

# Zum Verhältnis von Musik, Ritual und Medien

*Golo Föllmer*

1. Musik und Ritual
2. Publikumsrituale
3. Reproduktionsmusik und Medienritual

## 1. Musik und Ritual

Das Ritual stellt für die Musik einen elementaren Bezugspunkt dar. Musik begleitet religiöse Rituale, ist Teil gesellschaftlicher Initiationsriten und gibt Feierlichkeiten zu individuellen Lebensübergängen wie Geburt, Hochzeit oder Tod ihr akustisches Gepräge. Musikanthropologische Mutmaßungen gehen so weit, das Ritual als eigentlichen Ursprung von Musik anzusehen (Schering 1922).<sup>1</sup> Dabei stellt sich jedoch die Frage, inwiefern es sich um religiöse Rituale mit transzendtem Charakter gehandelt haben soll und welche Rolle dem entgegen musikalische ›Alltagsrituale‹ im Sinne der bloßen Wiederholung identischer Handlungen, etwa als Schlaf- oder Arbeitslied, eingenommen haben könnten. Letzteres wird hier nicht notwendig als Ritual im eigentlichen Sinne aufgefasst. Der Ritualbegriff wird vielmehr, Nick Couldry (Couldry 2003: 3) folgend, als gerechtfertigt angesehen, wenn eine »formalised action« oder eine »action involving transcendent values« vorliegt. Ein umgangssprachlicher, weiter Ritualbegriff schließt dem entgegen auch bloße »habitual action« ohne Elemente verbindlicher Formalisierung und ohne Bezug zu transzendenten Werten ein, was jedoch nicht Gegenstand der vorliegenden Überlegungen sein soll.

Grundsätzlich ist von einer wechselseitigen Unterstützung von Musik und Ritual auszugehen. Musik ist zum einen dem rituellen Vorgang in vielerlei Hinsicht förderlich. So obliegt ihr häufig die Synchronisation der Teilnehmer, die Markierung des zeitlichen Ablaufs, die Hervorhebung besonderer Ereignisse, die Charakterisierung von Gegenständen, Personen und symbolischen Handlungen etc.

---

<sup>1</sup> Arnold Scherings Zuschreibung dieses Verhältnisses muss im Kontext der um 1900 verbreiteten Annahme gesehen werden, das Ritual sei Ursprung von Kultur schlechthin (Brandstetter 1999: 43). Ob neben dem Ritual noch andere Organisationsformen wie etwa das Spiel (vgl. Huizinga 1987) eine tragende Rolle übernommen haben könnten, bleibt offen.

Umgekehrt ist zu vermuten, dass Musik durch die im Ritual gesteigerte Erlebnisfähigkeit in ihrer Wirksamkeit unterstützt wird (Barthelmes/de la Motte 1999), wobei zu berücksichtigen ist, dass sich die bewusste Aufmerksamkeit tendenziell von der Musik abwendet.

Je nach Rezeptionsszusammenhang kann eine der beiden Funktionen überwiegen. ›Ritualmusik‹ ordnet sich dem Zweck eines Rituals unter und übernimmt eine funktionale, ggf. dienende Rolle, die andere Handlungen bzw. Wahrnehmungen unterstützt. Umgekehrt können Rituale als ›Musikrituale‹ der Musik untergeordnet sein. Sie dienen als Mittel der Intensitätssteigerung oder als kompositorische bzw. dramaturgische Strukturierungshilfe, betreiben also eine Intensivierung des Musikerlebnisses oder erfüllen musikformale Aufgaben. In Bezug auf die westliche Musikgeschichte ist davon auszugehen, dass zuerst das Prinzip der Ritualmusik überwog, während mit der zunehmenden funktionalen Autonomie der Musik das Musikritual an Bedeutung gewann.

Jacques Attali (Attali 1985) versteht Musik in archaischen Kulturen nicht nur als zeremonielles Beiwerk innerhalb eines größeren rituellen Kontextes, sondern potentiell auch als sich selbst genügendes Ritual. Dieser Charakter von Musik als autonomes Ritual beruht auf ihrer speziellen Fähigkeit, allein durch ihre innere, also rein musikalische Ordnung (d.h. durch Tonhöhen, Zeitwerte und Klangqualitäten ausgedrückte) darzulegen, dass eine Gesellschaft möglich ist, indem die Musik den Lärm des Alltags übertönt und kanalisiert. Dieser ersten Phase von Musik folgt nach Attali in der westlichen Kultur eine zweite Phase der Verwendung zu Repräsentationszwecken in der Feudalgesellschaft: Im höfischen Konzert stellt die Gesellschaft die Wahrheit ihrer Regeln dar, d.h. die Musik in ihrer Struktur spiegelt und bestätigt wieder die Machtverhältnisse der Zeit. Die dritte Phase ist die der Repetition mit Hilfe von Reproduktionsmedien. Reproduktionsmedien nehmen der nun beliebig oft und in jeder denkbaren Situation technisch wiedergegebenen Musik jede Feierlichkeit und machen auch das Konzert zum bloßen Spektakel, in dem die Stars das eigentliche Ereignis sind und das Publikum nicht die Musik, sondern seine eigene Anwesenheit feiert (Attali 1985).

## **2. Publikumsrituale**

Ohne Ritual kommt Musik aber auch heute nicht aus. Die Durchsetzung einer bürgerlichen Konzertpraxis in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – also noch vor der Einführung akustischer Reproduktionsmedien – ist durch zwei

grundlegende Veränderungen geprägt: Das Gebot absoluter Stille (in der Oper flankiert von andächtiger Dunkelheit) unterbindet plötzlich eine zuvor noch partizipatorische Kommunikationspraxis im Saal, die sowohl gesellige Gespräche des Publikums untereinander als auch lautstarke Meinungsäußerungen bis hin zum Mitsingen als normal angesehen hatte (Saxer 1999). Zweitens wird die Musik durch die Einführung des zahlenden Publikums zur Ware, d.h., ihr Tauschwert tritt an die Stelle des Gebrauchswerts, der zuvor in vielen Formen der Gebrauchs- oder Umgangsmusik – u.a. als Bekenntnislied im kirchlichen Zusammenhang, als Arbeitsgesang, Gesellschaftslied, Tanzmusik etc. – noch wesentlich gewesen war (Besseler 1926; Besseler 1959). Eine grundlegende Funktion des Rituals, die Musik in ihrer umgangsmäßigen Form erfüllte, stellt die Konstituierung bzw. Bestätigung einer Gemeinschaft dar (Durkheim 1981; Turner 1969). Diese gesellschaftliche Funktion kann die Musik nach Besseler nun nicht mehr wahrnehmen – auch deshalb, weil ihre Rezeption aufgrund des zutiefst innerlichen Ausdrucks dieser Musik als geleiteter Nachvollzug, als passives »Erfülltsein« (Besseler 1959: 67) zu erfolgen hat. Da die Musik jener Epoche die Spielpläne heutiger Konzertsäle dominiert, dominiert dort auch jene Hörweise.

Das Rituelle ist nun zum einen in das Individuum verlagert: Es gilt weder primär der Musik noch der Gemeinschaft, sondern der Erfahrung des hörenden Selbst. Zum anderen ist das Konzertereignis von Ritualen umgeben, die die Musik vom Publikum distanzieren und damit fetischisieren: Rituale wie Auf- und Abtrittszeremonie und Applaus richten sich auf die Stars (den heute in der Regel toten Komponisten sowie den Maestro und sein Orchester). Andere Rituale wie Pausengespräch und anschließender Gaststättenbesuch zelebrieren den Abend, umrahmen aber die Musik nurmehr und degradieren sie nicht selten zum bloßen Anlass öffentlichen Repräsentanzbedürfnisses (Metzger 1999).

Dies ist als Verschiebung innerhalb des Gefüges kultischer Elemente zu verstehen. Mit Hans Neuhoff (1998: 80-81) wird hier von fünf Elementen des Kultes ausgegangen: Intention der Verehrung, Kultort, Kultgegenstände, aus dem Alltag herausgehobene Festzeit und Kulthandlungen in Form von Ritualen. Im religiösen Kult gilt die Verehrung einer transzendenten höheren Instanz (Gott). Kultgegenstände verkörpern gewisse Eigenschaften dieser Instanz, und das Ritual beinhaltet, neben anderen Handlungen, den meist kollektiven Vollzug von Musik. Wird Musik hingegen nicht kollektiv prozessual vollzogen, sondern als Totem oder Fetisch verehrt, wie dies der Geniekult des 19. und auch 20. Jahrhunderts befördert hat, so wird sie selbst zum Kultgegenstand und die

Kunst/Musik zur Religion (vgl. Metzger 1999: 25-26; Auerochs 2006). Das Orchester besitzt mit Auf- und Abtrittszeremonie, Händeschütteln zwischen Dirigent und Konzertmeister etc. seine eigenen Rituale. Um auf Seiten eines nun passiven Publikums eine Ritualwirkung zu erzeugen, muss dieses Publikum andere den Alltag transzendierende Handlungen vollziehen: Applaus, Pausengespräch etc. sind die ›Publikumsrituale‹, die den Besuch eines klassischen Konzerts über den Alltag erheben.

Ausnahmen von dieser Entwicklung finden sich in der zeitgenössischen Kunstmusik immer wieder. Gesten der Andacht und Beschwörung, wie Dieter Schnebel (Schnebel 1999) sie in der Musik Erik Saties, Edgard Varèses, Igor Strawinskys und später bei John Cage, Mauricio Kagel, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, Giacinto Scelsi, La Monte Young, Terry Riley und Meredith Monk ausmacht, sind Kennzeichen des Rituals. Gleichwohl bleibt im Einzelnen zu klären, worin das Rituelle genau besteht und was dies für das Gefüge kultischer Elemente bedeutet. Schnebel entnimmt seiner Definition des Rituals – das Ritual habe einen strengen, wiederholten Ablauf, richte sich an alle Sinne, sei feierlich, geheimnisvoll und beschwörend und gelte einem Numinosen (Schnebel 1999: 9) – z.T. problematische Bestimmungsmerkmale.<sup>2</sup> Bei näherer Betrachtung wird deutlich, dass die meisten Beispiele nur einzelne Merkmale des Rituals aufweisen und in der Regel selbst keine Rituale darstellen, sondern vielmehr auf Rituellles verweisen oder sich dessen Wirkung bemächtigen.<sup>3</sup>

Während Saties *Vexations* (1893) z.B. durch die Grenzerfahrung der 840-fachen Wiederholung des simplen Motivs dem Ritual relativ nahe kommt, ist das Rituelle bei Varèse im martialischen Klang des massiven Schlagzeugeinsatzes erheblich schwächer. Am Fall des *Sacre du printemps* zeigt Martin Zenck für die Musik Igor Strawinskys (Zenck 1998b; zum Rituellen in der Choreographie Vaslav Nijinskys vgl. Brandstetter 1998), dass sich das Rituelle genauer im musikalischen Korpus identifizieren lässt, hier z.B. als Dualität von liminaler Periodizität und göttlicher Nichtzeitlichkeit des komplexen Rhythmus. Zugleich wird aber deutlich, dass Strawinsky durch seinen freien Umgang mit musikalischen

---

2

Schnebel wertet etwa das Faktum der Trennung zwischen Musizierenden und Zuhörern innerhalb der volkstümlichen Musik als Indiz für eine rituelle Praxis, weil er hier die Trennung in Ritualführer und geführte Gemeinschaft verwirklicht sieht. Das bloße Prinzip der Wiederholung setzt er gleich mit ritueller Struktur, auch wenn diese wie im Beispiel der volkstümlichen Musik nur in wiederholt auftretenden Formteilen (Strophe, Refrain etc.) besteht (Schnebel 1999: 10).

3

Nur selten finden sich Beispiele, die eine weitgehend vollständige Wiederbelebung ritueller Praxis anstreben, darunter Werke von R. Murray Schafer (vgl. Harley 1997), für die das Publikum sich zu ungewöhnlicher Zeit im Wald versammelt, des ›Scratch Orchestra‹ (vgl. Schnebel 1999: 14-15), die von Laien spielbar sind, und von Llorenç Barber, der seine tranceartigen Glockenkonzerte als urbaner Zeremonienmeister vollzieht (vgl. Limoges 1996).

Elementen aus slawischen und russischen rituellen Gesängen kein originäres Ritual intendiert: Das Rituelle soll plastisch und spürbar werden, aber durch Verfremdung und Parodie wird immer wieder Distanz zum Originalmaterial und dessen Kontext hergestellt (Zenck 1998b: 64).

Ein weiteres häufig solitär auftretendes Merkmal des Rituals ist das partizipative Element, d.h. der kollektive Vollzug der Musik durch Gruppenmitglieder (Zenck 1998a), das mit dem Happening auch in die Musik neu einzieht und heute eine wesentliche Fortsetzung in Klang- und Konzertinstallationen (Motte-Haber 1999; Föllmer 2004; Gerlach 2007) oder auch in partizipativen Musikpraktiken im Internet (Föllmer 2005) hat.

### 3. Reproduktionsmusik und Medienritual

Aber auch diese Formen bürgerlichen Musiklebens sind längst rückläufig. Insbesondere jener Teil der Populärmusik, der quasi industriell, nach warenökonomischen Gesichtspunkten produziert wird, ist schon »ab ovo« radiophon« (Metzger 1999: 22), d.h. speziell für die Wiedergabe über Lautsprecher im privaten Raum konzipiert und dementsprechend unabhängig von Bedingungen der öffentlichen Darbietung und Rezeption und ihren Ritualen, von einem gemeinschaftlichen Vollzug der Musik ganz zu schweigen. Omnipräsenz und Alltäglichkeit führen dazu, dass Reproduktionsmusik dem Feierlichen fern ist und als Anlass für das Ritual ungeeignet erscheint. Während also die Musikethnologie feststellt, dass sich die Musik vieler nicht-westlicher Kulturen gerade durch ihre viel stärkere rituelle Verankerung gegenüber westlicher Konzertmusik auszeichnet<sup>4</sup>, verliert in der westlichen Kultur auch noch die rituelle Form der Konzertmusik gegenüber der Warenform an Bedeutung. Heute dominiert der Warenaspekt von Musik mit seinen pragmatisch-funktionellen Gebrauchsformen, vorwiegend im privaten Gebrauch als Stimmungsregulator (Behne 1986), aber auch öffentlich, z. B. als akustische Belegung von Räumen durch Kaufhausmusik (Lanza 1994).

Zugleich lässt sich unschwer feststellen, dass auch die unterschiedlichsten Arten, Stile und Gebrauchsformen von Musik in unserer Wahrnehmung durch Publikumsrituale gekennzeichnet sind. Im Mittelpunkt steht dabei meist eine Gemeinschaft oder auch deren Auflehnung gegen gesamtgesellschaftliche Regeln, welche die Rezipienten auf jeweils spezifische Art kundtun. Beispiele hierfür

---

<sup>4</sup> Das Répertoire Internationale de la Littérature Musicale, internationales Verzeichnis musikwissenschaftlicher Schriften, liefert auf die Stichwortkombination »Musik« und »Ritual« über 11.000 Funde – auf die Stichwortkombination »Medien« und »Ritual« keinen einzigen.

sind die differenzierten rituellen Handlungen beim Techno Rave (Tarnick 2001) oder in der Hip Hop-Kultur (Klein/Friedrich 2004). Durch strikte Trennung vom Alltag und spezifische Verhaltenskodizes (die uns größtenteils nur bekannt sind, wenn wir selbst dazu gehören) wird die soziale Gruppe von anderen abgegrenzt und strukturiert.

In die Höhe gehaltene Feuerzeuge beim Rockkonzert im Stadion, Pogo-Tanz und Stage-Diving beim Punk-Konzert, Schunkeln beim Volksmusikonzert oder die zelebrierte Kontemplation im klassischen Konzert dagegen sind Beispiele für Publikumsrituale, die jede/r kennt. Die Frage, woher wir diese Rituale so gut kennen, führt direkt zu den Medien. Die genannten Beispiele könnte man als emblematische Abbilder ritueller Begebenheiten in der Musik bezeichnen. Sie finden sich insbesondere in Programmankündigungen, Reportagen oder Spielfilmszenen, die auf kleinstem zeitlichem Raum Anmutungen bestimmter rituell geladener Konzertsituationen erzeugen sollen.

Die These dieses Beitrags lautet nun, dass Musik mit der Verbreitung von Reproduktionsmusik und dem damit einhergehenden Bedeutungsverlust des Konzerts zunehmend zum Gegenstand von Medienritualen wird. Diese Medienrituale speisen sich zu einem bedeutenden Teil aus der emblematischen Abbildung von Musikritualen, vor allem von Publikumsritualen aus dem Konzertleben.

Der Begriff des ›Medienrituals‹ wird hier im Sinne Nick Couldrys (Couldry 2003) verwendet. Demnach bestehen Medienrituale zum einen aus herausragenden Medienereignissen, die von einer Gesellschaft oder einem bestimmten Teil von ihr weitgehend geschlossen rezipiert werden und dadurch potentiell »(...) a renewal of loyalty to the society (...)« (Dayan/Katz 1992: 21-22) bewirken können. Zum anderen erscheinen sie aber auch als alltäglicher Medienkonsum, in dem sich die Gesellschaftsmitglieder durch formalisierte, regelmäßig wiederholte Narrations- und Rezeptionsmuster verbunden fühlen (vgl. Silverstone 1981). Medienrituale sind dieser Lesart zufolge Vorgänge, die den Glauben legitimieren, dass Medien uns den Zugang zum sozialen Zentrum der Gesellschaft ermöglichen: »Through media rituals, we act out, indeed naturalise, the myth of the media's social centrality« (Couldry 2003: 2).

Als ›Medienrituale‹ sind also nicht sekundäre Phänomene wie die mediale Übertragung primärer Rituale zu verstehen, sondern Rituale, die von Medien in dem Sinne geprägt sind, dass sie den Glauben bestärken, dass die Gesellschaft ein soziales Zentrum besitzt und dass die Medien den wichtigsten Zugang dazu bilden (vgl. Couldry 2003: 25f., 59f.). Dies geschieht, indem Handlungen grundle-

genden ›Medienkategorien‹ wie Realität, ›liveness‹, Medienperson, Medienort etc. zugeordnet werden.

An einem Beispiel soll dies veranschaulicht werden. Im Fußballstadion feiern die Fans wichtige Spielereignisse wie z.B. ein Tor mit Rufen, Gesang, Fahnen-schwenken, tänzerischen Einlagen etc. Die Fernsehübertragung zeigt diese Ri-tuale nicht nur, sondern baut sie in komplexe formalisierte Bildfolgen ein, die das Tor vor allem durch mehrfaches Replay des Torschusses und visuelles In-Szene-Setzen der Spieler zelebrieren. Damit bestätigt das Fernsehen die Kate-gorien der Realität (die Faktizität des Tores wird mehrfach bekräftigt), der Me-dienperson des Fußballers (der ja zugleich medialer Werbeträger und Talkshow-Gast ist), des Medienortes (neben den Fußballern können nur die Kameras den Ort der Arena betreten), und sie dehnen die wesentlichen Momente der ›live-ness‹ (Torschuss, Moment des Triumphs, Jubel im Publikum) mit medientechni-schen Mitteln durch Wiederholung aus verschiedenen Perspektiven aus.<sup>5</sup> Das Feld, das von den Rängen aus gesehen einen eher unspektakulären Anblick bie-tet, wird zum inszenierten Medienort stilisiert. Damit feiert das gezeigte Bild das Fußballereignis ebenso wie sich selbst: Es führt vor, dass nur das Fernsehen diese Art des erhebenden Zugangs zu dem gesellschaftlichen bedeutsamen Er-gebnis bietet.

In ähnlicher Weise lassen sich emblematische Abbildungen von Publikumsritua-len in Musikvideos als Medienritual beschreiben. Besonders evident wird dies bei einer häufig vorkommenden Form des Hip Hop-Videos vom Typ des Perfor-mance-Clips, der zeigt, wie die Popstars eine Party-artige Szene betreten und dort, hautnah umringt von einer relativ kleinen Gruppe tanzender Freunde, ihre Musik zum Besten geben. Dass diese Darbietungsform in der Auftrittsrealität dieser Musiker nicht vorkommt, wird zugunsten einer fiktiven Ritualsituation (kollektiver körperlicher Vollzug der Musik im Tanz, liminale Erfahrung in Bezug auf das Maß an erotischen Reizen und Schweißabsonderung) unterschlagen.

Bei der emblematischen Abbildung von Publikumsritualen erfolgt eine Appropri-ation und Umformung der zugrunde liegenden rituellen Kategorien. Der kollek-tive Tanz, als Gruppenhandlung zentrales Element des genannten Beispiels, wird gezeigt, um eine Allusion auf ein den Zuschauern bekanntes Publikumsri-tual aus der Populärmusik zu erwecken. Dieses Publikumsritual wird aber vom

---

<sup>5</sup> Die Kategorie der ›liveness‹ wird auch vom Heiligen Stuhl als Bedingung für ein gültiges Medienritu-al verstanden: Seit 1967 kann der päpstliche Segen »Urbi et Orbi« auch über Radio, seit 1985 über Fernsehen und seit 1995 über Internet zum Ablass von Sündenstrafen empfangen werden, tut seine Wirkung jedoch nur bei Live-Übertragung (vgl. Conrads/Gerken 2006: 81).

Medienkonsumenten nicht mitvollzogen: Menschen tanzen in der Regel nicht vor dem Fernsehgerät, sie schauen und hören zu. Stattdessen kommen die Medienkategorien der Realität, der ›liveness‹, der Medienperson, des Medienortes zum Tragen: Wichtig ist nun, dass der Star nah und lebendig gezeigt wird, dass der Ort den Vorstellungen von glitzernder Medienwelt entspricht, dass der Clip als frisch und aktuell anmoderiert wird etc. Gezeigt wird die tanzende Menge, das dann aber stattfindende Ritual ist ein Medienritual: Das Publikum erfährt den Star als real, den Ort als medial, die Sendung als ›live‹.

Die große Bedeutung der Abbildung des Publikumsrituals im Medienritual erschließt sich aus dem veränderten Gefüge kultischer Elemente im Fall der Reproduktionsmusik. Schon im Konzert vollziehen Musiker und Publikum getrennte Rituale, sie tun dies aber am selben ›Kultort‹ und zur selben, gegenüber dem Alltag herausgehobenen, Zeit. Reproduktionsmusik hingegen wird an einem (ggf. kultisch verehrten) Medienort veranstaltet, aber zum größten Teil im nicht kultisch konnotierten privaten Raum und zu einem als alltäglich empfundenen Moment rezipiert. Sofern am Rezeptionsort von einer Ritualwirkung gesprochen werden kann, muss sie sich aus Allusionen auf real erlebte Situationen, in der Regel auf Publikumsrituale speisen. Die Inszenierung der Publikumsrituale aber erfolgt als Medienritual, d.h. mit dem Ziel, die gesellschaftliche ›Gralshüterrolle‹ der Medien zu bestätigen.

#### Literatur:

- Attali, Jacques (1985): *Noise. The Political Economy of Music*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Auerochs, Bernd (2006): *Die Entstehung der Kunstreligion (= Palaestra Bd. 323)*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Barthelmes, Barbara; Motte-Haber, Helga de la: Vorwort, In: Dies. (Hg.): *Musik und Ritual*, Mainz: Schott, 7.
- Behne, Klaus-Ernst (1986): *Hörertypologien. Zur Psychologie des jugendlichen Musikgeschmacks*, Regensburg: Gustav Bosse.
- Bessler, Heinrich (1926): *Grundfragen des musikalischen Hörens*, In: R. Schwartz (Hg.): *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1925*, Nr. 32, Leipzig: Peters.
- Bessler, Heinrich (1959): *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin: Akad.-Verlag.
- Brandstetter, Gabriele (1998): *Ritual as Scene and Discourse. Art and Science Around 1900 as Exemplified by *Le Sacre du printemps**, In: *Music, the Arts and Ritual = The World of Music*, 40/1, hrsg. v. Max Peter Baumann, 37-59.
- Conrads, Martin & Gerken, Ingo (2006): *The Writings on the Wall*, In: *Werkleitz Gesellschaft (Hg.): Happy Believers. Katalog zur 7. Werkleitz Biennale 2006*, Halle, 81.
- Couldry, Nick (2003): *Media Rituals. A Critical Approach*, London: Routledge.
- Dayan, Daniel & Katz, Elihu (1992): *Media Events. The Live Broadcasting of History*, Cambridge:



Harvard University Press.

- Durkheim, Emile (1981): Die elementaren Formen des religiösen Lebens, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Föllmer, Golo (2004): Audio Art, In: Rudolf Frieling, Dieter Daniels (Hg.): Medien Kunst Netz. Medienkunst im Überblick, Wien: Springer, 80-117.
- Föllmer, Golo (2005): Netzmusik. Elektronische, ästhetische und soziale Strukturen einer partizipativen Musik, Hofheim: Wolke.
- Gerlach, Julia (2007): Hybridmusik, In: Neue Zeitschrift für Musik, 168:5, 30-33.
- Harley, Maria Anna (1997): Ritual und Klanglandschaft. Zur Musik von R. Murray Schafer, in: MusikTexte, 67/68, 23-34.
- Huizinga, Johan (1987): Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel, 2. Aufl. Reinbek: Rowohlt.
- Kaden, Christian (1993): Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozeß, Kassel: Bärenreiter.
- Klein, Gabriele & Friedrich, Malte (2004): Is this real? Die Kultur des HipHop, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Köpping, Klaus (1998): Ritual Transgression Between Primitivism and Surrealism. Tauromachia and the Ethnographic Imagination, In: Music, the Arts and Ritual = The World of Music, 40/1, hrsg. v. Max Peter Baumann, 17-35.
- Lanza, Joseph (1994): Elevator Music. A Surreal History of Muzak, Easy Listening and Other Mood-song, London: St. Martins Press.
- Limoges, Alain (1996): Llorenç Barber, In: Akademie der Künste (Hg.): Klangkunst, München/New York: Prestel, 38.
- Metzger, Heinz-Klaus (1999): Rituelle Aspekte des bürgerlichen Musiklebens, In: Barbara Barthelmes, Helga de la Motte-Haber (Hg.): Musik und Ritual, Mainz: Schott, 18-30.
- Motte-Haber, Helga de la (Hg.) (1999): Klangkunst (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 12), Laaber: Laaber.
- Saxer, Marion (1999): Irdische Längen. Zur Rezeption der späten Werke von Morton Feldman, In: Barbara Barthelmes, Helga de la Motte-Haber (Hg.): Musik und Ritual, Mainz: Schott, 31-40.
- Schering, Arnold (1922): Über Musikhören und Musikempfinden im Mittelalter, In: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1922, Nr. 29, Leipzig: Peters, 41-56.
- Schnebel, Dieter (1999): Ritual – Musik, In: Barbara Barthelmes, Helga de la Motte-Haber (Hg.): Musik und Ritual, Mainz: Schott, 9-17.
- Silverstone, Roger (1981): The Message of Television, London: Heinemann.
- Tarnick, Dörte (2001): Techno Körper Ritual, In: Musik und Maschine (= Postscriptum 7).
- Turner, Victor (1969): The Ritual Process. Structure and Anti-Structure, London: Routledge.
- Zenck, Martin (1998a): Ritual Self-Staging in Everyday Life and in Music Theater. A Comparison on the Turning Points in History Around the Years 1900 and 2000, In: Music, the Arts and Ritual = The World of Music, 40/1, hrsg. v. Max Peter Baumann, 7-16.
- Zenck, Martin (1998b): Ritual or Imaginary Ethnography in Stravinsky's *Le Sacre du printemps*, In: Music, the Arts and Ritual = The World of Music, 40/1, hrsg. v. Max Peter Baumann, 61-78.

*erschienen in: Medienrituale. Rituelle Performanz in Film, Fernsehen und Neuen Medien, hrsg. von Kathrin Fahlenbrach, Ingrid Brück und Anne Bartsch, Wiesbaden 2008, S. 257-265.*