

Erscheint in: Knut Hickethier/ Schätzlein, Frank (Hrsg.): *Radioforschung/Audioforschung. Bestandsaufnahmen, Konzepte, Perspektiven*. Münster: LIT 2005 = Radioforschung/Audioforschung. Bd. 2

Rolf Großmann

Audiowissenschaft = Musikwissenschaft + Medienwissenschaft?

Überlegungen zur universitären Integration eines vernachlässigten Feldes

Bevor es zu Missverständnissen kommt: Natürlich gehört hinter diese mathematische Formel des Titels ein Fragezeichen, ein nicht ganz unbedeutendes Signal, das aus einem sonst problematischen Statement eine plakative und provokative Frage machen soll. Ob mit oder ohne Fragezeichen, es verbleibt eine Gleichung mit vielen Unbekannten. Die Musikwissenschaft befindet sich aktuell in der Krise zwischen Cultural Studies, musikalischer Gehaltsforschung und historischer Kanonwissenschaft, die Medienwissenschaft als kohärente Einzelwissenschaft befindet sich immer noch – naturwissenschaftlich gesagt – in statu nascendi, der sich immerhin schon in den jeweiligen Studienordnungen der jeweiligen Universitäten mit ihren jeweiligen Schulen manifestiert. Noch offener und unbestimmter im universitären Feld sind Begriffe wie Audioforschung, Audiowissenschaft oder gar Audiolehre. Ein schöner und produktiver Zustand der „Disziplinlosigkeit“, um mit Heinz von Försters Gegenbegriff zum Inter- und Transdisziplinären zu sprechen.

Eine relativ klare Vorstellung verbindet hingegen (fast) jeder mit den Buchsen für *Audio In* und *Audio Out* oder einem Lehrbuch zum „Digital Audio Processing“. Wie so oft im Medienbereich ist die technische Definition auf den ersten Blick die unproblematischere: Audiotechnik hat es mit analog codierten niederfrequenten Signalen zu tun, die auf Schallereignisse verweisen und Audiosignale heißen. Der Mensch kommt hier – wenn überhaupt – nicht als kulturelles Wesen, sondern als messtechnisch präzise definierte Wahrnehmungseinheit vor, die für die Grenzwerte der technischen Parameter massgebend ist. Das ingenieurwissenschaftliche ‚Audio‘ beansprucht entsprechend globale Gültigkeit, seine Produkte verstehen sich als wahrnehmungsoptimierte Medien der ‚reinen‘ Speicherung und Übertragung von Schallereignissen. Welche Beweggründe stehen also hinter dem Versuch, das solchermaßen vordefinierte ‚ich höre‘ zum Schlüsselbegriff anderer Disziplinen machen zu wollen?

Vielleicht ist es die Verheißung einer übergreifenden Sicht auf das gesamte Feld der in den elektronischen Medien zirkulierenden Audiosignale, vielleicht auch ein wenig der Nimbus technikkissenschaftlicher Präzision, der eine in der geisteswissenschaftlichen Tradition

stehende Wissenschaft von den Medien für den Audiobegriff einnimmt. Hier gibt es eine Parallele zum Begriff der Elektroakustik (ELA), der einerseits früher wie heute als rein technischer Begriff die Verstärkertechnik für größere Veranstaltungen bezeichnet („der ELA-Techniker kümmert sich um den Sound ihrer Veranstaltung“), der jedoch andererseits in der „Elektroakustischen Musik“ erfolgreich zum Sammelbegriff für die unterschiedlichsten Strömungen der elektronischen E-Musik-Avantgarde werden konnte. Auch hier geht es um ein neues Zusammendenken vorher getrennter Schulen und Praxen, wie etwa um die Überwindung der historischen Spaltung in die Elektronische Musik der Kölner Schule und die Musique Concrète auch um die Einbeziehung hybrider akustisch-elektronischer Verfahren und Klanginstallationen.

Zusammenbringen, was zusammen gedacht werden sollte, dies könnte auch der Ausgangspunkt für eine Audiowissenschaft als Teil einer Wissenschaft von den elektronischen Medien sein.¹ Üblicherweise differenziert wird allerdings nicht Hörbares gegen Nicht-Hörbares, sondern z. B. Entwicklungsstränge technischer bzw. technisch-kultureller Mediensettings, wie Hörfunk (Radio), Phonographie, Computer (Digital Audio), bzw. Hörspiel, Chartshit, Lifeevent. Nicht ganz zu Unrecht, zumindest in der ersten Annäherung, denn: Was haben ein Madonna-Album wie *Music* (Warner Brothers 2000) und eine Hörspielproduktion wie der *Zauberberg* (BR 2000) gemeinsam? Auf den ersten Blick wenig und nebenbei gesagt, paradoxerweise ist das, was sich unter dem Etikett ‚Musik‘ verkauft (Madonna), multimedialer und weniger auf das Hören bezogen als das Hörspiel mit seinen komplexen und vielfältigen Ebenen zwischen Literatur und Geräuschkunst. Auf den zweiten Blick gibt es eine Reihe von Gemeinsamkeiten: Hörspiel und Chartshit existieren unter den Bedingungen der elektronischen Medien mit ihnen und in ihnen. Dass Medien ihre entsprechenden Formen generieren, dass sie spezifische Konstruktionen von Wirklichkeit ermöglichen, dass sie in technik-kulturellen Settings zu verorten sind, dass sie spezifische Identifikationsstrukturen besitzen etc., all solche medienwissenschaftlichen Grundannahmen gelten eben für alle Audiomedien gleichermaßen.

Visionen einer spezifisch radiophonen ästhetischen Praxis, in der sich das Medium von einer reinen Vermittlungsinstanz reduzierter Abbilder von Realität befreit und seine ihm adäquaten Gegenstände mit generiert, finden sich mit einigen Ähnlichkeiten sowohl bei

¹ Die Einschränkung auf die elektronischen Medien mit den mechanisch-akustischen Stadien der Phonographie als Vorgeschichte scheint mir deshalb sinnvoll, um von vornherein dem auch für die Medienwissenschaft insgesamt problematischen Versuch zu begegnen, „eine alles ursupierende Universalwissenschaft zu konzipieren.“ (Bohn/Müller/Ruppert 1988, S. 10).

Brecht als auch bei Stockhausen. Die Beziehung von Radio und „radiophonischer Musik“ bleibt nicht nur theoretisch: So findet etwa die Entwicklung von Radio und musikalischer Komposition Anfang der 50er Jahre gemeinsam statt. Im elektronischen Studio des NWDR entstehen – u.a. mit den *Elektronischen Studien I und II* (1953/54) oder dem *Gesang der Jünglinge* (1956) von Karlheinz Stockhausen – epochemachende Werke der elektronischen Musik. Dennoch scheint für die musikwissenschaftliche Bewertung neben dem kompositorischen Konzept der Medienort, das Rundfunkstudio, nebensächlich und beliebig. Ebenso wenig scheint der Rundfunk diesen Teil der Audiogeschichte als seine Geschichte zu verstehen, die Kontroverse um das technische Inventar und die Medienarchive des Studios der Stockhausen-Ära zeigt dies weithin sichtbar. Eine Chance des von- und miteinander Lernens scheint vertan. Andererseits gibt es sie noch, die in die neue Disziplinlosigkeit zwischen den Mediengattungen zielende Zuständigkeit für Avantgarde und Experiment: So etwa im von Klaus Schöning geprägten „Studio für akustische Kunst“ des WDR, in der Abteilung „Hörspiel und Medienkunst“ des BR (Herbert Kapfer) oder in der AudioHyperspace-Website (Sabine Breit-sameter)² des SWR2. Die über den ehemalige Hörspielbegriff weit hinausgehenden Etiketten entspringen sicherlich teilweise neuen Marketing- und Profilbildungsstrategien in der aktuellen Hörfunklandschaft (der NDR gibt sich hier mit seiner „Abteilung Hörspiel“ recht konservativ), verweisen jedoch auf die vielen möglichen Zugänge zum nunmehr geöffneten ‚Audio‘-Bereich.

Der Audiobegriff bezieht sich auf die elektronischen Medien als Hörmedien, ohne sich auf Musik zu beschränken. Er sprengt damit einen überholten Musikbegriff und bereichert ihn gleichzeitig, indem er den Blick für den breiten Bereich von Klangphänomenen in den Medien öffnet. Es muss m.E. um die Existenz des Hörbaren in diesen Medien gehen, und zwar mit einem Fokus, der genau das ins Zentrum rückt, was von den bestehenden Disziplinen unzureichend abgedeckt wird: um den Aspekt des Auditiven, der nicht mit dem wortsprachlich Mitteilbaren identifizierbar ist.

In diesem Sinne sprechen inzwischen die Begriffe ‚Sound‘ und ‚Klang‘ von dem Bestreben, das Hörbare, das über die Wortsprache hinaus geht, und sich nicht in traditioneller Musik erschöpft, in den Blick zu nehmen. „Sound Signatures“ (Bonz 2001), „Sound Cultures“ (Kleiner/Szepanski 2003), „Klangkunst“ (de la Motte-Haber 1999), die Neuentdeckung der Arnheimschen „Hörkunst“³, all das sind Manifestationen des Bedürfnisses einer neuen Sicht

² <http://www.swr.de/swr2/audiohyperspace/index.html>.

³ So z.B. im Titel des "Erlanger Hörkunstfestivals", das bewußt diesen Begriff zur Entgrenzung der Bereiche Radio, Klangökologie, akustische Kunst, Klanginstallation etc. nutzt.

und einer Neuordnung der Welt des Klingenden. Ausgangspunkte dieser neuen Perspektive sind einerseits die Verwerfungen und Zurichtungen des Konzepts eines organischen und geschlossenen Werks, die von kompositorischen Verfahren wie Serialität, Aleatorik, Minimalismus, Reduktionismus zusammen mit einer erweiterten ästhetischen Praxis in Ready Made, Concept Art, Performance, Happening, Fluxus etc. ausgehen. Zugleich ist andererseits der Medienwandel integraler Teil dieser Veränderungen, der von der elektroakustischen, phonographischen und radiophonen Aufführungspraxis bis zur digitalen Musikproduktion alle Bereiche von der ästhetischen Gestaltung bis zur Rezipientenerwartung maßgeblich strukturiert.⁴ Zu dieser „Mediamorphose“ (Blaukopf 1996) zählen natürlich auch die (oftmals in den ‚ernsten‘ Wissenschaften unterschlagenen) Phänomene der Popularkultur der Massenmedien, die bei Kurt Blaukopf noch im Zeichen der Banalisierung und Verflachung gesehen werden, inzwischen jedoch im Popkulturdiskurs eine differenziertere Beachtung und Bewertung erfahren.

Um hier ein wenig konkreter zu werden: Soll eine übergreifende Audioforschung dieser Situation gerecht werden, hat sie m.E. zunächst einmal die qualitativen Aspekte zur Grundlage, welche die ästhetische Kommunikation in den Medien insgesamt verändern. Ein Beispiel hierfür wäre die völlig gewandelte Rezipientenerwartung in den Abbildungscharakter der Medien. Waren gerade im Audiobereich die Erwartungen in die „hohe Treue“ (high fidelity) der Abbildung realer Klangphänomene zentraler Bezugspunkt der Rezeption („technikvermittelte Musik“), so sind heute kontextabhängige Zuschreibungen von real bis artifiziell die Regel.⁵ Nachdem sich die Produzentenseite längst in ihrem Selbstverständnis auf kontextgebundene Medienrealitäten bezieht, erwarten inzwischen auch die Rezipienten von einem guten Medienprodukt in erster Linie, dass es ein gutes Medienprodukt ist und nicht, dass es authentisch eine medienexterne Realität reproduziert. Qualitative Kategorien wie Simulation, Manipulation und Täuschung stehen damit in einem neuen Rezeptionsparadigma, und sind entsprechend zu überdenken.⁶ Dies spiegelt etwa auch die scheinbar außermediale Erfahrung großer Live-Events wieder, bei denen selbst für Fachleute kaum erkennbar ist, was auf der Bühne gespielt und gesungen wird. Der Medien- bzw. Reproduktionsanteil der Aufführung ist

⁴ In Beschreibungen der "Klangkunst" finden sich entsprechend Mixturen dieser Aspekte mit unterschiedlicher Gewichtung. Sabine Sanio schreibt in ihrem definitorischen Aufsatz zur Klangkunst (Sanio 2003, S. 13) "In der Klangkunst reflektieren sich tiefgreifende Veränderungen der musikalischen Aufführungspraxis" und stellt diese neuen Optionen der traditionellen Situation im Konzertsaal gegenüber.

⁵ Zur Dynamik massenmedialer Bedeutungsgenerierung haben die Cultural Studies wichtige Anregungen gegeben (Stewart Hall, John Fiske; im Popmusikbereich Simon Frith und Dick Hebdige). "Rezeption von Massenkultur läßt sich als ein aktiver, kreativer und transgressiver Prozeß auffassen." faßt Eggo Müller (1999, S. 80) zusammen...

⁶ S. dazu Großmann 1997.

für die kommunikative Handlung vom Typ ‚Live-Event‘ ohnehin kein Kriterium mehr; das medienfreie Authentische, die „blaue Blume im Land der Technik“ Walter Benjamins (Benjamin 1963, S. 31), ist heute lediglich ein Etikett („unplugged“!) von vielen.

Ein anderes Beispiel wäre die produktive Nutzung der Medienarchive durch die ehemals reproduzierenden Medien (s. dazu auch Klages 2000). DJ-Set und Sampler sind instrumentale Settings auditiver Produktion, welche die generativen Optionen elektronischer Medien exemplarisch vorführen. So wäre z.B. das Verfahren des „Microsampling“, wie es der Kanadier Marc Leclair (aka Akufen) mit Bruchstücken aus Radioprogrammen vorführt⁷, als in den digitalen Medien transformiertes und ‚gespieltes‘ Radio aufzufassen. Die ‚Spielbarkeit‘ der Archive oder der Übertragungsmedien kann mit (ehemals literarischen) Kategorien wie Zitat oder Plagiat nicht ausreichend beschrieben werden. Gerade medienästhetische Verfahren wie das Sampling zeigen, welche Rolle eine Audioforschung einnehmen könnte, die in der Lage wäre, mediale Gestaltungsstrategien auf die technikkulturelle Tradition des Instrumentalspiels zu beziehen.

Und hier gibt es in der Tat eine Rechtfertigung für die musikwissenschaftliche ‚Anreicherung‘ von Medienwissenschaft und vice versa: Publizistik und Literaturwissenschaft als ihre Basisdisziplinen sind auf wortsprachliche Formen der Kommunikation bezogen, während nicht wortsprachliche oder semiotisch gesagt, nicht arbiträr codierte Kommunikation nicht zu ihren Kernbereichen gehört. (Die Debatte um die literaturwissenschaftliche Tradition der Medienwissenschaft soll hier nicht wieder aufleben.) Die Parallele der ‚Audiowelt‘ zum visuellen Bereich der Medien ist unübersehbar, das ‚Bild‘ ist längst bedeutendes Thema der Medienwissenschaften, die Integration traditioneller Disziplinen führt aus Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft heraus zu Konstrukten wie den „Bildwissenschaften“, noch während der Begriff des Bilds selbst kontrovers diskutiert wird.

Wie das Tafelbild und das gedruckte Buch als Gegenstände die Kunst- bzw. Literaturwissenschaft auf einen bestimmten historischen Stand der Medienentwicklung verweisen, so ist auch die musikalische ‚Partitурwissenschaft‘ nicht ohne weiteres medienkompatibel. Traditionell an ein Werkverständnis gebunden, das wiederum auf erst durch die graphische Notation ermöglichten Kompositionstechniken beruht, ist Musikwissenschaft bereits eine auditive Medienwissenschaft, allerdings eine vor-phonographische. Anschlußfähig an den Diskurs um die elektronischen Medien ist sie deshalb weniger in ihrem Zentrum, sondern vielmehr in Randbereichen, wie der Instrumentenkunde (der Vorschlag der Aufnahme von DJ-Set, Syn-

⁷ Akufen "My Way" bei Force Inc. Music Works 2002 (Audio-CD).

thesizer und Sampler in die Hornbostelsche Systematik der Instrumente ist bereits vor einiger Zeit gemacht worden; s. Bakan et al 1990), der Musikethnologie und anderen Bindestrich-Disziplinen wie Musikpsychologie, -soziologie etc.

Bemerkenswert ist in diesem Kontext, dass Populärmusikforschung zunehmend auch mit ethnologisch reflektierten Ansätzen betrieben wird. Aus musikwissenschaftlicher Sicht würde Popkultur so konsequenterweise als ‚fremde‘ musikalische Teilkultur gesehen, die über ihre eigenen Medien und Gestaltungsstrategien verfügt. Symptomatisch für diese Perspektive wäre etwa die im folgenden Zitat umrissene kulturwissenschaftliche Position: „Ich verstehe mich als Ethnologe. Mittels teilnehmender Beobachtung und anderen Methoden qualitativer Sozialforschung, insbesondere mit biographischen Interviews, in denen es um das Interesse, das Begehren der jeweiligen Person geht, untersuche ich das Feld der Popkultur.“ (Bonz 2002, S. 30) Anschlußfähig ist Musikwissenschaft zudem dort, wo sie sich Praxis- und Reflexionswissen aus Künstlertheorien heraus angeeignet hat, die sich auf elektronische Medien beziehen. Dies gilt für historische oder zeitgenössische Theorieansätze von Moholy-Nagy über Boulez, Schaeffer, Stockhausen, Xenakis bis zu Cage aber auch für technische Klangforschung wie die FM-Synthese Chownings.

Nicht zu vergessen wäre die Berücksichtigung künftiger Berufsfelder, in denen AudiowissenschaftlerInnen tätig werden können. Soll der hier skizzierte Audibereich im universitären Rahmen etabliert werden, so sind thematische Fachstruktur und mögliche Berufsfelder anschlussfähig zu machen. Ein Miteinander im Sinne einer breiten Grundlegung in einer übergreifenden Medienorientierung und einer praktischer Verankerung in der Gestaltung von auditiven Medieninhalten bietet hierfür gute Bedingungen. Die in den digitalen Medien zunehmende Integration (Stichwort ‚Multimedia‘) vorher getrennter Einzelmedien ist dabei gleichzeitig Herausforderung und Chance für die universitäre Auseinandersetzung mit einem sich erweiternden Berufsfeld.

Was also sind – in Stichpunkten zusammengefaßt – die Voraussetzungen und mögliche Themenfelder einer solchen Audiowissenschaft?

Zu den Voraussetzungen gehören

- ein Verständnis medienwissenschaftlicher Basisdiskurse; insbesondere um den Abbildcharakter und generativen Charakter der elektronischen Medien.
- ein offener und anschlussfähiger Begriff auditiver Gestaltung, der Prozessualität und Situativität einschließt; dazu ein erweiterter Begriff von ‚Klang‘ als zentralem Parameter.

- ein grundlegendes technisches und gestalterisches Wissen der elektronischen und digitalen Medien
- die Kenntnis der Geschichte und Entwicklung der Audiomedien
- ein historisches Bewusstsein der Traditionen und Diskurse einer Ästhetik der Audiomedien

Beispiele für konkrete Themenfelder wären etwa

im Theoriebereich

- Theorien der Industriegesellschaft/Informationsgesellschaft
- Grundlagen der Medientheorie/Medienphilosophie
- Technik- und Kulturgeschichte der Audiomedien
- Instrumentenkunde
der Reproduktionsinstrumente und elektronischen Instrumente
- Geschichte der Klangsynthese und des Sampling
- Musique concrète/Elektronische Musik der ‚Kölner Schule‘
- Medienkomposition in der Musik des 20. Jhdts.
- aktuelle ästhetische Strategien / Stilstiken der populären Musik
- inter- bzw. transmediale Konsequenzen digitaler Codierung/Integration

im Praxisbereich

- digitale Medientechnik
- Verfahren digitaler Audiotbearbeitung
- Sequenzing
- Sampling
- Experimentelle Interface-Programmierung
- Bild-Ton-Synchronisation (Video- und Multimedia Anwendungen)

Die Addition von Musikwissenschaft plus Medienwissenschaft allein wird also kaum ausreichen, um diese Voraussetzungen einzulösen und die Themenfelder abzudecken. Seitenblicke insbesondere in den technischen und gestalterischen Bereich werden notwendig sein. Allerdings könnte die Titelgleichung meines Beitrags hier auch ein kleines vorsichtiges Ausrufezeichen vertragen, denn eine Abkoppelung von Konzepten der geistes- und kulturwissenschaftlichen Tradition – etwa in neuen Fächern wie Sound-Design und Medieninformatik, wenn sie den Gebrauch technischer Werkzeuge auf Mittel-Zweck-Relationen verkürzen – ist mit Skepsis zu betrachten. Der erreichte ästhetische und reflektorische Stand auditiver Gestal-

tung und des theoretischen Diskurses sollte in die neuen Arbeitsbereiche eingebracht werden, um qualitative Positionen zu erhalten und zu fördern sowie der Tendenz mancher selfmade-Akteure zu begegnen, in naiver Unkenntnis das Rad immer wieder neu zu erfinden. Es wird Zeit, technisches und gestalterisches Know-How in den Audiomedien mit einer qualitativen Orientierung zu verbinden und so, um es in der Servicewellensprache zu sagen, ‚the best of‘ geisteswissenschaftlicher Tradition fortzusetzen.

Zitierte Literatur

- Bakan, Michael B./ Bryant, Wanda/ Li, Guangming/ Martinelli, David/ Vaughn, Kathryn 1990: *Demystifying and Classifying Electronic Music Instruments*. In: Selected Reports in Ethnomusicology, Vol 8/1990: Issues in Organology. Department of Ethnomusicology and Systematic Musicology, University of California. Los Angeles, S. 37-64.
- Blaukopf, Kurt 1996: *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie*. Darmstadt (Erstausgabe 1982).
- Bohn, Rainer/ Müller, Eggo/ Ruppert, Rainer 1988: *Die Wirklichkeit im Zeitalter ihrer technischen Fingierbarkeit. Einleitung in den Band ‚Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft‘*. In: dies. (Hrsg.): *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*. Berlin, S. 7-27.
- Bonz, Jochen (Hrsg.) 2001: *Sound Signatures: Pop-Splitter*. Frankfurt a. M..
- Bonz, Jochen 2002: *Scritti Polittis größter Fan: Subjektpositionen in einer fan-tasmatischen Welt*. In: ders.: *Der Welt-Automat von Malcolm McLaren. Essays zu Pop, Skateboardfahren und Rainald Goetz*. Wien, S. 19-32.
- de la Motte-Haber, Helga (Hrsg.) 1999: *Klangkunst: tönende Objekte und klingende Räume*. Laaber.
- Großmann, Rolf 1997: *Konstruktiv(istisch)e Gedanken zur ‚Medienmusik‘*. In: Hemker, Thomas/ Müllensiefen Daniel (Hrsg.): *Medien-Musik-Mensch. Neue Medien und Musikwissenschaft*. Hamburg, S. 61-78.
- Klages, Thorsten 2002: *Medium und Form - Musik in den (Re-)Produktionsmedien*. Osnabrück.
- Kleiner, Marcus S./ Szepanski, Achim (Hrsg.) 2003: *Soundcultures: über elektronische und digitale Musik*. Frankfurt a.M..

- Müller, Eggo 1999: *Populäre Visionen*. In: Neumann-Braun, Klaus (Hrsg.): Viva MTV!: Popmusik im Fernsehen. Frankfurt a.M., S. 74-92.
- Sanio, Sabine 2003: *klangkunst - eine reflexive Entdeckungsbewegung*. In: Neue Zeitschrift für Musik, Januar/Februar 2003. Mainz, S. 12-14.
- Schätzlein, Frank 2003: *Sound-Variationen: Vom ‚typischen Klang‘ zum ‚Sound-Design‘*. In: Medienwissenschaft. Mitteilungen der Gesellschaft für Medienwissenschaft e.V. 1/2003, S. 4-11.