

Rolf Großmann

Die multimediale Herausforderung

"The truth is that music is booming; but it is booming outside music theory. Multimedia (...) confronts one with this fact ..."¹

Übersetzen wir *music theory* ruhig mit Musikwissenschaft. Musik boomt, als Pop, Sound, Event, Video, Computergame etc., wir hören, der 'Soundspace' repräsentiere mehr als alles andere das urbane Lebensgefühl des 21. Jahrhunderts und das 'Media-scape' globaler Vernetzung. Auf die visuelle Leitkultur folgt die auditive Leitkultur des 'Sonischen'. Die zuständige Musikwissenschaft befindet sich also (endlich!) im Zenit ihrer gesellschaftlichen Bedeutung. Nein? Tatsächlich werden Fragen über Fragen an die Musikwissenschaft gestellt. Doch wer antwortet? Die Cultural Studies, die Kulturwissenschaften, die Medienwissenschaften, die Soziologie, die Marktforschung und neben vielen anderen neuerdings sogar die Medieninformatik. Und nur allmählich verändert sich die schauerliche Qualität der multimedialen Background-Musiken, die sich lange Zeit anhörten, als wären sie im Anfängerkurs für digitale Musikproduktion mit den elementaren Versatzstücken populärer Musik entstanden. Die Fortschritte wiederum sind weniger den etablierten Kompositionsklassen der Musikhochschulen zu danken, sondern freien Sounddesignern, kommerziellen SAE-Kursen oder neuen Medienkunst-Studiengängen (z.B. an der KHM Köln, des ZKM Karlsruhe und der HdK Bern).

Nicholas Cook, aus dessen Buch "Analysing Musical Multimedia" das Eingangszitat stammt, versucht dort nicht nur eine Bestimmung grundlegender semiotischer Mechanismen musikalischer Multimedialität, sondern bringt fast nebenbei auch ein Dilemma der etablierten Wissenschaft von der Musik auf den Punkt: Es gilt zunächst, die Theorie der Musik zu befreien aus der Isolation einer falsch verstandenen musikalischen Autonomie. Wird Musik grundsätzlich als Teil eines Geflechts kultureller Zeichenprozesse gedacht, so verliert auch die offen als 'unselbständig' auftretende Musik den Makel eines ästhetischen Mangels. Anders herum formuliert: Musik im Multimediakontext ist nicht weniger ernstzunehmen als eine scheinbar aus sich selbst heraus entwickelnde 'ernste' Kunstmusik. Im Gegenteil, der Medien- und Multimediemusik ist eine Entwicklung zu wünschen, die neben den Rahmenbedingungen der kurzfristigen Kommerzkultur auch ein breites Spektrum der Entwicklungslinien musikalischer Kultur kennt. Die Befreiung der Musik von Autonomie-Postulaten bedeutet also hier ihre Befreiung aus der Rolle einer multimedialen Nebensache.

Dabei radikalisieren die Medien zunächst die Idee der verselbständigten Klänge. Wie bei Friedrich Kittler nachzulesen, sind Grammophon & Co. für das Gegenteil von Integration zuständig.² Technische Einzelmedien wie Photographie und Phonographie trennen ab Beginn des 20. Jahrhunderts die Sinne und mit ihnen die Künste mehr als je zuvor. Die

¹ Nicholas Cook: *Analysing Musical Multimedia*. Oxford 2000, 2. Aufl., S. VII.

² Friedrich Kittler: *Grammophon Film Typewriter*. Berlin 1986.

Idee akusmatischer, also von den Konnotationen ihrer Erzeugung losgelöster Klänge und die Ästhetik des 'reinen Hörens' sind Beispiele für direkte Folgen der technikkulturellen Aufspaltung der Sinne. Aus diesem Blickwinkel gesehen – und vielleicht auch erst aus der heutigen historischen Distanz sichtbar – vertreten Pierre Schaeffers "objets sonore" den Autonomiegedanken avancierter und visionärer als die seriellen Strukturen der Elektronischen Musik (der Kölner Schule): Der Gedanke einer autonomen musikalischen Struktur wird nicht einfach als Set mehr oder weniger etablierter Parameter einem neuen technischen Verfahren übergestülpt (ein schönes Bild hierfür ist die 'Hüllkurve'), sondern manifestiert sich im technikkulturellen Raum einer phonographischen Musik, deren essentieller formgebender Bestandteil das neue Medium selbst ist.

Dennoch – und davon erzählt das anfängliche Scheitern der *musique concrète* – ist auch diese Musik eingebunden in ein Feld von Erwartungen und Diskursen, in dem sich Bedeutungen bilden. Die Wiederentdeckung der *musique concrète* in den 1990ern ist nicht zuletzt ein Verdienst der Popmusik-Avantgarde, welche die neue Verfügbarkeit des 'Sound' aus den Wurzeln von DJ-Culture und Techno zu einer grenzüberschreitenden Reproduktionsmusik nutzt.

Die technische Wiederverschaltung der Medien, zunächst durch Experimente in Film und Videokunst, später durch digitale Codierung und Vernetzung, beendet nicht nur eine Medienphase der gespaltenen Wahrnehmung, sondern hilft auch den avancierten Musikformen, sich mit ästhetischen Pendanten in den anderen Künsten zu verbinden. Ihre analogen Vorboten, wie Nam June Paiks "Participation TV" (1963 in der Ausstellung "Exposition of music – electronic television" der Wuppertaler Galerie Parnass) entstehen nicht von ungefähr im 'verfranzten' Bereich von musikalischer Avantgarde, Bildender Kunst und Aktionskunst.³

Zu den Klassikern der Medienkopplung gehört ebenfalls die Bebilderung von Musik mit technologischer Präzision, wie sie MTV in seiner Blütephase populär gemacht hat. Der Kulturschock des schnellen Schnitts auf Beat und Off-Beat ist längst Geschichte. Die totale Synchronizität animierter Bilder zur musikalischen Struktur, wie sie etwa das Autotechre-Video "Gantz Graf" im passenden Electronica-Genre zeigt, ist im Zeitalter der Computerspiele und Video-Jockeys (VJs) gängiges Stilmittel und bereits ein Fall für Retrospektiven⁴.

Auch die aktuell vieldiskutierte 'Klangkunst', ein Sammelbecken grenzgängiger Musik-Kunst abseits der konzertanten Aufführung, kann als ein im Kern technikkulturelles Phänomen aufgefasst werden. Kaum eine Installation, die ohne die neue technische Materialität der Klänge auskommt. Sie erlaubt, wie es Robin Minards 'Lautsprecherpflanzen' oder Peter Vogels objektgewordene Verschaltungen bestens belegen, die skulpturale

³ S. dazu Rolf Großmann: Monitor - Intermedium zwischen Ton, Bild und Programm. In: Martin Warnke, Wolfgang Coy, Georg Christoph Tholen (Hg.): HyperKult II. Bielefeld 2005, S. 187-210.

⁴ Musikvideo von Alex Rutterford 2002, s. DVD "WarpVision. The Videos 1989-2004", Warp Records 2004.

Ausformung der Klänge und technischen Apparaturen. Hinzu kommen Partizipation und Interaktion, die inzwischen gerade für den Bereich der Audioinstallation durch einfach zugängliche Softwaretools und Sensorik nicht mehr eine technische Herausforderung für Bastler darstellen, sondern die ästhetischen Durchdringung der Optionen der neuen Medien forcieren.

Erst hier wird — mit Interaktion und Software-Steuerung — Multimedia im engeren Sinne überhaupt berührt⁵. Die multimediale Herausforderung umfasst mehr als ein Neben- und Miteinander verschiedenster Medientypen. Es geht um nichts weniger als um die umfassende Verfüg- und Gestaltbarkeit der Übertragungen und Archive der elektronischen Medien. Damit ist nicht nur das schnelle Abrufen von medialen Inhalten gemeint, sondern auch ihre Vernetzung und programmgesteuerte Bearbeitung. Die Omnipräsenz von Bild, Bewegtbild und Ton im Alltag ist nur *eine* Konsequenz multimedialer Integration. Deshalb ist — allen Rekursen auf das "Gesamtkunstwerk" zum Trotz⁶ — in jeder komplexen Website mehr Multimedia zu finden als in einer Wagner-Oper. Was nicht heißen soll, dass die Analyse von Oper, Film, Musikvideo und Werbeclip, wie sie Cook unter dem Etikett "Musical Multimedia" betreibt, überflüssig wäre. Im Gegenteil, sie ist notwendig, weil sie den technischen Visionen die kulturellen Traditionen der Verkopplung der Sinne gegenüberstellt, ohne die sich die Nutzung auch der allerneuesten Medien-Features im luftleeren Raum befindet (und die sich dann auf die Ausstellung technischer Oberflächen beschränkt). Hinreichend sind diese Gegenstände und Diskurse allerdings nicht, will die Musikwissenschaft auch die Wissenschaft der neuen Medienklänge sein.

Dazu ist es an der Zeit, vertraute Scheuklappen wie die eingangs erwähnten Autonomiepostulate abzulegen und Veränderungen in den Blick zu nehmen, welche die aktuelle Musik mindestens ebenso verändern wie seinerzeit die thematisch-motivische Arbeit Haydnscher Streichquartette die damalige Kompositionstechnik. Diese Veränderungen sind — wie mit den Beispielen gezeigt werden sollte — im weitesten Sinne technikkultureller Natur und bedürfen, um in der Musikwissenschaft überhaupt diskursfähig zu werden, eines Perspektivenwechsels in der Bewertung der Medienentwicklung des 20. Jh.:

Da wäre zunächst einmal der Medienwandel der musikalischen Archive und der damit verbundene Umbruch in Komposition, Aufführungspraxis und Rezeption — um nur einige zentrale Bereiche musikalischer Kultur zu nennen. Das kulturelle Gedächtnis der Musik und damit die gängige Praxis von Überlieferung und (Neu-)Aneignung ist bereits durch die phonographischen Verfahren grundlegend verändert worden. Aus der Sicht des *digital audio* stellt die Phonographie allerdings nur ein Zwischenspiel auf dem Weg zur (multi-)medienintegrierten Existenz der Klänge dar. Nach der 'Kopfmusik' der Partituren und der 'Hörmusik' der Phonographie kommt — was? Während wir im musikwissenschaftlichen Diskurs gerade erst beginnen, die Phonographie als musikalisches Medi-

⁵ Vgl. Ralf Steinmetz: *Multimedia-Technologie. Grundlagen, Komponenten und Systeme*. Berlin 1999, 2. Auflage, S. 13.

⁶ Randall Packer, Ken Jordan (Ed.): *Multimedia. From Wagner to Virtual Reality*. New York 2001.

um mit einer eigenständigen Ästhetik nicht nur als exotisches Randphänomen ernst zu nehmen, haben die wissenschaftlich-multimedialen Bindestrich-Igel (s.o.) längst ihr "ick bün all hier" auf den Lippen.

Ein weiteres, fast noch grundlegendes Problem besteht in der verbreiteten Fehleinschätzung der Rolle der elektronischen Medien für die Musik. Dabei summieren sich in der Musikwissenschaft die Probleme der Orientierung an Autonomie und traditioneller Notation. Medien sind weder reine Verbreitungsinstrumente noch eine Bedrohung für eine wertvolle medienfreie Musik, sondern ein selbstverständlicher Teil des kulturellen Prozesses 'Musik' selbst. Eine unabhängige 'formlose' Musik jenseits der jeweiligen Vermittlungspraxis existiert nicht. Paradoxe Weise werden unter der zu bewahrenden Musik meist vertraute Erscheinungs- und Gestaltungsverfahren verstanden, deren Aufführungspraxis längst in mediale und multimediale Mischformen übergewechselt ist – Stichwort 'Eventkultur' –, welche das musikalische Kommunikat mehr dominieren als die in der Partitur niedergelegte Struktur.

Die medienwissenschaftliche Schulweisheit von der Wechselbeziehung von Medium und Form sowie der eigenständigen Wirklichkeit der Medien sollte eigentlich für Musiker und Musikwissenschaftler nichts Neues sein. Werden das Instrumentalspiel und die Aufführungs- und Notationspraxis als Vermittlungsprozesse aufgefaßt, so ist es nur folgerichtig, dass in diesen Medien die Formgesetze möglicher Musiken bereits 'eingeschrieben' sind. Warum aber sollten gerade so gewaltige Umbrüche wie die Phonographie und die digitale Medienintegration für die Musik folgenlos bleiben? Die inflationäre Nutzung der Silben 'Klang' und 'Sound' in Klangkunst, Klangökologie, in den Soundcultures, in Sounddesign, Soundbranding etc. kündigt noch von der Reifezeit der künstlerischen Verarbeitung des phonographischen Paradigmas, während die obligatorischen VJs im Club und die zunehmende Praxis, zeitgenössische Musik mit *visuals* aufzuführen, Indizien für die nächste Phase der kulturellen Aneignung von Medientechnik sind.

Ganz so hoffnungslos, wie man nach den ein wenig provokanten einleitenden Sätzen dieses Beitrags glauben möchte, ist die Lage der Musikwissenschaft nicht. Denn natürlich gibt es hier neue Ansätze, interdisziplinäre Arbeiten und Perspektiven. Und die Musikwissenschaft hat einiges zu bieten: Sie ist nach wie vor am nächsten beim klingenden Gegenstand, in ihrer traditionellen Verbindung von musikalischer Praxis und Theorie ist sie vielen anderen Disziplinen voraus, für sie ist die enge Beziehung von Werkzeug, Instrument und kultureller Praxis eine Selbstverständlichkeit und nicht etwas, das – wie etwa in der Medieninformatik – erst mühevoll in die technikzentrierten Felder eingebracht werden muss. Ansätze, die sich der multimedialen Herausforderung stellen, brauchen jedoch neben Unterstützung und Zeit ein musikwissenschaftliches Umfeld, in dem die kultur- und medientheoretischen Voraussetzungen für ein Verständnis ihrer Fragestellungen und Ergebnisse vorhanden sind.