

**„Das Ver-sprechen (von)Sound, oder:
Musikwissenschaft als Geisterwissenschaft?“**

Vortrag von Iris ter Schiphorst

gehalten am

30.4.95 auf dem 9th International Congress on Women in Music

copyright 1995 by Iris ter Schiphorst

Einige einführenden Bemerkungen:

In diesem Vortrag gehtes mir zum Einen darum, die ‚Aufsicht‘ auf den Bereich ‚abendländische Musik‘ - und damit gewisse Ansichten zu ‚verschieben‘, die seit circa 200 Jahren die Musikgeschichtsschreibung samt ihrer Wissenschaft bestimmen und dazu führen, daß diese Wissenschaft sich auch heute noch vornehmlich um das ‚Kunstwerk Komposition‘ zentriert (das Frauen ja bekanntlich nicht zu Stande bringen).

Zum anderen wollte ich mögliche Verfahren zur ‚Dekonstruktion‘ dieser Musikwissenschaft skizzieren, sowie Überlegungen zu einer anderen (‚weiblichen?‘) Art der Musikgeschichtsschreibung in den Raum stellen. Denn ich finde, daß ein Großteil des feministischen Diskurses die Art und Weise der herrschenden Musikgeschichtsschreibung samt ihrer Wissenschaft ‚einfach so‘ übernimmt: z. B. jene Zentrierung um das Kunstwerk Komposition, - als würde dieses ganz selbstverständlich den höchsten (und einzigen) Wert in der abendländischen Musik einnehmen.

Dabei halte ich es gerade im feministischen Kontext für notwendig, Musikgeschichtsschreibung nicht mehr nur in erster Linie als ‚Kunstwerk-Geschichte‘ aufzufassen und mehr oder weniger ausschließlich nach Werken totgeschwiegener Komponistinnen zu graben, sondern auch und endlich den Geschichten von Musikerinnen, Sängerinnen, Performerinnen, Privatmusiklehrerinnen, Klavierspielerinnen etc. etc. einen gleichberechtigten Raum zu geben. (Auf diese Weise entgeht man übrigens auch dem Dilemma, immer nachweisen zu müssen, daß doch Frauen auch ‚Kunstwerke‘ geschaffen haben.)

Der Vortrag ist insgesamt dreiteilig aufgebaut:

Im ersten Teil versuche ich, ‚kurz und knapp‘ die meiner Meinung nach wesentlichen Verfahren und Characteristica der herrschenden Musikwissenschaft zu kritisieren und zwar in Form einer ‚Litanei‘; bestimmte Assertionen werden immer wiederholt und auf verschiedene Weise miteinander verknüpft.

Der zweite Teil versucht, Methoden zur ‚Dekonstruktion‘ dieser Wissenschaft aufzuzeigen.

Im letzten Teil erlaube ich mir, im Horizont der ‚Neuen Medien‘ über das ‚Hören‘ zu spekulieren. Genauer gesagt versuche ich, dem ‚Kunstwerk Komposition‘ das ‚Kunstwerk Hören‘ gegenüberzustellen und zwar gewissermaßen als ‚ästhetisches Verhalten‘.

Dabei gehe ich davon aus, daß das verstehende ‚hermeneutische Hören‘, das unwiederruflich zum Kunstwerk gehört und somit an die Schrift und das Auge

gebunden ist (und daher seit Kretzschmar den Musikwissenschaftler als den einzigen ‚richtigen‘ Hörer wähnt - und kein geringerer als Adorno bestätigt die Richtigkeit dieser Hierarchie des Hörens) zwar in akademischen Kreisen nach wie vor selbstverständlich scheint, jedoch in der Praxis längst durch ein ‚anderes Hören‘ abgelöst wurde.

Und dieses andere Hören impliziert gleichzeitig ein anderes ästhetisches Verhalten, weil es nicht mehr ‚brav‘ und ‚passiv‘ - in einem Werk verschwindet, sondern sich - z. B. ‚zappend‘ - seine eigenen ‚Werke‘ schreibt.

Insofern wird bei dieser *Art* Hören das Ohr tatsächlich zu einem ‚Eigen-Sinn‘ - das unabhängig vom Auge und unabhängig von der Schrift - und damit unabhängig von all dem, was seit 200 Jahren ein ‚männliches Hören‘ ausmacht (weder bei Kretzschmar, noch bei Adorno tauchen ‚Frauen‘ als Hörerinnen auf) - seinen eigenen Lüsten folgt.

Und nicht zuletzt könnte genau dieser ‚Eigen-Sinn‘, dieses andere Hören, dieses andere ästhetische Verhalten Gegenstand einer anderen Musikwissenschaft werden *und* zu anderen Verfahren führen, würde man sich gestatten, hier weiter zu denken.

Das Ver-sprechen (von)Sound, oder: Musikwissenschaft als Geisterwissenschaft?

Obwohl die ‚neuen Medien‘ nachhaltigen Einfluß auf die gegenwärtige Praxis der Musikausübung haben, hat sich die ‚Verfahrensweise‘ innerhalb der Musikwissenschaft und die Art ihrer Musikgeschichtsschreibung in den letzten 200 Jahren nicht grundsätzlich verändert: wir haben es nach wie vor mit einer auf den Autor fixierten ‚Geisteswissenschaft‘ zu tun, die mehr als jede andere geisteswissenschaftliche Disziplin am Begriff und einem ‚ungebrochenen Subjekt‘ festhält...

In meinem Vortrag möchte ich u.a. dem Sinn und Un-Sinn der herrschenden Vorgehensweisen der Musikwissenschaft im Horizont der ‚neuen Medien‘ nachgehen....

1) Musikwissenschaft als Geisterwissenschaft?

Traditionelle Musikgeschichtsschreibung ist die Geschichte von Schrift und deren Überlieferung. Es ist eine Geschichte der Macht und der Vorherrschaft des Blickes. Frauen kommen in dieser Geschichte nur am Rande vor, bzw. ihr Wirken wurde von *dieser* Musikgeschichtsschreibung kaum überliefert.

Traditionelle Musikgeschichtsschreibung, wie sie uns die akademische Musikwissenschaft seit ihrer Wiedereinführung als universitäre Disziplin 1796 durch Forkel präsentiert, ist eine Geschichte der Macht und der Vorherrschaft des

Blickes, die sich in erster Linie um das ‚Kunstwerk-Komposition‘ und deren männliche Schöpfer-Autoren dreht.

Traditionelle Musikgeschichtsschreibung ist eine neuzeitliche Geschichte, deren Auffassung von Geschlechterverhältnissen, Musik und Überlieferung auch heute noch ihren akademischen Diskurs bestimmt. Und somit das, was in dieser Wissenschaft Gegenstand ist und was nicht. Zumindestens in Deutschland. Das heißt, daß es eine Fülle von ‚musikalischen Phänomenen‘ gibt, die *indieser* einzig auf das Kunstwerk zentrierten Wissenschaft keine Beachtung finden:

all jene tönenden Erscheinungsformen, für die der traditionelle Begriff, genauer: der ‚neuzeitliche‘ Begriff von ‚Komposition‘ nicht zutrifft.

Traditionelle Musikgeschichtsschreibung ist die Geschichte von Schrift und deren Überlieferung. Es ist eine Geschichte der Macht, die seit circa 200 Jahren unter dem Namen ‚Musikwissenschaft‘ verzeichnet, was ‚Musik‘ ist - und damit ihren nach wie vor bestehenden elitären und imperialen Geltungsbereich markiert, ihren

wie vor in Berlin unmöglich, über die weibliche Stimme in der abendländischen Musik zu habilitieren - ein solches Thema ist der Musikwissenschaft auch im Jahre 1995 keines Gegenstandes wert.)

Leider wird jedoch auch ein gewisser feministisch orientierter Ansatz in der Musikgeschichtsschreibung den Geist dieser ‚neuzeitlichen‘ Vorgehensweise und die Geister dieser Geschichte nicht los, die da seit circa 200 Jahren beschworen werden, und zwar jener, der das Verfahren dieser Art Geschichtsschreibung unreflektiert übernimmt und lediglich bestrebt ist, den Nachweis zu erbringen, daß auch Frauen sogenannte ‚Kunstwerke‘ geschaffen haben.

Auf diese Weise wird aus einer Geisteswissenschaft tatsächlich eine Geisteswissenschaft und die Möglichkeiten und Notwendigkeiten, in einen aktuellen Diskurs einzugreifen, der zeitgemäße und gesellschaftlich-relevante Phänomene bedenkt, veran.

Ila) Was könnte demnach ein Ansatz für eine andere, nennen wir sie ruhig ‚weibliche‘ Herangehensweise an die traditionelle Musikgeschichtsschreibung und ihre Wissenschaft sein?

Bei Überlegungen diesbezüglichst gilt es meiner Meinung nach zu bedenken, daß ‚Geschichte‘ und die Vorstellung von Geschichtlichkeit an eine ganz bestimmte Epoche - nämlich an die ‚Neuzeit‘ - gebunden ist; wir befinden uns heutzutage nicht mehr im euklidischen Raum, jenem aufklärerischem Topos, indem die schnellste Verbindung zwischen zwei Punkten die gerade Linie ist - nämlich die des Fortschritts und der Demokratie(sierung) - und der unwiederruflich zur Vorstellung von Linearität und somit Geschichte gehört.

Die ‚Historizität‘ der Geschichte selbst sollte ein ‚anderer‘, ein weiblicher Ansatz meiner Meinung nach immer im Auge behalten.

Unter diesen Vorzeichen kann es nun nicht unbedingt nur darum gehen, der herrschenden Geschichte eine ‚eigene‘ Geschichte gegenüberzustellen, d.h. die Art und Weise dieser Form der Tradierung ‚einfach so‘ zu übernehmen, sondern auch und besonders darum, den Sinn und die Linearität *dieser* Geschichte zu verflüssigen und ihre herrschenden Mythen² zu ‚dekonstruieren‘.

Denn meiner Meinung nach kann erst durch eine gelungene ‚Dekonstruktion‘ (der traditionellen Musikgeschichtsschreibung) die Öffnung für Geschichten, bzw. Themen, die der gängigen, einzig auf das ‚Kunstwerk‘ ausgerichteten Musikwissenschaft keines Gegenstandes Wert sind (wie z.B. ‚Frauenstimmen‘, sogenannte U-Musik, etc.) und für Vorgehensweisen, die nicht der Norm dieses Fachbereichs entsprechen (z.B. Verfahren zu verwenden, die nicht mehr nur

² s. dazu auch: „Mythen des Alltags“ von Roland Barthes

**Das Ver-sprechen (von)Sound, oder: Musikwissenschaft als Geisterwissenschaft?
Iris ter Schiphorst, Seite 6**

ausschließlich an die traditionelle Schrift gebunden sind), 'theoretisch' gestützt und für den herrschenden musikwissenschaftlichen Diskurs legitimiert werden.

Letztendlich wäre das Ziel eines solchen Verfahrens, der herrschenden Musikgeschichtsschreibung und ihrer Wissenschaft einen 'erweiterten Musikbegriff' gegenüberzustellen, einen Musikbegriff, der eben nicht nur die als dominant festgeschriebene musikalische Praxis berücksichtigt (die neben der Fixierung auf das 'Kunstwerk-Komposition' durch Linearität, narrative Aufbereitung und Autorfixierung gekennzeichnet ist), sondern auch und besonders der Variationsbreite und den verschiedenen Gebrauchssituationen von 'Musik' gerecht wird - und damit z. B. auch den Geschichten von Frauen, die als Sängerinnen und Musikerinnen auf ebenso selbstverständliche Weise Kultur präg(t)en, wie Männer schreiben.

Dafür halte ich es jedoch für unumgänglich, an den Ausgangspunkt *dieser* Geschichte zurückzukehren (d.h. ins späte 18. und frühe 19. Jahrhundert) und zwar nicht, weil diese Periode musikalisch bedeutsamer wäre, als eine andere, sondern weil in dieser Zeit entscheidende Weichen gelegt wurden über die Auffassung von Musik, ihrer Tradierung und ihrer Wissenschaft, über die Funktion

von Frauen und Frauenstimmen, etc. etc., Weichen, die im akademischen Diskurs noch heute Gültigkeit besitzen, zumindestens in Deutschland.

Und genau diesen Anfang und die daraushervorgegangenen Mythen gilt es zu entlarven und zu dekonstruieren.

II b) Doch auf welche Weise kann nun diese neuzeitliche Musikgeschichtsschreibung samt ihrer Wissenschaft dekonstruiert werden?

Meiner Meinung nach gibt es dafür folgende Methoden, von denen einige sich bereits in anderen wissenschaftlichen Disziplinen bewährt haben:

Man kann diese Musikgeschichtsschreibung z. B. insgesamt einer anderen (nennen wir sie ruhig: 'weiblichen') Hermeneutik unterziehen, sie zusagen 'anders' interpretieren; denn Musikgeschichtsschreibung ist auch 'Dichtung' und somit offen für unterschiedlichste Auslegungen.

Dieser Ansatz geht davon aus, daß *jede* Geschichtsschreibung perspektivisch ist und ihre jeweilige Interessenlage das zugrundegelegte politische, gesellschaftliche, konfessionelle und regionale Ordnungsmodell bestimmt und damit die Auswahl dessen, was in die Geschichte eingeht und wie es interpretiert wird.

Das Ver-sprechen (von)Sound, oder: Musikwissenschaft als Geisterwissenschaft?
Iris ter Schiphorst, Seite 7

Zum Beispiel kann die erste so bezeichnete Musikgeschichte, von der 1799 die ersten Bände veröffentlicht wurden, auch und besonders im Zusammenhang mit den Nationalitätsbestrebungen im ausgehenden 18. Jahrhundert und dem allgemeinen Begehren deutscher Intellektueller gelesen werden, als Deutsche 'in der Welt' etwas Wert sein zu wollen. Insgesamt 10 Bände waren von dieser 'Universalgeschichte der Musik' geplant, wobei ihre Reihenfolge 1 - 10 einer Art Bewertungsskala entsprach, die sowohl eine zeitlich-lineare Abfolge als auch eine 'inneren Entwicklung' darstellen sollte. Den 10. und letzten Band (der übrigens nie fertiggestellt wurde) wollte ihr Verfasser Forkel demzufolge der deutschen Musik widmen - als Krönung und Endpunkt der Geschichte der Musik schlechthin.

Eine andere Methode wäre, die Geschichte der Musik nicht nur in interpretatorischer Immanenz, sondern gewissermaßen von 'Außen' zu betrachten.

Dieser Ansatz bezieht auch die sogenannte 'Medientheorie' mit ein, die einer Ideengeschichte eine Mediengeschichte gegenüberstellt und versucht, den verschiedenen Möglichkeitsbedingungen von Überlieferung nachzugehen. *Damit* ist das Netzwerk von Techniken und Institutionen gemeint, die einer gegebenen Kultur die Entnahme, Speicherung und Verarbeitung relevanter Daten/Informationen erlauben.

Auch die traditionelle Musikgeschichtsschreibung kann auf diese Weise untersucht werden.

Denn das Überlieferungsmedium Schrift spricht in seinen Partituren, Noten oder 'Sekundärtexten' zu Musik nicht nur vom 'Wesen' der Musik (wie die Musikwissenschaft es so gern hätte), sondern auch - und das wird ganz gern übersehen - von den verschiedenen Kanälen und Wegen, die zu bestimmten Zeiten jeweils Möglichkeitsbedingung für Schreiben waren.

Zum Beispiel war für die Entwicklung der 'abendländischen Musik' als harmonische Musik (Dur/Mollsystem mit Möglichkeiten der Modulation etc.) der allmähliche Wechsel von der pythagoräischen Stimmung (also den ganzzahligen Brüchen) hin zur wohltemperierten Stimmung (mit ihrem 12 TonSystem, das auf einer akustischen Täuschung des 'Zurechthörens' der Terzen und Quinten basiert - und mathematisch die 12. Wurzel aus 2 zur Grundlage hat) im Verbund mit dem Instrument Klavier eine der Möglichkeitsbedingungen gewesen.

Und eine der Voraussetzungen für das im gleichen Zeitraum aufkommende Geschichtsbewußtsein in der Musik mit seiner Zentrierung auf das 'Kunstwerk Komposition' war die Einführung des Lithographiedrucks 1796 durch Senefelder, durch die der Notendruck erstmalig dem Buchdruck ebenbürtig wurde. Somit

Darüberhinaus macht die Lektüre dieses Buches deutlich, daß ein sogenanntes ‚Aufschreibesystem‘ - jenes Netzwerk von Techniken und Institutionen, die einer gegebenen Kultur die Entnahme, Speicherung und Verarbeitung relevanter Daten/Informationen erlauben - erst im Vergleich und im Kontrast mit einem anderen ‚Aufschreibesystem‘ tatsächlich beschreibbar wird - eine Einsicht, die Kittler der Informationstheorie entnommen hat.

Der Musikwissenschaftler Wolfgang Scherer hat versucht, ein solches Verfahren auf die Geschichte der Musik zu übertragen. Sein Buch ‚Babbellogik‘, das Patty Smith gewidmet ist, vergleicht das ‚Aufschreibesystem‘ der Musik des 19. Jahrhunderts mit dem des 20. Jahrhunderts und erarbeitet aus diesem Vergleich heraus sowohl eine eindrucksvolle Analyse der traditionellen Musikgeschichtsschreibung und ihrer Wissenschaft als auch des sogenannten ‚Rock’n Roll‘.

Dabei wird deutlich, daß sich ‚Aufschreibesysteme‘ nicht nur in Bezug auf die Art und Weise ihrer Überlieferung und ihre sogenannten technischen ‚Apriori‘ unterscheiden, sondern auch in Bezug auf ihre Vernetzung. Z. B. funktioniert besagter ‚Rock’n Roll‘ auch ohne Kopplung mit einer akademischen Institution wie die der klassischen Musikwissenschaft vortrefflich. (Insofern ist es vielleicht nicht unbedingt verwunderlich, daß die traditionelle Musikwissenschaft diese Art von Musik ausschließt, paßt sie doch in keinerlei Hinsicht in ihr ‚Aufschreibesystem‘. Auch das Schweigen der traditionellen Musikgeschichtsschreibung bezüglich der Einführung der Verstärkerröhre und der der Schallwandler ⁵, die ja für gewisse Bereiche der Musik mindestens so ‚revolutionär‘ waren⁶, wie die Entwicklung der 12-Ton Technik für die sogenannte ‚klassische Musik‘ - wird in diesem Kontext verständlich, gehören doch auch sie zu einem ganz anderen ‚Aufschreibesystem‘.)

Wie gesagt, erst im Vergleich und im Kontrast zueinander werden Systeme - in diesem Falle ‚Aufschreibesysteme‘ - beschreibbar und ihre Konstruktionen, Wege und Kanäle erkennbar.

Und auch die traditionelle Musikgeschichtsschreibung, die nicht zufällig mit ihrer Wissenschaft zusammenfällt, kann durch einen solchen Vergleich mit einem anderen ‚Aufschreibesystem‘ *alsein* System begriffen und beschrieben werden, nämlich als ein System unter vielen anderen.

.....

⁵ die akustische Schwingungen in elektronische Wechselspannungen transformieren und umgekehrt

⁶ Auf diese Weise wurde erstmals eine moderne Studioteknik möglich

III) Das Ver-sprechen von SOUND: Hörsinn als Eigen-Sinn?

Im Zusammenhang von Simulation und Wirklichkeit sind in der bildenden Kunst seit einiger Zeit Überlegungen im Gespräch, die vor allem auf Thesen aus Benjamins „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ basieren..

Dabei geht es um die Fragestellung, ob das Original im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit nicht im Werk, sondern vielmehr im Rezipieren, und das wäre hier: im ‚Hören‘ ‚produziert‘ wird, das die einzelnen Werke auf sehr unterschiedliche Weise auszulösen vermögen.

Denn das ‚Hören‘ verfügt über alle Merkmale, die man einst nur dem ‚Original‘ zuschrieb: Es ist einmalig, ist das Produkt eines unverwechselbaren Individuums, steht in enger Beziehung zum Unbewußten und läßt sich nicht reproduzieren.

Nun war das Hören ja von jeher in gewisser Weise eher individuell, als ‚gesellschaftlich‘; war das, was der reale Klang ‚auslöste‘ in je einem Individuum, nie tatsächlich vorhersehbar und kontrollierbar. Diese Unbestimmtheit, bzw. die ‚Individualität‘ des Hörens hat das Musikschrifttum und die Musikwissenschaft von alters her beschäftigt - jedoch in einem jeweils völlig anderen Zusammenhang. Ersterem ging es immer darum, das Hören via Klang zu codieren und letzterer darum, das Hören zu versprachlichen, zu vergesellschaften und zu alphabetisieren, d.h. an die Schrift zu binden.

Mit anderen Worten: das Individuelle, das dem Hören (wie übrigens jedem der Sinne) immanent ist, galt von jeher als eine Art Gefahrenquelle, im Gegensatz zum Individuellen des Kunstwerks, das diesem nicht nur zugestanden, sondern quasi abverlangt wurde.

Insofern rüttelt ein Konzept, das dem Kunstwerk Komposition quasi das ‚Kunstwerk‘ Hören gleichberechtigt gegenüberstellt, an den Grundpfeilern der Auffassung von Kunst und (Kunst-) Musik schlechthin.

Allerdings konnte ein solches Konzept tatsächlich erst entstehen, nachdem die neuen Medien (wie Grammophon, Tonband, CD, etc.) das traditionelle Konzept des einmaligen Kunstwerks obsolet gemacht hatten.

Diesen Ansatz finde ich nun in mehrfacher Hinsicht interessant:

Denn dadurch, daß er nicht mehr das Kunstwerk, sondern das Hören zum Original erklärt, und somit sozusagen die andere Seite zum Gegenstand seiner Reflexion macht - und zwar die, die immer vom Kunstwerk dominiert war - eröffnet er nicht nur einen Zugang für neue Überlegungen bezüglich des Umgangs mit Musik im medientechnischen Zeitalter, sondern auch für Überlegungen bezüglich des Begriffs von ‚Hören‘.

Zudem befinden wir uns auf dieser Seite nicht mehr im traditionellen, männlich dominierten Operationsbereich der (Noten) Schrift, sondern im Territorium von SOUND.

Und auf dieser Seite geht es nun nicht mehr darum, dem imaginären Sinn und Gehalt des Kunstwerks ‚hinterher-zuhören‘, d.h. es ‚verstehen‘ zu müssen, sondern darum, einem *eigenen* Hören Raum zu geben.

Auf dieser Seite geht es tatsächlich um das Hören und nicht um jene akademische Hörtradition, die in Wirklichkeit eher eine Lesetradition ist und sich durch die hermeneutische orientierte Musikwissenschaft im 19. Jahrhundert herausgebildet hat.

Auf dieser Seite geht es um das Ohr und nicht um das Auge, zumindest nicht um jenen lesenden, verstehenden Blick des neuzeitlichen Musikwissenschaftlers, der hauptsächlich darauf fixiert ist, auch aus der Musik Sinn und Logik heraus-zubuchstabieren.

Auf dieser Seite geht es um ein ‚anderes Hören‘; ein wildes Hören, ein unalphabetisiertes Hören.

Um ein Hören, das nicht einfach nur im Verstehen ‚aufgeht‘, sondern ‚produziert‘.

Um ein Hören, das nicht im Kunstwerk verschwindet, sondern selbst eines ist.

Um ein Hören, das nicht am Ende steht, sondern am Anfang.

Um ein Hören, das weder untergeordnet, noch nach-geordnet ist.

Um ein Hören, das aus dem traditionellen Abseits des Verstehens, seinem Ende, heraustritt, das nicht die traditionelle Lese-Richtung einhält.

Um ein Hören, das nicht einfach nur Empfänger ist, sondern sendet.

Um ein Hören, das nichts mehr mit Ge-horchen zu tun hat.

Um ein Hören, das den Blinden - und den sehenden Gehorsam verweigert.

Um ein Hören, das sich seine eigenen Kunstwerke schreibt.

Um ein Hören, das an Sound gekoppelt ist und nicht an Schrift.

Um ein Hören, das aktiv ist.

Um ein Hören, das den Körper in Bewegung bringt.

Um ein Hören, das eher an das ‚vor-neuzeitliche‘ ‚Ausführen‘ anknüpft, als an das neuzeitliche ‚Verstehen‘.

Um ein Hören, das schreibt.

Und nicht ge-horcht, sondern praktiziert. Das sich mit den neuen Medien kurzschließt. Und produziert.

Das aktiv in den Klangtext eingreift, ihn umschreibt, ihn zerschneidet, ihn neu montiert, ihn aufzeichnet, ihn entstellt etc. etc.

Unendliche viele Verfahren wären denkbar, sind denkbar; ihnen allen ist jedoch gemein, daß jeder Text - auch der eines sogenannten Kunstwerks, kein Heiligtum mehr ist.

Denn das Kunstwerk - in seiner traditionellen Bedeutung - existiert heute nicht mehr, es ist im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit zum Allgemeingut geworden, quasi in den Besitz des Kollektivs, der Gesellschaft übergegangen.

Und auch das traditionelle, das hermeneutische Hören, das in abendländischer Musik unwiederruflich mit diesem ‚Kunstwerk‘ verknüpft ist, existiert somit nicht mehr, von gewissen akademischen Kreisen einmal abgesehen.

Das Ver-sprechen (von)Sound, oder: Musikwissenschaft als Geisterwissenschaft?
Iris ter Schiphorst, Seite 12

Insofern ver-spricht SOUND so einiges...auch für ein ,weibliches Schreiben' !!

07.11.2010

Handwritten notes in cursive script, likely a signature or personal remarks, located in the lower right quadrant of the page.