

Dieser Beitrag beschäftigt sich mit der Frage, was eine Medienarchäologie der Musik sein könnte beziehungsweise wie Ansätze der Medienarchäologie in der Musikwissenschaft produktiv gemacht werden könnten. Dazu wird anhand von einschlägigen Einführungstexten¹ zunächst kurz umrissen, was unter dem Begriff Medienarchäologie zu verstehen ist. Im Anschluss daran werden einige neuere Forschungsarbeiten zur materiellen Kultur der Musikgeschichte vorgestellt, die den Weg zu einer Medienarchäologie der Musik weisen können.

Begriff und Methode

Archäologische Forschung geht, im Gegensatz zur Historiografie, nicht primär von Text- und Bildquellen aus, sondern beginnt mit der Suche nach tatsächlich oder im übertragenen Sinne verschütteten Gegenständen und Strukturen, die in der Regel durch das Abtragen sedimentierter Schichten freigelegt werden müssen. Archäologie ist primär eine Geschichte materieller Dinge. Analog dazu kann Medienarchäologie als eine metaphorische Grabungsdisziplin verstanden werden, die die vergessenen Geschichten von technischen Apparaturen, Instrumenten und Bauteilen rekonstruiert. Das bedeutet zum einen: Medienarchäologie ist primär *Objektgeschichte*. Zum anderen verweist die Metapher der Archäologie aber auch darauf, dass sich Medienarchäologie für das Verborgene und Nicht-Offensichtliche interessiert. So unterscheidet sie sich von der »herkömmlichen« Mediengeschichte vor allem dadurch, dass sie die scheinbaren Selbstverständlichkeiten der Gegenwart hinterfragt und stattdessen die Ursprünge medientechnischer Gefüge und Verfahren zu rekonstruieren versucht.

Medienarchäologie stellt zur Zeit noch keine fest umrissene Forschungsrichtung dar. Aufgrund einer wachsenden Zahl an Forschungsarbeiten, Seminaren und akademischen Veranstaltungen haben sich in den letzten Jahren aber einige gemeinsame Merkmale herausgestellt.² Die Bezeichnung Medienarchäologie knüpft historisch an die Methode der *Archäologie des Wissens* von Michel Foucault an, die nicht Gültigkeitsbedingungen für Urteile, sondern Realitätsbedingungen für Aussagen liefern sollte.³ Für die Medienwissenschaft der 1980er und 90er Jahre bedeutete dies, im Unterschied zu einer lediglich chronologischen Ereignisgeschichte der Medienentwicklung nach den historischen Möglichkeitsbedingungen für die Entstehung von Medien und Mediensystemen zu fragen. Der konsequenteste und sicherlich auch radi-

Axel Volmar

Musikgeschichte als Medienarchäologie?

Überlegungen zum *material turn* in der Musikwissenschaft

kalste Vertreter einer solchen Medienarchäologie *avant la lettre* ist Friedrich Kittler, der in seinen Büchern *Aufschreibesysteme 1800 - 1900* und *Grammophon, Film, Typewriter* die Abhängigkeit des Denkens und der Formen der modernen Kultur von ihren physikalischen Speichern und Kommunikationsnetzwerken nachweist.⁴ Sein Credo: »Von den Leuten gibt es immer nur das, was Medien speichern und weitergeben können.«⁵ Medienarchäologische Forschung verfährt damit prinzipiell antihermeneutisch, weil sie sich nicht primär auf Inhalte oder Botschaften, sondern auf Apparate, technische Verfahren und Infrastrukturen sowie auf deren soziale, kulturelle und epistemische Effekte konzentriert.

Erkki Huhtamo und Jussi Parikka heben insbesondere das kritische Potential der Medienarchäologie hervor und sehen weitere theoretische Einflüsse daher unter anderem bei Walter Benjamin, Siegfried Giedion, Aby Warburg und Marshall McLuhan sowie bei einer Reihe jüngerer Strömungen kritischen Denkens: »A wide array of ideas have provided inspiration for media archaeology. Theories of cultural materialism, discourse analysis, notions of nonlinear temporalities, theories of gender, postcolonial studies, visual and media anthropology, and philosophies of neo-nomadism all belong to the mix.«⁶ Neben den mitunter großen Unterschieden vereinen diese Ansätze eine generelle Unzufriedenheit mit den in der Regel wenig kritischen Fortschrittserzählungen der Mediengeschichte, die sich kaum von den technischen Utopien und Erfolgsgeschichten der Marketingabteilungen großer Technologieunternehmen unterscheiden.

Medienarchäologie produziert demgegenüber eher abseitige Historiografien, denn, so formuliert es etwa Stefan Rieger, »in ihrer Praxis befragt Medienarchäologie die Apparate nach und an den Orten ihrer Entstehung, nicht an dem ihrer größten Wirksamkeit [und] tritt an, jenes spezifische Wissen zu heben, das intrinsisch mit ihnen verbunden ist und an ihnen haftet.«⁷ Medienarchäologie betreibt diesem Selbstverständnis nach vor allem Wis-

1 Erkki Huhtamo, Jussi Parikka (Hrsg.), *Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications*, Berkeley, Calif [u.a.] 2011; Jussi Parikka, *What Is Media Archaeology?*, Oxford [u.a.] 2012; Stefan Rieger, *Medienarchäologie*, in: Jens Schröter (Hrsg.): *Handbuch Medienwissenschaft*, Stuttgart 2014, S. 137–144.

4 Friedrich A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800 - 1900*, München 1985; Friedrich A. Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin 1986.

5 Ebd., S. 5.

6 Erkki Huhtamo/Jussi Parikka, a.a.O., S. 2.

2 Vgl. auch Huhtamo/Parikka, *Media Archaeology*, S. 2 f.

3 Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main 1973.

7 Stefan Rieger, a.a.O., S. 139.

Friedrich Kittler (1943-2011), Literaturwissenschaftler und Medientheoretiker hat, wie kaum ein zweiter, die Medienwissenschaften entscheidend geprägt. Hier bei der Veranstaltung *Human Nature* im Brucknerhaus Graz während der ARS ELECTRONICA 2009 (© rubra).



9 Ebd., S. 140.

10 Jussi Parikka, *What is Media Archaeology?*, a.a.O.

8 Ebd., S. 139–140.

11 Erkki Huhtamo/Jussi Parikka, a.a.O., S. 3.

sensgeschichte. Die Untersuchungsgegenstände können daher auch Prototypen, Utopien, Schaltskizzen und Blaupausen oder Programmatiken und Manifeste sein. Die Frage nach der Entstehung von technischen Bausteinen, Apparaten oder Versuchsanordnungen rückt die Medienarchäologie wiederum in eine enge Nachbarschaft zur Wissenschaftsgeschichte: »[Medienarchäologie] nimmt ökonomisch maßgebliche Übergänge wie den vom Relais zur Röhre und von der Röhre zum Transistor in den Blick, aber auch das Basteln bloßer Evidenzerzeugungsapparaturen, von unscheinbaren Drahtgebilden, von Wellenmaschinen und Klangrädern, von Apparaten zur Handhabung akustischer Phänomene mit sonderbar klingenden Namen wie dem Strobilion, dem Osisographen und anderen Vorrichtungen.«⁸

Die Beschäftigung mit vergessenen Apparaturen hat dabei weniger nostalgische Gründe – so geht es gerade nicht um eine Musealisierung vergangener Medienkulturen, mit der etwa persönliche Erfahrungen und Erinnerungen verbunden werden. Ziel der Medienarchäologie ist vielmehr die Produktion von *anderen* Geschichten, die die Passagen von Objekten (und den mit diesen verbundenen Verfahren und Praktiken) durch verschiedene Wissensbereiche und über weite Zeiträume hinweg rekonstruiert. Mediengeschichte ist damit notwendig methodisch inter- und transdisziplinär angelegt und gelangt, wie Rieger anhand der analogen Tonaufzeichnung deutlich macht, oft zu anderen historischen Anfängen und Periodisierungen als die »kanonisierte« Mediengeschichte: »Während diese üblicherweise mit Edison auf das Jahr 1877 (erste Vorführung) oder 1878 (Datum der Patentlegung) datiert wird, bringt Giulio Panconcelli-Calzias historiographische Richtigstellung unter dem Titel

›Wilhelm Weber – als gedanklicher Urheber der glyphischen Fixierung von Schallvorgängen (1827)‹ mit dem Jahr 1827 ein deutlich früheres Datum ins Spiel.«⁹

Die Bewegung jenseits der ausgetretenen Pfade einer Ereignis- und Verlaufsgeschichte der (Massen-)Medien schließt dabei nicht nur die Geschichte realisierter Technologien, sondern auch diejenige lediglich »imaginierter Medien« mit ein.¹⁰ Medienarchäologische Arbeiten widmen sich ebenso den von der hegemonialen Geschichtsschreibung vergessenen oder unbeachteten Protagonisten der Mediengeschichte: »On the basis of their discoveries media archeologists have begun to construct alternate histories of suppressed, neglected, and forgotten media that do not point teleologically to the present media-cultural condition as their ›perfection‹. Dead ends, losers, and inventions that never made it into a material product have important stories to tell.«¹¹

Medienarchäologie und Musikwissenschaft

Wie lassen sich die Ansätze der Medienarchäologie auf das Feld der Musik übertragen? Obwohl in den letzten Jahren mehr Bewegung in die Musikwissenschaft gekommen ist (nicht zuletzt in der englischsprachigen Forschung), erscheinen die Beharrungskräfte der hegemonialen, werkorientierten Musikwissenschaft noch immer als außerordentlich ausgeprägt. Medienarchäologische Methoden könnten hier insbesondere die historische Musikwissenschaft zu einer stärkeren Auseinandersetzung mit ihren eigenen Vorannahmen und der Voreingenommenheit ihrer historisch gewachsenen Standpunkte und Methoden

anregen. Dazu würde die Entwicklung einer Musikwissenschaft jenseits der Werk- und Personengeschichte gehören, die sich der Entstehung und Stabilisierung von Musikkultur als Kommunikations- und Wissenssystemen sowie den diesen zugrunde liegenden materiellen Bedingungen zuwenden würde. Dies würde zum einen den kulturellen Stellenwert von Musik in neuen Zusammenhängen erscheinen lassen und zum anderen dazu beitragen, die Musikgeschichte wesentlich zu entideologisieren.

Eine medienarchäologisch inspirierte Musikwissenschaft würde, statt der bis heute vorherrschenden selbst verordneten Abschottung von anderen Diskursen und Methoden, aktiv den Dialog mit kritischen Theorien suchen und auf diese Weise andere Periodisierungen, Gegenstände und Protagonisten einer Geschichte der Musik hervorbringen. Dies würde zugleich eine stärkere Öffnung hin zur Theorie der auditiven Kultur insgesamt bedeuten. In den vergangenen Jahren hat es eine Vielzahl von Forschungsarbeiten gegeben, an denen sich eine Medienarchäologie der Musik orientieren kann. Der Sammelband *Auditive Medienkulturen* hat hierzu bereits einige Anregungen gegeben.¹² Analog zum medienarchäologischen Interesse an den Effekten physikalischer Speicher und technischer Apparate erfährt zudem die Organologie (die Musikinstrumentenkunde) – traditionell das Aschenbrödel der musikwissenschaftlichen Subdisziplinen – eine neue wissenschaftliche Aufmerksamkeit, wie etwa die Arbeiten von Rebecca Wolf zu den Verbindungen von Musik und Technik sowie zur Material- und Wissenschaftsgeschichte der Orchesterinstrumente zeigen.¹³

Wissenschaftshistorische Arbeiten, die sich ebenfalls dem Projekt einer materiellen Historiographie verpflichtet sehen, haben darüber hinaus bereits ausführlich dargestellt, dass die historischen Verbindungen zwischen Naturwissenschaft, Technik und Musikpraxis verwobener sind, als es der Mainstream der Musikwissenschaft (insbesondere deutscher Prägung) vermuten lässt. So hat mit Myles Jackson gerade ein US-Amerikaner aufgezeigt, wie stark die deutsche Musikkultur des 19. Jahrhunderts durch naturwissenschaftliche und ökonomische Konzepte wie etwa Präzision und Standardisierung geprägt wurde.¹⁴ Julia Kursells Arbeiten zu Hermann von Helmholtz' physiologischer Grundlegung der Musiktheorie auf der Basis experimenteller Forschung und Alexandras Huis Studie zum Austausch zwischen psycho-physikalischer Laborforschung und dem öffentlichen Musikleben im ausgehenden 19. Jahrhundert weisen ebenfalls auf die vielfältigen Wechselwir-

kungen zwischen naturwissenschaftlichem, technischem und musikalischem Denken hin.¹⁵ Diesen Ansatz spiegeln auch die Beiträge des Themenhefts *Music, Sound, and the Laboratory, from 1750 to 1980* der wissenschaftshistorischen Zeitschrift *Osiris* wider.¹⁶

Transdisziplinäre Historiografie

Einer Medienarchäologie der Klangerzeugung jenseits traditioneller Instrumente liegt bereits mit dem von Daniel Gethmann herausgegebenen Sammelband *Klangmaschinen zwischen Experiment und Medientechnik* vor.¹⁷ Dieser Band zeigt nicht zuletzt, dass medienarchäologische Arbeiten eine »Medienarchäologie der Musik« auch immer schon mit adressiert haben. Die grundlegende Bedeutung von Speichermedien und Tonträgern für die Musikkultur des 20. Jahrhunderts hat schon Kittler in *Grammophon, Film, Typewriter* ausführlich dargestellt. Als Geschichte der digitalen Musikkultur aus speichertechnischer Sicht kann Jonathan Sternes Wissenschafts- und Mediengeschichte des MP3-Formats gelten.¹⁸ Diese ein knappes Jahrhundert umfassende Studie vergegenwärtigt den Umstand, dass das Dateiformat mp3 zwar erst in den 1980er und 90er Jahren entwickelt wurde, aber ein psychoakustisches und signaltechnisches Wissen enthält, das bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts zurückreicht.

Umgekehrt ist auch der Einfluss der Musik auf die Geschichte der abendländischen Kultur und Wissenschaften untersucht worden – prominent etwa in Friedrich Kittlers unvollendet gebliebenem und einmal mehr kontrovers diskutierten, mehrbändigen Buchprojekt *Musik und Mathematik*,¹⁹ aber auch in dem von Sebastian Klotz herausgegebenen Themenheft der Zeitschrift *MusikTheorie* zum *Wissen der Griechen von der Musik in den Disziplinen der Gegenwart*, in der dezidiert die Frage nach der Musik als spezifischer Wissensform im Mittelpunkt stand.²⁰ Der Wissenschaftshistoriker und Musiker Peter Pesic vertritt in seinem kürzlich erschienenen Buch *Music and the Making of Modern Science* die These, dass die Musik eine konzeptionelle Kraft bildete, die einen wesentlichen Einfluss auf die Formierung der modernen Wissenschaften ausübte.²¹ Trotz ihrer Unterschiedlichkeit eint diese Arbeiten das gemeinsame Anliegen, transdisziplinäre Historiografien der Musik zu schreiben, die der Musik erstens eine größere epistemologische Relevanz zubilligt und zweitens die vermeintlich strikte Trennung zwischen den Naturwissenschaften einerseits und den Geisteswissenschaften und Künsten andererseits als ideologische Konstruktionen zu entlarven vermag. Eine breiter angelegte

15 Julia Kursel, *Ohr und Instrument. Zur physiologischen Grundlegung der Musiktheorie bei Hermann von Helmholtz* 2012 (Habilitationsschrift); Alexandra Hui, *The Psychophysical Ear: Musical Experiments, Experimental Sounds, 1840-1910*, Cambridge, Mass. 2013.

16 Alexandra Hui, Julia Kursell, Myles Jackson (Hg.), *Music, Sound, and the Laboratory from 1750-1980*, Bd. 28, 2013 (Osiris).

17 Daniel Gethmann (Hg.), *Klangmaschinen zwischen Experiment und Medientechnik*, Bielefeld 2010.

18 Jonathan Sterne: *MP3, The Meaning of a Format*, Durham u.a. 2012 (Sign, Storage, Transmission).

12 Axel Volmar, Jens Schröter (Hrsg.), *Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*, Bielefeld 2013.

19 Friedrich A. Kittler, *Musik und Mathematik. Bd.1: Hellas, Teil 1: Aphrodite*, München 2006; *Teil 2: Eros*, München 2009.

13 Rebecca Wolf, *Spieltechnik der Musik. Beispiele einer organologischen Kulturgeschichte*, in: Axel Volmar, Jens Schröter (Hg.), *Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*, Bielefeld 2013, 79–97.

20 *Peri mousikês epistêmês. Das Wissen der Griechen von der Musik in den Disziplinen der Gegenwart*, in: *MusikTheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft*, Bd. 22, hrsg.v. Sebastian Klotz, 2007.

14 Myles W. Jackson, *Harmonious Triads. Physicists, Musicians, and Instrument Makers in Nineteenth-Century Germany*, Cambridge, Mass. 2006.

21 Peter Pesic, *Music and the Making of Modern Science*, Cambridge, Mass. 2014.

23 Zur Geschichte analoger Synthesizer siehe bspw. Trevor J. Pinch, Frank Trocco, *Analog Days: The Invention and Impact of the Moog Synthesizer*, Cambridge, Mass. [u.a.] 2002; zu Echo- und Delay-Effekten Friedrich A. Kittler, *Echoes. Ein Prolog*, in: Nicola Gess, Florian Schreiner, Manuela K. Schulz (Hg.), *Hörstürze. Akustik und Gewalt im 20. Jahrhundert*, Würzburg 2005, 13–27; zu künstlichem Nachhall Axel Volmar, *Auditiiver Raum aus der Dose. Raumakustik, Tonstudiobau und Hallgeräte im 20. Jahrhundert*, in: Daniel Gethmann (Hg.), *Klangmaschinen zwischen Experiment und Medientechnik*, Bielefeld 2010, 153–174; mehrere Artikel von Jonathan Sterne zur Geschichte von Time-Stretching, digitalem Reverb und Auto-Tune erscheinen in Kürze.

22 Zur Rezeption der CD in der audiophilen Kultur vgl. Joseph O'Connell, *The Fine-Tuning of a Golden Ear, High-End Audio and the Evolutionary Model of Technology*, in: *Technology and Culture*, Bd. 33, Nr. 1, 1992, 1–37; Kieran Downes, »Perfect Sound Forever«: *Innovation, Aesthetics, and the Re-making of Compact Disc Playback*, in: *Technology and Culture*, Bd. 51, Nr. 2, 2010, S. 305–331.

Wissensgeschichte des Hörens verfolgen auch die Mitglieder des internationalen DFG-Forschernetzwerks *Hör-Wissen im Wandel. Zur Wissensgeschichte des Hörens in der Moderne* (<http://www.hoer-wissen-im-wandel.de>), indem sie nach dem epistemischen Status des Hörens in der Moderne fragen und dabei einem weiten Wissensbegriff folgen, der auch implizites und performatives Wissen mit einschließt.

Dabei gerät unweigerlich das Verhältnis zwischen Musikmedien, der Klanglichkeit von Tonaufnahmen sowie persönlichen Medienbiografien in den Blick. Jeder Tonträger hat seinen eigenen Sound, jede Klangtechnologie birgt ihre spezifischen Affordanzen, die sich in unterschiedlichen Nutzungspraktiken niederschlagen. Aus diesem Grund bilden diese bis heute Projektionsflächen für kulturelle Zuschreibungen und Identitätskonstruktionen. So sind analoge Tonträger, allen voran die Vinyl-Schallplatte, beispielsweise in sehr unterschiedlichen Teilkulturen deutlich positiver konnotiert als digitale Wiedergabeverfahren. So stieß die Compact Disc bei ihrer Einführung in den frühen 1980er Jahren sowohl in der Hifi-Kultur als auch in der Independent- und Punkkultur weitgehend auf Ablehnung.²² Vergegenwärtigungen auditiver Vergangenheit durch den Gebrauch »alter« Medien haben durchaus eine nostalgische Komponente, weil sie Hörer an vermeintlich goldene Zeiten der Musikproduktion und -rezeption rückbinden. Umgekehrt sind die historischen Ursprünge von Klangsyntheseverfahren und -effekten (von künstlichem Nachhall über Echo- und Delay-Effekte, Time-Stretching und Tonhöhenkorrektur) bei Musikern wie Rezipienten verhältnismäßig wenig bekannt und im praktischen Umgang auch kaum relevant. Obwohl alte Technologien wie analoge Synthesizer oder Effektgeräte in der Musikproduktion mitunter dazu dienen können, den Sound vergangener Zeiten zu vergegenwärtigen, stellen akustische Zeitreisen in den meisten Fällen nicht das Ziel ihrer Verwendung dar. Die historischen akustischen Marker verschwinden auf den Interfaces der Geräte und Software-Plugins vielmehr – ähnlich wie die einzelnen Instrumente des klassischen Orchesters – zu einer Palette simultan verfügbarer Klangfarben, die eher mit Stimmungen denn mit historischen Zeiträumen assoziiert werden.

Medienarchäologische Arbeiten stellen die Historizität solcher Verfahren mit ihren wissenschaftshistorischen, ökonomischen und politischen Implikationen heraus und erinnern daran, aus welchen historischen Kontingenzen die akustischen Signaturen der gegenwärtigen Musikkultur entstanden sind.²³ Dadurch zeigen diese Arbeiten, dass der medienarchäologische Blick auf das materielle Fundament der Musikkultur andere Geschichten der Musik hervorzubringen in der Lage ist als eine Fokussierung auf Werke, Persönlichkeiten des Musiklebens und musikalische Formen. ■