

Achtung:
Druckmanuskript
(Änderungen
vorbehalten)

Steffen Lepa

Was kann das Affordanz-Konzept für eine Methodologie der Populärkulturforschung ‚leisten‘?

1. Populäre Kultur als empirisches Forschungsfeld

Wer sich mit Populärkulturforschung aus einer sozialwissenschaftlichen Perspektive befassen möchte, kommt nicht umhin, sich zunächst einmal seines Gegenstandsbereichs zu vergewissern. Dabei fällt sofort auf, dass die bislang vorgenommenen, unterschiedlichen Definitionen Populärer Kultur daran krankten, dass ihnen explizit oder implizit kulturelle Wertmaßstäbe zu Grunde lagen, die sich am jeweiligen Zeitgeist oder den ästhetischen Idealen bestimmter sozialer Schichten orientierten (Hügel 2003). Mit der Übernahme solcher normativer Bestimmungen des Populären wird einerseits eine historische Perspektive auf Populäre Kultur verunmöglicht und andererseits das jeweilige Begriffsverständnis den Interessen hegemonialer Akteure im Kultur- oder Wissenschaftssystem unterworfen, anstatt auf angemessene Weise aus einem theoretischen Verständnis des Phänomens oder aber dem Selbstverständnis seiner Akteure entwickelt zu werden. Demgegenüber ist für Christoph Jacke (2004: 21) Populäre Kultur einfach der „kommerzialisierte, gesellschaftliche Bereich [..], der Themen industriell produziert, medial vermittelt und durch zahlenmäßig überwiegende Bevölkerungsgruppen [..] mit Vergnügen genutzt und weiterverarbeitet wird.“

Folgt man dieser Auffassung und setzt die Definitionselemente „Vergnügen“ und „massenweise mediale Verbreitung“ als konstitutiv für Populäre Kultur, so lässt sich sozialwissenschaftlicher Populärkulturforschung als die systematische Untersuchung der *psychischen*, *medialen* und *sozialen* Bedingungen für die massenweise Verbreitung und das Unterhaltungspotential kultureller Artefakte bestimmen. Dieses breite Untersuchungsfeld ließe sich ferner nach der Logik des Hall'schen Kommunikationsmodells (Hall 1973) in drei verschiedene

2 Steffen Lepa

Bereiche unterteilen: Einmal die empirische *Kommunikatorforschung*, welche danach fragen würde, welche Praktiken und Strategien in der industriellen Produktion kulturell-medialer Artefakte eingesetzt werden, um Popularität und Unterhaltsamkeit zu generieren und welche Orientierungen die Produzenten dabei anleiten. Eine *Produktanalyse* würde sich demgegenüber der Frage widmen, welche formalen und inhaltlichen Gestaltungsmerkmale die Popularität und Unterhaltsamkeit kulturell-medialer Produkte unterstützen können. Die *Rezeptionsforschung* beschäftigte sich schließlich mit den Fragen, auf welche Weise, warum und mit welchen Folgen mediale Angebote unterschiedlich „populär“ rezipiert und als unterhaltsam empfunden werden.

Allen diesen drei Subforschungsfeldern böten sich nun zur Beantwortung ihrer Fragen unterschiedliche Heuristiken, Systematiken, Algorithmen und Programme an, die in einem verallgemeinerten Sinn als *wissenschaftliche Methoden* verstanden werden können, insofern sie als Verfahren von WissenschaftlerInnen systematisch und wiederholt und auf vergleichbare Weise zum Erkenntnisgewinn eingesetzt werden. Da es sich beim Forschungsfeld „Populäre Kultur“ um ein genuin auf psychosoziale Fragestellungen bezogenes Feld handelt, ließe sich in einem verengten Sinne außerdem von *sozialwissenschaftlichen Methoden* sprechen, insofern keine noch so stark an der objektiven Materialitäten der Produkte orientierte Methode ohne einen zumindest impliziten Bezug auf (reflexionsfähige) menschliche Subjekte auskommt. Einige der eingesetzten Verfahren könnten in einem wiederum verengten Sinne schließlich als *empirische sozialwissenschaftliche Methoden* verstanden werden, da sie den Anspruch intersubjektiv nachvollziehbarer Erkenntnisse über das Feld des Psychosozialen durch die Kreation, Begründung und Anwendung (teilweise) standardisierter Datenerhebungs-, Analyse- und Interpretationsmethoden einzulösen suchen.

Voraussetzung für jedweden Methodeneinsatz im Untersuchungsfeld Populärer Kultur ist jedoch die Beschäftigung mit Fragen *sozialwissenschaftlicher Methodologie*, also der Reflexion und Begründung von Angemessenheit und Zweckdienlichkeit verfügbarer Methoden zur Bewältigung unterschiedlicher Forschungsprobleme und –fragen im

Spiegel der als legitim angesehen Realitätsvorstellungen und den daraus ableitbaren praktischen Möglichkeiten des Erkenntnisgewinnes über das je untersuchte Feld. Und genau dies soll auch der Fokus der nachfolgenden Überlegungen sein, welche sich mit Fragen unseres ontologischen Verständnisse der Rezeption Populärer Kultur im Allgemeinen, und dies am Beispiel *Populärer Musik* im Besonderen widmen, um Schlussfolgerungen für die Möglichkeiten empirisch-systematischer Forschung in diesem Untersuchungsbereich zu ziehen.

Der Grund, warum die Beschäftigung mit solchen Grundlagen heute noch notwendig erscheint, ist die Tatsache, dass innerhalb der Community von ForscherInnen, die sich mit Populärer Kultur befassen, keineswegs Einigkeit darüber herrscht, wie der mediale Rezeptionsprozess als solcher ontologisch zu fassen sei und welchen epistemologischen Prämissen systematische Forschung zu Populärkulturphänomenen von daher unterliegen sollte: Wie Joshua Meyrowitz (1999) herausarbeitet, lässt sich dies bereits an den jeweils verwendeten Metaphern für Medien illustrieren: Während in der mit Populärer Kultur befassten Kommunikationswissenschaft, sowie der Musik- und Medienpsychologie die (technischen) Medien vorwiegend als „Behälter“ oder „Kanäle“ mit „Inhalten“ angesehen werden, die (relativ identisch) auf ihre „RezipientInnen“ wirken oder von ihnen konsumiert werden, dominiert in den eher geisteswissenschaftlich ausgerichteten Fächern der Medien- und Kulturwissenschaften eine gänzlich andere Metapher: Medien werden hier als multicodele „Texte“ angesehen, deren „Bedeutungen“ (relativ idiosynkratisch) von ihren „LeserInnen“ interpretiert werden. Wie Meyrowitz richtig bemerkt, weisen beide Ansätze einen blinden Fleck in Bezug auf die spezifische Rolle des jeweiligen *Mediums* für den untersuchten Rezeptionsakt auf und konzentrieren sich vorwiegend auf die durch das Medium vermittelten Inhalte und Texte. Und genau an dieser theoretischen Sollbruchstelle setzt der auch im Rahmen dieses Artikels favorisierte *medienökologische Ansatz* an.

Dieser versteht Medien weder als Behälter, noch als Texte, sondern als Werkzeuge der Erfahrung, Erzeugung und Transformation von menschlichen Umwelt(en), fasst mit anderen Worten Medien als be-

4 Steffen Lepa

sondere technische Artefakte unserer Kultur auf, deren Gebrauch aufgrund der ihnen inhärenten materiellen Eigenschaften unser Wahrnehmen, Handeln, Denken, Fühlen und Sein in der Welt grundsätzlich verändert. Für die Diskussion um Populäre Kultur bietet dieser theoretische Ansatz den besonderen Vorzug, die *leiblichen Aspekte* des *subjektiven Erlebens* rezeptiven Medienhandelns stärker in den Vordergrund zu rücken, als die gleichzeitig vermittelten (textuellen) Inhalte/Bedeutungen, was der Untersuchung des Gebrauchs Populärer Kultur, insbesondere von Populärer Musik, auch intuitiv angemessener erscheint: Zum Verständnis der rauschhaften Erfahrung des Tanzens auf dem Club-Dancefloor, der kollektiven Begeisterungsstimmung einer HipHop-Jam oder des selbstvergessenen Hörens von Musik während einer Zugreise scheint die von Meyrowitz adressierte medientheoretische Perspektive der *Toronto-School* (geprägt durch Harold Innis, Walter Ong, und Marshall McLuhan) weit aus angemessener, als die (post-)positivistischen und poststrukturalistischen Paradigmen, welche zurzeit die Medien- und Kommunikationsforschung dominieren. Aber lässt sich ein solcher Ansatz auch naturalistisch begründen und damit für die Populärmusikforschung als Sozialwissenschaft empirisch-methodologisch fruchtbar machen? Eine Möglichkeit dazu böte sich aus meiner Sicht durch eine medientheoretische Weiterentwicklung des Affordanzbegriffs der ökologischen Wahrnehmungstheorie James J. Gibsons, welche mit ähnlichem Impetus in den letzten Jahren in der britischen Musikwissenschaft diskutiert wurde.

2. Geschichte und Implikationen des ‚Affordanz‘-Begriffs

Der Begriff der „Affordanz“ wurde Mitte des 20. Jahrhunderts von dem US-amerikanischen Psychologen James J. Gibson in der kritischen Auseinandersetzung mit der damals dominierenden behavioristisch-kognitivistischen Wahrnehmungspsychologie geprägt. Ausgangspunkt waren seine umfangreichen empirischen Studien zur alltäglichen visuellen Perzeption (Objekt-, Selbst- und Bewegungswahrnehmung), welche er seit dem zweiten Weltkrieg zunächst mit Soldaten, später mit Psychologie-LaborantInnen durchgeführt hatte. Darauf aufbauend argumentierte er mit äußerster Vehemenz gegen die

auch durch das damals dominierende laborexperimentelle Paradigma verstärkt perpetuierte Idee des Menschen als einem passiven Empfänger von Wahrnehmungseindrücken und die auf diesem Wege reifizierte *kartesisch-dualistische* Trennung von Körper und Geist. Die Grundidee der von ihm als Gegenentwurf entwickelten *ökologisch-realistischen* Vorstellung von Wahrnehmung war es, jene als ganzheitlichen und von ständiger explorierender Körperaktivität geprägten Prozess zu verstehen, also als eine sich fortwährend im Kontakt mit der Umwelt adaptiv weiterentwickelnde sensumotorische Leistung. An dieser sind seiner Theorie nach nicht nur die Sinnesorgane, sondern neben dem Gehirn auch die Muskeln und der gesamte Körper beteiligt, und dieses Gesamtgefüge verändert sich dabei durch das ständige Lernen auch fortwährend – wodurch verschiedene Menschen die von ihnen gemachten unterschiedlichen Wahrnehmungserfahrungen als implizites Wissen wortwörtlich „verkörpern“. Mit diesen visionären Ansichten nahm Gibson viele Überlegungen zum handlungsorientierten, ganzkörperlichen Charakter der menschlichen Wahrnehmung vorweg, die aktuell verstärkt und im Lichte neurowissenschaftlich inspirierter Theorien des Geistes unter Labels wie „Enactivism“ (Noë 2004) oder „Embodied Cognition“ (Clark 2011) diskutiert werden.

Ferner wandte Gibson sich gegen die auch heute noch vielfach in der Psychologie herrschende Vorstellung, dass die Objekterkennung eine „höhere“ geistige Leistung auf „späten“ neuronalen Verarbeitungsstufen sei, die darin bestünde, gespeicherte sensorische Gedächtnisinhalte mit dem jeweils aktuellen Perzept abzugleichen. Anstattdessen postulierte er das Vorhandensein eines Mechanismus der *direkten Wahrnehmung*, mittels derer uns viele Aspekte unserer Umwelt ohne jegliches explizite Vorwissen unmittelbar aufgrund ihrer basalen handlungsrelevanten Eigenschaften als „Objekte“ gegenwärtig sind. Dies wird seiner Theorie nach dadurch möglich, dass die meisten Objekt-Oberflächen unserer Umwelt über zahlreiche charakteristische, physikalisch *invariante Eigenschaften* verfügen, die unserem Organismus während der von uns an ihnen vorgenommenen körperlichen Exploration direkt *spezifizieren*, was sie als Objekte für uns als Organismus mit unserer je spezifischen körperlich-geistigen Beschaffen-

heit *leisten* (englisch: „to afford“) können. Die direkte Wahrnehmung liefert als ihr Ergebnis aber nicht die zugrundeliegenden Invarianzen der Umwelt, sondern die dahinterstehenden *Affordanzen* – also Leistungen der Objekte für unseren Organismus. Wir nehmen mit anderen Worten unmittelbar Affordanz-Objekte und eben nicht, wie von orthodoxen Wahrnehmungstheorien postuliert, komplexe sensorische Reizeindrücke wahr. Diese Affordanzen können prinzipiell für jeden Organismus verschieden sein, insofern sie im engeren Sinne keine physikalischen Objekteigenschaften darstellen, sondern emergente Handlungspotentiale des Organismus-Umwelt-Systems sind (Gibson 1986: 127ff.). Insofern beschreiben Affordanzen als „verbindendes Glied“ gleichzeitig für Menschen relevante Objekte, wie auch ihre jeweiligen Betrachter und Nutzer. Eine ausreichend große, flache Oberfläche, die trotz unterschiedlichen Blickwinkels immer parallel zum Erdboden erscheint und maximal auf der eigenen Hüfthöhe liegt, wird für die meisten Menschen damit zu einer „Sitz-Fläche“. Ein Ort, der zum überwiegenden Teil durch opake Oberflächen begrenzt ist, welche den Blick zum Himmel und zum Horizont verdecken, und dessen oberes „Dach“ mindestens auf Kopfhöhe liegt wird zu einem „Aufenthalts-Raum“ und ein ausreichend schmaler, robuster Gegenstand, der sich mit der Hand umfassen lässt, zu einem „Werk-Zeug“.

Im Unterschied zur verwandten Idee des „Aufforderungscharakters“ seines ehemaligen gestaltpsychologischen Lehrers Kurt Koffka verstand Gibson die von Objekten implizierten Affordanzen als losgelöst von den jeweiligen aktuellen Handlungsintentionen des Wahrnehmenden und insofern als *objektive* Potentiale der Umwelt, deren Erkennung seiner Theorie nach eine sich fortwährend entwickelnde Fähigkeit, gegründet auf ständigem implizitem menschlichen Lernen durch Erfahrung ist (Gibson 1986: 138f.). Der demgegenüber von der orthodoxen Kognitionspsychologie postulierte Prozess der inferentiellen Verarbeitung und Reflexion von Wahrnehmungseindrücken auf späteren Verarbeitungsstufen, welcher zum bewusstem Wiedererkennen, so wie der Interpretation und Benennung von Objekten führt, bildet auch für Gibson zwar als *indirekte Wahrnehmung* ein unumstößliches Faktum, ist jedoch aus seiner Sicht lediglich eine

zusätzliche Hilfe für den Organismus in Fällen von Unentschiedenheit und ermöglicht darüber hinaus die besonderen menschlichen Fähigkeiten der Kommunikation, Kooperation und Handlungsplanung, die uns von vielen Tieren unterscheidet. Die vorangegangenen Beispiele könnten nun zu der Annahme verführen, Gibsons Prinzip der direkten Wahrnehmung bezöge sich ausschließlich auf basale Erkennung von Flächen, Ebenen, Objekten und Werkzeugen. Wie Gibson jedoch nicht müde wurde zu betonen, bezieht sich seine Idee auch genauso auf die Wahrnehmung „höherer“ kulturell-kommunikativer „Objekte“ wie gesprochene Wörter, Gesten, aber auch auf den Umgang mit Artefakten aus Kunst, Technik und Medien, die seiner Auffassung nach eben das moderne „Habitat“ des Menschen darstellen. So entwickelte er im Rahmen einer Auseinandersetzung mit dem britischen Kunsthistoriker Ernest H. Gombrich Ende der 1970er Jahre gar eine Art basale Medientheorie, die auch Bestandteil seines Spätwerks „The Ecological Approach to Visual Perception“ (Gibson 1986) wurde.

Ausgangspunkt seiner medientheoretischen Überlegungen war die Frage, wie die Wahrnehmung von angeblich „wirklichkeitsgetreuen“ Gemälden und insbesondere Fotos und Filmen aus der Sicht der ökologischen Wahrnehmungstheorie zu interpretieren sei. Hierfür entwickelte Gibson das Konzept der *dualen Auffassung*, welche aus seiner Sicht konstitutiv für Objekte ist, die wir gemeinhin als Medien bezeichnen, aber auch durchaus auch bei Naturerscheinungen entstehen kann, etwa bei Reflektionen in Wasserpfützen (Stoffregen 1997). Mediale Darstellungen oder Aufnahmen lassen sich demnach als handwerklich oder technisch behandelte Objektoberflächen interpretieren, die durch diese Bearbeitung eine *doppelte Spezifikationsfähigkeit* erhalten: Einerseits spezifizieren solcherlei behandelte Objekte weiterhin in vielerlei Hinsicht ihre „natürlichen“ Objekteigenschaften und führen somit zur *direkten Auffassung*. So lässt sich an einem Gemälde unmittelbar die Struktur der Leinwand und der aufgetragenen Farbe erkennen und auch ein Foto verrät seine Materialität durch Betrachtung aus verschiedenen Winkeln oder durch das versuchsweise Befühlen. Dabei wird, getreu dem doppelseitigen Prinzip des Affordanz-Konzepts, gleichzeitig aber immer auch ein aktiv untersuchender Betrachter und dessen „Beschaffenheit“ (etwa die

Bewegung des eigenen Blicks und die Körpergröße) spezifiziert. Durch die erfolgte technische Bearbeitung der „Oberfläche“ des Mediums ergibt sich nun parallel ein zweiter Spezifikationsmodus, der zu der *indirekten Auffassung* führt: Wir können gleichzeitig durch den Blick *in bzw. durch* das Medium eine mittels eines Gemäldes, eines Fotos oder eines Films dargestellte Szene wahrnehmen – etwa ein Picknick eines Pärchens im Grünen. Dies liegt darin begründet, dass der Maler (nach dem Prinzip der Zentralperspektive) oder der Kameramann (nach dem Prinzip der optischen Linse) einen bestimmten Ausschnitt der physikalischen Invarianten, welche die originäre Szene beinhaltet (und auch seiner bloßen Fantasie entstammen kann), in einem technisch-handwerklichen Vorgang so auf die Objektoberfläche übertragen hat, dass diese mit Hilfe von Licht und bei Betrachtung aus einem spezifischen Winkel und einer spezifischen Position in Teilaspekten wieder erfahrbar gemacht werden können.

Versetzt sich der Medienrezipient nun intentional in einen körperlichen Zustand, der den Bewohnern von *Platos Höhle* ähnelt, insofern er sich auf eine bestimmte Position und Blickrichtung beschränkt, still verharret und die Sakkadensprünge und die Veränderung des Fokus seines Sehsystems auf ein Minimum reduziert (womit auch beschrieben wäre, welchen Betrachter die indirekte Auffassung gleichzeitig „spezifiziert“), kann für einen Moment die direkte Auffassung gegenüber der indirekten Auffassung zurücktreten und die vermeintliche Illusion von „Realismus“ einer Darbietung entsteht (Gibson 1986: S. 267ff.). Diese kann jedoch bei den verfügbaren technischen Medien nur zeitweise und mit dem beschriebenen körperlichen Aufwand aufrecht erhalten werden, so dass Gibson konsequenterweise von *virtuellen Darstellungen* spricht, die keinen realistischen Charakter im strengeren Sinne haben könnten: „The illusion of reality is a myth“ (Gibson 1986: 281). Für ihn ist also der Prozess, den wir heute gemeinhin als Medienrezeption bezeichnen, nichts als die indirekte Auffassung von Mediendarstellungen, welche virtuelle Ereignisse wahrnehmbar macht. Sie ist für ihn das Produkt einer erlernten intentionalen Haltung, welche Menschen gegenüber technisch behandelten Objektoberflächen zeitweise einnehmen können. Die Vorstellung einer unwillkürlichen Hinwendung zu einer „realitätsnahen“

Darbietung, welche aufgrund der Perfektion ihres Charakters von einer subtilen „Suspension of Disbelief“ gekennzeichnet ist, welche uns ungewollt eine „Realität“ mit entsprechenden „Medienwirkungen“ erfahren ließe, lehnt er entschieden ab.

3. ‚Affordanz‘ in der britischen Medienmusikwissenschaft

In Teilen der britischen, mit Medien und Populärkultur befassten Musikwissenschaft wird nun seit einigen Jahren versucht, das eben skizzierte Affordanz-Konzept und die darin enthaltene Medientheorie einzusetzen, um sich damit drei zentralen theoretischen Problemen zu nähern, welche sich eigentlich schon seit der Mediatisierung der Musik in Gestalt der Erfindung des Phonographen, aber spätestens mit ihrer fortschreitenden Digitalisierung seit den 1980er Jahren stellen.

Da gibt es einerseits das *phänomenologisch-semiotische Problem*: Was hören wir überhaupt bzw. was ist eigentlich der „Sound“ mediatisierter Musik? Bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts bestand Musik aus menschlichen Stimmen und einem begrenzten Kanon relativ bekannter Musikinstrumente, deren Einsatz und Verwendung von darin geschulten Experten erkannt und umfassend beschrieben werden konnte – mit der Einführung elektronischer Instrumente, insbesondere des Synthesizers und Samplers ist jedoch die Frage, was, bzw. welche Handlungen wir überhaupt hören, wenn wir Musik von medialen Trägern hören, mehr als virulent geworden.

An zweiter Stelle steht das *rezeptionstheoretische Problem*: Insbesondere die Vertreter der Frankfurter Schule, aber auch zahlreiche Komponisten Neuer Musik beton(t)en wiederholt, dass sich durch die technische Vermittlung von Musik in Form unterschiedlichster Speicher- und Wiedergabemedien nicht nur Komposition und Produktion, sondern auch die Praktiken und das Erleben bei der Rezeption von Musik grundlegend verändern würden. Inwiefern ist aber technisch-mediales Musikhören „anders“ als der Besuch eines Live-Concerts?

Abgeleitet von diesem Punkt lässt sich schließlich das *kulturell-soziale Problem* skizzieren: Wenn technisch-mediales Musikhören tatsächlich eine grundlegend andere Erfahrung bedeutet, dann liegt es nahe, dass sich durch diesen Mediatisierungsprozess von Musik auch deren soziale Funktionen und Rolle in der Gesellschaft, sowie auch die Musik selbst und die Erwartungen an sie verändern. Wie können diese Prozesse grundlegend theoretisch verstanden und auf Spezifika der Medienentwicklung zurückgeführt werden?

Im Folgenden möchte ich anhand ausgewählter Forschungsarbeiten darstellen, wie das Affordanzkonzept dabei helfen könnte, diese drei metatheoretischen Probleme anzugehen und welche produktiven methodologischen Konsequenzen sich für die Populärkulturforschung daraus ergeben könnten.

3.1 Das phänomenologisch-semiotische Problem

Eine erste Erwähnung im Kontext medienmusikalischer Arbeiten findet das Affordanz-Konzept bei Luke Windsor (1995; 1994). Dessen wahrnehmungsökologischen Überlegungen beginnen mit einer Kritik des „Reduced Listening“-Konzepts von Pierre Schaeffer (1966; vgl. auch Chion 1994). Jener sah die besondere Wirkung auch seiner eigenen *akusmatischen* Musikwerke in deren Fähigkeit zur Evokation „reduzierten Hörens“ begründet: Sie offerieren ihren Rezipienten Kompositionen aus verschiedenen Klangobjekten wie (teils elektronisch verfremdeten) Alltagsgeräuschen, Soundscapes und elektronisch produzierten Klängen, ohne dass gleichzeitig die Objekte und Prozeduren, welche zu ihrer Erzeugung beigetragen haben, bei der Aufführung sichtbar würden. Das perzeptive Ausbleiben jeglicher visueller Entsprechungen führt nun laut Schaeffer dazu, dass sich die Hörer frei von jeglichen visuellen Assoziationen mit Objekten oder Klangerzeugungsprozessen auf die rein akustisch-ästhetischen Qualitäten konzentrieren können, was deren besonderes ästhetisches Potential ausmache.

Dieser Interpretation widerspricht nun Windsor mit Hinweis auf Ausführungen von Edmund Husserl, welcher eine solcherlei gereinigte Wahrnehmung im Sinne einer *phänomenologischen Reduktion*,

ohne Bezug auf irgendwelche Objekte des Alltags zwar als höchstes Ziel der philosophischen Anschauung betrachtete, jedoch im vollständigen Sinne als nahezu unmöglich praktisch zu erreichen ansah (Husserl 1913). Ferner sei mit Maurice Merleau-Ponty (1966) darauf hinzuweisen, dass es keineswegs ungewöhnlich sei, auch im Alltag akustische Objekte ohne visuelle Entsprechung sinnlich und expressiv wahrzunehmen – dies geschehe einfach als Folge unterschiedlich außerhalb des Sichtbereichs manipulierter Objekte und führe auch keineswegs automatisch zu „inneren Bildern“, sondern zu amodalen Vorstellungen der verursachenden Ereignisse. Es sei somit, auch aufgrund von experimentellen Befunden zur ökologischen akustischen Klangwahrnehmung im Alltag (Gaver 1993) davon auszugehen, dass sich auch bei der Rezeption akusmatischer Werke der von Gibson beschriebene Alltagsmodus der direkten Wahrnehmung einstellen müsse, welcher klangliche Umweltereignisse (unabhängig von ihrer jeweiligen „wahren“ Herkunft oder Erzeugung) als Affordanzen wahrnehmen lässt, also als funktionale Qualitäten der Beziehung zu bekannten, unterschiedlich geformten Objekten oder Materialien der Umwelt, die durch den Einsatz von expressiven Kräften an anderen Oberflächen geschlagen, geschliffen oder zerbrochen werden und dabei die wahrgenommen akustischen Eindrücke erzeugen.

Mit Bezug auf Adorno (1970) versucht Windsor dann abgeleitet aus diesen Überlegungen die akusmatische Werkerfahrung als Miteinander von Mimesis und Ratio zu beschreiben: An erster Stelle stünde die beschriebene ökologische Wahrnehmung von Affordanzen, welche die unmittelbar „mimetisch-klanglichen Bedeutungen“ des akustischen Werkes evozierten und somit der dem Rezipienten unmittelbar gegebenen Phänomenologie im Akt der Wahrnehmung entsprechen. Als zweites böten sich dem Rezipienten darüber hinaus beim Hören aber noch als Option die unterschiedliche Hörstrategien der intentionalen Zuwendung und symbolischen Interpretation *des bereits Gehörten* als der rationale und bewusste Aspekt der Auseinandersetzung mit dem phänomenal Gegebenen – entsprechend dem, was Gibson unter „indirekter Wahrnehmung“ verstand. Der erste, also mimetische Aspekt dieser Ästhetiktheorie beschreibt damit ein stark intersubjektives, verbindendes Element der Werkerfahrung, in-

sofern wir als Hörer mit ähnlichen Körpern ausgestattet sind, die in ähnlichen kulturellen Habitaten aufgewachsen sind, und insofern sehr ähnliche Affordanzen wahrnehmen. Der zweite Aspekt macht demgegenüber das idiosynkratische Element der Rezeption aus, welches eine ästhetische Werkerfahrung letztlich für jeden zu einer eigenen und besonderen, geprägt von der jeweiligen Biographie und den aktuellen Orientierungen macht. Da das Zusammenspiel dieser beiden Aspekte, wie akusmatische Werke demonstrieren, prinzipiell gegenüber jedwem als ästhetischen Objekt konsumierten akustischen Wahrnehmungseindruck möglich ist, sieht Windsor die Idee der Autonomie des musikalischen Werkes als überkommen an: Es mache viel eher Sinn, von *musikalischem Hören* als einem möglichen Rezeptionsmodus unter anderen zu sprechen, welcher sich im Unterschied zur Alltagswahrnehmung, bei der die direkte Wahrnehmung dominiere, durch die Kombination von direkter mimetischer Wahrnehmung einerseits, und intentionaler symbolischer Interpretation nach bestimmten, kulturell erlernten Regeln andererseits auszeichne (Windsor 1996).

Von diesen phänomenologisch-ästhetiktheoretischen Überlegungen ausgehend, kommt Windsor anschließend zum Problem der mimetischen Signifikation in elektroakustischer Musik und somit zu der Frage nach den kognitiven Mechanismen, welche uns als Menschen befähigen, in elektroakustischer Musik enthaltene akustische Invarianten als Affordanzstrukturen wahrzunehmen (Windsor 2004). Dabei ließen sich nach Gibson zunächst zwei basale Typen von Invarianten unterscheiden, die auf zugrundeliegende Umweltereignisse und Objekte verweisen: Einerseits *transformatorische Invarianten*, also charakteristische Veränderungen von Schallkomponenten über Zeit, und andererseits *strukturelle Invarianten*, also charakteristische, über Zeit relativ gleichbleibende spektrale Schallkomponenten.

Im Laufe unserer Ontogenese werden wir nun wiederholt mit vielen solcher akustischer Ereignisse in unterschiedlichsten Kontexten (ob musikalisch oder nicht) konfrontiert, so dass die in ihnen enthaltenen, affordanzspezifizierenden Informationen von unseren Körpern problemlos *beiläufig* verinnerlicht werden können und dazu führen, dass musikalisch-akustische Objekte bei „spektromorphologischer

Ähnlichkeit“ (Smalley 1997) mit implizit Erlerntem zum Prozess der Ereignisspezifikation und somit zur unmittelbaren Wahrnehmung der jeweiligen Affordanzen führen.

Der komplexe und oberflächlich betrachtet widersprüchliche Begriff des *Sounds*, welcher je nach Diskussionskontext mal auf Klangerzeuger, mal auf Medien, mal auf Künstler oder ganze Zeitepochen angewandt wird (Maempel 2001), kann vor dem Hintergrund dieser Überlegungen auf einfache Weise entschlüsselt bzw. neu verstanden werden: Sound meint aus der Perspektive ökologischer Wahrnehmungstheorie nichts anderes als eine auf das akustische reduzierte Invarianzstruktur, welche eine beiläufig erlernte, regelhafte Beziehung zwischen Mensch und Umwelt unmittelbar zu spezifizieren in der Lage ist. So könnten so unterschiedliche Ereignisse wie eine Melodiebewegung, ein gespieltes (ggf. künstliches) Instrument, eine charakteristische an Objekten ausgeführte manuelle Handlung (Schlagen, Brechen, Schleifen), ein bestimmter Interpret, Komponist, ein Werk oder Genre, ein (soziales) Ereignis oder ein Aufführungsort, ein technisches Mediums oder die Art einer spezifischen technischen Bearbeitung alle über ihren jeweiligen Sound, ihre charakteristische akustische Invarianzstruktur, spezifiziert werden, ohne dass dies zu ontologischen Problemen in Bezug auf die Geltungsbereichweite des Begriffes „Sound“ führen würde. Sound ist damit das ökologische Gegenstück zum eher „kartesischen“ Begriff des *Timbre*, welcher in der Musikwissenschaft oft immer noch als Eigenschaft bestimmter Musikinstrumente angesehen wird, dessen praktische empirische Untersuchung bei mediatisierter Musik aber zu massiven erkenntnistheoretischen Problemen führt (Maempel 2001: 21ff., Maempel im Druck).

Der Idee, mit Hilfe von formalen Modellen dem *Timbre* von Instrumenten oder ganzen Stücken als n-dimensionalen Eigenschaftsraum physikalisch-akustischer Parameter auf die Schliche kommen zu wollen (vgl. etwa Caclin u. a. 2005), erteilt Windsor (1997) von daher auch eine klare Absage: Bei diesem Vorgehen würde letztlich nur die rational-symbolische, auf „musikalisches Hören“ orientierte Komponente der Klangwahrnehmung untersucht, sowie die Ideologie von Musik als autonomem Kunstwerk reifiziert. Der unmittelbaren affek-

tiv-phänomenalen Gegebenheit des Klanglichen und somit der ästhetischen Erfahrung beim medialen Musikhören käme man auf diesem Weg jedoch keineswegs näher. Jene sei vielmehr, genau wie das „Alltagshören“, ein Produkt der spezifischen Enkulturation der jeweiligen HörerIn.

Diese weitreichenden Behauptungen versuchte die britische Musikwissenschaftlerin Nicola Dibben (2001) in einer empirischen Studie zu untermauern, in welcher sie Probanden unterschiedlicher sozialer Herkunft, Geschlechts und Alters eine Vielzahl von kurzen akustischen Klangschnipseln (Musik und Geräusche diverser Herkunft gemischt) darbot, und sie darum bat, diese nach subjektiver Ähnlichkeit zu gruppieren. Im Ergebnis neigten die Versuchspersonen zu einer Kategorisierung in Timbre-Logik, also zu einer Sortierung nach akustisch-physikalischen Invarianz-Eigenschaften der Stimuli. Nebenher spielten aber auch deren inhärente musikalische Funktionen (etwa: Kadenzen) für die Ähnlichkeitszuordnung eine Rolle, wenn die Befragten eine musikalische Sozialisation erfahren hatten. Sollten andere Versuchspersonen eines vergleichbaren Samples in einem zweiten Experiment jedoch dieselben Klänge frei mit eigenen Worten beschreiben, verwendeten sie plötzlich überwiegend „ökologische“ Beschreibungskriterien, bei denen sie Sounds vorwiegend im Sinne kausaler Ursachen (verursachendes Instrument, Objekt, bzw. Handlung) oder von Genre/Stilen/Interpreten beschrieben und musikalische Funktionen und akustische Parameter spielten nur noch eine untergeordnete Rolle. Außerdem wurden ungefragt auch extramusikalische Beschreibungskategorien, etwa der vermeintliche soziale Status der intendierten Hörerschaft hinzugezogen. In Dibbens Ergebnissen offenbarten sich damit sowohl die Plausibilität der Windsorschen Thesen, wie auch die Abhängigkeit der Versuchsergebnisse von der jeweiligen Instruktion bzw. dem verwendeten Befragungsparadigma. Gleichzeitig zeigten sich die im „offenen“ Abfragemodus gewonnen ökologischen Beschreibungen als relativ resistent gegenüber starker Detailreduktion, Kürzung und Verdeckung der Klänge durch gleichzeitig ertönende Distraktoren.

3.2 Das rezeptionstheoretische Problem

Aus den dargestellten Vorarbeiten von Windsor und Dibben entwickelte Eric F. Clarke mit „Ways of Listening“ (2005) eine erste wahrnehmungsökologische Medienmusiktheorie. Diese zielt einerseits auf eine dialektische Aufhebung werkhermeneutischer und musikpsychologischer Positionen durch die Integration von Windsors Überlegungen zur mimetischen Signifikation akusmatischer Werke ab, und versucht andererseits die technische Medialität der musikalischen Alltagserfahrung und die gewachsene Vielfalt musikalischer Werke, Rezeptionsweisen und –kontexte zu reflektieren. Der potentielle wissenschaftliche Ertrag dieses neuen Ansatzes wird von ihm anhand beispielhafter wahrnehmungsökologischer Analysen von Werken von Beethoven, Mozart, Alban Berg, Jimi Hendrix, Frank Zappa, PJ Harvey, und Fatboy Slim demonstriert, innerhalb derer Clarke idealtypische ökologische Hörweisen unterschiedlicher Hörer in unterschiedlichen Rezeptionssituationen beschreibt und miteinander vergleicht.

Darüber hinaus nimmt er noch zwei theoretische Erweiterungen der Ideen von Windsor und Dibben vor: Auf der einen Seite kommt er auf die Besonderheiten der expressiv-affektiv-leiblichen Spezifikation von Musik zu sprechen. Hier erinnert er daran, dass Affordanzen zweiseitige Subjekt-Umwelt-Verhältnisse und nicht einfach „externe Umwelt-Objekte“ spezifizieren. Insofern führe die ökologische Wahrnehmung akustischer (musikalischer) Gesten automatisch zum empathischen „inneren Nachvollzug“ der Bewegungen welche sie kausal hervorbrachten, was auch Befunde der Neurowissenschaften, etwa im Hinblick auf die sogenannten *Spiegelneuronen* nahelegen würden (Rizzolatti & Craighero 2004). Dies gelte insbesondere in Bezug auf musikalische Rhythmen (Todd 1992), aber oft auch für Bewegungen im tonalen „Raum“, welche für musikalisch geschulte Hörer motorische Verrichtungen an Instrumenten oder Objekten implizierten (Repp 1992). Schließlich spezifizierten affektive Ausdrucksveränderungen von Stimmen und Instrumentklängen oft auch innere Gemütsbewegungen der Musik, die von vielen Hörern empathisch-mimetisch miterlebt würden (Juslin u. a. 2002).

Seine zweite theoretische Erweiterung bezieht sich auf die Frage der Bedeutung der *Virtualität* medialer akustischer Szenen für die Musikrezeption. Hier deutet er auch in neueren Arbeiten mögliche akustische Parallelen zu Gibsons Konzept der Dualen Auffassung von bildlichen Darstellungen an. So kann eine Stereo-Musikwiedergabe im Wohnzimmer einerseits *direkt* als durch Lautsprechermembranen erzeugte Schallereignisse im realen Raum aufgefasst werden, welche das Subjekt mimetisch mit Hilfe rhythmisch, harmonisch und/oder narrativ organisierter Klangereignisse in innere Bewegung versetzen. Auf der anderen Seite kann der Hörer sich aber auch *indirekt* durch Innehalten, Konzentration und Schließen der Augen in die räumlich dargebotene virtuelle akustische Szene versetzen, womit er gleichzeitig zum *implizierten Hörer* wird, also die akustische *Subjekt-Position* (Johnston 1985) übernimmt, welche durch die Produktion und verwendete Wiedergabeapparatur spezifiziert wird (z. B. ein Zuhörer etwa drei Meter entfernt vom Orchestergraben einer Opernaufführung). Ähnlich wie bei filmischen oder fotografischen Darstellungen spielt es für diesen Prozess keine Rolle, ob die spezifizierte virtuelle Szene oder der spezifizierte virtuelle Zuhörer einem „realistischen Perzept“ entsprechen (was in der Regel weder für die Ausleuchtung bei Spielfilmproduktionen, noch für die Reflektions- und Lautstärkeverhältnisse bei Musikproduktionen gilt).

Analog zum Betrachter einer visuellen Mediendarbietung führt nun der virtuelle Charakter der Darbietung zu einem besonderen Handlungsspielraum, (Clarke 2007): Die durch die Virtualität der indirekten Auffassung hergestellte Objektivation des Medienangebots erzeugt eine Distanz, die es zu einem *ästhetischen Objekt* macht, und ermöglicht so überhaupt erst die Praxis der *reflexiven Aneignung* (Lepa 2010): Aufgrund des Objekt-Charakters kann sich die Rezipientin körperlich, reflexiv oder kommunikativ von der virtuellen Medienrealität intentional distanzieren oder in Beziehung dazu setzen. Dieses macht die besondere *Autonomie* der Rezipienten bei der Medienrezeption aus, jene beschränkt sich jedoch ausschließlich auf den indirekten Auffassungsaspekt der Medienrezeption.

3.3 Das kulturell-soziale Problem

Die Musiksoziologin Tia DeNora erweitert in Ihren Arbeiten der letzten Jahre (DeNora 2000, 2003) die dargestellten rezeptionstheoretischen und musikphänomenologischen Überlegungen von Windsor, Dibben und Clarke, in dem sie eine Soziologisierung des Affordanzkonzepts betreibt, um dieses anschließend als zentralen Baustein einer die fortschreitende Mediatisierung der Musik reflektierenden Musiksoziologie zu verwenden. Im Unterschied zu Clarke und Windsor versucht sie sich jedoch an einer qualitativ-empirischen Rekonstruktion des alltäglichen Musikhörens. Diese besondere Betonung von Empirie begründet sie unter anderem mit dem Affordanzkonzept selbst: So könne eine Werkanalyse maximal die potentiellen bzw. „kontextfreien“ Affordanzen musikalischer Werke herausarbeiten. Gerade aufgrund der expliziten Zweiseitigkeit des Affordanzkonzepts sei jedoch zu bedenken, dass der finale subjektive Sinn erst im Zusammenspiel eines empirischen Akteurs mit der jeweiligen „Musik“ entstehe. Hier sieht DeNora auch deutliche Parallelen zur im Kontext der soziologischen Science-and-Technology-Studies prominenten „Actor-Network“-Theorie von Bruno Latour (Belliger & Krieger 2006). Ihr geht es somit um einen „shift from a concern what music ‚means‘, to a concern what it ‚does‘ as a dynamic material of social existence“ (DeNora 1999: 49). Von daher sollten die Affordanzen des alltäglichen „aktiven“ Musikhörens, welches sie mit Verweis auf Christopher Small (1998) als „Musicking“ bezeichnet, auch nur empirisch im Alltag untersucht werden, und dies vorzugsweise mit qualitativen Methoden, da die Vielfalt möglicher Nutzungsweisen einen deduktiv-standardisierten Zugriff grundsätzlich in Frage stelle – das beginne schließlich schon bei einem unterschiedlichen subjektiven Verständnis von der Tätigkeit des „Musikhörens“.

Auf Basis dieser Überlegungen führte DeNora zu Beginn des neuen Jahrtausends eine umfangreiche qualitative Rekonstruktion alltäglicher Musikrezeptionsweisen mittels narrativer Interviews mit 52 Frauen verschiedenen Alters aus den USA und Großbritannien durch (DeNora 2000, 2003). Durch eine Grounded Theory Analyse konnte sie aus dem Material ganz unterschiedliche soziale Funktionen herausarbeiten, für die mediatisierte Musik von ihren InformantInnen

im Alltag eingesetzt wird. So nutzen die Befragten Musik unter anderem zur Organisation kollektiver Aktivitäten, zum Erzeugen virtueller sozialer Räume, oder als Mittel zur Aushandlung der eigenen Identität. Ferner dient sie in vielen Fällen als Vehikel zur Etablierung einer spezifischen sozialer Ordnung, aber auch vor allem als emotionale Ressource zur Alltagsbewältigung, indem Sie von InformantInnen eingesetzt wird, um die eigene Stimmung den sozialen Erfordernissen der jeweiligen Handlungszusammenhänge anzupassen. Gerade in Bezug auf den letzten Aspekt zieht DeNora deutliche Parallelen zu den Studien von Arlie Hochschild und deren Analysen der sozialen Funktionen von berufsbedingter „Emotionsarbeit“ (Hochschild 1990).

Der im 20. Jahrhundert durch die Mediatisierung von Musik ermöglichte historische Wandel des psychosozialen Musikerlebens besteht, so DeNoras Fazit, im Wesentlichen in einer sich zunehmend verbreitenden Praxis der *selbstbestimmten Aneignung von Musik als soziale Alltagsressource*, mithin also in der intentionalen Ausnutzung unterschiedlicher sozialer Gratifikationen von Musik, welche bei ihr als deren *soziale Affordanzen* bezeichnet werden. In diesem Prozess, welcher durch die allgemeine mediale Verfügbarkeit von Musik bedingt ist, sieht sie durchaus ein Element der Demokratisierung und des Empowerment mündiger RezipientInnen und wendet sich daher auch entschieden gegen die pessimistische Sicht von Adorno, der als Folge der Mediatisierung von Musik eher eine Subordination des Musikhörersubjekts unter die Logik der Warengesellschaft befürchtete – was Sie durch ihre eigenen Studien als widerlegt betrachtet.

4. Kritik und Methodologische Implikationen für die (musikbezogene) Populärkulturforschung

Eine gemeinsame Methodologie der (musikbezogenen) Populärkulturforschung existiert bislang weder in Deutschland, noch international, das gemeinsame Interesse an Phänomenen des Populären bildet vielmehr, vor allem in Bezug auf Fragen zur medialen Rezeption Populärer Musik, eine „fragmentary sub-interdiscipline“ (Born 2009: 290). Die in den vorangegangenen Abschnitten dargestellte Verwen-

derung des Affordanzkonzepts in der britischen Medienmusikwissenschaft sollte darauf hinweisen, dass jenes unter Umständen einen entscheidenden Beitrag dazu leisten könnte, bestehende ontologisch-epistemologische Divergenzen zwischen an Populärer Kultur interessierten ForscherInnen zugunsten einer gemeinsamen Methodologie und Beschreibungssprache des Populären überwinden zu helfen. So bietet es unter anderem, wie gezeigt wurde, einen neuen begrifflichen und empirisch-methodischen Zugriff auf den Zusammenhang von materiell-physikalischen Medieneigenschaften und subjektivem Erleben während des Medienhandelns, wirft ein neues Schlaglicht auf das Verhältnis mimetischer und interpretierender Aspekte der Rezeption und kann insbesondere die für die Populärmusikforschung zentrale Frage nach der Rolle der Materialität bzw. des „Sounds“ der Klänge auf neue Weise beleuchten. Auch die Untersuchung der sozialen Folgen der Mediatisierung von Musik kann damit auf neue, und insbesondere empirische Weise angegangen werden. In medienwissenschaftlichen Zusammenhängen jenseits der Populärmusikforschung wird daher inzwischen auch das Affordanz-Konzept und die wahrnehmungsökologische Theorie besonders dann verstärkt diskutiert, wenn es gilt, die Frage der Materialität der Medienapparaturen in den Vordergrund zu rücken, so etwa in neueren Arbeiten der Mediensoziologie (Hjarvard 2008; Zilien 2008). Nicht zuletzt stimuliert das Affordanz-Konzept schließlich auch den Einsatz innovativer Methoden zur empirischen Rekonstruktion sensumotorischer Qualia bei der Medienrezeption.

Nichtsdestotrotz soll auch auf vier wesentliche methoden- und theoriebezogene Kritikpunkte an den dargestellten Forschungsarbeiten hingewiesen werden, die sich neben Überlegungen des Autors auch aus einigen einschlägigen Review-Artikeln ergeben. Diese stellen die Tauglichkeit des Affordanz-Konzepts für die Populärkulturforschung nicht grundsätzlich in Frage, sondern dienen eher zu dessen „Schärfung“ und lassen sich wie folgt zusammenfassen: *Erstens* ist es theoretisch fragwürdig, Affordanzen von konkreten Medienangeboten hermeneutisch-idealtypisch zu unterstellen, wie Eric F. Clarke es (auf zweifellos unterhaltsame und inspirierende Weise) tut - es handelt sich schließlich um ein dezidiert empirisches Konzept und sollte in

entsprechender Weise auch eingesetzt werden (Spiegelberg 2006). Die Arbeiten von Dibben und DeNora zeigen, dass dieser Anspruch praktisch sowohl im Labor, als auch im Rahmen der Feldforschung, und sowohl mit quantitativen, als auch mit qualitativen Methoden realisiert werden kann. Dabei muss aber *zweitens* darauf geachtet werden, methodisch sorgfältig im Sinne von guter Vorgehensdokumentation und geeigneter Stichprobenwahl vorzugehen (Froehlich 2002), sowie komplementäre Erhebungsstrategien für die Rekonstruktion direkter und indirekter Medienauffassung ins Forschungsdesign zu implementieren. *Drittens* ist darauf zu achten, anders als in frühen amerikanischen Cultural Studies Arbeiten oder im Uses-and-Gratification-Approach nicht durch einseitige Methodenverwendung und übertriebene kritiklose Anwaltschaft für die InformantInnen einem „uncritical cultural populism“ den Weg zu bereiten, was David Hesmondhalgh (2008) tendenziell den Arbeiten DeNoras vorwirft. *Viertens* macht es wenig Sinn, ein theoretisches Konzept, welches sich ursprünglich auf Fragen der Wahrnehmung und Phänomenologie bezog, ohne Not zu einem sozialpsychologischen Handlungs- oder Kommunikationsmodell zu erweitern (Nonken 2008). Dies nimmt erstens dem Affordanz-Konzept seine eigentliche inhaltliche Pointe und zweitens macht es auch keinen Sinn, in der Rezeptionsforschung etablierte Konzepte wie Erleben, Verstehen, Aneignung, Elaboration, Unterhaltung und Gratifikationen mit anderer Terminologie „neu zu erfinden“ und dabei wichtige erarbeitete theoretische Differenzierungen zu verwischen.

Nichtsdestotrotz gilt es dennoch in Zukunft verstärkt zu diskutieren, wie das wahrnehmungspsychologische Affordanzkonzept an mediensoziologische Theoriegebäude „angedockt“ werden kann. Eine Möglichkeit dafür böte sich meines Erachtens durch eine Weiterentwicklung der von Bührmann und Schneider (2008) vorgeschlagenen sozialwissenschaftlichen Dispositivanalyse, welche Fragen des spezifischen Beitrags der Materialität der jeweils fokussierten technischen Medien für die entstehenden Subjektivierungsweisen als Kernkategorie auffassen würde (Lepa & Geimer 2011). Eine weitere Möglichkeit zur Erweiterung des empirischen Blick von der Mikro- zur Makroebene wäre es ferner, das habitualisierte Aufsuchen typologischer

Musikrezeptionsdispositive oder die Nutzung bestimmter Wiedergabetechnologien korrelativ in Bezug zu Sozialisationsvariablen und Genrevorlieben zu setzen (Lepa 2011), um damit stärker den gesellschaftlichen Meta-Prozess der Mediatisierung (Krotz 2001) von Musik in den Blick zu nehmen.

Eine grundsätzliche Voraussetzung für die Anschlussfähigkeit des Affordanzkonzeptes an die medienwissenschaftliche Populärkultur-forschung wäre jedoch eine entschiedene Abkehr von den immer noch dominierenden, jeweils auf ihre Weise unvollständigen Sichtweisen der Content- und Text-Metapher der Medien und eine Hinwendung zur metatheoretischen Konstitution einer Medienwissenschaft im eigentlichen Wortsinne. Beide zurzeit herrschenden methodologischen Paradigmen blenden schließlich die Frage der Materialität des jeweils verwendeten Mediums, respektive dessen Rolle für das Erleben der im Fokus stehenden Rezeptionspraxen immer noch aus. Entgegen mancher anderslautender Behauptungen (Lovink 2011) hat sich aber auch im Zeitalter der digitalen, integrativen und weltweit vernetzten Multi-Medien die Frage der Materialität der Medien keineswegs selbst abgeschafft. Vielleicht wird uns dies am Beispiel der Musik sogar gerade erst jetzt durch die Vielfalt der verfügbaren digitalen Aufnahmegeräte, Speicherformate, Bearbeitungsmöglichkeiten und Wiedergabeapparaturen auf besondere Weise deutlich: Wir beginnen nun zu erkennen, dass die Mediatisierung von Musik, weder mit dem Begriff der *Reproduktion*, noch mit dem Begriff der *Repräsentation* auf angemessene Weise beschrieben werden kann (Born 2009). Es handelt sich vielmehr um technisch-materielle *Remediationen* (Bolter & Grusin 2000), die auf ganz entscheidende Weise und abhängig von Hardware, Software, Kontext und Gebrauch fortwährend unser Erleben der Umweltereignisse verändern, die wir seit Jahrtausenden als „Musik“ bezeichnen.

Literatur

Adorno, Theodor W. (1970): *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Belliger, Andréa; Krieger, David J. (Hg.) (2006): *ANThology: Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld: Transcript.

Bolter, Jay David; Grusin, Richard (2000): *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge (MA), USA: MIT Press.

Born, Georgina (2009): Afterword. Recording: From reproduction to representation to remediation. In: Cook, Nicholas; Clarke, Eric; Leech-Wilkinson, Daniel; u. a. (Hg.) *The Cambridge Companion to Recorded Music*. Cambridge: University Press, 286-305.

Bühmann, Andrea D.; Schneider, Werner (2008): *Vom Diskurs zum Dispositiv: Eine Einführung in die Dispositivanalyse*. Bielefeld: Transcript.

Caclin, Anne; McAdams, Stephen; Smith, Bennett K.; u. a. (2005): Acoustic correlates of timbre space dimensions: A confirmatory study using synthetic tones. In: *The Journal of the Acoustical Society of America*, 118 (1), 471-482.

Chion, Michel (1994): The three listening modes. In: Ders: *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press. S. 25-34.

Clark, Andy (2011): *Supersizing the Mind: Embodiment, Action, and Cognitive Extension*. Oxford University Press, USA.

Clarke, Eric F. (2007): The Impact of Recording on Listening. In: *twentieth-century music*, 4 (1). 47-70.

Clarke, Eric F. (2005): *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. Oxford: University Press.

DeNora, Tia (2003): *After Adorno: rethinking music sociology*. Cambridge: University Press.

DeNora, Tia (1999): Music as a technology of the self. In: *Poetics*, 27 (1), 31-56.

DeNora, Tia (2000): *Music in Everyday Life*. Cambridge: University Press.

Dibben, Nicola (2001): What do we hear, when we hear music?: Music perception and musical material. In: *Musicae Scientiae*, 5 (2), 161-194.

Froehlich, Hildegard (2002): Tackling the Seemingly Obvious – a Daunting Task Indeed. An Essay Review of *Music in Everyday Life*. In: *Action, Criticism & Theory for Music Education*, 1 (2). Abrufbar unter: http://act.maydaygroup.org/articles/Froehlich1_2.pdf [17. 5. 2011]

Gaver, William W. (1993): What in the World Do We Hear? An Ecological Approach to Auditory Event Perception. In: *Ecological Psychology*, 5 (1), 1-29.

- Gibson**, James J. (1986 [1979]): *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin.
- Hall**, Stuart (1973): Encoding/Decoding. In: During, (Hg.): *Cultural Studies Reader*. Florence: Routledge, 507-517.
- Hesmondhalgh**, David (2008): Towards a critical understanding of music, emotion and self-identity. In: *Consumption Markets & Culture*, 11 (4), 329-343.
- Hjarvard**, Stig (2008): The Mediatization of Society. A Theory of the Media as Agents of Social and Cultural Change. In: *Nordicom Review*, 29 (2), 105-134.
- Hochschild**, Arlie R. (1990): *Das gekaufte Herz. Zur Kommerzialisierung der Gefühle*. Frankfurt/M.: Campus.
- Hügel**, Hans-Otto (2003): Einführung. In: Hügel, Hans-Otto (Hg.) *Handbuch Populäre Kultur: Begriffe, Theorien und Diskussionen*. Stuttgart: Metzler, 1-22.
- Husserl**, Edmund (1913): *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Halle: Niemeyer.
- Jacke**, Christoph (2004): *Medien(sub)kultur: Geschichten - Diskurse - Entwürfe*. Bielefeld: Transcript.
- Johnston**, Sheila (1985): Narrative and Audience. In: Cook, Pam (Hg.): *The Cinema Book*. London: British Film Institute, 242-250.
- Juslin**, Patrik N.; Friberg, Anders; Bresin, Roberto (2002): Toward a computational model of expression in music performance: the GERM model. In: *Musicae Scientiae*, Special Issue 2001-2002, 63-122.
- Krotz**, Friedrich (2001): Der Metaprozess Mediatisierung und seine Beziehungen zu anderen gesellschaftlichen Metaprozessen und Theorien. In Ders: *Die Mediatisierung kommunikativen Handelns: Der Wandel von Alltag und sozialen Beziehungen, Kultur und Gesellschaft durch die Medien*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 213-265.
- Lepa**, Steffen (2011): A Mixed Methods Approach to Questions Concerning the Mediatization of Musical Experience. Vortrag auf der Mediatized Worlds Conference: Culture and Society in a Media Age. Bremen, 14. 4. 2011.

Lepa, Steffen (2010): *Jenseits des Films. Kritisch-realistische Rekonstruktion von Filmverstehen und Filmreflexion*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Lepa, Steffen; Geimer, Alexander (2011): The analysis of media dispositifs by means of narrative interviews - praxeological considerations. Vortrag auf der COST Action IS0906 Conference: New challenges and methodological innovations in European media audience research. Zagreb, 9. 4. 2011.

Lovink, Geert (2011): Medienwissenschaften. Diagnose einer gescheiterten Fusion. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, (1), 159-176.

Maempel, Hans-Joachim (2001): *Klanggestaltung und Popmusik. Eine experimentelle Untersuchung*. Unveröffentlichte Doktorarbeit. Berlin: Technische Universität.

Maempel, Hans-Joachim (im Druck): Musikaufnahmen als Datenquelle der Interpretationsanalyse. In: von Loesch, Heinz; Weinzierl, Stefan (Hg.): *Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen*. Mainz: Schott.

Merleau-Ponty, Maurice (1966): *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin: De Gruyter.

Meyrowitz, Joshua (1999): Understandings of media. In: *Et Cetera*, 56 (1), 44–53.

Noë, Alva (2004): *Action in Perception*. The MIT Press.

Nonken, Marilyn (2008): What Do Musical Chairs Afford? On Clarke's Ways of Listening and Sacks's Musicophilia. In: *Ecological Psychology*, 20 (4), 283.

Repp, Bruno H. (1992): Music as Motion: A Synopsis of Alexander Truslit's (1938) ‚Gestaltung und Bewegung in der Musik‘. New Haven: Haskins Laboratories (Forschungsbericht).

Rizzolatti, Giacomo; Craighero, Laila (2004): The Mirror-Neuron System. In: *Annual Review of Neuroscience*, 27 (1), 169-192.

Schaeffer, Pierre (1966): *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil.

Small, Christopher (1998): *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Hanover: University Press of New England.

Smalley, Denis (1997): Spectromorphology: explaining sound-shapes. In: *Organised Sound*, 2 (2), 107–126.

Spiegelberg, Scott (2006): Review: Eric Clarke, *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. In: *Empirical Musicology Review*, 1 (2), 127-129.

Stoffregen, Thomas A. (1997): *Filming the World: An Essay Review of Anderson's The Reality of Illusion*. In: *Ecological Psychology*, 9 (2), 161-177.

Todd, Neil P. Mcangus (1992): The dynamics of dynamics: A model of musical expression. In: *The Journal of the Acoustical Society of America*, 91 (6), 3540-3550.

Windsor, Luke (2004): An Ecological Approach to Semiotics. In: *Journal for the Theory of Social Behaviour*, 34 (2), 179-198.

Windsor, Luke (1996): Autonomy, Mimesis and Mechanical Reproduction in Contemporary Music. In: *Contemporary Music Review*, 15 (1), 139-150.

Windsor, Luke (1997): Frequency structure in electroacoustic music: ideology, function and perception. In: *Organised Sound*, 2 (2), 77-82.

Windsor, Luke (1995): Perception and Signification in Electroacoustic Music. In: Monelle, Raymond; Gray, Catherine T. (Hg.): *Song & Signification*. Edinburgh: University of Edinburgh, Faculty of Music, 64-74.

Windsor, Luke (1994): Using auditory information for events in electroacoustic music. In: *Contemporary Music Review*, 10 (2), 85-93.

Zilien, Nicole (2008): Die (Wieder-)Entdeckung der Medien. Das Affordanzkonzept in der Mediensoziologie. In: *Sociologia Internationalis*, 46 (2), 161-181.