

## **Medium Musik - ein Fall für die systematische Musikwissenschaft?**

1985 war ich Student der systematischen Musikwissenschaft an der Universität Giessen und las des öfteren interessante Artikel eines gewissen Bernd Enders. So auch einen speziellen, der von einem Forschungsprojekt zum Einsatz von Keyboards im Hochschulunterricht berichtet, der offensichtlich bereits 1984 gelaufen war und an dem „dieser Enders“ ebenfalls maßgeblich beteiligt war. Ich war an allem was mit elektronischer Musik und neuen Medien zusammenhing interessiert und verfolgte also auch diese Debatten sowie die dazugehörige einschlägige Literatur zu Koffer-Synthesizern und Dr.-Böhm-Selbstbausätzen.

Vier Jahre später gelang es mir nur unter großen Schwierigkeiten mit einem Thema aus dem Bereich der neuen Medien meine Magisterprüfung abzulegen, die dann als erste Magisterarbeit überhaupt bei Bärenreiter publiziert wurde.

Nach dieser Ermutigung bezüglich meines Weges folgte eine spannende Einladung von Herrn Enders nach Osnabrück für einen Vortrag - immerhin einer meiner ersten - anlässlich der KlangArt 1992, der später im Band „Neue Musiktechnologie II“ publiziert wurde. So wurde die KlangArt auch für mich ein wichtiger Ort, hier traf man Gleichgesinnte und bekam wichtige Anregungen für die weitere Arbeit.

Das inhaltliche Interesse an den medialen Künsten ist geblieben, die Schwierigkeiten allerdings auch. Bei meinem folgenden Kompositionsstudium in Darmstadt konnte ich immerhin bereits an den Grundlagen für ein elektronisches Studio mitarbeiten - Dozenten gab es in diesem Bereich natürlich noch keine.

Nach einigen weiteren Publikationen und vielen elektroakustischen Kompositionen, gelangte ich dann mit meinem inzwischen etwas spezialisierteren Profil erst an eine Leitungsfunktion einer Stabsstelle für Neue Medientechnologien eines internationalen Medienkonzerns und schliesslich an die Universität in Lüneburg in das Projekt „Ästhetische Strategien“ von Rolf Großmann, im Fachbereich Kulturinformatik.

Ich hatte inzwischen nicht nur Musikwissenschaftler in Positionen und Funktionen angetroffen wo ich sie niemals vermutet hätte, sondern auch selbst gemerkt, dass das Profil speziell der systematischen MusikwissenschaftlerInnen mit dem Schwerpunkt elektroakustische Musik weitaus mehr Berufsfelder erschliessen kann, als ich mir das während meines Studiums je hätte vorstellen können.

Andererseits fiel auf, dass es - auch mit Herrn Enders vor Augen, der wieder als einziger an meinem bereits vor Jahren geplanten Promotionsvorhaben im Themenfeld virtueller Instrumente Interesse zeigte - nach meinen Beobachtungen gemessen an systematischen MusikwissenschaftlerInnen in fremden Berufsfeldern, immer noch erschreckend wenige in ihrem angestammten Metier gab.

Und dieser Eindruck hat sich bis heute leider verstärkt. Ich selbst bin inzwischen gar zum Medienwissenschaftler mutiert, was mir in Bern eine interessante Tätigkeit als Leiter des künstlerischen Studiengangs „Musik und Medienkunst“ an der Hochschule der Künste in Verbindung mit einer Professur für Komposition und Medientheorie, eingebracht hat.

Mit dieser „Karriere“ bin ich nicht der einzige, wie auch die nicht ganz freiwillige Entscheidung in die medienwissenschaftliche Richtung von vielen geteilt wird. Was also, so die Frage dieses kleinen Beitrages, ist in den Medienwissenschaften anders als in der systematischen Musikwissenschaft, was dort die Arbeit im Themenfeld der elektroakustischen Kunst anscheinend erleichtert?

Meine Arbeitsthese dazu lautet: Die (systematische) Musikwissenschaft hat bis heute keine eigene Vorstellung des Medialen entwickelt, die medialen Dimensionen von Klang und Musik nie als eigenen Forschungsgegenstand erkannt. Ja, der konzeptionelle Ansatz wie die spezifische Medialität von Klang, mussten ihr fremd bleiben.

Die bis heute vorherrschende Vorstellung nicht nur von neuen und technischen Medien sondern von medialen Prozessen überhaupt, ist die einer aussermusikalischen und ausserästhetischen Existenz, die höchstens vermittelt in den inneren Kreislauf von Komposition / Musikproduktion, - Distribution und - Rezeption eingreift und entsprechend wenig mit der theoretischen Erforschung der Auswirkungen und Konsequenzen dieser Vorgänge zu tun hat.

Wichtige technische Entwicklungen, die seit der Erfindung der Aufzeichnungsmedien die Musikwelt gründlich auf den Kopf gestellt haben - und weiterhin stellen! - wurden nicht nur ausserhalb der Musik gemacht und mussten mühsam adaptiert werden, sondern wurden - anders als z.B. beim Film - in der Regel als feindlich und bedrohlich empfunden. Diese Phase dauerte mitunter nicht nur sehr lange, weil sich technische Verfahren und Prozesse als „künstlerische“ Werkzeuge / Medien erst qualifizieren mussten, sondern auch, weil eine tief in der Romantik verwurzelte Ästhetik und theoretische Schwerpunktsetzung, die die Entwicklung der Moderne erst mühsam nachvollziehen musste, die Definitions- und Anwendungsmacht medialer Prozesse aussermusikalischen Elementen überliess - was sich bis in die (musikalische) Medienkunst unserer Tage rächt.

Eine solche extrem konservative Haltung ging bei jenen Verfahren, die lediglich am Symbolischen der Aufschreibmedien und der klassischen Automatisierung z.B. von Spielbewegungen, also des Körpers, operierten, noch ganz gut, wie sich etwa am Beispiel der Selbstspielinstrumente des 19. Jahrhunderts zeigen liesse. Erst mit der Manipulation am Reellen des Akustischen selbst, ohne jegliche symbolische oder körperliche Referenz, wird diese Haltung zunehmend dramatisch.

1853 versucht Richard Pohl in seiner Antrittsrede „Akustische Briefe für Musiker und Musikfreunde. Eine populäre Darstellung der Akustik als Naturwissenschaft in Beziehung zur Tonkunst. In 8 Briefen“ die Fakultät der Technischen Universität Berlin davon zu überzeugen, dass es nicht nur einen rein technologischen Zusammenhang zwischen Musik und technischen Medien gibt, sondern auch solche, die auch künstlerisch-ästhetisch relevant sein könnten. Seine Ausführungen folgen einer eigenartigen Gliederung:

- Erster Brief: Einleitende Betrachtungen, Standpunkt der Aufgabe der akustischen Briefe.
- Zweiter Brief: Metaphysische Voraussetzungen, Fundamentalprinzipien der Mechanik, Lebendige Kraft
- Dritter Brief: Anzahl der Kräfte, Atomistische Theorie, Synthesis des Kosmos
- Vierter Brief: Elasticität, Schwingungen, Wellen
- Fünfter Brief: Schallentstehung, Geräusch und Ton, Grenzen der Hörbarkeit, Höhe, Intensität, Klangfarbe
- Sechster Brief: Naturstimmen, Dichterstimmen
- Siebter Brief: Physikalische und chemische Musik, Stoßtöne
- Achter Brief: Verbreitung des Schalles, Gesetze der Intensität, Tonstärkemesser

Diese Punkte zeigen aber auch, wie verschwommen und unklar ihm selbst seine Forschungen und Vorstellungen im Spannungsfeld von (noch) romantischer Ästhetik und (schon) moderner naturwissenschaftlich-physikalischer Praxis waren.

Pohl orientiert sich als Musikwissenschaftler so streng wie modern an den Vorgaben eines Kollegen, der eine interessante Aufteilung für eine systematisierte Musikwissenschaft vorgeschlagen hatte. Es ist der deutschsprachige, österreichische Musikwissenschaftler, Guido Adler (1855-1941). Die Dreiteilung der neben der historischen Musikwissenschaft gedachten Disziplin, bestand bei ihm aus einer spekulativ musiktheoretischen, einer musikästhetischen, einer musikpädagogischen und einem eher zögerlich angehängten Nebengebiet, der Musikologie, womit die Musikethnologie gemeint war.

Das Problem bei Adler ist die, wie sich zeigen lässt, positivistische Orientierung an den Naturwissenschaften, die ihn in allen Teilgebieten nach wissenschaftlich verallgemeinerbaren Gesetzmässigkeiten suchen lässt. Leitbild hierfür ist die Physik und die Vererbungslehre, alles andere wird mehr oder weniger zur Hilfswissenschaft erklärt.

Diese „wissenschaftliche“, auf eine vor-moderne Objektivität zielende Orientierung, verfehlt ihren Gegenstand als ästhetisches Objekt insofern, als sie stattdessen seine messbaren empirisch-soziologischen, sozialen und eben auch akustischen und technologischen etc. Seiten in den Vordergrund stellt.

Damit war die Musikwissenschaft ähnlich wie auch die Philosophie nicht in der Lage, die eigene Medialität, respektive die spezifische Medialität des eigenen Gegenstandes zu reflektieren. Dem zugrunde liegt als EIN zentrales Moment, die Entwicklung umfassender Materialbeherrschung seit der Mehrstimmigkeit, wie sie bei Beethoven einen Höhepunkt findet als eine besondere Form der Naturbeherrschung, von der Adorno noch formuliert:

"Das Heilige der Musik ist ihre Reinheit von Naturbeherrschung; ihre Geschichte aber die unabdingbare Entfaltung zur Naturbeherrschung als zur Herrschaft über sich selbst [...]"

(Theodor W. Adorno, Beethoven. Philosophie der Musik, Frankfurt/Main 1993, S. 248.)

Erst mit Beethoven setzt in der Tat eine Entwicklung musikwissenschaftlichen Musikdenkens ein, die man als die Kantianische Wende bezeichnen könnte.

Bis hin zu Beethoven - ganz stark bei den polyphonen Komponisten der Renaissance bis abschließend zu Bach - gingen alle erkenntnistheoretisch-deterministischen Strategien von konkreten, anschaulichen Gestalten aus - dem cantus firmus, dem Dux der Fuge, Motiven oder Themen, die in der Folge aufgrund von nicht minder anschaulichen Verfahren, vornehmlich des Kontrapunkts oder harmonischer Verknüpfungsregeln, in der musikalischen Raumzeit entfaltet wurden.

All dies gehört gewissermaßen zu einer kantischen Kategorie des Verstandes, dem - so Kant - seine Gegenstände "nur durch Anschauung gegeben" sind [Immanuel Kant, Kritik der reinen Vernunft, Text der Ausgabe 1781, Reclam Leipzig 1877, S. 548]

Dem äußeren Anschein ihren älteren Vorbildern ganz ähnlich, beginnen Beethovens kompositorische Grundformen im Spätwerk die Funktion von Gegenständen der Vernunft zu erfüllen, also von "übersinnlichen Vorstellungen", die reine, abstrakte "Ideen" hervorbringen. Diese werden in der Folge in konkrete Anschauungen, wahrnehmbare musikalische Gestalten übertragen, und zwar wie Kant betont "a priori". Das bedeutet, dass solche Produkte der "Vernunftkenntnis" in "empirische Anschauung" übertragen und erklärt werden "ohne das Muster dazu aus irgend einer Erfahrung geborgt zu haben". Seit Beethoven bedeutet das ganz konkret, dass das komponierende Subjekt mit allen anschaulichen Regeln der Überlieferung bricht und eigene Regeln jeweils, gewissermaßen aus eigener Vernunftensicht, setzt. Es ist dies der Kern dessen, was wir die musikalische Moderne nennen: den bereits erwähnten "Übergang vom phänotypischen zum genotypischen Komponieren", um es mit Konrad Boehmer zu beschreiben.

Dieser bemerkt dazu weiter: „Solange es Musik geben wird, wird das ästhetische Urteil sich auf die Logik und Konsistenz der Entfaltung ihrer klingenden Erscheinungsformen beziehen, - ganz gleich ob dahinter ausgetüftelte Zahlenkonstruktionen, determinatorische Strategien stecken oder nicht. Die Rage umfassender Determination, wie sie sich in den fünfziger Jahren erhob und heute noch in den Köpfen mancher Komponisten sogenannter "Computermusik" fortwuchert, ist aus dem damaligen Zustand des musikalischen Materials durchaus erklärbar, der gewissermaßen ebenso grenzenlos wie amorph war. Dieser Zustand hat manchen Komponisten dazu verführt, gewissermaßen auf der Ebene reiner, oder wie Kant sagte "leerer" Begriffe zu operieren, in der Zuversicht, dass die Applikation des abstrakten Konstrukts auf klangliche Wirklichkeit automatisch schon musikalische Sinnzusammenhänge stiften werde. So manche Komponisten jener Zeit verschlangen denn auch begierig damals erscheinende populärwissenschaftliche [ + medientheoretische ...!, M.H.] Werke etwa Norbert Wieners oder Colin Cherrys zu Fragen der Kybernetik und Kommunikationsforschung und entwickelten sich zu wahrlichen Pythagoräern des Zahlensymbolismus und der Zahlen-Mystik.“ (Konrad Boehmer, „Das Prinzip der Determination, Teil 2“, in: SWR2 "Musik Spezial. Vom Innen und Außen der Klänge. Die Hörgeschichte der Musik des 20. Jahrhunderts", Manuskript der Sendung vom Montag, 17. April 2000, 22.05 bis 23 Uhr, S. 8f)

Diese historisch-theoretische Verabsolutierung ist insofern also auch kein Vorwurf an Adler, der durchaus die logischen Konsequenzen zieht und diese Vernaturwissenschaftlichung bei Helmholtz, Hornbostel, etc. speziell in der Akustik und Wahrnehmungsforschung bestätigen lässt.

Gepaart mit der romantischen Vorstellung der Musik als Vorherrschende der Künste, entsteht eine interessante Situation in Richtung einer medialen Auflösung - und späteren medialen Rekombination - der künstlerischen Kernbereiche.

Das Ideal der frühromantischen Kunsttheorie war die Einheit/Vereinigung der Künste unter dem Primat der Musik, da man glaubte entdeckt zu haben, dass ihr die Gestaltqualitäten aus dem Formenkanon anderer Künste strukturell inhärent sind. Dieses Ideal inspirierte zur Untersuchung der Synästhesien, der assoziativen Bindungen zwischen verschiedenen Sinnesreizen: Maler wie Musiker suchten Korrespondenzen zwischen Klang und Farbe, Ton und Bild. Auch das alle Sinne erfassende bereits mediale Gesamtkunstwerk Richard Wagners, welches im zeitgenössischen, entgrenzten Gesamtkünstler vollendet ist, gehört hierher. Die Musik setzte in der Tat den Beginn der Entgrenzung; sie hat auf ihrer Suche nach Korrespondenzen die Auflösung der Differenzierungen zwischen den Künsten eingeleitet. Konkordanz, Korrespondenzen, Parallelismen zwischen Auge und Ohr, zwischen Malerei und Musik gehören seit nunmehr drei Jahrhunderten zu den Konstanten der Kunst. Doch schon seit dem Mittelalter und vor allem seit der Renaissance bis zu den multimedialen Environments der 1960er- und 1970er-Jahre und den Clubs und Games der heutigen Welt, wurde die jeweils neueste Technik dazu verwendet, dem Ziel einer technologisch- medialen Auflösung der Grenzen zwischen den Künsten näher zu kommen.

Aber erst der heute am Ende einer digitalen Prä-Renaissance enttäuschte, durch die - all diese Entwicklungen letztlich auf den Punkt bringende - turingsche Universalmaschine Computer geschärfte und dadurch wie neu wieder auf die musikalisch-ästhetischen Phänomene ausgerichtete Blick kann die spezifischen Entwicklungen einer Musik erkennen, die in all ihren Aspekten und Phänomenen - und eben auch den innermusikalischen - zusehends zu einem Medienphänomen avancierte. De facto leben wir damit seit den Griechen erstmals wieder in einer Welt, in der frei nach Friedrich Kittler ein einziges Zeichensystem alle weiteren Zeichensysteme zu integrieren in der Lage ist: Nämlich sowohl das dichterische, das mathematische und das musikalische! Ich vermute, daß wir noch nicht vollständig verstehen, was dies wissenschaftlich wie künstlerisch bedeutet!

Wir finden in Elena Ungeheuers Arbeit über Meyer-Eppler oder etwa in den frühen Ausführungen Herbert Eimerts zur elektronischen Musik beredte Beispiele dafür, wie seltsam verquer diese Zusammenhänge werden, wenn man versucht zentrale Aspekte ihrer Medialität zu ignorieren und ausschließlich nach alten musikimmanenten Kriterien zu analysieren.

Jetzt könnte man meinen, spätestens mit der Dominanz dieses einen Universalmediums und der Auflösung alter Grenzen sei der persönliche Wechsel des Wissenschaftsgebietes von der Musikwissenschaft zur Medienwissenschaft die Lösung dieser historisch provozierten Probleme. Dem ist mitnichten so. Das wäre in der einfachen Negation extrem undialektisch gedacht. Aber es gibt durchaus gute Gründe für musikwissenschaftliches Fachwissen in den Medienwissenschaften und der Medienkunst, wenn sich diese z.B. mit der Notenschrift, den Instrumenten als Interfaces, oder mit Rameau, der in Bezug auf Sauveur die Mathematik der Oberrtonreihe versteht und kompositorisch erprobt, etc. beschäftigt.

Und spätestens seit aus den elementarischen die technischen Medien geworden sind, was ein bis heute weitestgehend ungeklärter Vorgang ist, kommen wir in der elektroakustischen Kunst nicht mehr ohne eine entsprechende Theorie solcher Medien aus. Dabei beruht auch eine Medienkunst die erst begonnen hat alles Akustische nicht länger zu ignorieren, auf dem aus der Entwicklung seit der Frühromantik abgeleiteten Begriff des erweiterten Materials, welches sich im Kontext der technischen Medien in jedem Kunstbereich emanzipieren musste, um transdisziplinär und viel radikaler als noch im Sinne der Romantik, - weil materiell-technisch und nicht länger nur symbolisch und imaginär - im binären Code universell anschlussfähig werden zu können.

Interessant ist allerdings, dass wir damit auch einen blinden Fleck der Medienwissenschaft treffen, die bisher überwiegend eine reine Bildwissenschaft ist. Beginnend mit der Medialität des Blickes bei Aristoteles, mit der Fotografie bei Benjamin und dem elektrischen global village in McLuhans „Understanding Media“, wurde die medientechnische und erst recht die medienästhetische Entwicklung im Musikalischen einfach übergangen, was unmittelbar mit der spezifischen Langsamkeit und Verweigerung der Kenntnisnahme neuer Medien und theoretischer Ansätze im Bereich des Musikalischen zusammenfällt.

Resümee: als Musikwissenschaft sind wir systematischen MusikwissenschaftlerInnen heute noch die Exoten in den Medienwissenschaften, was ja als der „fremde Blick“ von aussen auch nichts schaden kann. Ergebnisse, Methoden und Verfahren rückzukoppeln kann für beide Seiten wichtig werden. Wir bleiben gleichzeitig als Musikwissenschaftler die Exoten im eigenen wie im fremden Wissenschaftsterrain, was ja auch nicht immer ein Nachteil sein muss.

Der Zustand nicht nur der systematischen deutschen Musikwissenschaft ist derzeit mehr als besorgniserregend, ihre Zukunft als Wissenschaftsdisziplin insgesamt nicht sicher, wie ein Blick etwa nach Berlin zeigt. Um so wichtiger werden systematische Studiengänge wie der von Prof. Enders in Osnabrück, wohin sich unsere Blicke noch immer ehrfurchtsvoll wenden!

Michael Harenberg