

# rezensionen:kommunikation:medien

Rezensionen aus den Bereichen Kommunikation und Medien

## Daniel Gethmann (Hrsg.): Klangmaschinen zwischen Experiment und Medientechnik

Redaktion · Montag den 14. November 2011

Rezensiert von Nicolas Romanacci



Zu den Funktionen einer Rezension gehört es, eine Publikation einem weiteren Kreis von Leserinnen und Lesern zugänglich zu machen und dadurch gegebenenfalls den wissenschaftlichen Diskurs anzuregen. Ein Weg hin zu einer breiteren Rezeption eröffnet sich, indem einem Einordnungsversuch ein weiter gefasster thematischer Fokus zugrundegelegt wird, als ihn die Publikation womöglich sonst (auf den ersten Blick) nahelegen scheint. In diesem Sinn soll im Folgenden dargelegt werden, warum mit *Klangmaschinen* ein wertvoller Beitrag vorliegt zur (1) *interdisziplinären Forschung auf dem Gebiet einer 'Theorie kreativen Handelns'* – weit hinausgehend über einen vermeintlich zugrundeliegenden engen Bereich des Fachgebietes Instrumentenbau (*Klangmaschinen*), aus Sicht der Musikwissenschaft. Detaillierter eingehen möchte ich dabei etwa auf den Aufsatz “Die Analyse von Medienkunst und Musik als

Thema pragmatischer Medientheorie” von Elena Ungeheuer (197-210), welcher die Beantwortung seines mutmaßlich “fachintern musikwissenschaftlich(en)” Fragenkomplexes durch eine vergleichbar erweiternde Argumentation bindet an ein “Trudeln zwischen den Disziplinen” (197), u.a. von der Skizzenforschung (201) über die “Philosophie des Pragmatismus” (208), hin zur Soziologie (209).

Des weiteren (2) soll aufgezeigt werden, wie in Beiträgen, die hinsichtlich ihres Titels (etwa “Medien und Prothesen. Über den künstlichen Kehlkopf und den Vocoder” von Mara Mills) sehr spezielle Themen abzuhandeln scheinen, im Lauf der Untersuchungen *zentrale Aspekte, Begriffe und Personen der Mediengeschichte bzw. Medienkunstgeschichte* thematisch werden – im eben genannten Beitrag etwa das “Kernprinzip der Digitalisierung” (149).

Eine dritte Gruppe von Beiträgen (3) ließe sich mit Axel Volmar charakterisieren als einer Entwicklung folgend, “die generell für die Audiomedienkultur des 20. Jahrhunderts charakteristisch ist: Im Windschatten der medientechnischen Anstrengungen, eine möglichst störungsfreie akustische Kommunikation zu gewährleisten, bilden sich Experimentalkulturen

heraus, deren Hauptziel [bzw. Ergebnis] in der Schaffung neuer ästhetischer Phänomene bestand” (174).

Im Anschluss sollen kurz die Beiträge benannt werden (4), die sich derartigen weiter gefassten Interpretationen entziehen bzw. selbst innerhalb eines relativ engen Themenbereiches verbleiben – ohne dass mit dieser Einordnung eine Wertung beabsichtigt wäre. Abschließend folgen in konstruktiv-kritischer Haltung einige Anregungen (5) und ein Fazit (6).

1. Aus Perspektive einer ‘Theorie kreativen Handelns’ – als dem dieser Rezension zugrundeliegenden Forschungsansatz – könnte man folgende These formulieren: Untersuchungen der *Zusammenhänge zwischen experimentellem Handeln und (medien-) technologischen Entwicklungen* sind notwendige Grundlage der Entwicklung einer ‘Theorie kreativen Handelns’, verstanden als Erweiterung einer Theorie des kommunikativen Handelns (siehe grundlegend etwa Habermas 1981 und Joas 1996). Wichtiger Bestandteil solcher Untersuchungen wäre die detaillierte Analyse von spezifischen, konkreten medienhistorischen Entwicklungen. Im Ausgang dieser These kommt man zu dem Ergebnis, dass die vorliegende Publikation *Klangmaschinen* entsprechende Detail-Analysen anbietet, ohne im Einzelfall den genannten handlungstheoretischen Fokus thematisch zu machen.

Zu Beginn möchte ich auf den Beitrag von Elena Ungeheuer “Die Analyse von Medienkunst und Musik als Thema pragmatischer Medientheorie” etwas detaillierter eingehen, da dessen “Fragenkomplex” (197) einem handlungstheoretischen Ansatz thematisch als “pragmatische Medientheorie” am direktesten nahe steht. Was versteht Elena Ungeheuer nun unter “pragmatischer Medientheorie”, um welche Fragen ‘kreist ihr Beitrag’?

“Der Fragenkomplex, um den dieser Beitrag kreist, mutet ebenso fachintern musikwissenschaftlich an, wie seine Beantwortung ein Trudeln zwischen den Disziplinen auslöst: Wie läßt sich heutige Medienkunst analysieren, wie über musikalische Live-Elektronik sprechen? Welche kunsttheoretischen Konzepte stabilisieren unsere Diskurse über Kunst, von welchen Modellen leiten wir diese ab? Welche Rolle, welchen Stellenwert, welche Funktion wird darin Technik in Bezug auf Kunst, Kunst in Bezug auf Technik zugesprochen?” (197).

Nach einer Erläuterung zweier Varianten des “Zwei-Welten-Modells” (*Aura* vs. *Verfremdung* und *Imitation* vs. *Innovation*) (197-198) als Auffassungen “technischer Musik” und deren Überwindung in einer “nicht-dualistischen Auffassung” (Verständnis jeder Kunst als Ausbildung einer eigenständigen Medienkonstellation) charakterisiert Elena Ungeheuer das ihrem Beitrag zugrundeliegende “Modell von Medienkunst und medial aufwändiger Musik” als “intermedial” (199). Ungeheuers Pointe zur Einführung des Begriffs “Intermedialität” (in Bezug auf Schröter 1998) ist die Rolle, die sie der Musik hier zuschreibt: “Die Spezifika des intermedialen Modells lassen sich besonders stringent von Musik her erläutern, und zwar nicht nur von technogener Musik, sondern von Musik schlechthin” (199).

Für eine Analyse von Medienkunst weist Elena Ungeheuer im Folgenden u.a. auf die Bedeutung und Grenzen der Skizzenforschung hin (201) und bringt diese in Bezug zu einer “Dimension des Nicht-Wahrnehmbaren, das dennoch ästhetisch relevant ist” (201). In Überwindung einer Auffassung, die vorgibt, eine hierarchische und lineare Ordnung von werkbezogenen Dokumenten könne eine “Genese des Kunstwerks” (201) begründen, müsse man für eine adäquate Analyse “themengesteuerte Interaktionsräume” ausmachen, in welchen sich “strukturelle Gegebenheiten der Kunst in je anderer Gewichtung mit Werkentstehung, Aufführung, Rezeption [...] je nach

thematischer Ausrichtung” verbinden (205). In konsequenter Weiterführung müsse man auch “das Konzept der künstlerischen Intention aus den Fesseln einer daran gekoppelten Annahme, aus ihr resultiere ein ‘Werk aus einem Guß’”, befreien (205). Die alles kontrollierende künstlerische Intention verlagere sich so zu einer Praxis “des Zulassens und des Verbietens” möglicher und nicht zugelassener Beziehungen (206), das Abgeben von Entscheidungskompetenz an Zufallssysteme wäre eine Variante davon. “Diese Werkstatt kann als Interaktionsraum aufgefaßt werden, in den sich Prozesse kognitiver, technischer, manueller, darstellender, institutioneller und medialer Handlungen, Aktionen, Reaktionen einschreiben. Wichtig ist nun für den Analysierenden, seinerseits ein Untersuchungslabor zu begründen, in dem sich sein Blick auf die Werkstatt explizit abbildet“ (206). Eine Schaffenslogik “definierter Anfangsbedingungen” (206) wäre endlich “analysierend in Beziehung zu setzen mit der Struktur der [...] realisierten (Tonband)werke” (207).

In einer solchen Herangehensweise pragmatischer (Musik-) Analyse, die auf das “erzeugende, verarbeitende, realisierende Umgehen mit Kunst schaut, und weil sie ein starkes Werkzeug in einem differenzierten Handlungs- und Interaktionskonzept braucht”, sieht Ungeheuer die Nähe zur Philosophie des Pragmatismus (208). Hier läge wiederum der Anknüpfungspunkt unserer Forschungshaltung einer ‘Theorie kreativen Handelns’.

Elena Ungeheuer stellt abschließend die Möglichkeiten und Grenzen der Analyse von Medienkunst aus soziologischer, [zu] ‘einfacher’ “Vogelperspektive”, in Bezug auf die Akteur-Netzwerk-Theorie, zur Debatte. Ungeheuer erscheinen dabei die soziologischen Analysen (der ANT) wenig qualifiziert, um die für eine Kunstanalyse relevanten Zusammenhänge auszuweisen, bzw. qualitativ differenzieren zu können (210). Eine derartige soziologische Analyse müsste damit rechnen, dass ein adäquater, neu auszuweisender Zusammenhang “quer zu allen bislang etablierten Bezugssystemen verlaufen” könnte (210).

Zusammenfassend ließen sich hiermit hervorheben: die womöglich überraschende *Rolle der Musik* als Bezugspunkt für eine (pragmatische) Analyse von Medienkunst; die Notwendigkeit einer Ausweitung der Analyse durch Bezugnahme auf soziologische Theorieansätze, bei gleichzeitiger Annahme einer Notwendigkeit der Differenzierung ebensolcher Ansätze.

2. Im Folgenden soll aufgezeigt werden, wie in Beiträgen, die hinsichtlich ihres Titels (etwa “Medien und Prothesen. Über den künstlichen Kehlkopf und den Vocoder”, von Mara Mills, 127-152) sehr spezielle Themen abzuhandeln scheinen, im Lauf der Untersuchungen *zentrale Aspekte, Begriffe und Personen der Mediengeschichte bzw. Medienkunstgeschichte* thematisch werden – im zuletzt genannten Beitrag etwa das “Kernprinzip der Digitalisierung” (149).

Wolfgang Hagen beschreibt mit seinem Beitrag “Busonis ‘Erfindung’. Thaddeus Cahills Telefon-Telharmonium von 1906” (53-72) nicht nur den medienhistorischen Vorläufer aller Synthesizer (53), sondern legt u.a. den Zusammenhang zu Busonis ‘Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst’ von 1907 dar. Die Pointe dieses Zusammenhanges beruht dabei auf der Tatsache, dass “Busonis so folgenreiche musikalische Zukunftsvision [...] auf einem phantasmagorischen Mißverstehen des Cahillschen Telharmoniums” fußt (71).

In den letzten drei Beiträgen des Bandes spielt der Komponist John Cage in wechselnder Gewichtung eine bedeutende und verbindende Rolle. In Douglas Kahns Beitrag “Alvin Lucier, Edmond Dewan und Music for Solo Performer” (211-230) taucht Cage – auch in einer Abbildung (227) – als Performer der *Music for Solo Performer* zusammen mit Alvin Lucier und Mladen Milicevic auf. Das Stück “für extrem verstärkte Gehirnwellen und Schlagzeug” (212) ist ein

außergewöhnlicher Fall einer Mensch-Maschine-Interaktion, stand den Gedanken der Kybernetik nahe, und hat mit Cages 4'33'' gemeinsam, "dass die Interpreten nur spielen, wenn sie nicht spielen" (224).

Julia Kursell entwirft in "Immanenzebene: Zur elektronischen Musik von David Tudor" (231-248) ein faszinierendes Portrait des Interpreten und Komponisten, der von vielen Komponisten als einziger Interpret mit der Fähigkeit angesehen wurde, eine Musik der 'Indeterminacy' zu realisieren, ohne ein derartiges Werk "zu verhunzen" (240). Ute Holl stellt mit ihrem Beitrag "Ein takttil-skulpturales Sound-System. Variations V von John Cage und Merce Cunningham" (249-261) ein weniger bekanntes Werk von Cage vor und charakterisiert dieses überzeugend als seiner Zeit weit voraus. "Variations V verbindet mit Radio, Tonband, Film, Video und dem modernen Tanz alle damals wichtigen audio-visuellen Medien und ist im strengen Sinn interaktiv, genauer: hyperaktiv" (250).

Leider kann ich in diesem Rahmen nicht näher auf diese drei schönen Beiträge eingehen, allein diese Beiträge lohnen aus meiner Sicht das Studium dieses Bandes. Zur Geltung gebracht wird hinsichtlich Cage hier, dass Cages (medienkunsthistorische) Bedeutung im Besonderen in seinem Umgang mit damals aktuellen Technologien zu sehen ist. Diese Thematik erweitert das bekannte Bild von Cages Bedeutung innerhalb der Musik und für andere Künste um einen wichtigen Aspekt (siehe dazu etwa die Teilnahme von Cage an den "9 evenings" 1966 in New York, vgl. Morris 2006). Auf den Beitrag über Cage von Ute Holl werde ich im Fazit noch einmal etwas näher eingehen.

3. Eine dritte Gruppe von Beiträgen ließe sich mit Axel Volmar charakterisieren als einer Entwicklung folgend, "die generell für die Audiomedienkultur des 20. Jahrhunderts charakteristisch ist: Im Windschatten der medientechnischen Anstrengungen, eine möglichst störungsfreie akustische Kommunikation zu gewährleisten, bilden sich Experimentalkulturen heraus, deren Hauptziel [bzw. Ergebnis] in der Schaffung neuer ästhetischer Phänomene bestand" (174).

Axel Volmars eigener Beitrag "Auditiver Raum aus der Dose. Raumakustik, Tonstudiobau und Hallgeräte im 20. Jahrhundert" (153-174) folgt der von ihm beschriebenen Entwicklung. Auch Myles W. Jacksons Beitrag "Standardisierung und Subversion der musikalischen Ästhetik. Musikalische und physikalische Instrumente in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts" (19-32) ließe sich so einordnen. Jackson zeigt auf, wie "akustische Instrumente [Metronom und Stimmgabel] des 19. Jahrhunderts zur Standardisierung musikalischer Darbietung und zur Messung verschiedener Klangdimensionen wie Tonhöhe und Takt ein Jahrhundert später selbst als musikalische Instrumente Verwendung fanden" (19).

"Standardisierung und Subversion" ließe sich aus Sicht einer Untersuchung experimentellen Handelns in Bezug auf eine Theorie kreativen Handelns verstehen als exemplarisches Beispiel für die Transformation teleologischen, nutzenorientierten Handelns und zugehöriger Instrumente, durch experimentelles Handeln hin zur kreativen Gestaltung neuer Ausdrucksformen.

4. Als Beiträge, die sich einem erweiterten Fokus weniger leicht zuordnen lassen, wären zu nennen: Peter Donhauser: "Österreichische Pioniere der 'Elektrischen Musik' und Medienarchäologie" (73-96) und Josef Gründler: "Der DX7, ein Beispiel postindustriellen Instrumentenbaus" (197-184). Zwei außergewöhnliche Beiträge behandeln die Thematik "Visuelle Musik": Andrei Smirnov: "Boris Yankovsky: Leben im Klangspektrum. Gezeichneter Klang [...]"

und Klangsynthese in der Sowjetunion der 30er Jahre” (97-121), und Tim Boykett/Andrei Smirnov: “Notation und visuelle Musik” (121-126). Daniel Gethmann zeigt in “Chemische Harmonika. Über die Entstehung eines Instrumentes zwischen Phlogiston und Pyrophonie” (33-52) das “Werden eines Instrumentes zwischen Naturforschung und musikalischer Performance” (14), auf. Als unterhaltsame Auflockerung in Titel, Form und Inhalt stellen sich die Beiträge von Ute Holl /Elisabeth Schimana (“Höllmaschine”, ein Gespräch zum Synthesizer ‘Max Brand’, 185-196) und Tamara Wilhelms “Klangverfärbungsversuchsanordnung” (Eine Art Werkstattbericht, 175-178 ) dar.

5. In konstruktiv-kritischer Absicht möchte ich an dieser Stelle einige Anregungen anbringen, die sich in erster Linie auf Probleme beziehen, die sich aus der oft anzutreffenden Heterogenität der Beiträge in Tagungsbänden\* ergeben. Im Zeitalter der Digitalisierung wäre es aus meiner Sicht ein geringer, aber sehr lohnender Mehraufwand, für derartige Reader ein Register zu erstellen und in diesem die Begriffe den jeweiligen Beiträgen zuzuordnen. So ergäben sich wertvolle Anhaltspunkte für inhaltliche Zusammenhänge zwischen den Beiträgen, die sonst nur mit einigem Aufwand ersichtlich werden.

So wäre in diesem Band etwa die wichtige Rolle von Alexander Graham Bell aufzuweisen, der in mehreren Beiträgen thematisch wird (siehe Hagen: 60, Mills: 127). Auch die Textpassagen etwa über Rudolf Arnheim (Volmar: 174), Norbert Wiener (Kahn: 218) oder Stan van der Beek (Holl: 257) in den jeweiligen Beiträgen könnten aus meiner Sicht über ein Personenregister transparenter eingebunden werden. Der Anschluss zu anderen Forschungsprojekten, die sich z.B. mit den genannten Autoren auseinandersetzen, würde unter Umständen so erst ermöglicht, da die Erwähnung dieser Autoren auf den ersten Blick wohl weder durch den Buch- noch durch die Artikeltitle absehbar ist. Aufschlußreich ist auch die Bedeutung des Begriffes “Indeterminacy” bzw. “Zufall” in den Beiträgen von Ungeheuer (206) und bei Kursell (239). Busonis Schrift “Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst” findet Erwähnung bei Hagen (66 ff.) und bei Kursell (234).

Aus meiner Sicht wäre es auch für die Autorinnen und Autoren zumutbar, und – was schwerer wöge – gewinnbringend, vor Herausgabe eines Konferenzreaders alle anderen Beiträge zu lesen und Zusammenhänge zwischen den Beiträgen wenigstens kurz aufzuweisen (ein derartiger Verweis wurde im vorliegenden Band von Tamara Wilhelm durch Bezugnahme (175) auf den Beitrag von Axel Volmar vorgenommen). Im Verhältnis zum möglichen Erkenntnisgewinn für Autoren und Leser wäre der Aufwand sicher vertretbar.

6. Eine Art Fazit mit Absicht einer Einordnung des Bandes *Klangmaschinen* ist durch den Fokus dieser Rezension schon vorweggenommen worden. Es bliebe noch zu betonen, dass eine Rezension dem Reichtum und Charme jedes individuellen Beitrages leider nie gerecht werden kann. Abschließend und als weiterführenden Schlußgedanken möchte ich noch einmal auf den Beitrag von Ute Holl eingehen und John Cage zu Wort kommen lassen: “Does dance depend? Or is it independent? Questions that seem political. They arose in an aesthetic situation. What’s to be said? People and sound interpenetrate” (Cage 1963: 91). Was wäre hier als das *Politische* des Tanzes zu verstehen?: “Für Cage liegt das Politische nicht darin, die Genealogie der Aufbauten zurückzuverfolgen, sondern sehr genau wahrzunehmen, wann wir von medialen Räumen zu einem bestimmten Verhalten angehalten werden, und mit welchen Bewegungen wir diese vorgefertigten Bahnen verlassen, mit welchen wir die kontrollierten Schaltkreise und unsere Bewegungen darin erweitern können” (260). In diesem Sinne wäre die in einem positiven Sinn verstandene subversive Kraft experimentellen und kreativen Handelns thematisiert, und mit John Cage erhielte die Kunst

(und somit eine kognitivistische Ästhetik) eine immanent politische Bedeutung, verstanden als “komplexer sozialer Prozeß der Erkenntnis” (261).

\* Der Band geht auf die Tagung *Klangmaschinen zwischen Experiment und Medientechnik* zurück, die das IMA Institut für Medienarchäologie in Hainburg an der Donau in Zusammenarbeit mit dem Institut für Architekturtheorie, Kunst- und Kulturwissenschaften der Technischen Universität Graz im Jahre 2009 im Kontext der Ausstellung “Zauberhafte Klangmaschinen” veranstaltet hat (17).

#### Literatur:

- Cage, J.: *A Year from Monday. New Lectures and Writings by John Cage*. Middletown/Connecticut 1963
- Habermas, J.: *Theorie des kommunikativen Handelns*. Frankfurt am Main [Suhrkamp] 1981.
- Joas, Hans: *Die Kreativität des Handelns*. Frankfurt am Main [Suhrkamp] 1996.
- Morris, C. (Hrsg.): *9 Evenings Reconsidered: Art, Theatre, and Engineering, 1966*. Cambridge, Massachusetts [MIT] 2006.
- Romanacci, N.: “Wann ist Kreativität? Experiment, Exemplifikation, Erkenntnis. Ein Beitrag zu einer Typologie experimenteller Gestaltungsmethoden im Ausgang von Nelson Goodmans Symbol- und Erkenntnistheorie”. Vortrag auf der Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik, 4.-7. Oktober 2011. Abstract zum Artikel
- Schröter, J.: “Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs”. In: *montage/av* 7,2. S. 129-154, 1998.

#### Links:

- [Verlagsinformation zum Buch](#)
- [Homepage vom Projekt “educational turn”](#)
- [Webpräsenz von Daniel Gethmann an der TU Graz](#)

Dieser Beitrag wurde publiziert am Montag den 14. November 2011 um 10:00  
in der Kategorie: [Einzelrezension](#).  
Kommentare können über den [Kommentar \(RSS\)](#) Feed verfolgt werden.  
Kommentare und Pings sind momentan geschlossen.