Bedeutung als die Kommunikation steuernder Meta-Kommunikation, sehen.

5.2.2. Rollendarstellung und soziale Umwelt

Ob bewusst oder unbewusst, wir kommunizieren nicht nur über Inhalte, sondern stets auch unser soziales Rollenverständnis, unsere Gruppenzugehörigkeit und unseren sozialen Status. Die Gesellschaft und unser Alltag bilden dabei die Bühne für unsere Darstellung, ganz im Sinne des Shakespeare'schen Diktums:

„All the world's a stage,
And all the men and women merely players:
They have their exits and their entrances;
And one man in his time plays many parts”¹⁰

Anhand dieser Bühnenmetapher untersucht auch Erving Goffman in seinem Buch „Wir alle spielen Theater“ (deutsch: 1969) die soziale Selbstdarstellung der Menschen. Er vergleicht darin unsere Handlungen im Alltag mit denen von Schauspielern und betrachtet deren Deutung durch andere, die er als Publikum bezeichnet. So beeinflussen,

„[...] die Handlungen des Einzelnen, wenn er anderen gegenübertritt, deren Deutung der Situation. Manchmal wird sich nun der Einzelne rein berechnend verhalten, das heißt, sich nur darum in einer bestimmten Weise ausdrücken, um bei den anderen gerade dein Eindruck hervorzurufen, der eine bestimmte, in seinem Interesse liegende Reaktion bewirken kann.“ (Goffman 1969: 9f)

Wissend über die Deutung durch andere, legen wir also ein bestimmtes Verhalten an den Tag, wobei dies nicht immer aus persönlicher Berechnung stattfindet, sondern sein kann, weil wir die Regeln unserer Gruppe oder des sozialen Ranges befolgen. Das Gesamtverhalten gegenüber anderen bezeichnet Goffman als *Darstellung*, jenes Verhalten das dazu dient die Situation in der man sich darstellt für andere zu definieren, wird als *Fassade* bezeichnet. (vgl. Goffman 1969: 23) Zur Fassade sind

„Amtsabzeichen oder Rangmerkmale, Kleidung, Geschlecht, Rasse, Größe, physische Erscheinung, Haltung, Sprechweise, Gesichtsausdruck, Gestik und dergleichen zu rechnen.“ (ebd.: 25)

Sie ist damit nicht nur individuell, sondern auch durch gesellschaftliche Symbole und tradierte Verhaltensvorgaben geformt. Auf kommunikativer Ebene ist es wichtig, dass das tatsächliche Verhalten des Einzelnen mit den Vorgaben der Fassade auch wirklich übereinstimmt.

¹⁰ SHAKESPEARE, William: As You Like It. Akt II, Szene VII, Zeilen 139-166

Es gibt im gesellschaftlichen Kontext allerdings weit mehr unterschiedliche Rollen als Fassaden, da oft eine Fassade zur Darstellung mehrerer unterschiedlicher Rollenbilder nutzbar ist. Dazu kommt, dass etablierte soziale Rollenbilder bereits durch Stereotype gekennzeichnet sind.

„Wenn ein Darsteller eine etablierte soziale Rolle übernimmt, wird er im allgemeinen feststellen, daß es bereits eine bestimmte Fassade für diese Rolle gibt.“ (ebd.: 28)

Wichtig ist, dass sowohl der Rolle, als auch der Fassade stets entsprochen werden muss, gleichgültig ob die Fassade wegen der Rolle angenommen wird, oder umgekehrt. Damit die Bedeutung beider sozial etabliert und kommuniziert werden kann, ist es unerlässlich beide stets korrekt darzustellen. Die Schwierigkeit darin liegt in dem idealisierten Bild der Gesellschaft von Rolle und Fassade, und dem „allzu-menschlichen Selbst“ (ebd.: 52) unseres Wesens. So kommt es oft zu unwahren Darstellungen, die leicht durchschaut werden. Daher ist das Verständnis von Rolle und Fassade, deren Erlernen ein wesentlicher Teil unserer Teilnahme an Gesellschaft. Darstellung ist stets ein Prozess, und Status oder soziale Position ist nichts

„[...] Materielles, das in Besitz genommen und dann zur Schau gestellt werden kann; es ist ein Modell kohärenten, ausgeschmückten und klar artikulierten Verhaltens.“ (ebd.: 70)

Somit ist die Darstellung von Status und sozialer Rolle eine Form von Kommunikation im Sinne der obigen Aussage Watzlawicks, dass wir durch Verhalten stets kommunizieren.

Aus all diesen Betrachtungen können wir schlussfolgern, dass soziale Faktoren wie Status, Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe, unsere eigene Darstellung und Position, sowie reziprok das Erkennen dieser sozialen Faktoren bei anderen, grundsätzlich kommunikative Akte sind. Und wie die kommunikationsbegleitende Meta-Kommunikation, regeln sie die Interaktion zwischen Menschen.

5.3. Sozialpsychologische Perspektiven zur Musik

5.3.1. Musik als Kommunikation zwischen musikalischer Form und Bedeutungszuschreibung

Es gibt zwar eine Menge an Forschungen im Kontext von Sozialpsychologie und Musik, diese sind jedoch äußerst heterogen, und nur wenige beschäftigen sich mit dem Versuch, ein Modell musikalischer Kommunikation zu erarbeiten. Jene, welche dies versuchen, sind meist an der Grenze zur Soziologie angesiedelt, so dass es scheint, als ob hier überhaupt nur auf interdisziplinärem Weg befriedigende Ergebnisse erzielt worden sind.

Ich will im Folgenden daher auf die Befunde der Sozialpsychologie zur Musik eingehen, wie auch dem Weg der interdisziplinären Erforschung des Themas, im Grenzgebiet von Sozialpsychologie und Soziologie, zur Beantwortung meiner Fragen, folgen.

Ein großes Problem für die psychologische Erforschung von Musik im sozialen Umfeld ist, dass sich keine absoluten Kriterien festschreiben lassen, denn, wie Farnsworth im Bezug auf die Sozialpsychologie der Musik schreibt:

„Absolute Kriterien werden von der psychologischen Forschung aus dem einfachen Grunde nicht hervorgebracht, weil es keine musikalischen absoluten Kriterien zu finden gibt.“ (Farnsworth 1976: 11)

Denn, neben kulturellen Bedeutungen – wie sie auch in sprachlicher Kommunikation eine wesentliche Rolle spielen – ist die Musik wesentlich, und deutlich mehr als die Sprache, von den psychischen Empfindungen des Individuums abhängig. Und während die Kommunikation, mittels Meta-Kommunikation ihren Rahmen bereits innerhalb der Interaktion definieren kann, kann Musik dies nicht in vergleichender Weise. Zwar besitzt sie eine immanente Bedeutung und Grammatik, in Form von Motiven, Sätzen, etc., die aber nur auf sich selbst, bzw. die Kreativität des Komponisten verweisen. Musik bedarf daher einer Zuschreibung von Bedeutung, sowie der Unterstellung, dass der Komponist – und im geringeren Maße der aufführende Musiker – diese kommunizieren wollen. Dazu stellt Farnsworth fest:

„Doch selbst Motivation und Kreativität erwecken in der Regel nicht so viel Interesse wie das Problem der designierten Bedeutung, d.h. der Geschichte, die die Musik vermeintlich erzählt, und der Stimmung, die sie anregt.“ (ebd.: 62)

Die Bedeutungszuschreibung kann aber nur über den Umweg der Sprache, z.B. den Titel oder einen Begleittext, – bzw. den Liedtext, wenn es sich um Stücke mit Gesang handelt – stattfinden. Die Frage die sich dabei meistens stellt ist, ob diese Bedeutungszuschreibung tatsächlich relevant – also sowohl zutreffend, als auch informativ ist. Durch die Relevanz „wird der Abruf der Information für die jeweils anstehenden einzelnen Verstehungsprobleme reguliert“ (Rotter 1985: 31). In der sprachlichen Kommunikation kann dies z.B. als Hinweis beim Thema zu bleiben verstanden werden. In der Musik taucht die Frage der Relevanz im Prozess diskursiver Sinnzuschreibung zu Musikstücken oder deren Interpretation auf, also der Frage was sie, in ihrer innermusikalischen Sprache – Motive, Melodien, Ausdruck – zuwege bringt, wie der Komponist oder Interpret mit ihren intrinsischen Möglichkeiten umgeht, und welche Symbolhaftigkeit sie dadurch erlangt. Wie Rotter schreibt:

„Sinnproduktion als Auswahl und Kombination von Möglichkeiten zu einer symbolischen „Gestalt“ wird kommunikativ so kontrolliert und konsensfähig gemacht, daß die Beteiligten ihre Beiträge danach ausrichten, was nach ihrer Wahrnehmung an hinreichenden Konturen einer vollständigen Gestalt fehlt.“ (ebd.)

Da Musik gegenüber der sprachlichen Kommunikation stets Mängel aufweist, wenn es um die symbolhafte Bedeutung, um Information geht, kann also in dieser verstandenen Differenz zwischen Musik, bzw. musikalischer Form, und der vollständigen symbolischen Gestalt, der Sinn gesellschaftlich gedeutet werden.

Nun kann Musik mittels ihrer Struktur zwar die Stimmung des Hörers beeinflussen, und sie mag dies durch Tonart, Rhythmus oder Geschwindigkeit tun, aber

„[...] die von der Musik erweckte Stimmung dürfte nicht nur von dem tonalen Gefüge abhängen, das der Hörer wahrnimmt, sondern auch von einer Vielzahl von Faktoren außerhalb der Musik selbst. Zu den wichtigeren dieser Variablen gehören die Persönlichkeitsstruktur des Hörers, die Stimmung unmittelbar vor dem Hören, die Wortbedeutungen des Librettos, falls vorhanden, und die im Hörer entwickelten Einstellungen gegenüber Musik im allgemeinen und gegenüber dem fraglichen Stück. Obwohl musikalische Kompositionen sich ganz gut in Stimmungskategorien einordnen lassen, rufen sie wohl nicht unveränderlich die Stimmungen hervor, welchen sie zugeordnet worden sind.“ (Farnsworth 1976: 72)

Das tonale Gefüge kann nach Rotter (1985) als Ordnung im Chaos, als Reduktion der akustischen Überkomplexität der Umwelt verstanden werden, so dass:

„in Situationen des Musikhörens das Musikangebot die tendenziell einzige relevante akustische Umwelt repräsentiert und daß das Musikangebot in sich nachvollziehbar organisiert und in bezug auf seine Schallqualität hinreichend moderiert ist [...]“ (Rotter 1985: 71)

Die soziale Dimension „forcirt dabei die Gratifikation, die [in] sich der Identitätsverstärkung“ (ebd.:72) durch die zugeordnete Bedeutung dient. Dabei spielt, laut Rotter, die spielerische Angstbewältigung durch Musik eine wesentliche Rolle, die mittels der „Objektivierung der Fetischqualität“ (ebd.) der Musik durch die Gesellschaft, zu einem lustvollen Empfinden führt:

„Die gesellschaftliche Objektivierung vermag aber erst jene Angstfreiheit sicherzustellen, die Musikhören lustvoll macht, obwohl (und soweit) sie mit der Angst vor dem akustischen Urchaos spielt.“(ebd.)

Die Gesellschaftlichkeit von Musik macht sie zum sozialen Erlebnis und setzt sie in einen gedeuteten Kontext. Dadurch wird Musik vom Individuum als gesellschaftliches „Außen“ betrachtet, obwohl die Wahrnehmung stets im Bewusstsein des Einzelnen liegt. So kann ein und dasselbe Musikstück ganz unterschiedliche Reaktionen und Assoziationen hervorrufen, die auf der individuellen Wahrnehmung der Zuhörer beruhen. So spielt hier, wie Anthony Kemp (1997) zeigt, die Persönlichkeitsstruktur ebenso eine Rolle, wie auch die musikalische Vorbildung und nicht zuletzt, wie Kemp schreibt, ob jemand eher ‚objektiv-analytisch‘, oder ‚affektiv‘ Musik hört. Er folgert daraus drei kontrastierende Theorien zur persönlichen Musikvorliebe:

„Firstly, that people’s preferences largely reflect their personalities – people gravitate towards particular styles according to their self-concepts and their perception of social reality; secondly, that listening to different types of music helps shape attitudes and personality – a social cognition theory; and thirdly, a combination of these – that the causal direction is two-way.“ (Kemp 1997: 39)

Die individuelle Kognition spielt bei der Musik also eine erheblich größere Rolle, als bei der Kommunikation, welche primär von sozialen Übereinkünften abhängt. Sie hat in diesem Sinn wesentlich mehr Freiheiten, als sprachliche oder andere symbolvermittelte Kommunikation, ist mehr im Erleben des Einzelnen, als im sozialen Zusammenhang fundiert.

Auch wenn Musik vom Komponisten als Kommunikationsmedium verstanden, und das Werk als Kommunikationsakt intendiert wurde, und in Gesellschaft rezipiert wird, so liegt ihrer Deutung doch das individuelle Erleben zugrunde:

„Musik als Kommunikationsmedium unterliegt nicht dem sozialfunktionalen Konsistenzzwang, wie er für die etablierten symbolisch generalisierten Kommunikationsmedien festgestellt wurde, sondern erlaubt auch unter massenkommunikativen Bedingungen die Personenzentriertheit des Musikerlebens; diese personfunktionale strukturelle Besonderheit ist für die gesellschaftliche Bedeutung des Mediums Musik, gesehen als gesellschaftliche Verbreitung des Musikhörens, konstitutiv.“ (Rotter 1985: 112f)

Musik funktioniert also auch, obwohl keine Sicherheit bestehen kann, dass andere sie gleichartig hören wie wir, oder genau *das* verstehen, was der Komponist darin auszudrücken glaubt. Sie beruht zwar auf expressiver Symbolisierung, drückt also etwas aus, die Bedeutung des Ausdrucks bleibt jedoch ambivalent. Auch im sozialen Umfeld entsteht aus dem Kontrast von individuellem Erleben und gemeinschaftlicher Verwendung von Musik kein nennenswertes Problem. Das Musikerlebnis bleibt, auch im Kontext sozialen Handelns personenzentriert.

„Die Personenzentriertheit macht sich am deutlichsten daran fest, daß identische musikalische Angebote inter- und intraindividuell unterschiedliche – auch mit voller Aufmerksamkeit für die spezielle musikalische Struktur – erlebt werden, ohne daß dies in der gesellschaftlichen Wirklichkeit [...] als problematisch erscheint.“ (ebd.: 113)

Es genügt, dass jeder die Musik so versteht, wie eben er sie versteht, und sie in der gesellschaftlichen Wirklichkeit verortet und bedeutsam sieht. Ob sie angenommen oder abgelehnt wird, hängt demnach nicht davon ab, dass sie sinngemäß in Sprache übersetzt – ihre Bedeutung also sinngleich beschrieben werden kann – sondern von der sozialen Akzeptanz der verwendeten Symbole. Diese sind gesellschaftlich geprägt, d.h. vom jeweiligen kulturellen System diskursiv ausgehandelt und dienen als Folie, die vom Individuum durch gesellschaftliche Traditionen erlernt wird.

„Mit „kulturellem System“ ist nicht nur die symbolische Seite der Kultur gemeint, sondern auch die Seite des sozialen Verhaltens im Umgang mit diesen Symbolen. Auf dieser sozio-kulturellen Seite müssen abermals zwei Varianten unterschieden werden. Der Umgang mit den Symbolen kann unter einem kulturellen oder einem sozialen Primat stehen. So kann man mit Wissenschaft selbstzwecklich [...] hantieren, man kann sie aber auch zur Verfolgung externer [...] Zwecke benutzen.

Für den expressiven Umgang mit Musik ist die Aura der Selbstzwecklichkeit charakteristisch.“ (ebd.: 13f)

Das bedeutet nicht, dass Musik im sozialen Zusammenleben keinen Zweck erfüllt, sondern dass ihre Symbole keinem Zwang unterliegen, auf Außermusikalisches zu verweisen. Dieser Verweis geschieht, wo er geschieht, üblicherweise durch den Gebrauch von Musik in bestimmten Situationen, also durch die Auswahl des Rahmens:

„So ist mit Sicherheit eine Aufführung zum Beispiel von Beethovens Neunter im Rahmen eines planmäßigen Abonnementkonzertes, eines Neujahrskonzertes, eines Konzerts der Arbeitermusikbewegung am Vorabend des 1. Mai, zur Eröffnung eines Konzert- oder Opernhauses oder gar vor [...] FDJ-Mitgliedern anlässlich eines Jugendfestivals [...] unter sozial-kommunikativem Aspekt deutlich verschieden zu bewerten.“ (Mehner 2006: 15)

Oder, wie North und Hargreaves beschreiben:

“Similarly, the importance of typicality/appropriateness can explain why the wedding march might move us to tears of happiness in a church, but tears of boredom elsewhere.” (North/Hargreaves 1997: 99)

In diesen Beispielen zeigt sich die Differenz von Mitteilung und Information: Die Mitteilung als Akt sozialer Handlung nutzt die Musik, die ihrerseits die Information darstellt, als symbolische Kommunikation. Im ersten Beispiel wird dieselbe Information in unterschiedlichem Kontext, vor unterschiedlichem Publikum mitgeteilt, und wird – da die Information der Musik, wie weiter oben gezeigt, in erster Linie vom Verständnis des Rezipienten abhängt – je nach Publikum, unterschiedliche gedeutet. Im zweiten Beispiel ist die Information dieselbe, die Mitteilung jedoch in der ersten Situation sozial passend, in der zweiten unpassend, oder, durch das Fehlen des entsprechenden Rahmens, unverständlich.

Ein schönes Beispiel, wie wichtig die Übereinstimmung von sozialem Rahmen und Musik ist, gerade auch im Hinblick auf sozialen Status und damit Zeremonien als feierlich empfunden werden, findet sich in dem folgenden Zitat von Sir Frederick Ponsonby, einem ehemaligen Hofmarschall am britischen Königshof:

„Wenn ich an einer Audienz teilnahm, fiel mir stets auf, daß die von der Kapelle gespielte Musik nicht paßte. Ich beschloß mein Möglichstes zu tun, dies zu ändern. Die meisten Mitglieder der königlichen Familie waren völlig unmusikalisch und liebten Volksmusik... Ich wies darauf hin, daß diese volkstümlichen Weisen die Zeremonie aller Würde beraubten. Die Vorstellung bei

Hofe war für eine Frau oft ein großes Erlebnis, aber wenn sie dann zu der Melodie >His nose was redder than it was< am König und an der Königin vorbeizog, war der ganze Eindruck verdorben. Ich bestand darauf, daß Menuette und altertümliche Weisen, Opernmusik mit geheimnisvollem Klang die Zeremonie begleiteten.“¹¹

Dieses Beispiel illustriert schön die Interdependenz von Musikauswahl als sozialem Darstellungsfaktor, wie sie oben, im Kapitel zu Kommunikation und Rollenverhalten, im Sinne Goffmans vorgestellt wurde, und lässt auch gut erkennen, wie wir Musik gestalterisch in unseren sozialen Beziehungen einsetzen. Es verrät aber nicht viel über den Musikgebrauch im sozialen Alltag.

Darum gilt es hier der Frage nach dem Passen, der „appropriateness“ nach North/Hargreaves, im Hinblick auf die vielen unterschiedlichen Situationen in der wir im Alltag Musik hören, nachzugehen.

Musikalische Stimuli haben unterschiedliche Erregungspotentiale – gemessen an der Aktivität im Gehirn des Hörers -, wobei jene Musik, deren Erregungspotential im durchschnittlichen Mittelfeld liegt, am angenehmsten Empfundene wird (vgl. North/Hargreaves: 85f). Vergleichsmessungen haben dabei ergeben, dass jene Musik die in diesem Mittelfeld liegt, im Alltag am liebsten gehört wird. (vgl. ebd.: 86, 88) In der Tätigkeiten begleitenden Musikknutzung wurde von Probanden bei sportlichen Tätigkeiten zudem für gewöhnlich Musik mit höherem Erregungspotential ausgewählt, wohingegen in anderen Umgebungen, z.B. der Cafeteria einer Universität, eher Musik mit moderatem Erregungspotential als angenehm empfunden wurde (vgl. ebd.: 98). Ein weiterer Faktor ist die Akkulturation, also Gewöhnung an spezifische Musik (vgl. ebd.:89f), durch die das Erregungspotential abnimmt. Dadurch wird bekannte Musik, ähnlich wie wenig Komplexe, die ein niedriges Erregungspotential hervorruft, in Situationen, in denen sie eher hintergründig wahrgenommen wird, bevorzugt.

Daraus schließen North und Hargreaves, dass es einen Zusammenhang zwischen Musikvorlieben und Hörumfeld gibt, der ein wichtiger Faktor für „appropriateness“ ist, also dem Empfinden, dass die jeweilige Musik zur spezifischen Situation passt.

¹¹ PONSONBY, Sir Frederick: Recollections of Three Reigns, New York 1952 - hier zitiert nach: Goffman 1969: 49)

5.3.2. Sozialer Einfluss auf Musikgeschmack und Rollendarstellung

Die im vorangegangenen Kapitel vorgestellten Erkenntnisse erklären jedoch noch nicht, wie der individuelle musikalische Geschmack entsteht. Dieser wird nicht nur durch den Einfluss des sozialen Umfelds erworben, sondern ist auch ein wichtiger Faktor der sozialen Identität. Er trägt zum Rollenverständnis bei und ist meist abhängig von Bildung und sozialem Status. So schreibt Philip Russel in „Musical tastes and society“:

„For example, different types of music tend to appeal to different social groups – the audience at a heavy metal concert will probably have little in common, in terms of age, social class and lifestyle, with the audience at an opera house.” (Russel 1997: 141)

Diese Feststellung mag an sich recht trivial klingen, doch wie Russel in seiner Untersuchung nachweist, sind tatsächlich der soziale Status, das Alter und der Lifestyle in hohem Ausmaß bestimmende Faktoren für Musikgeschmack. So lässt sich in höheren Klassen, vor allem solche mit höherer Bildung, eher eine Vorliebe oder zumindest ein Bezug zu klassischer Musik nachweisen, als z.B. in Arbeiterklassen (vgl. ebd.: 143f). Doch auch hier wurde in den Studien auf die Russel sich bezieht, zumeist populäre Musik als die beliebteste genannt. Wie Russel dazu anmerkt:

„The data on the association between a taste for classical music and social class, then, seem best summarized as showing that although classical music tends to be a minority taste among all social classes, it is *less* of a minority taste among people from higher socio-economic groups.” (ebd. 1997: 144)

Die „populäre Musik“ ist aber eine sehr heterogene Kategorie, die noch dazu dauernd neuen Trends unterworfen ist, weshalb Russel auch anmerkt:

„Findings in this area are rather difficult to summarize [...] partly because of the categorization problem, and partly, because of the rapidly changing popularity of music styles and performers. [...] One generalization for which there is some empirical support, however, is that among teenagers and young adults, middle class tastes tend to be rather more ‘progressive’ and less ‘mainstream’ than working class tastes.” (ebd.: 144f)

Was das Alter betrifft, so sind laut Russel in der Frage des Musikgeschmacks weniger wissenschaftlich verwertbare empirische Daten vorhanden als man annehmen möchte. So kennt man zwar Daten aus der Zielgruppenforschung, welche unterschiedlichen

Musikvorlieben in verschiedenen Altersgruppen verorten, die Gründe für diese Vorlieben, sind jedoch weitgehend unerforscht. So schreibt Russel:

„It is unclear, however, whether age differences in musical tastes are explainable wholly in terms of taste persistence effects, or whether a degree of age-related taste change is also involved. For example, the fact that classical music tastes are more common among older age groups may reflect more people from these age groups having acquired a taste for this genre in their youth.“ (ebd.: 146)

Tatsächlich bildet sich ja vor allem vermehrt in der Jugend der Musikgeschmack heraus, weshalb auch die meisten Studien zu Musikrezeption und Identitätsbildung an Jugendlichen durchgeführt wurden. So schreibt Dieter Boller:

„Kein anderer Lebensabschnitt scheint stärker vom Bedürfnis nach Musik eingenommen zu sein. In diese Zeit fällt ein deutlich erhöhter Musikkonsum, der stark emotionalisiert und in der jugendlichen Gleichaltrigenkultur fest verankert ist. Erstaunlich ist vor allem der rasante Anstieg des Musikinteresses um die Zeit der Pubertät herum und der ebenso schnelle Abfall in der Mitte des dritten Lebensjahrzehnts. In der Jugend wird mehr gehört, mehr über Musik geredet, mehr an Informationen über Musik gesucht und mehr über Musik diskutiert als beim Durchschnittsmenschen in fortgeschrittenen Lebensjahren.“ (Boller 2006: 4)

Und vor allem in der Zeit des jugendlichen Heranwachsens sind, Peergroups und die Identifikation und Zugehörigkeit zu einer sozialen Gruppe, für die Identitätsbildung wesentlich. Und es sind vor allem „die Peergroups, in denen nun vorwiegend Musik gehört wird“ (ebd.). Musik ist gerade im Jugendalter ein wichtiger Bestandteil der Existenz Erfahrung, was sich nicht zuletzt daran ablesen lässt, wie stark der Musikkonsum gerade in dieser Zeit ansteigt.

Durch Peergroups und den Freundeskreis bildet sich oft auch die Identifikation mit verschiedenen Subkulturen heraus. Diese bilden, nach Russel, auch die treffendste Kategorie, Musikgeschmack sozialen Gruppen zuzuordnen:

„The existence of relatively weak correlations between musical tastes and social demography means that demographic variables can only be crude predictors of tastes. A more complete understanding of taste publics has to embrace additional factors, including those which can be summarized as relating to subcultures, lifestyles and values.“ (Russel 1997: 148)

Eine Subkultur ist vor allem ein spezieller Way of Life, der sich in Werten, Verhaltensmustern und Musikgeschmack vom Mainstream abgrenzt. In manchen dieser

Subkulturen, wie z.B. dem Punk, oder der Heavy Metal Subkultur, ist vor allem der Musikgeschmack ein bestimmender Faktor. In anderen, z.B. der schwulen oder lesbischen Subkultur sind zwar mitunter auch spezifische Musikvorlieben vorzufinden, aber diese sind nicht konstitutiv. Es gibt rein ästhetische Subkulturen, wie Jazz, aber auch solche, die sich vor allem durch ihre Haltung als Gegenkultur definieren. Manche dieser Gegenkulturen sind politisch, wie z.B. die jamaikanische Reggae und Dub Kultur, andere Ideologisch, wie z.B. die Punks. In den ästhetischen, die meistens als Minderheitenkultur existieren, ist die Musik oft eingebettet in ein ganzes Symbolsystem, wie am Beispiel des Heavy Metal zu sehen ist, dessen Anhänger durch Kleidung, Hairstyle und die weit verbreitete Verwendung okkultur Symboliken auffallen. (vgl. Russel 1997: 148f)

Es sind vor allem Anhänger dieser Subkulturen, die mit ihrer Musik und dem zugehörigen Lifestyle, ihre Ansichten, wie auch die Gruppenzugehörigkeit kommunizieren. Doch kommuniziert hier weniger die Musik selbst, als das vielmehr über die sie begleitende Symbolik – im Sinne des weiter oben beschriebenen Einflusses des Präsentationsrahmens –, der Musik Bedeutung zugeschrieben wird. Mit dieser Bedeutung aufgeladen ist die Musik, neben den anderen Faktoren wie Kleidung, etc., dann ein Teil der sozialen Rollendarstellung (vgl. Russel 1997: 151f).

5.3.3. Einfluss von Musik auf soziale Situationen

Abschließend soll hier noch das Augenmerk auf den Einfluss der Musik in sozialen Situationen gerichtet werden. Die Forschung in diesem Bereich beschäftigt sich mit den

„related concepts of affect, arousal, emotion and mood, and music is seen to contribute to social influence by virtue of its capacity to induce affect. There is little doubt that music has this capacity.” (Crozier 1997: 74)

Es gibt, so Crozier weiter, eine Menge psychologischer Hinweise, dass bestimmte Qualitäten von Musik wie die Phrasierung beim Singen, die Form von Melodien oder die Tonart einen nachweisbaren Einfluss auf die emotionale Stimmung ausüben. Viele dieser Forschungen kommen aus dem Bereich des Marketing und der Werbungspsychologie, und der Wirkungsforschung im Zusammenhang von Musik und Konsumentenverhalten. Aus einer vergleichenden Analyse von empirischen Daten, präsentiert Crozier einige

generelle Kategorien von Zusammenhängen zwischen musikalischen Qualitäten und Stimmungen:

„Excitement is produced by music in the major mode, that is fast, of medium pitch, uneven rhythm, dissonant harmony and loud volume. Tranquility is produced by music in the major mode, slow tempo, medium pitch, flowing rhythm, consonant harmony, and soft volume. Happiness is induced by the major mode, fast tempo, high pitch, flowing rhythm, consonant harmony, and medium volume. Serious music is in major mode, slow with low pitch, firm rhythm, consonant harmony, and medium volume. Sadness is produced by the minor mode, slow tempo, low pitch, form rhythm, and dissonant harmony.” (Crozier 1997: 75)

Diese Analyse zeigt eine wesentlich höhere Komplexität als die klassische Einteilung in die Wirkung von Dur-, als fröhlich-belebt, und Moll-Tonarten, als traurig-schwer, wie sie noch Farnsworth (1976: 64f) beschreibt. Die oben genannten Ergebnisse können darüber hinaus anhand der Vergleichspaare angenehm – unangenehm, erregend – nicht erregend sowie Dominanz – Unterwerfung eingeordnet werden. (Crozier 1997: 75). Das Konzept der Erregung wurde bereits weiter oben im Zusammenhang mit dem Übereinstimmen von Musik und sozialer Situation erwähnt, und Crozier bestätigt hierzu mehrheitlich das bereits oben Gesagte. Ein weiterer Aspekt ist jedoch die Kraft der Musik, durch spezifische Erregungen, Botschaften zu vermitteln. Er bringt dazu folgendes Beispiel:

„The message was communicated to different groups either through song accompanied by guitar, unaccompanied singing, or a dramatic spoken presentation. There was more movement of attitudes when the sung message was accompanied by guitar compared with the unaccompanied musical version.” (Crozier 1997: 77)

Ein weiterer Faktor in der Beeinflussung der Stimmung durch Musik, ist, dass Musik sich auf Entscheidungsverhalten ausübt. So zeigten Studien, dass in Kaufhäusern, wenn diese mit Hintergrundmusik beschallt wurden, die Konsumenten länger in den Geschäften blieben, sich langsamer durch die Geschäfte bewegten, und durchschnittlich mehr kauften, wenn die Musik langsam war. (vgl. ebd.: 78)

Eine andere Form der Beeinflussung durch Musik besteht im Priming, wenn durch Musik eine ganze bereits bestehende Assoziationskette aufgerufen wird, wie es oft in Werbespots eingesetzt wird: Bestimmte Hinweise in der Musik aktivieren existente „schemas which influence subsequent processing by priming relevant categories of information“ (ebd.: 79).

Da die bisher gesammelten und hier vorgestellten Daten in erster Linie auf Studien zum Konsumentenverhalten beruhen, und, wie Crozier einräumt, auf diesem Gebiet noch Wesentliches zu klären bleibt, kann hier, beim momentanen Stand der Forschung, und im Hinblick auf die Frage nach der Fähigkeit von Musik zu kommunizieren, nur dieser kurze Überblick gegeben werden. Es zeigt sich auf jeden Fall, dass nicht nur die Gesellschaft den Musikgeschmack beeinflusst, sondern dass auch musikalische Stimmungen einen Einfluss auf unser Alltagsverhalten ausüben.

5.4. Zusammenfassung: Sozialpsychologische Aspekte von Kommunikation und Musik

Nachdem ich im vorherigen Kapitel über die neurologischen und physiologischen Aspekte von Kommunikation und Musik gezeigt habe, wie sich, aus Sicht der Kognition, Kommunikation bzw. Musik auf der einen Seite und Bewusstsein auf der anderen in gegenseitiger Abhängigkeit entwickeln, indem semantische Bedeutungen im Gedächtnis gespeichert und wieder abgerufen werden, so galt der Hauptaugenmerk in diesem Kapitel dem sozialen und psychologischen Zustandekommen dieser Bedeutungen und ihrer Rolle im kommunikativen Austausch in Gesellschaft. Betrachtet wurde vor allem die Zusammenwirkung von Individuum im Austausch mit Anderen, als Einzelne, wie auch in der Gruppe und darüber hinaus im gesamtgesellschaftlichen Kontext. Dabei wurde auch das Zustandekommen von individueller Identität, als konstitutives Element der Möglichkeit für den Zusammenschluss des Einzelnen zu Gruppen, und damit dem Entstehen von Gesellschaft, und die Rolle, die Kommunikation bzw. Musik dabei spielt, beleuchtet.

Gezeigt werden konnte, dass die Bedeutung von Kommunikationsinhalten auf der Ebene der Beziehung zwischen Menschen entsteht, die Form dieser Beziehungen aber ihrerseits von kommunikativen Kontexten abhängt. In diesen Beziehungen spielt jedes Individuum seine Rolle, die sich zumeist an den Rollenbildern der Gruppen denen es angehört, und dem sozialen Status über den es verfügt, orientieren. Diese Rollenbilder, der jeweilige Jargon von Gruppen und die sozial ausgehandelte Bedeutung bestimmen die Symbole mittels derer kommuniziert wird; und in Kombination mit der Steuerung der

Kommunikation durch die Ebene der Meta-Kommunikation, den interaktiven Informationsaustausch.

So kommt es dazu, dass wir in der Interaktion den Anderen unterstellen, dass sie über dieselbe Information, beziehungsweise, die gleiche geteilte Wirklichkeit verfügen, wie wir selbst. Daher kann Kommunikation auch nur funktionieren, wenn die Teilnehmer über ein vergleichbares soziales Wissen von Bedeutungen verfügen, was letztlich nur über die gemeinsame Verwendung in Gruppen möglich ist.

Die Musik ist ebenso von diesem sozial geteilten Wissen über Bedeutungen abhängig, aber weit mehr als die sprachliche Kommunikation hängt sie auch von den psychischen Empfindungen des Individuums ab. Daher ist eine ihrer wesentlichen Funktionen auch die der Identitätsverstärkung, welche aber ihrerseits von der sozialen Bedeutung der Musik abhängig ist. Der Sinn der Musik wird in sozialer Kommunikation über Musik hergestellt, wodurch Musik objektiviert, und so vom Individuum als gesellschaftliche erlebt empfunden wird. So bildet sich vor allem in der Phase der Sozialisierung der persönliche Musikgeschmack heraus, der wesentlich die Zugehörigkeit zu Peergroups und Subkulturen - denen sie eine Folie zur Herausbildung eigener Bedeutungen bietet - beeinflusst und in denen sie der Abgrenzung gegenüber anderen Gruppen und Subkulturen dient. Das führt in weiterer Folge dazu, dass sie die individuelle Wirklichkeitskonstruktion und das soziale Rollenverhalten mitbestimmt.

Durch ihre Fähigkeit emotionalen Einfluss auszuüben, kann sie im Zusammenleben der Menschen auch Funktionen wie die passende „Untermalung“ von gesellschaftlichen Anlässen übernehmen, damit einen Wirklichkeitsraum schaffen und diesen Situationen so auch einen emotionalen Wert geben. So erfüllen Kommunikation und Musik in der sozialen Wirklichkeit vielfach komplementäre Zwecke, indem sie in Interaktionen Bedeutung, also Sinn, übermitteln bzw. herstellen.

6. ANTHROPOLOGIE

6.1. Mythos und symbolische Kodierung

Die Anthropologie als Lehre vom Menschen stellt keine klar definierte oder eingegrenzte Wissenschaft dar, sondern vielmehr einen vielschichtigen Diskurs der aus unterschiedlichsten Quellen gespeist, jene Merkmale unserer Natur- und Kulturverbundenheit untersucht, welche das Menschliche, die „Conditio Humana“¹² ausmachen. Roland Barthes betrachtet diese Conditio Humana, in seinem Essay „Die große Familie der Menschen“ als Mythos, der sich auf eine sehr alte Mystifikation stützt, „die seit jeher darin besteht, auf den Grund der Geschichte die Natur zu setzen.“ (Barthes 1964: 17). Das Menschliche kann demnach nicht als ein naturgegebenes, universales Spezifikum abgetan werden, sondern muss auch im Kontext der historischen Genese betrachtet werden. Es geht demnach darum

„die Begriffe dieses alten Betrugs umzukehren, die Natur, ihre >>Gesetzmäßigkeiten<< und ihre >>Grenzen<< unaufhörlich aufzureißen, um darin die Geschichte zu entdecken und endlich die Natur selbst als historisch zu setzen.“ (Barthes 1964: 18)

Natürlich kann die Natur nicht verleugnet werden, aber der Zugang des Menschen zur Natur einerseits und das Selbstverständnis des Menschen als denkendes Wesen andererseits bedingen sich immer schon gegenseitig. Der Mensch betrachtet die Natur in Form einer Konstruktion, er betrachtet sie als Umwelt im Gegensatz zu sich selbst, wie er sich aus seinem geschichtlichen Werden heraus wahrnimmt. Die Umwelt dient dabei wiederum zur Abgrenzung des Menschen von der Welt, in der er sich als Mensch zu begreifen sucht:

¹² Conditio Humana: Neben dem hier erwähnten Beispiel wird der Frage nach der Condition Humana vor allem in der philosophischen Anthropologie nachgegangen. Bei Hannah Arendt steht die Frage vor allem im Zusammenhang mit dem politischen Handeln und den naturgegebenen Fakten der Natalität und Mortalität. Siehe: ARENDT, Hanna: *The Human Condition* Chicago/London 1958. Bei PLESSNER wird das ahistorische Wesen des Menschen als Idee abgetan, an deren Stelle die Notwendigkeit des Menschen sich der Welt zu öffnen, und sie Gesellschaftlich und historisch zu gestalten, tritt. Siehe: PLESSNER, Helmut: *Die Frage nach der Conditio humana* Frankfurt/Main 1976

„Und in der Tat bestätigt die Philosophiegeschichte diese Ursprüngliche Neugierde des Menschen an sich selbst, so daß man hierin eine erste „Kulturfunktion“ von Philosophie im allgemeinen und von Anthropologie im besonderen festmachen kann: Die Orientierung des Menschen in der Welt ist immer auch eine Orientierung über sich selber, gleichgültig an welchem „Erfahrungshorizont“ der Mensch sein Denken orientiert.“ (Fuchs 1999: 15)

Der Mensch muss, um sich selbst als von der Umwelt unterschieden betrachten zu können, also bereits ein Bild vom Menschen haben. Und dies generiert er, geschichtlich gesprochen, seit seiner Frühgeschichte. Das bedeutet damit auch: „Mensch sein heißt anscheinend, über sich selbst nachzudenken“ (ebd.)

Es kann hier natürlich nicht die gesamte Geschichte der philosophischen Selbstbetrachtung aufgearbeitet werden, und auch auf die anthropologische Menschheitsgeschichte kann im Rahmen dieser Arbeit nicht tiefer eingegangen werden. Doch um die Bedeutung der Besonderheit der menschlichen Erfahrungswelt kurz zu beleuchten, soll einleitend der Blick auf zwei wesentliche Aspekte geworfen werden: Die Mythen und, damit durchaus verbunden, die Symbolhaftigkeit der menschlichen, kommunikativ geformten und erlebten Wirklichkeit.

Bevor noch die Philosophie ihren Ursprung nahm, geschah die Betrachtung der Besonderheit der menschlichen Wirklichkeit schon durch Mythen. So sehen wir z.B. im judeo-christlichen Schöpfungsmythos die Herausstellung des Menschen aus der Natur: Gott erschafft den Menschen erst, nachdem die Welt, die Pflanzen, die Tiere, etc. erschaffen wurden. Und nur dem Menschen haucht Gott seinen Atem – also Geist – ein. Die Schöpfer dieses Mythos gehen also bereits von der Differenz Mensch/Umwelt aus. Mythen sind, so geht vor allem aus den umfassenden Untersuchungen des strukturellen Ethnologen und Anthropologen Claude Lévi-Strauss in seinem mehrbändigen Werk „Mythologiques“ hervor, in allen Gesellschaften zu finden. Und, das ist wesentlich, sie stehen nicht für sich. Ein Mythos ist keine Einzelercheinung, sondern „Teil einer eigenen Aussage-Ebene“ (vgl. Oppitz 1975: 204f). Mythen co-konstituieren die Erfahrungswelt, indem sie menschliche Phänomene und Naturerfahrungen in den Diskurs der menschlichen Selbstreflexion überführen.

Der Mythos bedeutet stets mehr, als er aussagt. Er dient zur Orientierung, als Modell für eine Gesellschaft. Und er dient als „verbindendes, Zusammenhalt stiftendes Element für

eine Gruppe“ (ebd.: 200). Barthes (vgl. 1964: 85ff) sieht im Mythos überhaupt eine Aussage, der Mythos wird damit zum semiologischen Symbol. Er wird nicht nur kommunikativ tradiert, sondern stellt für sich schon ein Zeichen, ein „*Bedeutendes* und ein *Bedeutetes*“ (ebd.: 93) im kommunikativen Zusammenhang dar.

Der Mensch schafft sich also mittels der Kommunikation, auf die im Folgenden näher eingegangen werden soll, immer schon eine Symbolwelt in der er lebt und die zwischen ihm und der Natur steht, die aber, nicht der Natur aufgesetzt, sondern als eine beides beinhaltende Grenze gezogen, die Lebenswelt des Menschen konstituiert. Diese Lebenswelt ist aber eine menschliche konstruierte.

6.2. Kommunikation als anthropologische Grundkonstante

Der Mensch tritt aus der Welt heraus, und beginnt damit als Mensch zu existieren, wie Vilém Flusser anmerkt, indem er die Welt symbolisch kodiert; also indem er kommuniziert:

„Die menschliche Kommunikation ist ein künstlicher Vorgang. Sie beruht auf Kunstgriffen, auf Erfindungen, auf Werkzeugen und Instrumenten, nämlich zu Codes geordneten Symbolen.“ (Flusser 1998: 9)

Anstelle einer Kommunikation über die Welt, findet eine Kommunikation über Bedeutungen statt. Nicht die Gegenstände für sich werden in Sprache oder Mythos kodiert, sondern die Bedeutung der Gegenstände für den Menschen.

Der Mensch kommuniziert mittels Zeichensystemen wie Sprache und Schrift, ebenso aber mit Gesten, die auch jeweils kulturell geformte Bedeutungen haben. Darüber hinaus kommuniziert der Mensch aber auch mit körperlichen Ausdrucksweisen wie Mimik und Nicht-Wort Lauten: der *Parasprache*. (vgl. Bateson 1985: 530f) Diese, in gewissen Formen auch im Tierreich anzutreffende Kommunikationsform war vermutlich auch schon vor der Sprachentwicklung dem Menschen verfügbar, hat sich jedoch parallel zur Sprachentwicklung weiterentwickelt. Wo die Sprache digital funktioniert (im Sinne von Zeichen die für Begriffe stehen), ist die Parasprache Analog, d.h. die Ausdrucksbewegungen oder die Mimik bedeuten auch was sie ausdrücken. Diese

erweitern die menschliche Ausdrucksfähigkeit und schaffen eine Ebene in der Kommunikation, die durch die Wortsprache allein nicht gegeben ist. Wie Bateson schreibt:

„Ich nehme an [...], daß unsere bildliche Kommunikation ganz andere Funktionen erfüllt als die Sprache und in der Tat auch Funktionen übernimmt, zu denen verbale Sprache gar nicht taugt.“¹³ (Bateson 1985: 532)

Sie drückt zum Beispiel Aufrichtigkeit – oder auch Verlogenheit – aus, hilft die gesprochenen Worte in einer gesamt kommunikativen Situation besser zu interpretieren, stellt also eine fundamentale Ebene in der Verständigung dar. Wie Bateson weiter unten anführt:

„Es scheint, als habe der Diskurs nichtsprachlicher Kommunikation gerade mit Beziehungsproblemen zu tun – Liebe, Haß, Respekt, Furcht, Abhängigkeit usw., die zwischen Selbst und Gegenüber oder zwischen Selbst und Umgebung bestehen, und als liege es in der Natur der menschlichen Gesellschaft, daß die Falsifizierung dieses Diskurses sehr schnell pathogen wird. Unter dem Aspekt der Anpassung ist es daher wichtig, daß dieser Diskurs mit Techniken fortgeführt wird, die relativ unbewusst, und nicht vollends der willentlichen Kontrolle unterworfen sind.“ (ebd.: 533)

Kommunikation stellt nach Bateson demnach eine Kombination verschiedener Kodierungsformen dar. Diese stehen ebenso in sozialen Zusammenhängen, wie sie auch von natürlichen, d.h. in der Evolution entstandenen Fähigkeiten des Menschen abhängen, und darüber hinaus in kulturevolutionären Prozessen geformt werden. Man bedenke, zum Beispiel, die Möglichkeit sich zu verstellen: sprich die parasprachliche Ebene kontrollieren zu lernen.

Diese Kodierungsformen unterliegen, um Kommunikation im Sinne von Sinn- oder Informationskonstitution zu ermöglichen, einem Zwang zur Redundanz, d.h. zur Wiederkehr ihrer Elemente, durch die sie letztlich erst (wieder-)erkannt – als Muster erlernt - werden können, und damit erst zum Teil des Codes werden. Dabei ist gleichgültig, ob es sich um Sprache, Parasprache oder Zeichen, um die „[...] >>digitale<<, >>analoge<<, >>ikonische<<, [oder] >>metaphorische<<, und alle anderen Methoden der Codierung“ (ebd.: 535) handelt.

¹³ Wobei Bateson mit bildlich hier die körperliche Ausdruckssprache, und kein Graphisch-Ikonisches Symbolsystem meint.

Erst durch die Redundanz entstehen Muster die zu Symbolen werden können. Diese Symbole werden dann in der Kommunikation zur Bedeutung angewandt. Dabei ist der entscheidende Schritt, aus der Bedeutung Information zu generieren. Das bedeutet letztlich eine Selektion aus all den möglichen Bedeutungen zu treffen: einen „Unterschied, der einen Unterschied ausmacht“ (ebd.: 582) und damit eben Information.

Doch noch einmal zurück zu Sprache, beziehungsweise deren naturgeschichtlichen Anfängen: Wann und wie der Mensch zur Sprache kam – ein Forschungsbereich der Paläoanthropologie –, ist nach wie vor nicht gänzlich geklärt. Im Groben gibt es hier zwei konkurrierende Theorien: Die eine verortet den Sprachbeginn beim Homo-Sapiens, vor „ca. 100.000 bis 50.000 Jahren“. (vgl. Berger 2008: 237). Eine These, die vor allem durch die Nachweise für die so genannte „jungpaläolithische Revolution vor ca. 40.000 Jahren“ (Junker 2006: 104) gestützt werden, in der die Produktion von Kunstwerken (Höhlenmalerei), frühen Musikinstrumenten und der Zunahme an Schmuck und ornamentalen Verzierungen an Gebrauchsgegenständen einen ersten Höhepunkt fand, bzw. durch Fundstücke aus dieser Zeit erstmals nachweisen lässt.

Tatsächlich gab es jedoch auch vor dieser Zeit schon Tendenzen die auf ein ästhetisches Bewusstsein hinweisen, die bis auf einen Zeitraum von 1.5 Millionen Jahren vor unserer Zeit zurückreichen (vgl. Junker 2006: 105). Diese These wird auch von jener Gestützt, dass schon frühere Gattungen des Urmenschen über sprachliche Kommunikationsformen verfügten, die in einer ko-evolutionären Weise zur Menschwerdung beigetragen hat (vgl. Berger 2008: 238).

„Denn nur wenn einfache Frühformen von Sprache existierten, konnte eine extreme Sprachbegabung wie die unsrige überhaupt durch Darwin'sche Auslese der Besten entstehen. Demnach ist unsere voll entwickelte Sprache [...] nicht das Resultat einer *einzelnen* Mutation. Sprache hat sich vielmehr aus einfachen Anfängen nach und nach entwickelt, gemeinsam mit der Sprach- und Grammatikfähigkeit der Menschheit.“ (ebd. – Hervorhebung im Original)

Nachweise dafür lassen sich zum ersten in der Erforschung der Entwicklung des Gehirns finden, die – aus fossilen Funden rekonstruiert – zeigt, dass schon beim Australopithecus und beim Homo Habilis ein Broca Areal im Gehirn zu finden ist. Dieses ist jedoch auch bei anderen Primaten vorhanden, es dient offenbar nicht nur der Sprachverarbeitung, sondern auch der Koordination von Handbewegungen (ebd.: 117f). Zum zweiten verfügte bereits Homo ergaster über die notwendigen Nervenstränge zum Zwerchfell, die es

ermöglichen den Luftstrom so zu steuern, dass sprachliche Laute geformt werden können – eine Fähigkeit über die andere Säugetiere, auch Affen, in dieser Form nicht verfügen (vgl. ebd.: 81ff). Zum dritten ist, ebenso beim *Homo ergaster*, nachweisbar, dass eine zunehmende Notwendigkeit zur Mutter-Kind Bindung entstand, die durch emotionale Laute geschieht und auch heute noch beim Menschen feststellbar ist. Aber warum?

„Wahrscheinlich deshalb, weil ihre Babys im Vergleich mit Affenkindern unreifer und hilfloser geboren wurden. Beim *Homo ergaster* ist der Geburtskanal enger als bei Affen. Die schmalen Hüften sind eine Anpassung an den aufrechten Gang, der bei dieser Art erstmals optimal effizient war. Sie führen aber zu Problemen bei der Geburt, jedenfalls wenn, wie bei *Homo ergaster* der Fall, zugleich das Gehirn und damit der Kopf des Babys größer ist als zuvor. Um diese Probleme zu mildern, kamen die Kinder von *Homo ergaster* [...] unreifer zur Welt als der Affennachwuchs.“ (ebd.: 211)

Wie beim modernen Menschen, fand also ein großer Teil der Gehirnentwicklung erst nach der Geburt statt. Wie an selbiger Stelle zu lesen ist, waren unsere damaligen Vorfahren auch ziemlich Nackt, d.h. die Kinder konnten sich nicht am Fell der Mutter festhalten. „Ein *Ergaster*-Kind tat [also] gut daran, seine Mutter zum Mitschleppen zu motivieren“ (ebd.: 211). Die Evolution von Sprache und Kommunikation hat demzufolge schon vor *Homo Sapiens* ihren Anfang genommen und sich durch biologische, wie soziale Faktoren begünstigt abgespielt. Aus Sicht der biologischen Evolution lässt sich auf jeden Fall festhalten:

„Es gibt also eine Reihe von Hinweisen, die für ein Kontinuum der Kommunikationsfähigkeiten sprechen, aus denen dann die Sprache als eine Spezies-typische Anpassung entstand – nicht als eine späte Erfindung von *Homo Sapiens*, sondern im Zusammenhang mit den kognitiven Fähigkeiten, der sozialen Komplexität sowie der Lern- bzw. Kulturfähigkeit der Menschen.“ (Junker 2006: 102f – Hervorhebung im Original.)

Wofür jedoch die Funde aus der Zeit der jungpaläolithischen Revolution sprechen, ist, dass *Homo Sapiens* bereits vor ca. 40.000 Jahren über symbolische Formen der Kommunikation verfügte. Wie Ditmar Brock anführt:

„Funde von Schmuck, kleinen Figuren und von Musikinstrumenten (Flöten aus Knochen, Schwirrinstrumente) die in Europa ab 35.000 v.u.Z. in beträchtlicher Zahl gemacht wurden, deuten darauf hin, dass damals bereits symbolischen Zeichen offenbar große Bedeutung beigemessen wurde, was auf Sinnverwendung umgestellte Kommunikation zwingend voraussetzt.“ (Brock 2006: 336)

Sprache mag sich, in ihren Vorläufern zu unserer heutigen Sprache, zwar schon recht früh in der menschlichen Gattungsgeschichte zu entwickeln begonnen haben, für das was wir heute unter Kommunikation verstehen – die Sinnkonstitution durch symbolische Zeichen –, gibt es jedoch erst ab der Jungsteinzeit sichere Anzeichen. Interessant ist nicht zuletzt, dass in diese Zeit auch die ältesten gefundenen Musikinstrumente fallen.

Es ist wichtig für die Beschäftigung mit der menschlichen Kommunikation– zur Musik komm ich ja weiter unten, da soll noch nicht vorgegriffen werden –, festzustellen, dass sie gesellschaftlich Bedingt ist. Dies war sie offenbar schon vor der jungpaläolithischen Revolution, in ersten Anfängen - wie sich unter anderem auch durch Bestattungsrituale nachweisen lässt (vgl. Brock 2006: 365). Und, dass sie sich zu den schon besprochenen symbolischen Formen der Kommunikation entwickelte.

Wesentlich für diese Kommunikationsform ist, dass sie nur durch eine enge strukturelle Kopplung zwischen dem wahrnehmenden psychischen System „Mensch“ und dem System der Kommunikation – das sich evolutionär in diesem Zeitraum herausgebildet haben muss – funktionieren kann. Brock greift hier die, für das gesamte Thema dieser Arbeit wesentliche, Feststellung Luhmanns auf: „Wahrnehmungen können nicht kommunizieren, und Kommunikation kann nicht wahrnehmen“ (Brock 2006: 125; vgl. auch Luhmann 1975), um fortzufahren, dass für die Innovation zwischen Symbolsprache und Gesellschaft, eine Veränderung des Verhältnisses in der „strukturellen Koppelung zwischen psychischem und sozialem System“ (ebd.) notwendig war:

„Während Lautgesten mit momentanen Wahrnehmungen, Bedürfnissen und Gefühlen der Akteure so verkoppelt sind, dass sie vom Adressaten direkt nachvollzogen werden können, fehlt Wahrnehmungen im Zustand der Trance diese Evidenz, da es um inneres Erleben geht, über das nur zeitversetzt kommuniziert werden kann. Daher müssen Zeichen in die Kommunikation eingeführt werden, die auf die trancespezifischen Wahrnehmungen verweisen können und von den Adressaten im inneren Erleben nachvollzogen werden müssen. Auf diese Weise wird der Einstieg in eine neue Welt symbolischer Bedeutung jenseits des Horizonts direkter Bedürfnisse erreicht.“ (ebd.)

Unter trancespezifischen Wahrnehmungen versteht Brock hier die Erfahrung, sich in ein anderes Lebewesen aus dem eigenen kulturellen Umfeld zu verwandeln – durch spezifische Techniken, wie wir sie auch heute noch in z.B. schamanistischen Kulturen kennen – und dadurch eine Unterscheidung zwischen Körpern und Geistern, und in weiterer Folge ein darauf aufbauendes Weltverständnis zu erlangen.

„Über „entsprechende“ mythische Erzählungen, Rituale und eine die eigene Gruppe als Abstammungsgemeinschaft in das eigene Weltbild integrierende Sozialstruktur kann ein gesellschaftlicher Rahmen für sinnverwendende Kommunikation geschaffen werden.“ (ebd.: 125f)

Da Geister nicht real existieren, also die strukturelle Kopplung an Körper und Gesellschaft fehlt,

„muss sich eine Kommunikationsgemeinschaft bilden, die gemeinsame Regeln für die Kommunikation aufstellt, also Einverständnis über die ihnen zuzuschreibenden Eigenschaften erzielt, erfolgsversprechende Rituale konzipiert und festlegt, woran die Reaktionen der „Geister“ abgelesen werden können.“ (ebd.: 126)

Der Mythos, der in der Jungsteinzeit noch teil der Erlebniswelt war (vgl. ebd.: 157), und das im Ritus stattfindende Eintauchen in die überirdische Sphäre, die „Kommunikation mit der Geisterwelt“ (ebd.: 159) sind also konstituierende Faktoren für das Entstehen der symbolischen Formen der Kommunikation. Die von der Natur, vom Geschehen im Augenblick losgekoppelte, Sinn verwendende und Sinn stiftende Kommunikation wird dadurch ermöglicht. Der Ethnologe und Strukturalist Claude Lévi-Strauss sagt dazu, dass der Mythos Teil der Sprache ist, aber noch mehr:

„Wollen wir uns über die spezifischen Merkmale des mythischen Denkens Rechenschaft geben, so müssen wir verifizieren, daß der Mythos gleichzeitig in der Sprache und jenseits der Sprache ist.“ (Lévi-Strauss 1967: 229)

Der Mythos selbst ist symbolisch, so wie die Sprachzeichen, mit denen er erzählt wird. (vgl: ebd.: 231) Hier gilt es zu bedenken, dass der Mythos, als gesellschaftlichen Sinn stiftende Erzählung zu verstehen ist. (Als in vorgeschichtlicher Zeit entstandene Schöpfungsmythen, z.B.: woher kommt der Mensch, was zeichnet ihn aus – im judeo-christlichen Zusammenhang z.B. der Mensch als von Gott geschaffene „Krone der Schöpfung“, etc.; als Geistwesen in einer von Geistern belebten Welt.) Der Mythos begründet so ein vom Realen entkoppeltes und somit auf neue Situationen anwendbares Symbol, das sich – so wie die Sprache, die Kommunikation an das psychische Bewusstsein – an den gesellschaftlichen Zustand wieder koppeln kann. Und, historisch gesprochen (denn den Mythen, als die Welt erklärendes Prinzip sollte m.E., im auf wissenschaftliche Erkenntnis bauenden Geiste, durchaus entgegengetreten werden) haben

Mythen zur Fähigkeit symbolisch zu denken, zusammen mit der symbolisch kodierten Sprache, in gegenseitiger Interdependenz sicherlich beigetragen.

Wesentlich ist, dass der Mensch, durch die Fähigkeit mittels Symbolen, z.B. Wortzeichen, auf Dinge und Umstände in seiner Umwelt Bezug zu nehmen, einen Schritt aus der Natur gemacht hat, wodurch sich die menschliche Kommunikation von jeder anderen Form, wie z.B. der tierischen, unterscheidet. Sie ist, in ihrer sprachlichen Form digital (vgl. Bateson, a.a. Stelle oben), ihre Symbole sind, wie Flusser sagt, zu Codes geordnet, und erlauben damit den Schritt in die kulturelle, vom Menschen beobachtete und mitgeteilte Welt:

„<<Objektiv>> - daran sei nochmal erinnert – kann eine solche Unterscheidung zwischen Menschlicher und anderer Kommunikation nicht beobachtet werden. Der <<qualitative Sprung>>, von dem die Rede war, der <<Ursprung>> des Menschen, ist nur <<intersubjektiv>> konstatierbar, also von Beobachtern, die an Vereinbarungen teilnehmen, dank derer aus Phänomenen Symbole werden, und die bereit sind, die Regeln welche Symbole zu Codes ordnen, anzunehmen.“ (Flusser 1998: 75)

Diese Regeln, von denen Flusser hier spricht, werden für gewöhnlich unter dem Begriff Kultur subsumiert und bilden den Bezugsrahmen, in dem sich der Mensch als Individuum und in seinem Bezug zur Gesellschaft sein Selbstverständnis konstruiert:

„Kultur ist vor allem die erlernte, das heißt mit Hilfe der bereits integrierten Mitglieder einer Kultur enkulturierte Lebensweise (way of life) einer historisch bestimmten und bestimmbaren Gesellschaft.“ (Greverus 1978: 73)

Kultur generiert ihre eigene Wirklichkeit die „superbiologisch und extrasomatisch“ (ebd.: 74) – d.h. über der Natur stehend – ist, in der der Mensch lebt, wahrnimmt und kommuniziert. Die Menschen sind kulturfähig, sie gestalten Kultur – aus ihren Bedürfnissen heraus mit, haben aber ebenso Vorgaben durch die Kultur. Greverus sieht hier drei wesentliche Aspekte:

„- Der allgemein anthropologische Aspekt, nach dem Kultur als Fähigkeit des Menschen definiert wird, kulturell zu handeln, das heißt Umwelt und menschliches Verhalten in dieser Umwelt gestaltend zu verändern und sich in einem Lernvorgang anzueignen.

- Der historisch-anthropologische Makroaspekt, nach dem Kultur als historisch-gesellschaftlicher Gesamtprozeß menschlicher Umweltaneignung definiert wird

- Der historisch-anthropologische Mikroaspekt, nach dem Kultur als „eine Kultur“ in ihrem sozio-geographischen und sozio-historischen Rahmen als besonderes konfiguratives Verhaltensmuster definiert wird, das die Antwort einer Sozietät auf ihre Umweltbedingungen und ihre spezifische Lebensweise (way of life) beinhaltet.“ (ebd.: 91)

Max Fuchs zitiert zum Verständnis von Kultur Ernst Cassirer, aus dessen Werk „Versuch über den Menschen“:

„Im ganzen genommen könnte man die Kultur als den Prozeß der fortschreitenden Selbstbefreiung des Menschen beschreiben. Sprache, Kunst, Religion und Wissenschaft bilden unterschiedliche Phasen in diesem Prozeß. In ihnen allen entdeckt und erweist der Mensch eine neue Kraft – die Kraft sich eine eigene, eine „ideale“ Welt zu errichten.“ (Cassirer 1990: 345; hier zitiert nach Fuchs 1999: 16)

Wobei dies laut Fuchs nicht als naiv-aufklärerisch zu verstehen ist, sondern das Entstehen neuer symbolischer Formen bezeichnet. Die „ideale“ Welt ist nicht die Utopie, sondern die Welt der Ideen, der in Diskurs und Kommunikation geformten Realität. Kulturentwicklung ist an die „Entwicklung der Symbol-Systeme wie Sprache, Schrift und Kunst“ (ebd: 67) gebunden, und damit, von Anfang an, an soziales Leben.

6.3. Der musizierende Mensch

Um ein Verständnis für das Verhältnis von Mensch und Musik zu erlangen, bedarf es zuallererst, sich von der Idee des >>musikalischen Werkes<< als einer vom Menschen abgelösten Manifestation der Musik, oder einem Absolutem abzuwenden, und Musik als Teil der Lebens- und Handlungswelt des Menschen zu betrachten. In seinem Buch „Der musizierende Mensch“ beschreibt Wolfgang Suppan (1984) drei grundlegende Thesen einer anthropologischen Betrachtung von Musik:

1. „Musik-Anthropologie geht nicht von der Musik, ihren – im europäisch-abendländischen Sinn-Werken aus, sondern von dem musizierenden und von dem Musik willig oder unwillig hörenden/empfindenden/ertragenden Menschen.“ (Suppan 1984:26)
2. „Musik ist Teil der Symbolwelt des Menschen: Mitteilung, Kommunikation, Interaktion.“ (ebd.: 27)

3. „Musik ist Gebrauchsgegenstand des Menschen“ (Ebd.: 28)

Anstelle der Beschreibung und Interpretation einzelner Werke tritt hier also eine funktionale Analyse des Phänomens Musik und im Weiteren der Musikfähigkeit des Menschen. Menschen erzeugen Musik und nutzen diese Erzeugnisse im Alltag. Vom Komponisten, der sich einer hochkulturellen Technik – einer tradierten Kompositionslehre – bedient um Kunst zu schaffen, hin zum musikalisch formell ungebildeten, der einem Kind ein Schlaflied vorsingt, zum Arbeiter und Autofahrer der im Hintergrund, seine Tätigkeit begleitend, Radio hört. Musik durchflutet Supermärkte, Cafes und sogar Aufzüge – soweit gehend, dass schon Begriffe wie „Muzak“ oder „Fahrstuhlmusik“ in unseren Sprachschatz eingeflossen sind. Und wie Christian Kaden schreibt, „kennen wir kein Volk auf dieser Erde, das auf Musik hätte verzichten wollen“ (Kaden 1989: 6). Dennoch ist der Musikgebrauch unterschiedlicher Kulturen, wie noch zu zeigen sein wird, von gravierenden Unterschieden geprägt.

Musik ist gerade in archaischen Kulturen, aber zumindest residual auch in unserer westlich-modernen, oft mit Kult und Ritus verbunden, in deren Zusammenhang sie je nach Kultur Gemeinschaft stiftet, oder aber auch die Funktion der Kontaktaufnahme mit dem überirdisch-metaphysischen, innehat. Sie ist Teil des Sozialen, wie auch des Ästhetischen. Im Folgenden soll dies anhand der oben vorgestellten drei Thesen näher untersucht werden.

6.3.1. Musikanthropologie vom hörenden Menschen ausgehend

Es geht in der ersten der drei oben vorgestellten Thesen vor allem darum, aufzuzeigen, dass nicht die Beschreibung einzelner Werke oder die Deutung musikimmanenter Strukturen - wie in der musikwissenschaftlichen Tradition üblich - das Verhältnis von Mensch und Musik ausmacht. Vielmehr muss hierfür der Mensch, als Musik hörendes und selbst musizierendes Wesen in den Mittelpunkt des Blickes gerückt werden. Nicht durch ein *L'art pour l'art* - Denken, sondern in den tatsächlichen Nutzungsweisen beginnt sich der Wert der Musik für den Menschen zu erschließen.

Selbstverständlich lassen sich die Komponisten, die Werke und ihre – auch analytische, wie wissenschaftliche – Interpretation und Rezeption nicht aus der Gleichung herausleugnen, doch wie Suppan feststellt, ist es notwendig:

„von Fall zu Fall zu untersuchen, wo das subjektiv Menschliche aufhört und wo seine objektivierten Produkte beginnen: und dies kann erst aufgrund der Analyse der Kulturformen einschließlich ihres sozialen und ökonomischen Umfeldes, der Produktions- und Rezeptionsbedingungen geschehen, es kann nicht dogmatisch festgesetzt werden.“ (Suppan 1984: 87)

Die Musik liegt zuallererst einmal im Wesen des Menschen, sie ist an ihn gekoppelt in ihrer Ähnlichkeit in Rhythmus, Spannung und Entspannung zum Erleben des Menschen. Wie Marcel Dobberstein in seinem Buch zur Musikanthropologie, „Musik und Mensch“ (2000), schreibt:

„Der ganze Mensch also steht wesensgemäß mit der Musik in Einklang. Und selbst in einer von Geistigkeit durchdrungenen Musik wie der Bachschen Fuge sind die Korrespondenzen zu den basalen Regungen existent. Wohl für alle Musik kann die Einsicht Claude Lévi-Strauss gelten, daß eben sie dem Individuum seine physiologische Verwurzelung nahebringt.“ (Dobberstein 2000: 15)

Doch nicht die physiologischen Grundlagen allein können Musik erklären, und Musik – vor allem die abendländische – wird vor allem im Geist verortet, sie wird Thema der Ästhetik.

„Ästhetisches Wahrnehmen und Urteilen ist jedoch immer eine komplexe Leistungsgestalt, wobei schon auf den Primärstufen der Reizaufnahme selektive Mechanismen wirksam sind.“ (ebd.: 38)

Erklärbar wird das Verhältnis von Mensch und Musik daher erst aus einer heterogenen Betrachtungsweise. Dass der Mensch „Klänge durch ein Sinnesorgan empfängt, daß die Wahrnehmung von Gefühlen begleitet wird“ (ebd.: 39) widerspricht der Idee eines reinen Formalismus. Ästhetik ist daher nur auf dieser physiologischen Grundlage überhaupt möglich, ein Umstand der Dobberstein zu dem Schluss bringt:

„Eine Anthropologie der Musik mag sich in der Auseinandersetzung mit dieser Sichtweise des Musikalisch-Ästhetischen zweifach bewähren: indem sie einerseits die Formen und die immanenten Inhalte an der Humanstruktur anlegt, und indem sie auf der anderen Seite versuchen müßte, eben jene Perspektivität, die einer Konstruktion des Rein-Ästhetischen innewohnt, aufzuzeigen. Zu widersprechen ist einer Trennung von formaler Struktur, Erlebnis-, Gefühlsqualitäten und

leiblicher Resonanz. Im letztendlich alles Musikalische konstituierenden Gegenwartsleben ist alles dies eins.“ (ebd.)

Neben der physiologischen Grundierung bedarf die Musik einer immanenten Struktur, um ein eigenes System darzustellen. Sie braucht Form: ein Tonsystem, Melodien, Motive. Muster müssen erkannt und wiedererkannt werden, damit sich die Erwartungs-Erwartungen erfüllen, denn:

„Musikalische Tonreihen, insbesondere ganze Melodien hören wir mit innerer Synergie, vorausgestaltend. Die strukturierende Aktivität der Psyche formt die Erwartungen als Qualität der ästhetischen Aperzeption.“ (Karbusicky 1990: 34)

Es spielen also Erwartungen und Erwartungs-Erwartungen schon beim Musikhören eine Rolle, und die Musik gestaltet daraus ihre Formen. Dies bestätigt auch Dobberstein:

„Überall wo werkimmanent über gestalthafte Wiederholung oder wo das Werkpartikel als Wiederholung irgendeines anderen, äußeren Elements der Vergangenheit wiedererkannt werden kann, überall dort wird Sinn gestiftet.“ (Dobberstein 2000: 42)

Damit wird der Sinnbegriff der Systemtheorie eingebracht. Die Musik wird von ihrer inneren Struktur zur Form, die an ihrem Äußeren, durch die Wahrnehmung auf physiologischer Basis auch im ästhetischen Empfinden, wahrgenommen wird: Jedes „begrifflich Erfassbare ist in der Musik Struktur.“ (ebd.: 44).

„Das Seelische, das Sozial-Kommunikative, alles braucht Struktur, Abstraktion, Reduktion, Redundanz, Vereinfachung.“ (ebd.)

6.3.2. Musik als Teil der symbolischen Kommunikationswelt des Menschen

Die zweite These verortet Musik als Interaktions- bzw. Kommunikationsmedium. Dabei darf Musik aber nicht mit Sprache verwechselt werden, sondern erfüllt einen anderen, eigenen Zweck. Während nämlich die Sprache der Sinnstiftung durch Informationsmitteilung - Suppan spricht hier von Faktenübermittlung (Suppan 1984: 27) – dient, „so führt der Zeichencharakter der Musik in den Bereich des emotionalen“ (ebd.)

wodurch Zustände erreicht werden sollen, „die eine Kommunikation mit der unsichtbaren Welt, mit der Geisterwelt ermöglichen“(ebd.).

Während die mythologische Welt der Götter, Geister und Dämonen in der westlich-europäischen Kultur spätestens seit der Renaissance in den Hintergrund getreten ist und dadurch nicht zuletzt Platz für die europäische „Kunstmusik in ihrer intellektuellen Werksorientierung“ (Lévi-Strauss 1980: 58) schuf, war die Verbindung zwischen mythischem Denken und Musik historisch lange Zeit eng gefasst, und findet sich derart in - so genannten - primitiven Kulturen noch heute. Es besteht eine direkte Verbindung von Musik und kultischen Zeremonien. So lässt sich zeigen, dass

„[...] überall dort, wo Kulthandlungen als Abbilder irrealer, geglaubter, außerirdischer Vorgänge vollzogen werden, Rezitation in erhobener Sprache, Gesänge und Musik nicht fehlen. Denn: *Musik ist die Sprache der Götter.*“ (Suppan 1984: 32 - Hervorhebung im Original)

Gerade spiritistische Gesellschaften mit ihren Schamanen, Zauberern oder Medizinmännern benutzen, durch Musik und Tanz erlangte Trance-Zustände um in Kontakt mit der Geisterwelt zu treten. „Musik wird gleichsam zum Vehikel, auf dem sich Gedanken und Wünsche dem „göttlichen Ohr“ nähern“ (ebd.).

Doch auch das Christentum mit seinen Kirchen, mit den Chören des Gregorianischen Chorals oder den Chorgesängen der Ostkirchen, mit Orgeln und Volksgesang, setzt auf die Musik. Nicht nur als Träger des Wortes, als Verkündigung, sondern um eine höhere geistige Ebene zu erlangen. Die Idee der Musik als Sprache der Geister und Götter

„[...] ist über alle menschlichen Kulturen hinweg Grundlage der Verwendung von Musik in der Kulthandlung, im Gottesdienst. [...] Dem singenden Priester ist es möglich, seinen Gott nicht nur anzubeten, sondern unmittelbar zu erreichen.“ (ebd.: 64)

Musik wird zwar gelegentlich als „Tonsprache“ (ebd.: 27) bezeichnet, verfügt aber nicht über die

„Willkürlichkeit des sprachlichen Zeichens, das zu verschiedenen Sprachfamilien gehörende Sprachen füreinander wechselseitig verständlich macht. Aus der Tatsache dagegen, daß es in der Musik keine Worte gibt, folgt, daß sie, die nicht bedeutet, ganz und gar von der Sinnesempfindung abhängt. Die Musik ist eine universale Sprache, deren Prinzipien aus der Menschlichen Verfaßtheit hervorgehen.[...] Da Musik auf richtigen und natürlichen Beziehungen zwischen

den Tönen beruht, gibt es, ja kann es in der Musik nichts auf Vereinbarung Beruhendes geben.“ (Lévi-Strauss 2004: 98)

Zwar bestehen unterschiedliche Tonsysteme zwischen verschiedenen Kulturen diese können jedoch als jeweils unterschiedliche Verwirklichungen desselben Grundsystems betrachtet werden, denn:

„Primär sind musikalische Formen bei allen Kulturen im wesentlichen identisch mit rhythmischen, modalen oder melodischen Klangformen [...]“ (Suppan 1984: 27)

Und wie Lévi-Strauß anführt:

„Man versteht nicht alle Sprachen, aber jedermann ist empfänglich für jede beliebige Musik; ein Europäer für die in Asien und sogar in Afrika und Amerika.“ (Lévi-Strauss 2004: 99)

Empfänglich zu sein, ist aber nicht mit Verstehen gleichzusetzen. Während sich oberflächlich, auf ästhetischer Ebene nämlich, die Musik einer fremden Kultur durchaus erschließen mag, so kann ein tieferes Verständnis stets nur auf dem Oberbau eines Kulturprogramms stattfinden. Dieses tiefere Verständnis ist aber nicht immer zwingend möglich, so kann ein rein emotionales Musikhören auch der Musik anderer Kulturen gegenüber offen sein, denn

„der musizierende Mensch handelt nicht nur vor dem Hintergrund der Gegebenheiten des jeweiligen [kulturellen] Oberbaues. Es wäre vielmehr gerade hier Invariantes zu vermuten, wenn gilt, daß von den höheren Geistesstufen hinab zu den biologischen Tiefenschichten die Gemeinsamkeiten zunehmen. Denn der Realitätsbereich Musik ist in besonderem Maße an Sinnlichkeit gebunden, die ihrerseits ausdrücklich mit den Tiefenschichten in Verbindung zu bringen ist.“ (Dobberstein 2000: 155)

Die Symbolik zwar ist in ihrer jeweiligen Bedeutung ein Resultat von Kommunikationszusammenhängen. Sie wird in einer spezifischen Kultur gesellschaftlich, durch Übereinkunft, zwischen den Menschen ausgehandelt:

„Wort- und Tonsprache erfordern eine zwei- bis mehrfache Verbindung zwischen den Kommunikationspartnern. Zum äußerlichen aufnehmen der Signale/Worte/Klänge kommen Vereinbarungen über die Zeichenfunktion der Signale. [...] es bedarf eines gemeinsamen Bezugfeldes von Normen, Regeln, eines gemeinsamen Zeichenvorrates.“ (Suppan 1984: 153)

Musik kann dabei aufgrund von "Vereinbarungen semantisiert werden, muss es aber nicht" (ebd.: 154). Sie kann in einem Geltungsbereich Bedeutung haben, in einem anderen aber rein ästhetischen Ansprüchen genügen. So kann die Musik Bachs, z.B., auch heute noch „technisch“ interpretiert werden, obwohl Bach in seiner Zeit eine Symbolik eingearbeitet hat, die nicht mehr dem symbolischen Verständnis unserer Zeit entspricht. (Vgl. Suppan 1984: 155)

Die Symbolik, wie auch die Einbindung in kultische Praktiken kann verloren gehen, ohne dass Musik deshalb an sich an Bedeutung für den Menschen verliert. Musik als Sprache der Sinne, ist dies in dem Ausmaß, welches im Wesen des Menschen begründet, dem Menschen möglich ist. Dabei hat die Möglichkeit der Mitteilung auf symbolischer Ebene ihre Grenze in der Begrenzung der Kodierungssysteme. Als emotionales Wesen kann der Mensch darüber hinaus die Musik aber auch auf emotionaler Ebene nutzen, und damit eine weitere Ebene seiner Erfahrungen in ihr erleben. (vgl. ebd.: 172)

In jedem Kunstwerk sind Segmente der menschlichen Lebenserfahrung als mitteilbare Bedeutungselemente enthalten. So kann auf diese Weise Musik in Symbolik oder Ästhetik, wie auch im Emotionalen zu zwischenmenschlicher Kommunikation genutzt werden; aber auch dadurch erst verstanden werden.

„Denn: Was sie sagt, kann die Musik nur sagen, wenn jemand die Aussage aufnimmt, Und warum sonst würden Menschen aller Kulturen, aller Gesellschaftsschichten Musik benutzen, wenn sie damit nicht etwas mitteilen wollten.“ (ebd.: 177)

Zusammenfassend können wir zu dem Schluss kommen, dass Musik in der Gesellschaft eine kommunikative Rolle einnimmt, die auch abseits von musikwissenschaftlicher Bedeutung eine Gemeinschafts- wie auch Identitätsstiftende Funktion erfüllt, die kulturell verstanden oder emotional empfunden werden kann. Sie erfüllt neben der sprachlichen Kommunikation eine weitere, wesentliche Funktion des Sinn-Austauschs, wie Suppan schlussfolgert:

„[...] so können wir – mit guten Gründen – davon ausgehen, daß die Bedeutung der Musik nicht [allein] darin zu sehen wäre, daß sie die auch in Worte faßbaren Bewusstseinsinhalte zu formen vermag, sondern daß Musik auf diejenigen Zentren des Nervensystems wirkt, die die physische und psychische Einstellung des Menschen regeln. Und davon hängen Allgemeinbefinden und Selbstverwirklichung des Menschen ab, Absichten und Gemütsbewegungen, die

ihn in die gesellschaftliche Wirklichkeit einbinden und ihn veranlassen, gewisse Handlungen auszuführen oder nicht auszuführen.“ (Suppan 1984, S. 178)

Doch nicht nur Handlungen werden vom Verhältnis Musik – Emotionalität bestimmt. Dieses Verhältnis wirkt auch wieder auf unsere Wahrnehmung ein:

„Mehr noch, Musik kann uns „einstimmen“ auf eine Wahrnehmung und diese emotional vertiefen, und sie kann in ihrem Medium diese Stimmung festhalten. Musikalisch erhalten wir eine Kultur der Emotionalität, die unsere Wahrnehmungsfähigkeit steigert, und eben nicht nur unsere akustische.“ (Kluxen 1998: 30)

6.3.3. Musik als Gebrauchsgegenstand

Musik ist kein nebensächlicher Zeitvertreib – auch wenn hier die Sonderentwicklung der europäisch-abendländischen Kultur ihre Eigenheiten entwickelt hat -, vielmehr ist sie eingebettet in „lebenswichtige Vollzüge des Alltags, in kultische, politische, wirtschaftliche Ereignisse“ (Suppan 1984: 29). Sie tritt nicht als eigenständige Kunst hervor, sondern hat ihre Aufgabe in mit Lebens- und Umweltbewältigung verknüpften Funktionen.

„Bedrängt von den Mächten der Natur, den real vorhandenen, wie den geglaubten irrealen, ist der Mensch in Primärkulturen vielen Zufällen ausgeliefert, körperlich und seelisch leidend, in erster Linie ein heilsbedürftiges und weniger ein erkenntnisthungriges Wesen. Daher ist Musik in den frühen Phasen der menschlichen Geschichte nicht selbständige „Kunst“, sondern [...] ins allgemeingesellschaftliche Tätigkeit eingebunden: in Arbeit, in Kult.“ (ebd.)

Musik reflektiert sich nicht selbst, sondern wird als magisch-nützlich empfunden. Sie begleitet und koordiniert Arbeitsvorgänge, bewirkt sozialen Zusammenhalt und hilft menschliche Identität zu schaffen.

„In mehr oder weniger verdeckter, in einfacher oder höher entwickelter Form zeigt sich die sozial integrierende Kraft des Musizierens in unzähligen, wenn nicht allen Kulturen dieser Welt“ (ebd.: 70)

Durch die Technik ist sie mittlerweile stets verfügbar und erleichtert den Alltag, indem sie emotional Sinn zuspricht:

„Musik konsumieren, das heißt: leere Zeit emotional zu füllen. Die rational bestimmte Funktionalität des Prozesses der technischen Welt läßt den sinnlich-seelischen Bereich weitgehend unbesetzt. Wenn hier Musik eintritt und mit den Mitteln und in der Struktur der technischen Welt verfügbar gemacht wird, so darf man dem kompensatorische Bedeutung zusprechen.“ (Kluxen 1998, S. 20)

Musik wird nicht nur im religiös kultischen Bereich, sondern ebenso in Herrscherkulten genutzt. In Kriegsgesängen und Protestliedern. Sie steht für Ideen und wird für Ideologien missbraucht. (vgl. ebd.: 71ff). Sie wird als Kraftspender bei der Arbeit (ebd.: 79ff), als „Muzak“ – funktionelle Hintergrundmusik, die ein „angenehmes, gewinnbringendes (Arbeits-) Milieu schafft – eingesetzt.“ (ebd.:85f) Sie findet sich ebenso in der Medizin/Magie der Naturvölker (vgl. ebd.: 102ff) als auch in moderner Musiktherapie (vgl. ebd.: 118ff).

Sie besitzt also, wie alle Kunst eine >>Kulturfunktion<<. Sie hilft den Alltag erträglicher zu machen, aber sie schafft auch einen Sinn für das Selbstverständnis des Menschen in seiner sozialen Umgebung, hebt ihn aus dem rein Natürlichen heraus, indem sie ihn im Alltag umgibt:

„Kunst darf daher nicht bloß den [...] Charakter des Quasi-Religiösen, des Erhabenen und Nicht-Alltäglichen haben, sondern muß ins Leben *aller* Menschen zurückgehen.“ (Fuchs 1999: 151 - Hervorhebung im Original)

Musik wird also aus der Bedeutung heraus betrachtet, die ihr durch ihre Nutzung beigemessen wird. Der Mensch macht sich die Musik nutzbar, er baut sie in seinen Alltag ein. Er erhält dadurch einen, auf ästhetischem Genuss basierenden Sinnlieferanten innerhalb der alltäglichen Umwelt. Diese wird dadurch zu einer bestätigenden Konstante, zu einer positiven Seinserfahrung, die sowohl sozial verbinden, als auch subjektiv bestärken kann (was beim unwilligen Hören auch unter umgekehrten Vorzeichen geschehen werden kann). Wie der Psychologe und Musiker Klaus Holzkamp schreibt:

„So gesehen sind in vorfindlicher Musik stets auf irgendeine Weise Möglichkeiten zur Bewältigung, Gestaltung, Steigerung subjektiver Befindlichkeiten historisch kumuliert. [...] Meine eigene Befindlichkeit tritt mir in der Musik in überhöhter, verallgemeinerter, verdichteter Form entgegen, ohne daß dabei die sinnlich-körperliche Unmittelbarkeit meiner Betroffenheit reduziert wäre.“ (Holzkamp 1993: 70)

Da Musik als Gebrauchsgegenstand nicht im eigentlichen Sinn Teil meiner Untersuchungen zur Frage des anthropologischen Aspekts musikalischer Kommunikation

und Sinnstiftung ist, habe ich es, was diesen Teil betrifft, bei einem kurzen Abriss belassen.

6.4. Zusammenfassung: Kommunikation und Musik in der Symbolwelt des Menschen

Der Mensch lebt in einer Umwelt in der er Bedeutung symbolisch codiert, und auf diese Art und Weise seine spezifische Wirklichkeit konstruiert. Wie in den beiden vorigen Kapiteln schon zu sehen war, wird die Bedeutung der Symbole im gesellschaftlichen Zusammenleben, in der Kultur ausgehandelt, und vom Bewusstsein bei der Konstruktion von Wirklichkeit angewendet. In diesem Kapitel nun habe ich gezeigt, wie sich Kommunikation und Bewusstsein co-evolutionär entwickelt haben, und dass dies überhaupt nur möglich ist, weil Symbole in relativer Bezugnahme auf Wirklichkeit funktionieren.

Sprache und Musik – beides sind Medien symbolischer Kommunikation – begleiten Homo Sapiens schon seit frühen Urzeiten, und haben ihre jeweils spezifische Bedeutung zur Sinngenerierung für den Menschen als Kulturwesen. Beide erfüllen gesellschaftliche Zwecke: Sei es als Medium der Kommunikation, oder dadurch, dass sie auf eine sprachlich nicht direkt fassbare Weise – im Fall der Sprache durch den Mythos, der mehr Bedeutung in sich trägt als seine sprachliche Manifestation, im Fall der Musik als Mittel zum Übertritt in eine nicht kommunizierbare, mythische Ebene – dem Menschen die Möglichkeit geben, eine „höhere Wirklichkeitsebene“ von der aus er sich selbst beobachten kann, zu betreten.

In Musik, wie in Kommunikation schafft und findet der Mensch Sinn. Die Fähigkeit der Kommunikation auf Objekte der Dingwelt, oder auf Vorgänge und Geschehnisse seiner Alltagswelt zu verweisen, wird durch die Fähigkeit der Musik, Emotionen, das nicht sagbare, zu vermitteln ergänzt. Musik hilft damit bei der Lebensbewältigung, sie strukturiert durch ihre Erfahrung im Einzelnen aber auch das Bewusstsein, indem sie zur Reflexion verhilft, aber auch weil sie emotional auf Handlungen einstimmt.

Musik besitzt, wie die Kommunikation – durch die Wirklichkeitsmodelle als Kultur ausgehandelt werden –, eine Kulturfunktion. Der Mensch eignet sich Musik an, um sie im Alltag, wie auch im mythischen Bereich, für ihn sprechen zu lassen, und erhält damit einen ästhetischen Sinnlieferanten. Sie ist in der Arbeitsweise unseres Bewusstseins bei der Wirklichkeitskonstruktion als Möglichkeit enthalten, sie spielt eine wesentliche Rolle im sozialen Zusammenleben und bei der Identitätsbildung, und sie erfüllt eine wichtige Funktion in der Herausbildung der spezifisch menschlichen Seinsweise Kultur.

7. KULTURWISSENSCHAFTEN

7.1. Der Cultural Turn

Das Verständnis des Begriffs Kultur hat sich in den letzten Jahren grundlegend geändert. Die Jahrhunderte alte Dichotomie von Hochkultur als der Manifestation der „schönen Künste“ einerseits und der Volkskultur als ornamental geschmückten Gebrauchsgegenständen der Alltagswelt und dazu den Unterhaltungsmedien – im Sinne einer Kulturindustrie nach Adornos Verständnis – andererseits, ist einem Kulturbegriff gewichen, der sich mit der Lebenswelt der Menschen auseinandersetzt. Die Frage, der damit vor allem auch in den Sozialwissenschaften nachgegangen wird, lautet nun, wie Menschen ihre Wirklichkeit konstruieren und sinnhaft organisieren:

„Die Sozialwissenschaften stellen sich zunehmend als ‚Kulturwissenschaften‘ dar, die die symbolischen Ordnungen rekonstruieren, vor deren Hintergrund die Menschen der sozialen Welt – und damit auch sich selbst – Sinn und Bedeutung verleihen. Nicht der Faktizität des Verhaltens und der sozialen Gebilde, sondern der sinnhaften Organisation der Wirklichkeit, in deren Zusammenhang Verhalten und soziale Gebilde erst möglich werden, gilt nun regelmäßig das bevorzugte sozialwissenschaftliche Interesse.“ (Reckwitz 2000: 12)

Dies lässt sich im Zusammenhang mit einem generellen Cultural Turn in den Geisteswissenschaften sehen, dessen Anfänge sich bis Giambattista Vicos *Scienza nuova* (1744), Johann Gottfried Herder, G.W.F. Hegel und Friedrich Nietzsche (vgl. Kittler 2001) zurückverfolgen lassen. Zu einer breiteren Umsetzung gelangte dieses Verständnis jedoch erst im Lauf des 20. Jahrhunderts, wobei Dilthey schon 1908 feststellte, dass gewisse Wissenschaften – Dilthey spricht hier schon im Titel seines Essays von Geisteswissenschaften – nicht mit den zählenden und messenden Methoden der Naturwissenschaften arbeiten – er nennt:

„Geschichte, Nationalökonomie, Rechts- und Staatswissenschaften, Religionswissenschaft, das Studium von Literatur und Dichtung, von Raumkunst und Musik, von philosophischen Weltanschauungen und Systemen, endlich die Psychologie.“ (Dilthey 1908: 109)

In diesen Wissenschaften – die aus heutiger Sicht um die Sozial- und Kommunikationswissenschaften zu erweitern sind – kann erzählt oder beschrieben werden und man kann Theorien entwickeln: „Immer aber beziehen sich diese auf dieselbe Tatsache: Menschheit

oder menschlich-gesellschaftlich-geschichtliche Wirklichkeit“ (ebd.: 111). Nur in den Deutungsmustern dieser Wirklichkeit finden die Geisteswissenschaften das, was zu erklärender Bedeutung wird. Sie müssen sich daher um ein Verstehen aus den Zusammenhängen der menschlichen Wirklichkeit bemühen.

Einhergehend mit diesem Paradigmenwechsel, verschiebt sich der Blickpunkt des Forschungsinteresses von den Strukturen der Gesellschaft hin zu den Prozessen der Wirklichkeitskonstruktion und Bedeutungskonstitution, und „optiert in diesem Sinne für die entgrenzte Kontextualität der Betrachtung“ (Bauer 2003: 127). Es wird also der Schritt zu einer Wissenschaft gemacht die Kultur betrachtet, und sich darin bewusst ist, dass diese Betrachtung wiederum an kulturelle Vorgaben gebunden ist, also mit Beobachtungen von Beobachtungen (von Beobachtungen) – also auf der Ebene der Beobachtung dritter Ordnung operiert.

Die Beobachtung erster Ordnung wird dabei von den einzelnen Aktanten in Form einer Setzung getätigt, die Beobachtung zweiter Ordnung beobachtet die Vorraussetzung für dieses Setzung und die Beobachtung dritter Ordnung beobachtet das Beobachten zweiter Ordnung und damit den Blickpunkt aus dem diese getroffen wird. Durch die gegenseitige Beobachtung zweiter Ordnung und daran anschließender Kommunikation schaffen die Aktanten Wirklichkeitsmodelle, an denen sie sich in ihren Setzungen orientieren können. (vgl. Schmidt 2003: 33f). Wirklichkeitsmodelle sind dabei Modelle für mögliche Wirklichkeiten im Sinne einer „Einheit der Differenz von Kategorien und semantischen Differenzierungen“ (ebd.: 38),

„Sie werden erst dann handlungswirksam, wenn ein Programm zur Verfügung steht, das die möglichen Formen von Bezugnahmen auf Kategorien und semantische Differenzierungen in einer gesellschaftlich verbindlichen Weise in konkrete Unterscheidungssetzungen zu überführen erlaubt, also situationsspezifische Selektionen aus möglichen Relationen zwischen Setzungen und Vorraussetzungen ermöglicht.“ (ebd.)

Dieses Programm, so Schmidt weiter, stellt die Kultur dar. Wissenschaft, wenn sie Kultur erforschen will, kann daher als Beobachtung dritter Ordnung Aussagen über die Art und Weise machen, wie diese Wirklichkeitsmodelle zustanden kommen, und wie sie sozial gehandhabt werden. Die Kommunikationswissenschaft kann diesem Blick folgen und die Kommunikation(-szusammenhänge) und ihre Prozesse der Wirklichkeitsbildung betrachten.

7.2. Kommunikation

7.2.1. Form und Funktion von Kommunikation in Gesellschaft und Kultur

Kommunikation bedingt Kultur und Kultur bedingt Kommunikation. Als verbindendes Element von psychischen- (Subjekte) und sozialen Systemen ist Kommunikation grundlegende Bedingung für Gesellschaft. Sie ermöglicht durch Bezugnahmen, aus Kontingenzen Möglichkeiten zu selektieren und konstruiert damit die Wirklichkeit der Gesellschaft:

„Die Gesellschaft, in der wir leben, ist kommunikativ konstituiert, das heißt: Sie organisiert sich in Strukturen von Kommunikation und sie besteht nur als kommunikatives Gebilde, sie ist ein kommunikatives Konstrukt.“ (Bauer 2006 : 46)

Soziales Handeln spielt sich stets auf Ebene der Kommunikation ab, hier begegnen Menschen einander, finden sich selbst verstrickt in Geschichten – schaffen damit ihre Identität –, und handeln Interpretationsweisen, somit Bedeutungen für ihr Erleben von Welt aus (vgl. Schmidt 2003). Indem er im Medium der Sprache kommuniziert, wird der Mensch überhaupt erst zum gesellschaftlichen Lebewesen, das sonst in seiner Einsamkeit verloren wäre (vgl. Flusser 1998: 9). Kommunikation erlaubt erst das Phänomen der Weitergabe, und damit gesellschaftliche Verfügbarkeit von Wissen, sie ist damit, nach Flusser, auch unnatürlich:

„Das Unnatürliche an diesem Phänomen, das unter dem interpretativen Gesichtspunkt sichtbar wird, ist mit der Künstlichkeit seiner Methoden – der absichtlichen Herstellung von Codes – aber noch nicht vollends erfasst. Die menschliche Kommunikation ist unnatürlich, ja widernatürlich, weil sie beabsichtigt, erworbene Information zu Speichern. Sie ist <<negativ entropisch>>. Man kann behaupten, dass die Übertragung von erworbener Information von Generation zu Generation ein essentieller Aspekt der menschlichen Kommunikation überhaupt darstellt.“ (Flusser 1998: 12)

Die widernatürliche Eigenschaft der Kommunikation ist mit einem anderen Differenzbegriff zu Natürlichkeit benennbar, mit dem der Kultur. Erst durch die Speicherung von Wissen und ihrem Verfügbarhalten im sozialen Kontext, kann dieses Wissen als Orientierung im sozialen Handeln dienen, und damit das Vermitteln von

intersubjektivem Sinn durch dessen Koppelung an sprachliche Symbole in der Kommunikation ermöglichen.

So schafft die Kommunikation eine Grundlage dafür Wirklichkeitsbereiche zu teilen. Sie ermöglicht den Individuen sich mitzuteilen, indem sie, in Reflexion auf das in ihr kumulierte Wissen, im Medium der Sprache die bedeutungsvollen Formen, die Symbole verfügbar macht:

„Mitteilungsfähig wird eine subjektive Empfindung nicht aus sich heraus, sondern nur dank Angeboten, mit der die Gesellschaft dem wortlosen Individuum zu Hilfe kommt. Während die Ästhetik damit beschäftigt sein wird, die Differenz des Individuums und seines Bewusstseins unter dem Gesichtspunkt von Formangeboten zu tradieren, die diese Differenz nicht leugnen, sondern sie zu einem Motiv geselliger und gesellschaftlicher Mitteilungsfähigkeit machen, greift der Kommunikationsbegriff die damit entdeckte Differenz auf und fragt nach dem, was hier dem Individuum zu Hilfe kommt.“ (Baecker 2005:18)

Kommunikation ist Teil der gesellschaftlichen Welt, nicht Ausdruck des individuellen Bewusstseins, sie entsteht in Gesellschaft und erlaubt dem Individuum an Gesellschaft teilzunehmen. Dazu muss das Individuum aber erst die gesellschaftlichen Regeln lernen, wie die Worte – die den Code der Zeichen bilden, mittels derer es kommuniziert – zu gebrauchen sind, d.h. welche Bedeutungen in ihnen liegen, und wie damit etwas mitgeteilt werden kann, denn:

„Auch wenn er glaubt zu reden, wird der Mensch von den Regeln der Zeichen, die er verwendet, geredet. Die Regeln dieser Zeichen zu kennen heißt, die Gesellschaft zu kennen, aber auch das System der sprachlichen Determiniertheiten, das uns als ‚Geist‘ konstituiert.“ (Umberto Eco 1987: 165).

Diese Regeln sind jedoch nicht einmal festgeschrieben und unveränderlich, sondern verändern sich im steten Gebrauch. Sie verändern sich im Wechselspiel zwischen „zwei Endloshorizonten“ (Baecker 2005: 9), den kommunizierenden Individuen und ihrem Bewusstsein auf einer Seite und der Gesellschaft auf der anderen. Kommunikation muss sich daher, um im jeweiligen Kontext durch Selektion auf etwas verweisen zu können, immer aufs Neue reproduzieren. Dabei muss sie sowohl selbstreflexiv sein, als auch stets auf den Kontext als Kontext verweisen. Sie ist in diesem Sinne eine

„dreiwertige Zwei-Seiten Form: Sie schließt auf der Innenseite ein, was sie bezeichnet; sie schließt auf der Außenseite aus, was sie nicht bezeichnet; und sie

produziert sich selbst als Operation, die einschließt, was sie einschließt, und ausschließt, was sie ausschließt.“ (ebd. 2005: 68)

Begreift man Kommunikation in diesem Sinne als Form, so bleibt das Individuum aus dieser Form ausgeschlossen, es bleibt also an der Außenseite der Form, die ohne diese Außenseite aber nicht existieren könnte. Wäre das Individuum Teil der Innenseite der Kommunikation, so könnte diese sich nicht reproduzieren, wäre also zu erneuter Bezugnahme in einem anderen Kontext unfähig. Kommunikation und Individuum können demnach nur auf der Basis einer Kopplung in Beziehung gebracht werden. Das Individuum operiert auf Basis von Beobachtungen, die mittels Bewusstsein geschehen. Die Kommunikation aber kann nicht beobachten, sondern nur kommunizieren. Da sowohl Beobachtung als auch Kommunikation auf jeweils getroffenen Selektionen als Basis ihres Operierens aufbauen, werden diese ständig aktualisiert, also reproduziert, um das System aufrecht zu erhalten. Dabei folgen Bewusstsein und Kommunikation jedoch unterschiedlichen Modi der Autopoiesis (vgl. Luhmann 1995: 118). Wie Luhmann hierzu schreibt:

„Ein soziales System kann nicht denken, ein psychisches System kann nicht kommunizieren. Kausal gibt es trotzdem immense, hochkomplexe Interdependenzen. Geschlossenheit bedeutet also keinesfalls, dass keine Wirkungszusammenhänge bestünden, oder daß solche Zusammenhänge nicht durch einen Beobachter beobachtet oder beschrieben werden könnten. Nur muß die Ausgangslage der Geschlossenheit in diese Beschreibung eingehen. Das heißt: Man muß der Tatsache Rechnung tragen, daß Wirkungen nur durch den Mitvollzug auf Seiten des die Wirkungen erleidenden Systems zustande kommen können. Und man muß berücksichtigen, dass die Systeme füreinander intransparent sind, sich also wechselseitig nicht steuern können.“ (ebd.)

Um beobachtbar zu sein, muss die Kommunikation also als Form in einem Medium existieren, und ermöglichen, dass das beobachtende Bewusstsein eine eigene Selektion aus der Kontingenz der in der Kommunikation enthaltenen Selektion, und dem Kontext in dem die Mitteilung stattfindet, trifft. Im kommunikativen Akt wird also eine Setzung getroffen, die aufgrund bestehender Voraussetzungen – also Erfahrungen – interpretiert werden kann. Diese Interpretation wird durch Kategorien, wie z.B. alt/jung, Frau/Mann, etc. und durch semantische Differenzierung, also eine Bezugnahme auf das eine, und nicht das andere, ermöglicht. So schließt der Satz „<<ein junges schönes Mädchen>>“ den Satz „<< ein alter hässlicher Mann>>“ (Schmidt. 2003: 32) als Differenz aus. In

diesem Sinne sind Setzungen als Differenzierungen und Vorraussetzungen als Kategorien „autokonstitutiv aufeinander bezogen und bestätigen sich in jedem Setzungsprozess gegenseitig“ (ebd.).

Diese Kategorien als Orientierungs-Orientierungen bilden die Wirklichkeitsmodelle und damit ein Kulturprogramm (siehe oben), die im Hintergrund mitlaufen, und so ermöglichen, dass sie im psychischen System, im „Aktanten in seinen Geschichten und Diskursen das entstehen lassen, was als Sinn erlebt wird“ (ebd.: 39).

So kann Sinn in diesem Zusammenhang als

„die dauerhafte Erfahrung des Erfolgs funktionierender Kulturprogramme bzw. als sozial erfolgreiches *Differenzierungs- und Unterscheidungsmanagement* von Aktanten beschrieben werden, als gezieltes Handeln im semantischen Raum, der in jeder Setzung vorausgesetzt werden muss, sollen Sinnerfahrung und Sinnzuschreibung für den einzelnen Aktanten überhaupt möglich und sozial übertragbar bzw. kompatibel sein.“ (ebd.: 39f)

Die in persönlicher Reflexion beobachtbaren, sinnvollen Setzungen in ihren Zusammenhängen nennt Schmidt „Geschichten“, die gesellschaftlichen Kommunikationszusammenhänge durch die die Kategorien der semantischen Differenzen entstehen, „Diskurse“ (vgl. ebd.: 53). Die Erfahrung beobachtbaren und kommunizierbaren Sinns ist damit interdependent mit den Beiträgen zum gesellschaftlichen Diskurs, die aus diesen Beobachtungen und kommunikativen Handlungen des Einzelnen wieder in die Gesellschaft eintreten.

Ob man nun auf der streng formalistischen systemtheoretischen Ebene wie Luhmann oder Baecker argumentiert, oder sich an den Wechselbeziehungen zwischen den Geschichten der Aktanten und den übergeordneten Diskursen orientiert: Kommunikation kann nur dynamisch und in Gesellschaften, nur vor einem sinngebenden Hintergrund – Umwelt, bzw. Wirklichkeitsmodell und Kulturprogramm – existieren.

Kommunikation oszilliert auch ständig zwischen einem Gegenstandsverständnis (worüber wird kommuniziert), und einem Selbstverständnis (wie wird kommuniziert), wobei diese nicht komplett voneinander trennbar sind. Der Gegenstand der Kommunikation formt diese, er

„prägt also die Form, die Dauer, die Intensität der kommunikativen Beziehungen, ihre Alternativlosigkeit oder ihre Entwurfskraft.“ (Faßler 1997: 18)

Neben dem äußeren Kontext spielt also auch der innere, auf den Inhalt bezogene, und damit die kommunikative Handlung formende Kontext eine wichtige Rolle für das Entstehen und Verständnis von Kommunikation. Er bestimmt mit, wie etwas kommuniziert wird, und kann dadurch wiederum die Anschlusshandlung maßgebend mitbestimmen. Man denke hier auch an John L. Austins *Theorie der Sprechakte* (1972) und seine Unterscheidung zwischen konstativen und performativen Äußerungen. Die konstative Äußerung beschreibt einen Sachverhalt, die performative fordert zu einer Handlung auf, und ist damit selbst schon Vollzug einer Handlung. So kann Kommunikation als „einfacher Unterscheidungsvorgang, oder als Verständigungsmittel“ (Faßler 1997: 23) ebenso wie als „Mittel der Verhaltenskoordination“ (ebd.) betrachtet werden. Und in all dem kann sie im sozialen Gefüge eingesetzt werden, um die

„Grenzen des Systems zu benennen, sie zu sichern, die Selbstorganisation des sozialen Verbundes zu garantieren oder den Bestand langfristig zu sichern.“ (ebd.: 24)

Darüber hinaus fällt ihr die Aufgabe zu, Wissen zu sichern und allen Verfügbar zu machen, indem sie es in Medien wie Büchern, etc. festhält, es durch diese Medien, aber auch durch orale Tradition auf das Bewusstsein von Individuen verteilt, und es von Generation zu Generation weitergibt (vgl. Faßler 1997: 24, Flusser 1998: 12f). Aber auch, indem es Institutionen schafft, die aus den kommunikativ getroffenen Entscheidungen hervorgehen (vgl. Faßler, ebd.), quasi die Resultate von Entscheidungen in die Struktur des Systems einschreibt.

Die Komplexität von Kommunikation kann, wie aus diesen Betrachtungen hervorgeht, daher nicht mit simplen Sender-Empfänger-Modellen beschrieben werden. Weder der Fokus auf mögliche Intentionen des Senders, noch auf die (vom Sender nur unterstellbaren) Interpretationen des Empfängers, und auch nicht die Betrachtung der Kanäle der Übermittlung, können hinreichend Aufschluss über die Wirkung und Bedeutung von kommunikativen Interaktionen geben. All diese Elemente lassen sich nur als dynamisches Netzwerk, das innerhalb eines vorausgesetzten Bedeutungshintergrundes und mit beständigem Feedback zwischen den Teilnehmern funktioniert, sinnvoll betrachten. Dabei ist der Hintergrund – die Kultur – stets ein Teil des Netzwerks, weshalb auch die kommunizierenden Individuen immer nur in Verknüpfung mit dem kulturellen Hintergrund zu Interpretationen, d.h. an die Interaktion anschließenden Wirklichkeitskonstruktionen gelangen können. Die Kultur: in diesem Sinne der von der

Kommunikation unterschiedene, sie aber mitformende Bedeutungshintergrund, wird durch die Bezugnahme auf bereits geformte – also vorausgesetzte – Bedeutungsmodelle in der Kommunikation immer wieder aufs Neue ausgehandelt. Anders ausgedrückt:

„Die Kommunikation gewährleistet die Differenz der Codes, mit deren Hilfe wir uns verständigen. Gäbe es nur einen Code [...] müssten wir uns als eine Person verstehen.“ (Baecker 2005: 96)

Daher kann man also eine Feedbackschleife von kommunikativen Verweisen auf kulturelle Orientierungsmodelle und durch Kommunikation entstehende Differenzen zwischen Deutung und Bedeutetem, die ständig neu interpretiert werden, attestieren:

„Kommunikation ist der im Wege der Interaktion intendierte Versuch der Interpretation des eigenen Weltverstehens (Realität) durch die Erfahrung des Weltverstehens (Realität) eines (generalisierten) Anderen. Ein solcher Vorgang ist, wie immer er erfolgt oder ausgeht, per se, qua Modus und post modo kulturproduktiv, weil er sich aus dem Bedürfnis von Bedeutungsfragen ergibt, weil er sich aus dem Kampf um Bedeutungen strickt und weil er, um wieder Handlungen zu generieren oder sich in weiteren Handlungen zu reproduzieren, Deutungen entscheidet.“ (Bauer 2003. 154)

Sie ermöglicht dadurch eine „Vergemeinschaftung von Sinn“ (ebd.), eine gesellschaftlich geteilte Wirklichkeit, in der das Individuum überhaupt erst zu seiner Identität gelangen, und damit an der Gesellschaft teilnehmen kann. Identitäten konstituieren sich als prozessuale und relationale Positionierungen in Zeit und Raum, in und durch Differenzen über die Beziehung zum Anderen (der „differance“ im Sinne von Jaques Derrida). Und sie tun dies wiederum: In – und in Abhängigkeit von – Kommunikationszusammenhängen.

7.2.2. Kommunikation und ihre Medien

Eine in den bisherigen Ausführungen noch nicht näher betrachtete Eigenschaft der Kommunikation ist, dass sie stets in einem Medium verwirklicht wird. Fritz Heider bezeichnete schon 1926 Luft (und darin die Schallwellen) und Licht (durch welches erst die optische Wahrnehmung ermöglicht wird), als Medien. Wahrnehmung von Dingen ist nach Heider immer schon medial vermittelt, und dies geschieht relational, d.h. Medien verweisen auf etwas anderes als sich selbst (vgl. Merten 1999: 140ff).

Im Alltagssprachlichen Gebrauch meinen wir mit Medien meist jene technischen Mitteln der Reproduktion und Distribution, die üblicherweise als *die Medien* bezeichnet werden: also Buchdruck, Radio, TV, oder das Internet. Dabei darf man aber das ursprünglichste Medium codierter Kommunikation, die Sprache, nicht vergessen:

„Mit der *Sprache* verfügt der Mensch bereits über ein *Medium*, also ein Instrument, durch das und mit dem sich Kommunikation entfalten lässt. Sprache erlaubt zunächst Abstraktion durch Formulierung von Begriffen und Definitionen, die durch ihre explizite Normierung den Konsens bei der Sprachverwendung steigern. Desweiteren erlaubt die Sprache die Ausbildung von *Regeln* (Normen.) Dies sind nicht nur Regeln sozialen Verhaltens, der friedlichen Zusammenkunft, der Vorbereitung der Jagd oder von Zeremonien anlässlich von Festen, Entscheidungen oder Bestattungen, sondern vor allem auch Regeln des Umgangs mit Sprache. Bereits am Medium Sprache wird die wesentliche, *selbstreferentielle* Struktur aller Kommunikation sichtbar: Jede Steigerung des Potentials für Kommunikation hat nicht nur eine positive Funktion für die Gesellschaft, sondern immer auch eine positive Funktion für die *weitere* Verbesserung von Kommunikation.“ (Merten 1994: 143f – Hervorhebungen im Original)

Ein Medium ist mit anderen Worten, jener Wirklichkeits- und Handlungsbereich, in dem ein Code gebildet und mit ihm etwas mitgeteilt werden kann. Es ist der „Raum dazwischen“, die „Mitte“, wie die lateinische Wurzel des Begriffs andeutet, in dem die Interaktion stattfindet. Betrachtet man, als Beispiel, das Geld als Mittel des Austausches, das als solches keinen Eigenwert, sondern nur den ihm symbolisch zuerkannten Tauschwert besitzt (vgl. Luhmann 1975: 216), so zeigt sich, dass ein Medium im Grunde die Aufgabe besitzt, die Welt des Menschen, im jeweiligen Anwendungsbereich des Mediums, zu ordnen. So können im Bereich der sozialen Interaktion sämtliche Mittel, die der Koordination, des Austauschs und der Bildung geteilter Wirklichkeiten dienen, als (Kommunikations-) Medien bezeichnet werden.

„Im allgemeinen (und auch in den einschlägigen Wissenschaften) wird aber nicht die Gesamtheit aller in Frage kommenden und faktisch benutzten Mittel beachtet, sondern in erster Linie nur jener Teil, der in einzelnen menschlichen Gemeinschaften konventionalisiert bzw. standardisiert ist: natürlichsprachliche Lautäußerungen (gesprochene Sprachen) und non-verbale Zeichensysteme (Gebärdensprachen, Alphabete, schriftsprachliche Texte, Symbolsysteme, etc.). Konventionalisierte Kommunikationsmittel werden als Medien, genauer: als Kommunikationsmedien bezeichnet.“ (Rusch 1994: 74)

Ohne Medien kann es keine Kommunikation geben, aber die Vielfalt der Medien ermöglicht unterschiedliche Formen der Übermittlung von Bedeutung, durch ihre jeweils spezifischen Eigenschaften. So bestimmt das jeweilige Medium die Form der Botschaft -

McLuhan (1968) spricht überhaupt vom Medium als der Botschaft – die vom Beobachter ja auch nur als Beobachtung wahrgenommen werden kann: und dies nur im Zusammenhang von Information (Inhalt), Mitteilung (Medium und Form) und Verstehen (Beobachtung). Ein Medium konstituiert damit immer schon seinen eigenen Beobachtungszusammenhang, es bestimmt mit, ob eine Mitteilung sich an ein anwesendes Gegenüber (face-to-face Kommunikation) oder mehrere, räumlich wie zeitlich abwesende Rezipienten (Text) wendet.

Siegfried J. Schmidt (2008) fasst unter einem *Medienkompaktbegriff* die folgenden vier Komponenten zusammen:

- „Kommunikationsinstrumente, das heißt materielle Zeichen, die zur Kommunikation benutzt werden, so Sprachen, ohne technische Dispositive erzeugte Bilder und nonverbale Kommunikationsmittel;
- Medientechniken (bzw. sogenannte technische Dispositive), die eingesetzt werden, um Medienangebote etwa in Form von Manuskripten, Filmen oder E-Mails herzustellen, zu verbreiten oder zu rezipieren;
- institutionelle Einrichtungen bzw. Organisationen (wie Verlage oder Rundfunkanstalten), die entwickelt werden, um Medientechniken anzuwenden, zu verwalten, zu finanzieren, politisch und juristisch zu vertreten usw.;
- schließlich die Medienangebote selbst, die aus dem Zusammenwirken aller genannten Faktoren hervorgehen (wie Bücher, Zeitungen, Fernsehsendungen, usw.), woraus folgt, dass sie nicht als eigenständige Entitäten behandelt werden sollten, sondern als Prozessresultate, die die Bedingungen des jeweiligen Mediensystems als spezifische Charakteristika ständig mit sich führen.“ (Schmidt 2008: 144f)

Diese wirken systemisch zusammen und bestimmen, außerhalb der Möglichkeit des Einzelnen, durch ihre Natur, welche Themen aufgegriffen werden. Sie sind daher nur aus dem Gesamtzusammenhang ihrer Möglichkeiten, und der Nutzung verstehbar, aus den Handlungsbereichen der „Produktion, Verbreitung (Distribution), Rezeption und Verarbeitung“ (ebd.: 148). Die Beobachtung von Seiten derer, die sie nutzen und damit Medieninhalte verarbeiten, findet dabei stets vor dem Hintergrund ihrer Erfahrungen aus der interaktiven Kommunikation statt. Aus dieser Erfahrung heraus wird die medienvermittelte Kommunikation beobachtet und gedeutet. Schmidt folgert daraus, dass die Bedeutungen von Medien nur aus dem „Zusammenhang von Aktanten, Medien, Kommunikation und Kultur“ (ebd.: 157) als Prozesse und Wirkungszusammenhang in der Gesellschaft verständlich werden.

Betrachtet man nun diese Medienformen im Einzelnen näher, lässt sich feststellen, dass das neben der Sprache wohl wichtigste (und älteste) Kommunikationsmedium die Schrift ist. Diese ermöglicht Information (Wissen) zu speichern, und damit zeitlich unabhängig von den gerade kommunizierenden Aktanten zu machen: sie erlaubt es den Radius der möglichen Empfänger beinahe unbegrenzt zu erweitern und sorgt darüber hinaus für höhere Authentizität von Information, als bei mündlicher Überlieferung (vgl. Merten 1994: 148). Damit – und unterstützt durch die einfache technische Reproduzierbarkeit die der Buchdruck mit sich brachte – wurde überhaupt erst jenes Phänomen ermöglicht, dass als Massenkommunikation (und komplementär: Massenmedien) bezeichnet wird. Dies bezeichnet die öffentliche, indirekte und einseitige kommunikative Vermittlung an ein „dispersed Publikum“ (Burkhart 2002: 171).

Durch die weit verbreitete Distribution von Texten, konnten – zuerst durch die Schrift – Hochkulturen, durch deren technische Reproduzierbarkeit, und später durch aufkommen der Funkübertragung von anfänglich Ton (Radio) und bald darauf Bild und Ton (TV), das was Luhmann als Weltgesellschaft (vgl. Luhmann 1981: 358) bezeichnet, entstehen.

„Wir können noch anfügen, dass diese Reproduktionstechnik der sogenannten Massenmedien bei der am spätesten entwickelten Kommunikationsweise, der Schrift angesetzt hat, dann aber gleichsam die Kette der Evolution zurückgelaufen ist und mit Hilfe des Funks auch das gesprochene Wort, dann sogar die sprachlose Kommunikation, das volle Bild, einbezogen hat.“ (Luhmann 1981: 358)

Durch das Hinzukommen der elektronischen Medien (Radio, TV, Internet) wurde die Bedeutung der Kommunikation für den sozialen Bereich, neben räumlicher und zeitlicher Ausdehnung von Gesellschaftlichkeit, um die Kategorie der Aktualität (vgl. Merten 1994: 150f) erweitert. Diese ist

„keine Eigenschaft der Ereignisse an sich, sondern eine Relation zwischen einem Ereignis und den Erwartungen eines Empfängers einer Nachricht, die über dieses Ereignis berichtet.“ (ebd.: 151)

Massenmedien erzeugen in diesem Sinne spezifische Erwartungshaltungen, die deren Wirkung als Realität erzeugende Kommunikation gegenüber der face-to-face Kommunikation um eine eigene Kategorie erweitert. Nicht mehr die Erwartungserwartungen an ein kommunizierendes Gegenüber allein, sondern der Nutzen zur Befriedigung des Bedürfnisses nach Neuem wird Teil des kommunikativen Handelns. Die

gesellschaftliche Wirklichkeit wird dadurch zunehmend nicht nur von den aktiven, auf Komplementarität aufbauenden, Interaktionen der Aktanten, sondern durch den Fluss von Information gebildet, sie wird zur Informationsgesellschaft (vgl. Burkhart 2002: 182ff). Dadurch werden die Wirklichkeitsmodelle vielfältiger, die Gesellschaft heterogener und das Individuum in seiner Deutung zunehmend gefordert. Die Kontingenz der Kommunikation steigt an, d.h. die Umwelt wird durch die zunehmende Ausdifferenzierung des Systems „Massenmedien“ komplexer:

„Als Folge dessen muß die Selektivität, die Rigidität der Auswahl aus dem zur Verfügung gestellten Kommunikationsangebot, weiter gesteigert werden. Das aber heißt, dass die von den Medien entfaltete Kommunikation und die daraus zu konstruierenden Wirklichkeiten noch stärker unterschiedlich ausfallen werden, der Horizont möglicher Erfahrungen sich – ohne das Grenzen zu erkennen wären – weiter ausdehnt.“ (Merten 1994: 159)

Dadurch kommt es zu einer Globalisierung der Kommunikation und ihrer Inhalte, die zunehmend schwieriger vor dem Hintergrund der jeweiligen Kultur der Rezipienten deutbar werden. Inhalte werden Hybrid und deterritorialisiert (vgl. Bauer 2006: 49). Dies fordert die Medienkompetenz der Betrachter heraus, einen Verantwortungsvollen Umgang mit Medien, gerade was deren Beitrag zur Identitätsbildung und der Konstruktion einer kulturellen Zusammengehörigkeit (vgl. ebd.: 58) betrifft. Es geht um das richtige, kritische „Lesen“ medialer „Texte“ (im Sinne der Cultural Studies), „als Institutionen der Erzeugung und Artikulation von konsensualer Bedeutung im Rahmen hegemonialer Auseinandersetzungen“ (Marchart 2003: 14). Damit wird (zumindest der wissenschaftliche) Fokus der Betrachtung auf den alltäglichen Mediengebrauch gerichtet, und es wird sichtbar, dass Medien aus den jeweiligen kulturellen Zusammenhängen heraus interpretiert werden.

„Dort entscheidet sich, was ein Thema ist, und was ein Tabu. Durch Erinnern und Wiederholen werden solche Sinnzusammenhänge zu festen Matrizen, durch die man Erfahrungen einschließt und ausschließt.“ (Bauer 2003: 149)

Wenn Kommunikation in die Sphäre der Massenmedien eintritt, wird sie also in verstärkter Form zum gesellschaftlichen Sinnangebot, zum Text, der im Diskurs zur Verfügung steht. Im Wechselspiel von medial vermittelter und intersubjektiver Kommunikation wird der Gebrauch der Medien, durch die Sinnangebote der Medien, und die Bedeutungen, die in der interpersonellen Kommunikation ausgehandelt werden,

beeinflusst. So wird Kommunikation zur „Umwelt des kulturellen Mediengebrauchs“ (Bauer 2003: 157).

7.3. Musik

7.3.1. Musik zwischen Wahrnehmung und Kommunikation

Wie schon in den Kapiteln zur Sozialpsychologie und Anthropologie zu sehen war, ist Musik ein Teil unseres sozialen Alltags, und das in allen Kulturen, die wir kennen. Sie ist universal als anthropologische Konstante, in der Form ihrer jeweiligen Verwirklichung jedoch stets spezifischen Kulturen eigen. Sie ist immer die Musik einer Gesellschaft. Sie kann gar nicht aus dem Kontext ihrer jeweiligen gesellschaftlichen Genese gelöst werden, denn, wie Dirk Baecker schreibt: „Ähnlich wie die Sprache [...] ist auch die Musik zunächst einmal Gesellschaft, nicht Gedanke“ (Baecker 2003: 144). Das heißt, dass Musik, im Austausch von Menschen, – und das als „Ergebnis einer bestimmten Form von Geselligkeit“ (ebd.) und nur im Rückgriff auf bereits bestehende Formen, die ähnlich schon einmal vorgekommen sind –, entsteht. Bevor sie ihre Form bekommen kann, also bevor musikalische Werke als Kunstwerke entstehen können, braucht es eine Umwelt in der das geschehen kann. Diese Umwelt ist gesellschaftlich, und die möglichen Formen sind geschichtlich und sozial in der Evolution der kulturellen Deutungsmuster entstanden. In dieser Verbindung von Umwelt und Form ist die

„Musik ist jenes reichhaltige Medium von Klängen und Tönen, in das alle Kulturen zu allen Zeiten ihre jeweiligen Formen hineingeprägt haben und in das alle diese Formen im Moment des Gelingens schon wieder zerfallen, um für die Suche nach denselben und nach weiteren Formen immer wieder neu zur Verfügung zu stehen.“ (Baecker 2003: 149)

Im Sinne der Systemtheorie muss die Musik sich also stets reproduzieren, um sich nicht einfach zu verflüchtigen, und sie muss dies – wie die Kommunikation – aus ihren eigenen Elementen tun. (vgl. Mehner 2006: 17). Vergleicht man nun diesen Prozesscharakter der Musik, mit dem der Kommunikation, sieht man, wie beide als autopoietische Systeme an ihre gesellschaftliche Umwelt gekoppelt sind, d.h. nur durch Handlungen ihrer Aktanten existieren. Unter Beachtung des von Watzlawick aufgestellten Paradigmas, dass man

nicht *nicht* kommunizieren kann, wird Musik zur Kommunikationsform, allein schon dadurch, dass jemand der in Anwesenheit anderer Musik macht oder hört, damit kommuniziert, dass er Musik macht oder hört. Musik lässt sich damit den sozialen Sinnsystemen zuordnen, es geht um Kommunikation durch Musik, so wie auch Luhmann schreibt, dass es sich bei der Kunst um eine Form der Kommunikation alternativ zur Sprache handelt. (vgl. Luhmann 1997: 36).

Um hier ein bedeutsames Interpretationsschema, also die Möglichkeit intersubjektiv nachvollziehbaren Sinns, in der Musik zu schaffen, muss ein kulturelles Wirklichkeitsmodell für die Musik ausgehandelt werden. So gilt wohl die Einsicht, dass „Kommunikation *durch* Musik nur mit den Erfahrungen von und parallel zu Kommunikation *über* Musik“ (Mehner 2006: 17 – Hervorhebungen im Original) stattfinden kann. Und es könnte ja fürwahr keine Kompositionstheorie, keine Aufführungspraxis, kein Bau von Instrumenten entstehen, wenn nicht in sprachlicher Kommunikation die musikalische reflektiert würde, und darauf aufbauend eine gesellschaftliche Koordination bei der Entwicklung und Weitergabe dieser Theorien und Praxen stattfände.

Musikalisches Schaffen als Grundlage einer Musikkommunikation ist eben nur mittels der kulturell vorgegebenen Materialien denkbar. Bevor also überhaupt ein deutendes Verstehen, eine Erfahrung von Musik auf Seiten eines Hörers stattfinden kann, bedarf es einer kreativen Instanz, eines Komponisten und in weiterer Folge eines, oder einer Gruppe von, Interpreten/Musikern; (wobei in der heutigen Populärmusik die Rollen von Komponist und Interpret vielfach in einer Person – oder Band – verschmelzen). Diese erzeugen Musik und können einem implizierten Hörer Bedeutung vorschlagen, doch komplementär dazu entsteht die Bedeutung für den einzelnen Hörer, wie Jason Toynbee (2003) – in Anlehnung an Roland Barthes' *Der Tod des Autors* (1968) – schreibt, bei der Rezeption. Den gesamten Zusammenhang zwischen Komponist, Rezipient und den vermittelnden Akteuren dazwischen, fasst er dabei wie folgt zusammen:

„For in an obvious and quite literal sense, music (like any other symbolic system) is fashioned by those who design and perform it. Depending on the division of labor that exists in any particular case, composer, instrumentalist and engineer all contribute directly to shaping the phenomenal form of the musical text. However, and this qualification is critical in any consideration of creativity, the making of

meaning remains incomplete until the text is apprehended by an audience.”
(Toynbee 2003: 103)

Damit ist vor allem der Idee des genialen, „solipsistischen“ Komponisten, der aus dem nichts und nur aufgrund seiner eigenen Kreativität musikalischen Sinn „zaubert“ eine Absage erteilt. Vielmehr greift er stets auf bereits bestehendes Material, einen symbolischen Code, zurück, der aus dem gesellschaftlichen Dialog von Schaffenden und Rezipienten entstanden ist, im Sinne dessen, was Toynbee ein Ensemble von „Coded Voices“ nennt (ebd.: 105), welches im sozialen Raum vorhanden ist. Wie er schreibt:

„On the one hand, these may be sounds that come from a recognizable place and time: the sliding tones of the early Billie Holiday, say, or a baroque harpsichord in busy chimes [...] On the other hand the emphasis may be more on what Umberto Eco calls, in his theory of semiotics, “system code”, namely “elements oppositionally structured and governed by combinatorial rules that can generate both finite and infinite strings or chains of these elements”.“ (ebd.)

Als Beispiele nennt Toynbee hier die Struktur des barocken Concerto, oder die metrische Organisation von Drum and Bass (vgl. ebd.). Es handelt sich also um symbolisch organisierte Systeme die auf Traditionen beruhen, und die zur Verwirklichung von Kompositionen im Kontinuum zwischen formalen Kriterien und phänomenalen Einzelinstanzen, im Kontext einer Kultur (oder eine Subkultur) vom Komponisten angewendet werden.

„At a general level, the author’s work can now be understood as the identification of coded voices and their arrangement in meaningful dialogue. Most of these arrangements will be already given. Whether we consider genres and movements in classical music (the sonata, the string quartet, impressionism, and so on) or in pop (rap, new country, sixteen bar verse-chorus structure, etc.), the collocation of coded voices is highly conventional.” (ebd.: 106)

Die Kompetenz des Autors liegt demnach im Identifizieren (Musiktheorie) des Materials der Musik, seine Kreativität darin, in diesen Formen zu schaffen die als neu, überraschend oder eigenständig anerkannt werden. Den Rezipienten wiederum fällt dabei die Aufgabe zu, dies zu deuten, zu beurteilen und die Relation von Stil (Norm) und kreativer Ausführung als Aussage des Komponisten zu erkennen, und was vor dem Hintergrund der bisherigen musikalischen Erfahrung des Zuhörers geschieht. Anders formuliert: „the new is produced through a process of linking back to that body of conventions [...]“ (ebd.: 107).

In diesem Sinne zeigt sich, dass das Entstehen des musikalischen Materials – in dem die Formen entstehen –, aus dem der Komponist ein Stück schafft, und auf dessen Basis der Rezipient (durch seine frühere Erfahrung mit Musik) Bedeutung schaffen kann, durch Setzung als Voraussetzung erfolgt. Persönliches Verständnis für die Form der Musik wird ebenso über die Kultur, in der das Individuum lebt, bestimmt, wie die Bedeutungen der Kommunikation, durch die das Individuum die Kultur mit formt. Die Musik, bzw. Kunst als Sonderform von Kommunikation, übernimmt dabei nicht zuletzt die Aufgabe, der Beobachtung eine speziell für das Beobachten geschaffene Form zur Disposition zu stellen. Damit eröffnet sie die Anschlusskommunikation als eine Reflexion über Kommunikation und Form, über Bedeutung, Umwelt und Individuum. Wie Dirk Baecker schreibt:

„Das primäre Feld für diese Erkundung des auf dem Umweg der Fremdbestimmung sich selbst bestimmenden Individuums ist die Kunst. Als Künstler behauptet sich das Individuum so souverän und autonom, wie es sich andererseits in die >>unnegierbare Sozialität<< verstrickt, die eigenen Wahrnehmungen für die Wahrnehmung durch andere, also für Kommunikation, zu präparieren, weil andernfalls von Kunst gar keine Rede sein kann. Selbst für die künstlerische Freiheit des Individuums, oder besser: seiner Kunst, gilt, dass es über die Bestimmung durch Kommunikation nur soweit hinausgelangen kann, als es ihm gelingt, diese Bestimmung selbst mit vorzuführen.“ (Baecker 2005: 46)

Die Wahrnehmung des Bewusstseins wird im Dialog – durch Musik und über Musik –, durch die kommunikativen Setzungen als Voraussetzungen im Individuum und in der Gesellschaft geformt. Aus der Sicht des Bewusstseins nämlich, rahmt die Wahrnehmung alle Kommunikation:

„Ohne Augen kann man nicht lesen, ohne Ohren nicht hören. Und immer braucht Kommunikation, um wahrgenommen zu werden, eine hohe Auffälligkeit im Wahrnehmungsfeld. Sie muß faszinieren können – sei es durch besondere Art von Geräuschen, [...]“ (Luhmann 1997: 28f)

Und dies gilt ebenso für die Musik, denn:

„Will man Musik als eine Möglichkeit von (sozialer) Kommunikation verstehen, dann gilt auch hier, dass die im Zusammenhang mit ihren verschiedenen Erscheinungsformen vorkommenden Zeichen oder zeichenähnlichen Gebilde zunächst einmal wahrgenommen werden müssen.“ (Mehner 2006: 19)

Es bedarf also einer Resonanz im wahrnehmenden Bewusstsein, es muss zum Schwingen angeregt werden, um von der Kommunikation (oder der Musik) erregt zu werden, um

Information zu verarbeiten, d.h. Sinn zu generieren. Nun kann Musik zwar faszinieren, wenn sie nur auf sich selbst verweist, also ausschließlich dem psychischen System Sinn verleiht (vgl. ebd.: 20). Als Form von Kommunikation, die aus dem rein subjektiven Empfinden in den Bereich intersubjektiven Sinns übertritt, muss sie aber über deutbare Zeichen verfügen, die beobachtbar sein müssen, und Anschlusskommunikation ermöglichen.

Musik kann hier vor allem ihre ästhetischen Qualitäten ins Spiel bringen, und damit eine Rolle beim Nachweis von kulturell geformten Vermittlungsprozessen zwischen gesellschaftlichen Systemen einnehmen. Da Kulturen nur über Beobachtungen zweiter Ordnung beobachtbar sind, können, wie Feist (2006) argumentiert, an musikalischen Objekten kulturelle Themen abgelesen werden. Dabei kann „das ästhetische Potenzial von Musik [...] zur Verstärkung kultureller Abgrenzungstendenzen führen und damit konstituierend für Kulturen sein“ (Feist 2006: 219).

„Über in der Kultur vorhandene Bedeutungszuweisungen musikalischer Objekte können sich psychische Systeme in ihrem Verhalten an ästhetisch determinierten Handlungsrahmen orientieren. Diese Handlungsrahmen nehmen Bezug auf ästhetische Orientierungsmuster, die als relevante Themen in Kulturen vorhanden sind und damit auf das Spezifische von Kulturen verweisen“ (ebd.)

Dies ist gerade im Hinblick auf die Ausformung von Subkulturen interessant, da diese sich ja oft an unterschiedlichen musikalischen Genres orientieren und dabei über jeweils eigene Codierungs-/Decodierungsmuster verfügen – wie vor allem die Forschungen im Umfeld der Cultural Studies belegen –, die auch eine Abgrenzung gegenüber anderen (Sub-)Kulturen erlauben. Damit besteht das Publikum einer Subkultur aus individuellen Beobachtern (die Cultural Studies sprechen von „Lesern“), deren spezifische Lesart durch „kulturelle Formationen und Praktiken vorstrukturiert ist“ (David Morley 1996, hier zitiert in: Klein 2004: 212). „Subkulturen versteht Morley als Klassenkulturen, die eine Art Folie bereitstellen, auf der sich Sinnsysteme entfalten“ (ebd.: 213).

Aber auch am Unterschied der polyphonen Musik der europäisch-westlichen Kultur, zu, beispielsweise, den monotonen Gesängen des tibetischen Buddhismus, oder den rituellen Gamelan Orchestern auf Bali, zeigt sich die kulturelle Geprägtheit der jeweiligen Musik. So lassen sich auch in diesem Beispiel die ästhetischen Orientierungsmuster unterscheiden. Man kann also mit Feist feststellen:

„Musik verfügt durch Bezug auf das Kunstsystem über eine eigene ästhetische Bezugsgröße und damit sowohl in kommunikativen Prozessen innerhalb von Binnenkulturen, als auch um Umgang mit eher unspezifischen Kulturen über einen spezifischen Eigenwert. Dieser Wert wird in kultureller Kommunikation mit der jeweiligen Kultur abgeglichen.“ (Feist 2006: 219)

Kommunikation durch Musik und über Musik erfüllt also eine kulturformende Funktion, kulturelle Bedeutungen werden der Musik eingeschrieben, bzw. bilden die Grundlage für die Auswahl des verwendbaren musikalischen Materials.

7.3.2. Musik und Bedeutung

Auch wenn es immer schon Versuche gab, musikalische Bedeutung aus rein intrinsischen Eigenschaften von Musikstücken heraus zu erklären, so z.B. Peter Kivy mit seinem *Contour* und *Convention* Modell (1980), welches versucht die von musikalischen Motiven hervorgerufenen Emotionen den Empfindungen menschlicher Gesten gleichzusetzen, so zeigt sich bei all diesen Versuchen doch meist die Tendenz, persönliche Interpretationen der Autoren, als kulturelle Bedeutungen zu verallgemeinern.

Nun lassen sich zwar gewisse mögliche Übereinstimmungen zwischen musikalischer Form und emotionalem Erleben nicht einfach leugnen, und es ist gut möglich, dass dies wohl einen gewissen Einfluss auf die Deutung von Musik ausüben, wie z.B. das Beispiel, das Pascal Ernst im Anschluss an Kivys Modell entwickelt:

„Instrumentalmusik kann Gefühle wie Traurigkeit oder Freude dadurch ausdrücken, dass sie den charakteristischen menschlichen Verhaltensmustern, durch die Menschen diese Gefühle ausdrücken, ähnelt und dass eine allgemeine Tendenz besteht, das, was wir wahrnehmen zu „animieren“. Um zu wissen, dass Musik ein Gefühl E ausdrückt, genügt es zu wissen, dass das der musikalischen Passage ähnliche menschliche Verhaltensmuster normalerweise das Gefühl E ausdrückt.“ (Ernst 2000: 35)

Die Problematik an diesem Ansatz zeigt sich jedoch zum einen, wenn wir an Wittgensteins Argument gegen die Möglichkeit der Existenz einer Privatsprache denken. Die Schwierigkeit liegt bei der Bestimmung des Gefühls E, da hier der Maßstab für die Bedeutungskonstanz fehlt, und möglicherweise eine Emotion falsch wieder identifiziert wird (vgl. Wittgenstein 1984). Zum anderen liegt hier das Problem, dass nicht zwischen

individueller psychologischer Bedeutung und allgemeiner kultureller Bedeutung unterschieden wird.

Da nun ohne Bezugnahme auf innermusikalische Formen jegliche Deutung von Musik vollständig arbiträr wäre, kommt sie nicht ohne Rückgriff auf diese Formen aus. Ohne kulturelle Bedeutungszuschreibungen aber kann Musik nicht intersubjektiv verstanden, und damit nicht zur Kommunikation werden. Wie Nicholas Cook schreibt, befinden wir uns hier „zwischen der Skylla inhärenter und der Charybdis sozial konstruierter Bedeutung“ (Cook 2007: 94).

Wenn von Phrasen, Melodien oder Sätzen als musikalisches Material ausgegangen wird, zeigt sich zum Teil schon im Namen dieser „Gestalten“, die Tendenz von Musik als Sprache auszugehen, da ja auch Sprache über Phrasen und Sätze (und im weiteren Sinne auch über Sprachmelodien) als Einheiten verfügt. „Musik ist jedoch nicht Sprache, wenigstens nicht in einem mehr als partiellen und analogen Sinn“ (ebd. 95), und auch andere Vergleiche, wie z.B. mit der Lautmalerei, können eben nur als Metaphern zum Beschreiben musikalischer Formen dienen. Doch auch die detaillierte Beschreibung von vielen Objekten und Eindrücken unserer Alltagswelt sind sprachlich nur langsam und umständlich möglich. Deshalb wird oft durch ihre sozial konstruierte Bedeutung, die Art wie wir sie gebrauchen, unsere Sichtweise bestimmt – auch wenn sie durch ihre physikalische Beschaffenheit letztbestimmt ist:

„Auf diese Weise wird die Bedeutung, obgleich sozial konstruiert, sowohl ermöglicht als auch beschränkt durch die verfügbaren Eigenschaften des Gegenstandes:“ (ebd.: 96f).

Im Fall der Musik ist dieser Gegenstand das Material mit dem der Komponist arbeitet, und die Frage die sich daher stellt ist, ob auch der theoretisch unbedarfte Hörer dieses Material erkennt. Recht gesichert ist nach Studien von Jerrold Levinson, dass Musik auf einer moment-to-moment Basis gehört wird, dabei aber assoziative Beziehungen zwischen Elementen die an unterschiedlichen Stellen eines Stückes vorkommen, sehr wohl hergestellt werden (nach: Dibben 2003: 195). Diese Elemente können, laut Dibben, einerseits auf ihren Bezug zueinander im Rahmen eines Stückes, aber auch auf Instanzen außerhalb des gerade gehörten Stückes, auf Prototypen oder Archetypen von musikalischen Formen verweisen. Diese Betrachtungsweise

„can be thought of as operating in two dimensions: first, intraopus, forging relationships within a particular piece, and giving rise to a sense of coherence; and, second, extraopus, by virtue of reference to other specific, or generic, works and styles.“ (ebd.)

Es gibt, so Dibben, musikalische Elemente – Material –, die sich identifizieren lassen, welche auf Formen beruhen, die über die „raw“ parameters of pitch, rhythm, contour, and so on“ (ebd.: 196) hinausgehen: z.B. Kadenzen, also „eine Abfolge von Akkorden, bezogen auf eine Grundtonart“ ([http://de.wikipedia.org/wiki/Kadenz_\(Harmonielehre\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Kadenz_(Harmonielehre))), deren Bedeutung und Funktion in der Musik sich als historisch etabliert erwiesen hat (und die praktisch allen Popsongs zugrunde liegen). Oder zum Beispiel der Einsatz bestimmter Instrumentengruppen, die historisch entstandene Assoziationen hervorrufen, wie:

„the television theme song to the American detective series *Kojak*, in which, among other motifs and associated meanings, the use of brass signifies predatory behavior (due to the historic use of brass instruments in hunting calls) and is associated with masculinity (due to the hunting reference, but also to other musical and film contexts in which this figure accompanies the appearance of the male hero).“ (Dibben 2003: 196)

Dibben argumentiert daraus folgernd, dass die assoziative Bezugnahme auf musikalische Erfahrungen von historischen und sozialen, inner- und außermusikalischen Motiven, das musikalische Material mit Bedeutung auflädt: „sounds always have a compositional function, and are part of a social situation“ (ebd.). Musikalische Bedeutung ist demnach nicht beliebig, sondern Sache von historischer Übereinkunft und geprägt von individuellen Erfahrungen und Assoziationen innerhalb einer spezifischen Kultur. Sie entwickelt sich aus sozialen Kontexten und hat emergenten Charakter, so schreibt auch Cook,

„daß Musik nie >>alleine<< ist, daß sie immer in einem diskursiven Kontext rezipiert wird und daß Bedeutung durch die Interaktion von Musik und Interpret, von Text und Kontext konstruiert wird, so daß die einer gegebenen materiellen Spur zugeschriebene Bedeutung je nach den Umständen ihrer Rezeption variiert. Es ist demnach falsch zu sagen, daß Musik eine bestimmte Bedeutung *hat*; vielmehr hat sie das Potential dafür, daß bestimmte Bedeutungen unter bestimmten Umständen emergieren.“ (Cook 2007: 101)

Das Material der Musik als Medium in der sich ihre Formen bilden wird also von der Kultur – durch historisch-evolutionäre Prozesse – bereitgestellt. Die Formen die darin als Unterscheidungen im Medium, als Differenz zu anderen Musikstücken gebildet werden, erlangen ihre Bedeutung durch Prozesse der kulturellen Zuschreibung, wobei die

Bedeutung je nach Kontext aktualisiert werden kann – in Kommunikation über Musik und durch Musik.

Darüber hinaus kann Musik natürlich noch Funktionen haben, die gar nicht auf die Übersetzung in verbal ausdrückbare Bedeutungen angewiesen ist. Ein offensichtliches Beispiel hierfür ist der Tanz und die Millionen Menschen die sich in Diskotheken, und Ballsälen – oder in anderen Kulturen als der westlich-europäischen, in Ritualen –, von der Musik angeregten rhythmischen Bewegungen hingeben. Ein anderes Beispiel wäre die Hintergrundmusik in Cafes, Fahrstühlen, etc. – der „Muzak“ – wie er bereits im Kapitel zur Anthropologie besprochen wurde. Im Kontext dieser Arbeit erscheint aber die Möglichkeit von Musik Bedeutungen vermitteln zu können primär relevant, weshalb ich auf rein „unterhaltende“ Musik, bzw. den Einsatz von Musik zu reiner „Berieselung“ nicht weiter eingehen werde.

7.3.3. Musik als Medium – Musik in Medien

Wie bei der Kommunikation, so ist auch bei der Musik das Phänomen zu beobachten, dass sie sowohl ein Medium ist, als auch in Medien vermittelt wird. Was nun die Musik betrifft, so stellt Luhmann dazu fest, dass ihre Formen im Medium der Musik gebildet werden. Für den Fall der Kunst (Luhmann spricht, hier wie meistens, allgemein), kann man sagen, dass „die Form sich das Medium erst schafft, in dem sie sich ausdrückt“ (Luhmann 2008: 127). Und weiter:

„Sie ist dann ein >>höheres Medium<<, ein Medium zweiter Ordnung, indem sie es ermöglicht, die Differenz von Medium und Form ihrerseits medial zu verwenden, als Medium der Kommunikation.“ (ebd.)

Die Musik ist nun einerseits, wie vieles andere in der Umwelt, Geräusch, aber sie ist doch unterscheidbar von anderen akustischen Wahrnehmungen. Sie wird im Medium geordneter, von Instrumenten hervorgebrachter Klänge erschaffen, sie schafft sich „ein eigenes >>Woraus<< der Selektion, einen Raum sinnvoller kompositorischer Möglichkeiten“ (ebd.). Die Musik erzeugt ihre Form im Medium von Klängen, und in diesem Medium kann

„zunächst wieder Ton auf jeden folgen oder mit jedem kombiniert werden; es sei denn, daß die Form des Musikstücks anders entscheidet. Auch hier wird also zunächst wieder durch besondere Vorkehrung ein Medium geschaffen, in das Form sich einprägen kann.“ (ebd.)

Folgt man der Argumentation von John Cage, so ist auch die Stille ein Teil des Mediums Musik (Cage 1995: 6ff), ist also in der Form der Musik stets als Differenz, als „Außen“ mitzudenken. Und auch Luhmann räumt ein, dass die Differenz von Medium und Form, erst für diejenigen Musik zur Kommunikation macht, „die den entkoppelten Raum mithören können“ (Luhmann 2008: 128), weil Musik in ihrer Tonalität

„sehr viel mehr Geräusche möglich macht als normalerweise zu erwarten waren und dies im Hinblick auf Disziplinierung durch Form.“ (ebd.)

Dieses Spiel mit der Form wird in moderner Musik zum Teil auf die Spitze getrieben, man denke nur z.B. an Stücke „Ballet mécanique“ von George Antheil, in dem neben bis zu vier Klavieren auch Glocken, Ambosse, Sägen und sogar ein Flugzeugpropeller Verwendung fanden. (vgl.: Borris 1978: 11). Oder an die Futuristen, allen voran Luigi Russolo der in Stücken wie „Erwachende Hauptstadt“ oder „Stelldichein der Autos und Flugzeuge“ mit eigens dafür entwickelten Geräuschemachern – den Intonarumori – den Lärm zelebrierte (vgl.: ebd.: 12). Diese Bewegungen, oder auch aktuellere, wie die Darbietung von „Field-Recordings“ (http://de.wikipedia.org/wiki/Field_recording) und „found sounds“, die nur noch in der Kontextualisierung, durch ihre Mediation über Radio oder Tonträger – und sogar Aufführungen in Konzertsälen – als Musik aufgefasst werden können, zeigt. Borris fasst diese Verwandlung der musikalischen Materialien wie folgt zusammen:

„Die Morphologie der Tonlandschaft zeigt eine allmähliche Verwandlung ihrer Schichten, ihrer Elemente, ihrer Materialien und ihrer klanglichen Aggregate.“ (Borris 1978: 17)

Man könnte auch resümierend sagen: als Medium ist Musik notwendigerweise offen für das, was Menschen mit ihr bzw. durch sie kommunizieren wollen. Und durch die Wahl des Rahmens, durch die Kontextualisierung, bekommen auch früher musikfremde Geräusche, musikalische Form. Diese Betrachtung lässt sich auch stützen durch die Feststellung von Robert Albrecht, der unter Bezugnahme auf McLuhans Postulat vom Medium as the Message, und dessen Verständnis von Medium als Technik, schreibt: „Although we seldom think of it as such, music itself is a technology of making and

ordering sound” (Albrecht 2004: 50). Traditionell mag dies sich nun primär auf das Erzeugen von Klängen mittels Instrumenten, und deren Ordnen in der Komposition beziehen, aber in der co-evolutionären Entwicklung von Musik und (alltags-)kulturellem Umfeld, fand – dank der Möglichkeiten von Aufzeichnungstechnik – das Ordnen von Alltags- und Umweltgeräuschen Einzug in das Medium Musik.

Die gleichen Aufzeichnungstechniken erlauben aber auch, dass Musik in den (Massen-)Medien verbreitet wird. Wo sie früher immer nur in der Aufführung und für den Moment existierte, so wird sie seit dem Aufkommen der Aufnahmetechnik, – neben der Verbreitung über Tonträger – im Radio gespielt, unterlegt Filme oder wird in der Werbung zur Verstärkung der Botschaft eingesetzt. Damit hat sich der Umgang mit, und der Einfluss von Musik, in der Kultur radikal gewandelt:

“as technology restructures the ways in which music is mediated and collectively experienced, it also transforms the ways in which we think, perceive, and interact with the world. These restructurings can be detected in the multiple levels at which music communicates, revealing not only superficial changes in style and musical taste, but also profound and transformative changes in human psychology and the very organization of cultural life.” (Albrecht 2004: 3)

Durch die mediale Verbreitung von Musik eröffnen sich also neue “Räume der Wahrnehmung, die es zuvor (apparatfrei sozusagen) nicht gegeben hat“ (Hartmann 2003: 39). Damit wird auch die klassische Ästhetik der Kunst, die in der Mimesis bestand, abgelöst von einer Medienästhetik (vgl. ebd. 39f). Medien übertragen damit aber auch „Erfahrung in neue Form“ (ebd.: 40)

„Die ganze Handlungs-Metaphorik wird vom Menschen auf die Medien übertragen. So sind die Medien >>make happen-agents<<, die also in ihrer Quasi-Subjektivität etwas geschehen machen.“ (ebd.)

Diese Feststellung Hartmanns, in Anlehnung an McLuhan, zeigt die Wandlung des Mediums Musik zu einer Medienmusik auf. Aus der früheren Handlungsform der Kommunikation durch Musik wird, was sich in Anlehnung an Flussers Techno-Bilder (Flusser 1998: 139f): „Techno-Musik“ – gemeint ist damit nicht der Musikstil Techno – nennen ließe. Musikwahrnehmung wird zur Apparatwahrnehmung. In dieser Welt machen Menschen ihre Erfahrungen mit Musik, und aus jenen Erfahrungen entwickeln sie das Kulturprogramm, aus dem heraus die Musik wiederum gedeutet wird. Es kommt also zu einer ontologischen Veränderung, in der „Medien Zustände des Seins eröffnen, die

in der normalen raumzeitlichen Erfahrungswelt nicht, oder so nicht gegeben sind“ (Hartmann 2003: 44). Das bedeutet somit auch, dass sich der Sinnbegriff der Musik – und dessen konstante Aktualisierung in psychischen und sozialen Systemen –, in und mit Medien, als Wirklichkeiten konstruierende Instrumente einer Gesellschaft und ihrer Kultur, herausbildet.

7.4. Zusammenfassung: Kommunikation und Musik *in* und *als* Kultur

Kultur ist das gesellschaftliche Programm zur Orientierung der Wirklichkeitskonstruktion des Menschen. Als Lieferant von Bedeutungsmustern und Sinnangeboten formt sie die Kommunikation und die Musik (und überhaupt die Kunst). Dabei ist Kultur selbst das dynamische Resultat von Kommunikationsprozessen und Diskursen, sie wird von ihren Mitgliedern im gesellschaftlichen Kontext geformt, und steuert ihrerseits wieder die Kommunikation. Nur in diesen geteilten Wirklichkeitsbereichen können Kommunikation und Musik überhaupt stattfinden und ihre Botschaften gedeutet werden.

Kommunikation erlaubt dem Einzelnen eine Interpretation seines Weltverstehens, indem er sich in ihr am Weltverstehen der Anderen orientieren kann. Sie ermöglicht Dingen und Geschehnissen relational Bedeutung zuzuweisen und diese zu aktualisieren. Ob sie nun face-to-face, oder über Massenmedien vermittelt stattfindet, sie bietet gemeinschaftliche Sinnangebote. Dabei ist Kommunikation einerseits selbst ein Medium – in dem sich die jeweilige Form von Bedeutungsübertragung bildet –, und in dem die Form der Interaktion selbst wiederum vom Inhalt bestimmt wird. Andererseits wird Kommunikation aber auch als Inhalt von Übermittlungsmedien transportiert. Diese einseitige Form der Kommunikation braucht den Hintergrund der Kultur, als diskursiv gestalteter Orientierung, um vom Individuum deutbar zu sein.

Gleiches gilt für die Musik: Durch sie vermittelter Sinn kommt nur zustanden, indem ihre Formen sich an sozial ausgehandelten, also auf dem Kulturprogramm eingeschriebenen Bedeutungen orientieren. Auch sie ist sowohl Medium der Kommunikation, als auch Inhalt von Medien, und in beiden Formen Teil des kulturbildenden Diskurses, auch wenn

sie – im Gegensatz zu sprachlicher Kommunikation (was auch die Schrift mit einschließt) – nicht verbal auszudrückende Botschaften zum Inhalt hat. Ihre Bedeutung wird im Wechselspiel zwischen Kommunikation durch und über Musik ausgehandelt, und im Material, welches den Komponisten zur Gestaltung, den Zuhörern zum Verstehen zur Verfügung steht, eingeschrieben.

Dieses Einschreiben von Bedeutungen findet in Musik, wie in Kommunikation jeweils im Rahmen spezifischer Kulturen statt, und die Genauigkeit der Deutung – speziell bei der Musik – hängt vom Wissen der Mitglieder über diese Bedeutung ab. Kultur ist, in diesem Sinne, das in einer Gesellschaft geteilte Wissen: ihre Wirklichkeit. Und Kommunikation, wie auch Musik, sind Medien des Austausches, und der Generierung von Sinn innerhalb dieser Wirklichkeit.

8. CONCLUSIO

Ich habe dieser Arbeit ein Zitat von Johann Wolfgang von Goethe vorausgestellt, in dem er die Kunst – und damit auch die Musik – als Vermittlerin des Unaussprechlichen bezeichnet, nach dem Sinn, über diese zu schreiben fragt und feststellt, dass dies so manchen Gewinn mit sich bringen mag. Nun ist es an der Zeit, zu überprüfen, welchen Gewinn meine Untersuchung mit sich gebracht hat.

Ausgehend von der Frage ob Musik eine Sinnmatrize darstellt, also ein von Kulturprogrammen und Wirklichkeitsmodellen dynamisch formbares Bedeutungsschema, dass als Orientierungs-Orientierung bei der individuellen Wirklichkeitsgestaltung dient, wurde auf systemtheoretischer Ebene geklärt, was Sinn bedeutet und wie Kommunikation und Musik im gesellschaftlichen Handlungszusammenhang operieren. Dabei wurde festgestellt, dass Sinn sozialen Systemen als Operationsform eingeschrieben ist. Kommunikation, wie auch Kunst, sind solche soziale Systeme, und Individuen, also psychische Systeme, sind als Beobachter an diese Systeme gekoppelt. Information wird nicht von der Kommunikation übertragen, sondern sie entsteht, als Selektion, im beobachtenden psychischen System. Ebenso entsteht der Sinn eines Kunstwerkes, eines Musikstücks, nur durch die Beobachtung, wobei die Bedeutung von den im Kunstwerk getroffenen Selektionen bestimmt wird.

Die Form eines Kunstwerkes wird im Medium der Kunst getroffen, es stellt also eine Selektion des Künstlers als Beobachter dar, der aus dem zur Verfügung stehenden Material – im Falle der Musik also Klänge, Töne oder Formen – in Differenz zur Umwelt gebildet wird. Die Form wird also von einem Beobachter zweiter Ordnung für die Beobachtung erster Ordnung eines Anderen gestaltet, und indem dieser in der Beobachtung die Differenz von Form und Medium nachvollzieht, wird Kunst zur Kommunikation. In dieser Differenz als Selektion entsteht die Möglichkeit zur Anschlusskommunikation, es entsteht, mit anderen Worten, Sinn, der in anderen, auf der Basis von Sinn operierenden, Systemen, Resonanz hervorrufen kann.

Wie Kommunikation und Musik im psychischen System Resonanz erzeugen können, wurde im Kapitel über Neurologie und Kognition untersucht. Es wurde gezeigt, wie die

physiologischen Voraussetzungen des Gehirns Bewusstsein und Kognition ermöglichen und wie das Gehirn Sprache und Musik physiologisch verarbeitet, bzw. welche Parallelen dabei bestehen. Neben der Tatsache, dass hier teilweise dieselben Areale im Gehirn sowohl mit der Sprach- als auch mit der Musikverarbeitung betreut sind, zeigte sich, dass vergleichbare Prozesse der semantischen Verarbeitung sowohl die Bedeutung von Sprache (und darauf aufbauend Kommunikation), als auch die von Musik konstruieren. Bei beiden Phänomenen spielt das – an die Biologie des Gehirns gekoppelte – Bewusstsein, welches sich überhaupt erst durch Kommunikation bildet, die Rolle des Beobachters: Weder Sprache, noch Musik sind einfach „da draußen“. Es wird vielmehr erst im Bewusstsein aus Schallwahrnehmungen Musik, bzw. Sprache. Und dies nur vor dem Hintergrund bereits gemachter Erfahrungen, die als semantisches „Lexikon“, als Dinge, Bedeutungen bzw. Welt, im Gedächtnis gespeichert wurden. Als gehirninterne Referenzen liegen diese dem Verstehen von Sprache, visueller Kommunikation oder Musik – und darüber hinaus der gesamten Konstruktion von Wirklichkeit – zugrunde. Damit konnte nachgewiesen werden, dass die Wahrnehmung von Musik, ebenso wie die Kommunikation, von neuronalen Prozessen und – wichtiger noch – von im Gedächtnis gespeicherten Bedeutungen, also Sinn, abhängen.

In weiterer Folge konnte anhand von Forschungen aus dem Gebiet der Sozialpsychologie dargestellt werden, wie Bedeutung von Kommunikationsinhalten auf der Ebene der Beziehung zwischen Menschen entsteht, die Form dieser Beziehungen aber ihrerseits von kommunikativen Kontexten abhängt. Kommunikation ermöglicht überhaupt erst das Entstehen von Gesellschaft, indem sie eine geteilte Ebene von Bedeutungen schafft. Sie schafft das geteilte Wissen einer Gesellschaft, weshalb ihre Botschaften auch nur vor diesem Hintergrund verständlich sind. Jede Form der sozialen Interaktion ist Kommunikation, es ist gar nicht erst möglich, nicht zu kommunizieren. So ist Kommunikation weniger Bedeutungsaustausch, als Orientierung am Anderen, bzw. Co-Orientierung, und damit schafft sie die Grundlage für individuelle Identität, welche wiederum in der sozialen Rollendarstellung stets mitkommuniziert wird.

Der Sinn der Musik wird in sozialer Kommunikation über Musik hergestellt, wodurch Musik objektiviert, und so vom Individuum als „gesellschaftlich erlebt“ empfunden wird. So kann sie einerseits als Verstärker bei der Identitätsbildung helfen, indem sie psychische Bedürfnisse befriedigt, andererseits aber auch sozialen Situationen, Ritualen

oder Erlebnissen Bedeutung verleihen. Die Gesellschaftlichkeit von Musik macht sie zu einem sozialen Erlebnis, sie wird in einen gedeuteten Kontext gesetzt und erfüllt darin einen zur Kommunikation komplementären Zweck. Musik kann damit zur Abgrenzung einer Gruppe gegenüber anderen Teilen der Gesellschaft beitragen, und so den Zusammenhalt stärken. Ihre sozial ausgehandelte Bedeutung kann geteilt werden, obwohl sie wesentlich individueller als sprachliche Kommunikation wahrgenommen wird. In der sozialen Interaktion kann Musik helfen das zu kommunizieren, wozu die sprachliche Kommunikation nicht in der Lage ist.

Musik ist daher, ebenso wie die Kommunikation, eine anthropologische Konstante. Sie ist teil der symbolischen Wirklichkeit des Menschen und besitzt, wie die Kommunikation, eine kulturbildende Funktion. Sprache und Musik – beides sind Medien symbolischer Kommunikation – begleiten Homo Sapiens schon seit frühen Urzeiten, und haben ihre jeweils spezifische Bedeutung zur Sinngenerierung für den Menschen als Kulturwesen. Der Mensch tritt erst indem er mit anderen interagiert aus der Einsamkeit heraus, denn allein durch Kommunikation ist es überhaupt möglich in Gesellschaft zusammenzuleben, und Wirklichkeit zu teilen.

Musik lässt sich nur vom Menschen her erklären: Bloß er hat ein System der Ordnung von Schallereignissen, des bewussten Schaffens von Strukturen, das als Medium symbolischer Kommunikation in allen Kulturen der Welt zu finden ist. Sie dient als Mittel der Lebensbewältigung, umgibt den Menschen im Alltag und gibt ihm die Möglichkeit zu positiver Seinserfahrung. Musik ist ein auf ästhetischem Genuss basierender Sinnlieferant, der sozial verbindet und subjektiv bestärkt.

Auch aus Sicht der Kulturwissenschaften lässt sich feststellen, dass Musik, wie auch Kommunikation, Medien des Austausches von Bedeutung sind. Dieser Austausch findet durch Koppelung der psychischen Systeme an die sozialen Systeme Kommunikation bzw. Musik (oder allgemeiner Kunst) statt. Während in der Kommunikation Bedeutungen ausgehandelt werden, die als Kulturprogramme und Wirklichkeitsmodelle zur Orientierung dienen, und damit Kommunikation als Austausch von Bedeutungen erst ermöglichen, so wird in der Musik Bedeutung durch in das Material der Musik eingeschriebene Assoziationsmuster, und deren Selektion durch den Komponisten geschaffen. Das Verstehen beider ist vom von der Kultur gegebenen Rahmen, der mittels Kultur geteilten und mitteilbaren Wirklichkeit, abhängig. Kommunikation, ob face-to-

face oder in Massenmedien vermittelt, ob in sprachlicher Form, oder auf der Ebene des Unaussprechlichen, also z.B. in der Musik, liefert den Mitgliedern der Gesellschaft ein Sinnangebot.

Es kann hier von einer Feedbackschleife gesprochen werden: Kommunikation schafft Kultur, und Kultur formt Kommunikation. Ebenso formt die Kommunikation über Musik das Material der Musik, und durch das Gestalten dieses Materials zu Musikstücken, kann durch die Musik kommuniziert werden.

Um Resümee zu ziehen: Es kann durchaus von Musik als einer Sinnmatrize gesprochen werden, denn Musik ist nicht nur schönes Zierwerk im menschlichen Alltag. Sie kann Sinn vermitteln, wenn der Beobachter gelernt hat, die Bedeutungen die ihr in einer spezifischen Kultur eingeschrieben wurden zu verstehen. So wie letztlich in sprachlicher Kommunikation nichts anderes geschieht. Es sind immer die Interagierenden, die symbolisch codieren, was sie vor dem Hintergrund geteilter Wirklichkeitsmodelle – ihrer Kultur – mitteilen und mitteilbar machen. Wo sie mit der Sprache relational auf ihre Umwelt verweisen, verweisen sie im Fall der Musik auf die Musik selbst und damit auf ihre Wirkung, die sozial, wie psychisch, Sinn generiert. Die Information entsteht letztlich stets im beobachtenden Bewusstsein.

Für die Kommunikationswissenschaften entsteht daraus die Herausforderung sich mit Musik auf neuer Ebene zu beschäftigen. Denn im Gesamtkontext Kultur als kommunikativem Phänomen nimmt Musik eine Rolle ein, die nicht alleine auf der Ebene von Programmpreferenzen bei Radiohörern oder ihre Wirkung in der Werbung abzuhandeln ist. Musik existiert nicht nur in Medien, sie ist selbst ein Medium das mitweilen zur Kommunikation verwendet wird. Sie enthält Sinn, und bringt damit andere Sinnsysteme in Resonanz. Sie erweitert die Möglichkeiten zu kommunizieren um eine Ebene des Unaussprechlichen. So die Kommunikationswissenschaft mehr will, als nur das optimale Funktionieren von Massenmedien zu ermöglichen, muss sie sich als Kulturwissenschaft mit den Bedürfnissen der Menschen als Kulturwesen beschäftigen. Sie muss danach trachten, auch jene Formen sozialer Interaktion, jene kommunikativen Handlungen zu verstehen, mittels derer, in gesellschaftlicher Gemeinsamkeit, die geteilte Wirklichkeit zwischen den Individuen zustande kommt. Kommunikation und Musik ergänzen sich dabei komplementär. Sie sind als ungleiche Geschwister gleicher Abstammung „make-happen-agents“ der sozialen Wirklichkeit.

LITERATURNACHWEIS:

ALBRECHT, Robert: Mediating the Muse. A Communications Approach to Music, Media and Cultural Change. New Jersey 2004

AUSTIN, John L.: Zur Theorie der Sprechakte. Stuttgart 1972

BAECKER, Dirk: Kopfhörer. Für eine Kognitionstheorie der Musik. – In: KLEINER, M.S., SZEPANSKI, A. [Hrsg.]: Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik. S. 137-151 Frankfurt/Main 2003

BAECKER, Dirk: Kommunikation. Leipzig 2005

BARTHES, Roland: Mythen des Alltags. Frankfurt/Main 1964

BATESON, Gregory: Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven. Frankfurt/Main 1985

BAUER, Thomas A.: Vom Strukturblick zum Kulturblick. Entwürfe zu einem Blended Theory-Modell. – In: Karmasin, M., Winter, C. [Hrsg.]: Kulturwissenschaft als Kommunikationswissenschaft. Projekte, Probleme und Perspektiven. S. 127-168 Wiesbaden 2003

BAUER, Thomas A.: Kommunikationskulturen im Wandel. Wertemodelle und Wissensmodelle der Mediengesellschaft. – In: BAUER, Th. A., ORTNER, G. E. [Hrsg.]: Werte für Europa. Medien zur ethischen Erwachsenenbildung. S.46-62. Düsseldorf 2006

BERGER, Ruth: Warum der Mensch spricht. Eine Naturgeschichte der Sprache. Frankfurt/Main 2008

BOLLER, Dieter: Musikgeschmack und Identität - soziale Konsequenzen von Musikpräferenzen. München 2006

BORRIS, Siegfried: Kulturgut Musik als Massenware. Wiesbaden 1978

BROCK, Ditmar: Leben in Gesellschaften: Von den Ursprüngen bis zu den alten Hochkulturen. Wiesbaden 2006

BURKHART, Roland: Kommunikationswissenschaft. 4. Auflage. Wien/Köln/Weimar 2002

BUSSE, Dietrich: Wortbedeutung und sprachliches Handeln. Ungedrucktes Manuskript 1991. Online unter: <http://www.phil-fak.uni-duesseldorf.de/germ1/mitarbeiter/busse/mat/busse-up-1991-01.pdf>

CAGE, John: Silence. Frankfurt/Main 1995

- COOK, Nicholas: Musikalische Bedeutung und Theorie. – In: BECKER, A. , VOGEL, M. [Hrsg.]: Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik. S.80-128. Frankfurt/Main 2007
- CROZIER, W. Ray: Music and social influence. 1997 – In: HAGREAVES, D.J., NORTH, A.C. [Hrsg.]: The Social Psychology of Music. S. 67-83. Oxford/New York/Tokio 1997
- DAVIES, Stephen: Musikalisches Verstehen. – In: BECKER, A. , VOGEL, M. [Hrsg.]: Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik. S.25-79. Frankfurt/Main 2007
- DIBBEN, Nicola: Musical Materials, Perception and Listening. – In: CLAYTON, M., et.al. [Hrsg.]: The Cultural Study of Music. S. 193 – 203. New York/London 2003
- DILTHEY, Wilhelm: Abgrenzung der Geisteswissenschaften. (1908) – Hier in: WIRTH, Uwe [Hrsg.]: Kulturwissenschaft. S.109-118. Frankfurt/Main 2008
- DOBBERSTEIN, Marcel: Musik und Mensch. Grundlegung einer Anthropologie der Musik. Berlin 2000
- ECO, Umberto: Semiotik – Entwurf einer Theorie der Zeichen. München 1987
- ELGER, Christian E. et Al: „Das Manifest“ - In: Gehirn und Geist 6, 2004 S. 30-37. Heidelberg 2004
- ESSL, Karlheinz: Kompositorische Konsequenzen des Radikalen Konstruktivismus. In: Positionen Heft 11: "Mind behind: Systemtheorien". Berlin 1992
Online unter: <http://www.essl.at/bibliogr/rad-konstr.html>
- FARNSWORTH, Paul R.: Sozialpsychologie der Musik. Stuttgart 1976
- FAßLER, Manfred: Was ist Kommunikation. München 1997
- FEIST, Thomas: Zur Bedeutung von Musik in Kultur als Vermittler zwischen psychischen und sozialen Systemen. – In: BÖHME-MEHNER, T., WOLF, M [Hrsg.]: Musik zwischen ästhetischer Interpretation und soziologischem Verständnis. S.213-221. Essen 2006
- FLUSSER, Vilém (BOLLMANN, St., FLUSSER, E. [Hrsg.]): Kommunikologie. Frankfurt/Main 1998
- FORGAS, Joseph P.: Soziale Interaktion und Kommunikation: eine Einführung in die Sozialpsychologie. Weinheim 1992
- FRICKE, Jobst P.: Systemisches Denken in der Musikwissenschaft. – In: BÖHME-MEHNER, T., WOLF, M [Hrsg.]: Musik zwischen ästhetischer Interpretation und soziologischem Verständnis. S.31-47. Essen 2006

- FUCHS, Max: Mensch und Kultur. Zu den anthropologischen Grundlagen von Kulturarbeit und Kulturpolitik. Opladen/Wiesbaden 1999
- GOFFMAN, Erving: Wir Alle Spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. München 1969
- GREVERUS, Ina-Maria: Kultur und Alltagswelt. Eine Einführung in Fragen der Kulturanthropologie. Schriftenreihe des Instituts für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie der Universität Frankfurt am Main. Band 26. München 1978.
- GRUHN, Wilfried: Der Musikverstand. Neurobiologische Grundlagen des musikalischen Denkens, Hörens und Lernens. Hildesheim 2005
- HANSLICK, Eduard: Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. Leipzig 1854
- HARTMANN, Frank: Instant Awareness. Eine medientheoretische Exploration mit McLuhan. – In: KLEINER, M.S., SZERPANSKI, A. [Hrsg.]: Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik. S. 34-51. Frankfurt/Main 2003
- HELMS, Siegmund: Musik in der Werbung. Wiesbaden 1981
- HERRMANN, Ch., FIEBACH, Ch.: Gehirn und Sprache. Frankfurt/Main 2005
- HOLZKAMP, Klaus: Lernen. Subjektwissenschaftliche Grundlegung. Frankfurt/Main 1993
- JÄNCKE, Lutz: Macht Musik schlau? Neuer Erkenntnisse aus den Neurowissenschaften und der kognitiven Psychologie. Bern 2008
- JOURDAIN, Robert: Das wohltemperierte Gehirn. Wie Musik im Kopf entsteht und wirkt. Heidelberg/Berlin 2001
- JUNKER, Thomas: Die Evolution des Menschen. München 2006
- KADEN, Christian: Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozeß. Kassel 1993
- KAINRATH, Verena: Radio und Musik – ein perfektes Paar. Unveröffentlichte Diplomarbeit. Institut für Publizistik und Kommunikationswissenschaften, Wien 2001
- KARBUSICKY, Vladimir: Kosmos – Mensch – Musik. Strukturalistische Anthropologie des Musikalischen. Hamburg 1990
- KEMP, Anthony: Individual differences in musical behaviour. 1997 – In: HAGREAVES, D.J., NORTH, A.C. [Hrsg.]: The Social Psychology of Music. S.25-45. Oxford/New York/Tokio 1997
- KITLLER, Friedrich: Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft. 2. verbesserte Auflage. München 2001

KIVY, Peter: The Cordell Shell. Princeton 1980

KLEIN, Gabriele: Electronic Vibration. Pop Kultur Theorie. Wiesbaden 2004

KLUXEN, Wolfgang: Natur und Musik. Eine anthropologische Marginalie zur ästhetischen Ökologie. Bonn 1998 – Ursprünglich erschienen in:
KLUXEN Wolfgang: Moral – Vernunft – Natur: Beiträge zur Ethik. Hrsg. von KORFF, W. u. MIKAT, P. S.283-298. Paderborn 1997

KRIEGER, David J.: Kunst als Kommunikation. Systemtheoretische Beobachtungen. – in: WEBER, Stefan [Hrsg.]: Was Konstruiert Kunst? S. 47-82 Wien 1999

LAUTH, Eberhard: Konstruieren Medien Musikszenen. Unveröffentlichte Diplomarbeit. Institut für Publizistik und Kommunikationswissenschaften, Wien 2002

LÉVI-STRAUSS, Claude: Strukturele Anthropologie. Frankfurt/Main 1967

LÉVI-STRAUSS, Claude: Mythos und Bedeutung. Frankfurt/Main 1980

LÉVI-STRAUSS, Claude: Sehen, Hören, Lesen. Frankfurt/Main 2004

LUHMANN, Niklas: Soziologische Aufklärung 2. Opladen 1975 (5. Auflage 2005)

LUHMANN, Niklas: Soziologische Aufklärung 3. Opladen 1981 (4. Auflage 2005)

LUHMANN, Niklas: Ökologische Kommunikation. Opladen 1986 (5. Auflage 2008)

LUHMANN, Niklas: Soziologische Aufklärung 6. Opladen 1995

LUHMANN, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt/Main 1997

LUHMANN, Niklas: Die Gesellschaft der Gesellschaft. Band 1. Frankfurt/Main 1998

LUHMANN, Niklas (BAECKER, Dirk [Hrsg.]): Einführung in die Systemtheorie. 2. Auflage. Heidelberg 2004

LUHMANN, Niklas (WERBER, Niels [Hrsg.]): Schriften zu Kunst und Literatur. Frankfurt/Main 2008

MARCHART, Oliver: Warum Cultural Studies vieles sind, aber nicht alles. Zum Kultur- und Medienbegriff der Cultural Studies. - In: Medienheft, 27. Juni 2003, S. 7–14. Zürich 2003

MATURANA, Humberto: Kognition, Frankfurt/Main -New York 1978, hier in:
SCHMIDT, S.J. [Hrsg.]: Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus S. 89-118
Frankfurt/Main 1987

MATURANA, H.; VARELA, F. J. : Der Baum der Erkenntnis. Die Biologischen Wurzeln menschlichen Erkennens. Bern/München 1987

MCCULLOCH, Warren S.: Verkörperungen des Geistes. (Embodiments of Mind) 1965, Deutsche Übersetzung herausgegeben von HERKEN, Rolf, Wien, 2000

MCLUHAN, Marshall: Die magischen Kanäle: Understanding Media. Düsseldorf 1968

MEAD, George H.: Geist, Identität und Gesellschaft. Frankfurt/Main 1968

MEHNER, Klaus: Musik als Wahrnehmung – Musik als Kommunikation. 2006 – In: BÖHME-MEHNER, T., WOLF, M [Hrsg.]: Musik zwischen ästhetischer Interpretation und soziologischem Verständnis. S.11-21. Essen 2006

MERTEN, Klaus: Evolution der Kommunikation. – In: MERTEN, K. et.al. [Hrsg.]: Die Wirklichkeit der Medien. Einführung in die Kommunikationswissenschaft S.141-162. Opladen 1994

MERTEN, Klaus: Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Grundlagen der Kommunikationswissenschaft. Münster (u. A.) 1999

MOSER, Christian S.: Image und Popkultur – Imagedifferenzen als vorherrschendes Narrativ der Popkultur der 1990er Jahre. München 2004

MOSER, Klaus: Die Rolle der Musik in der Werbung. Salzburg 1987

MÜLLER, Wolfgang: Wie man eine Schallplatte macht. – In: FRIELING, R., DANIELS, D. [Hrsg.]: Medien Kunst Interaktion. Wien/New York 2000

NORTH, A. C, HARGREAVES, D. J.: Experimental aesthetics and everyday music listening. 1997 – In: HAGREAVES, D.J., NORTH, A.C. [Hrsg.]: The Social Psychology of Music. S. 84-103. Oxford/New York/Tokio 1997

OPPITZ, Michael: Notwendige Beziehungen. Abriß der strukturalen Anthropologie. Frankfurt/Main 1975

OVERBECK, Peter.: Musikjournalismus. Konstanz 2005

PIAGET, J., INHELDER, B.: Die Psychologie des Kindes. Ungekürzte Ausgabe München 1986

PESCHL, Peter: Interaktion von Musik und Medien, um Öffentlichkeit zu erzeugen. Unveröffentlichte Diplomarbeit. Institut für Publizistik und Kommunikationswissenschaften, Wien 2006

PLESSNER, Helmut: Die Frage nach der Conditio humana. Frankfurt/Main 1976

RECKWITZ, Andreas: Die Transformationen der Kulturtheorien. Zur Entwicklung eines Theorieprogramms. Weilerswist 2000

ROTH, Gerhard: Das Reale Gehirn und seine Wirklichkeit Bremen 1984, - Hier in:
SCHMIDT, S.J. [Hrsg.]: Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus. S. 229-255.
Frankfurt/Main 1987

ROTTER, Frank: Musik als Kommunikationsmedium. Soziologische Medientheorien und
Musiksoziologie. Berlin 1985

RUSCH, Gebhard: Kommunikation und Verstehen – In: MERTEN, K., et.al. [Hrsg.]: Die
Wirklichkeit der Medien. Einführung in die Kommunikationswissenschaft. S.60-78.
Opladen 1994

RUSSEL, Philip A.: Musical tastes and society. 1997 – In: HAGREAVES, D.J., NORTH,
A.C. [Hrsg.]: The Social Psychology of Music. S. 141-158. Oxford/New York/Tokio
1997

SCHLAGNITWEIT, R., SCHLEMMER, G.: Film und Musik. Wien 2001

SCHMIDT, Siegfried J.: Geschichten & Diskurse. Abschied vom Konstruktivismus.
Reinbek bei Hamburg 2003

SCHMIDT, Siegfried J.: Der Medienkompaktbegriff. – In: MÜNKER, St., ROESLER, A.
[Hrsg.]: Was ist ein Medium? S. 144-157. Frankfurt/Main 2008

SCHNETTLER, Bernd: Thomas Luckmann: Kultur zwischen Konstitution, Konstruktion
und Kommunikation – In: MOEBIUS, St., QUADFLIEG, D. [Hrsg.]: Kultur. Theorien
der Gegenwart. S. 170-184. Wiesbaden 2006

SPITZER, Manfred: Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im
neuronalen Netzwerk. Stuttgart 2002

SUPPAN, Wolfgang: Der musizierende Mensch. Eine Anthropologie der Musik. Mainz
1984

TOYNBEE, Jason: Music, Culture and Creativity. – In: CLAYTON, M., et.al. [Hrsg.]:
The Cultural Study of Music S. 102-112. New York/London 2003

Von FOERSTER, Heinz: Wissen und Gewissen. Versuch einer Brücke. Frankfurt/Main
1993

Von GLASERSFELD, Ernst: Radikaler Konstruktivismus. Ideen, Ergebnisse, Probleme.
Frankfurt/Main 1997

WATZLAWICK, P., BEAVIN, J., JACKSON, D.: Menschliche Kommunikation.
Formen, Störungen, Paradoxien. Bern 1969

WATZLAWICK, Paul: Wie wirklich ist die Wirklichkeit? Wahn – Täuschung –
Verstehen. München 1976

WELZER, Harald: Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung.
München 2002

WILKE, Helmut: Systemtheorie I: Grundlagen. 6. Überarbeitete Auflage. Stuttgart 2000

WITTGENSTEIN, Ludwig: Philosophische Untersuchungen. – In: Werkausgabe Bd.1.
Frankfurt/Main 1984

Webseiten und Internetressourcen:

<http://www.essl.at/bibliogr/rad-konstr.html> (abgerufen am 07.06.09)

http://de.wikipedia.org/wiki/Field_recording (abgerufen am 20.06.09)

[http://de.wikipedia.org/wiki/Kadenz_\(Harmonielehre\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Kadenz_(Harmonielehre)) (abgerufen am 20.06.09)

[http://de.wikipedia.org/wiki/Matrize_\(Druck\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Matrize_(Druck)) (abgerufen am 12.06.09)

<http://de.wikipedia.org/wiki/Musik> (abgerufen am 06.06.09)

<http://www.phil-fak.uni-duesseldorf.de/germ1/mitarbeiter/busse/mat/busse-up-1991-01.pdf> (abgerufen am 27.03.09)

ABSTRACT (Deutsch):

Aufbauend auf einem kybernetischen – systemtheoretischen Kommunikationsbegriff geht diese Arbeit der Frage nach, ob sich das Phänomen Musik für die Kommunikationswissenschaften tatsächlich nur über Umwege, wie die Beschäftigung mit Musik in der Werbung und im Film, oder die Betrachtung des Zusammenhangs von Musik und Image, bzw. Szenebildung, oder des Musikjournalismus erschließt. Alternativ zu diesen „klassischen“ Forschungsgebieten, wird hier der Blick auf die intrinsischen Eigenschaften der Musik und den kommunikativen Umgang der Menschen mit ihr zugewendet.

Es wird geklärt, was Kommunikation und Sinn im Verständnis der von Niklas Luhmann entwickelten Systemtheorie bedeuten, und wie Kunst (spezifisch Musik), in diesem Zusammenhang als ein Medium symbolischer Kommunikation funktioniert.

Anhand einer Analyse von Ergebnissen aus der Neurologie und Kognitionswissenschaft, der Sozialpsychologie, der Anthropologie und den Kulturwissenschaften, wird untersucht, ob, und inwiefern, Musik selbst als Sinnmatrize – also ein von Kulturprogrammen und Wirklichkeitsmodellen dynamisch formbares Bedeutungsschema – als Orientierungs-Orientierung zur Konstruktion kommunikativer geteilter Wirklichkeit beiträgt.

Aufbauend auf den Erkenntnissen, dass die Wirklichkeit das Produkt von auf kommunikativer Interaktion aufbauender, individueller Wirklichkeitskonstruktion ist und Menschen im sozialen Kontext gar nicht *nicht* kommunizieren können, sowie, dass Kommunikation, wie auch Musik, anthropologische Grundkonstanten darstellen, zeigt sich nicht zuletzt in der Betrachtung der kulturbildenden Eigenschaften von Kommunikation und Musik – als Medien und in Medien –, dass sich Kommunikation und Musik in der Sinnstiftung komplementär ergänzen.

Für die Kommunikationswissenschaften entsteht daraus die Herausforderung sich mit Musik auf neuer Ebene zu beschäftigen. Denn im Gesamtkontext Kultur, als kommunikativem Phänomen, nimmt Musik eine Rolle ein, die die verbale Kommunikation um die Möglichkeit das Unaussprechliche zu kommunizieren ergänzt, die von Menschen für Menschen geschaffen wird und die in Gesellschaften, wie Individuen, Sinn stiftet

ABSTRACT (Englisch):

Building on a cybernetic – and system theory concept of communication, this paper pursues the question, whether music as a cultural phenomenon can be a topic for the communication sciences. These usually treat music only by looking at concepts related to it, like music journalism, the use of music in advertisements or films, or in the context of music and the creation of image. In trying to follow an alternative path to these “classic” concepts of studies, the focus is shifted to music’s intrinsic properties and to the way people make use of music as a means of communication.

Firstly, the model of communication as developed by Niklas Luhmann in his theory of social systems is examined, as well as the question of how music (or broadly speaking: art) functions as a means of social symbolic communications, within this theoretical framework.

This is then tested against an analysis of findings from the neurological and cognitive sciences, social psychology, anthropology and cultural sciences. This serves to show in how far music can act as a culturally formed matrix of meaning, which helps to orientate the individual in his or her construction of socially shared reality.

Following the premise, that reality is a construct of the individual, which is formed and informed by communicative interaction in the realm of society, and that it is impossible to not communicate, it is shown how communication and music share their nature as being an anthropological constant, and that they both help to constitute culture. They are complementary elements in their function to create meaning.

This challenges the communication sciences to take a new viewpoint on music. For in culture, as a phenomenon constituted by communication, music takes on the role of being a means to communicate the unspeakable, and thus complements verbal interaction. Music is made by humans for humans and creates meaning, both, in societies, as in the individual.

LEBENS LAUF:

Name: Oliver Thomas Stummer

Geburtsdatum und Ort: 13.10.1974, Graz

Wohnhaft in: Wien

Ausbildung:

1980 – 1986 Freie Waldorfschule, Graz

1986 – 1994 Abteigymnasium Seckau

1 Semester Rechtswissenschaften Universität Graz (WS 1994/1995) Seit

Sommersemester 1996 Studium Publizistik und Kommunikationswissenschaften und Anglistik in Wien

1980 – 1994 Ausbildung am Violoncello am Konservatorium Graz, Musikschule Knittelfeld und bei Privatlehrern

1988 – 1994 Ausbildung an der Gitarre am Abteigymnasium Seckau

Zivildienst: 1995 bei der Caritas Graz

Berufspraktika:

1998-1999 Teilzeit Fessel GfK. Institut für Marktforschung, Wien

1999 – 2004 Mitarbeit bei Skug, Journal für Musik

2000 Teilzeit bei Diamond Dogs IT-Agentur, Wien

2001-2004 Teilzeit Sales-Assistant Virgin Megastores, Wien

Sonstiges:

Seit 1998 als Musiker und Musikproduzent aktiv. CD- und Vinylveröffentlichungen unter dem Pseudonym Tomoroh Hidari (www.tomoroh.com)

Produktionen für Kreuzweg Ost, Kamp, Nomadee, Müde, Brigitta Falkner etc.

Kollaborationen mit Hans Platzgumer, Liesl Ujvary, CNTRCPY

Produktionen für ORF Kunstradio, Volkstheater Wien, Kurzfilme und Werbung

