

Alan Fabian

Wissensarchäologisches zur Musik / Medienarchäologie in der Musikwissenschaft

Praktiken sind das, „*was die Leute tun*“, so Paul Veyne in seiner Schrift Ende der 1970er Jahre mit dem Titel *Foucault: Die Revolutionierung der Geschichte*. Darin, so Veyne weiter, „*sagt [das Wort] genau, was es sagen will*.“¹ Das ist erst einmal keine Weißheit, sondern vielmehr nur das, was jeder weiß: Dem Wortsinne nach ist die Praktik oder Praxis eine Handhabung. Veynes Sichten der Wissensarchäologie nach Michel Foucault erweist jedoch weiter, dass Praktiken Menschheitswissen (ab)bilden – oder mit archivischen Worten nach Foucault gesagt: das Archiv des Menschheitswissens besteht in Praktiken.² Wenn jedoch Praktiken Handhabungen sind, dann sind diese immer nur dann greifbar, wenn diese statthaben, meint, nur dann, wenn – bildlich gesagt – Hände in der Zeit sind, wenn Hände sich bewegen. Mit einem Begriff lässt sich eine in der Zeit statthabende Handhabung, lässt sich eine Handbewegung jedoch nur bedingt begreifen: Was die Hand desjenigen tut, der handhabt, davon machen sich ‚die Leute‘ einen Begriff; davon, dass ihre zeitgeschichtlichen Episteme diesen Begriff bedingen, davon machen sie sich zumeist *keinen* Begriff. Und genau darin ist das Foucaultsche Wissensarchiv keines der Begriffe, sondern das der *Episteme des Begreifens*. Nicht geht es hierbei darum die begrifflichen Archivalien von den Handhabungen erzählen zu lassen, meint, erzählen zu lassen, was diese begreifen wollen, sondern vielmehr geht es darum vom Begreifen, das diese Begriffe bedingt, zu erzählen; es gilt nicht, die Dinge zu deuten, die aufgeschrieben sind, sondern das zu beschreiben, was die aufgeschriebenen Dinge bedingt; es gilt die Ordnung, genauer gesagt, es gilt die *Anordnung* der Dinge beschreibend zu begreifen – eigentlich genau wie in der Ausgrabungsarchäologie. Was bedeutet das für den Begriff Musik? Das zu deuten, will ich hier in Entsprechung zur besagten wissensarchivischen Sicht die Musikwissenschaft als

¹ Paul Veyne, *Foucault: Die Revolutionierung der Geschichte*, Frankfurt a. M. 1992, S. 22.

² Siehe dazu zum Beispiel: Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a. M. 1981, S. 187.

Archiv verstanden wissen, als Archiv, das in den Praktiken des Musikwissenschaffens besteht.³

Musenanrufende Sängerdichter der griechischen Antike, Gottesworte nachsagende Kirchensänger des Mittelalters, Genial-Ästhetisches in die Welt setzende Geniekomponisten⁴ der Neuzeit, computerprogrammierende Komponisten seit Mitte des 20. Jahrhunderts, sie alle sind im Archiv mit Namen ‚Musikwissenschaft‘ begrifflich eingeordnet. Das, was all diese Musikwissen schaffenden Leute tun, ist mit dem Begriff ‚Musik‘ in diesem Archiv von Musikwissenschaffenden als Archivalie begrifflich eingepreßt und mit zeitschichtlichen Signaturen versehen. Dass diese archivischen Prägungen durch Musikwissenschaffende im Eigentlichen nur auf die Praktiken ihres Wissensschaffens verweisen, davon machen sie sich keinen Begriff. Und so will ich dies im Folgenden für sie tun, meint, ich will mir einen Begriff von ihrem musikwissenschaffendem Archivieren machen, ich will ihre Praktiken des Wissen Schaffens – zumindest beispielhaft für die Praxis der vergangenen Jahrzehnte bezüglich Musikgeschichtsschreibung angedeutet – begreifen. Diese meine wissensarchäologische Besichtigung versteht Musikwissenschaft als das *Archiv Wissen schaffender Praktiken bezüglich Musik*. Musikwissen ist in diesem wissensarchäologischen Musikverständnis das Wissen vom Erschaffen von Musikbegriffen – oder so allgemein wie möglich gesagt: Musikwissen begreife ich als die Gesamtheit der Episteme, die Musikbegriffe bedingen. Meine Frage will daher die folgende sein: Wie handhaben Musikgeschichte schreibende Musikwissenschaftler/innen das Erschaffen von Musik? Was sind ihre Musikbegriffe erschaffenden ‚Handgriffe‘, was tun sie? Dazu folgende Antwortversuche meinerseits: Musikwissenschaftler/innen greifen vor allen Dingen erst einmal nach in Musiknotation Eingeschriebenem, das ist ihnen die Materialität, die ihnen Zugriff auf längst verklungene Klangereignisse gibt. Alles, was in diese Notationen des Verklungenen eingeschrieben ist, gilt ihnen als das eigentliche Zeugnis musikalischer Tatsachen. Und so versuchen sie, diesen Zeugnissen zu entnehmen, was

³ Vgl. Annette Kreuziger-Herr, Melanie Unseld (Hrsg.), *Lexikon Musik und Gender*, Kassel 2010.

⁴ Anmerkung der Herausgeberin: Wiewohl in diesem Band eine gendergerechte Schreibweise konsequent durchgehalten werden soll, kann diese nicht automatisch ins Werk gesetzt werden: Eben der Genie-Diskurs ist einer um männliche Kreativität. Es wäre unsinnig (und würde eine Vielzahl weiterer Fragen aufwerfen, die im gegebenen Umfang dieses Beitrags nicht angesprochen werden können), wenn die gendergerechte Schreibweise generalisierend verwandt werden würde. Daher muss für diesen Beitrag explizit festgehalten werden, dass lediglich dann eine gendergerechte Schreibweise verwendet wird, wenn tatsächlich Männer wie Frauen in gleichermaßen signifikanter Weise an Handlungen oder Diskursen teilhatten.

deren Erzeugung hervorgerufen hat, nämlich einerseits, was die musischen Techniken (‚Komponieren‘ genannt) sind, und andererseits, wer der Erzeuger ist, wer die musischen Menschen (‚Komponisten‘ genannt) sind, die sich dieser Techniken bedient haben.⁵ In diesem Sinne sind diese Musikwissenschaftenden ganz und gar Heidegger-gläubig, ist ihnen doch das Maß der musikalischen Dinge das Werk und dessen Komponist, der Komponist und sein Werk, oder allgemeiner gesagt: Schöpfer und Geschöpftes.⁶ Und in ebendiesem ihrem Glauben wird deutlich, dass ihre musikwissenschaftende Praxis eine Jahrtausende alte ist, nämlich letztlich die des in-die-Welt-Setzens von ‚Gottmenschen‘, genauer gesagt, von menschlichen Schöpfern, die aus göttlichen Quellen Werke schöpfen – ganz im Sinne des musenberufenen Dichtersängers der griechischen Antike.⁷ Die Musikgeschichten, die sie sich und der Welt anhand dieses Maßstabs erschreiben, sind praktisch die der Gottmenschen, die einer übergeordneten Schöpferinstanz, ganz nach kunstideologischer Vorgabe dem eingeborenen Genie,⁸ untergeordnet sind. Musikwissenschaftler/innen, denen dabei ‚Genie‘ zu ideologisch ist, berufen sich auf eine andere Ideologie, nämlich auf die von der ‚Kreativität‘. Der Idealisierung nach, meint, der eingepägten idealen Praxis gemäß,⁹ entspricht dieser Begriff der genannten göttlichen Schöpferpraxis jedoch, wie das Wort selbst sagt: Kreation ist Schöpfung. Den Musikwissenschaftenden, die sich für die Ideologie ‚Kreativität‘ entscheiden, hilft die Neurowissenschaft, die seit einiger Zeit zu erweisen versucht, dass Kreativität ganz und gar keine Ideologie ist, sondern vielmehr ein neuronales Ding. Denn Neurowissenschaftlern gilt nicht Foucaults Wissenssignatur von den Worten und Dingen (« *Les mots et les choses* »¹⁰) sondern ihnen gilt die neurowissenschaftliche Signatur « *le mot est la chose* » (das Wort *ist* das Ding). Komponisten sind Musikwissenschaftlern ganz offensichtlich göttliche Kreatoren in menschlicher Verkörperung, denn sie schreiben diesen werkenden Komponisten-

⁵ Die unzähligen Komponisten-Biographien, in denen die Lebensverläufe von Komponisten dokumentiert sind (zumeist gleich von mehreren Autor/inn/en zu einem Komponisten), die ebenfalls unzähligen Analysen ihrer kompositorischen Werke sowie die genauso unzähligen Diskussionen über das Abhängigkeitsverhältnis von Komponisten-Leben und -Werk bezeugen dies.

⁶ Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerks*, Stuttgart 1986, S. 7.

⁷ Zum griechisch-antiken Dichtersänger siehe zum Beispiel: Platon, *Ion*, Stuttgart 2002, S. 533ff.

⁸ Gemeint ist hier die seit der Neuzeit wirksam seiende Kunstideologie nach: Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1788).

⁹ Der Ideologiebegriff versteht sich hier nach Veyne, vgl. Anm. 1, S. 25ff.

¹⁰ Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a. M. 1971. Der Titel des französischen Originals lautet *Les Mots et les Choses*.

schöpfen – im Sinne Sybille Krämers medienphilosophischer Botentheorie gedacht¹¹ – eine Mittlerfunktion zu. Sie wollen letztlich Komponisten in der Mitte eines medialen Kanals verstanden wissen und damit als Bote metaphysischer Botschaften, die spätestens seit Kant ‚ästhetische Ideen‘ genannt werden. Gleich Gregorschen Heiligen verkörpern diese ‚komponierenden Boten‘ so einen geheiligten Ort, an dem Gott und Mensch sich begegnen, Gott mittels dem Komponistenboten göttliches Wissen aus der Gotteshand in die Menschenhand gibt. Komponisten haben dabei die Funktion der vermittelnden Hand, die Taube mit Namen ‚Heiliger Geist‘ ist von dieser Komponistenhand nie weit entfernt. Auch in Bezug auf ihre besagte Handhabung der Materialität ‚Musiknotation‘ lässt sich von der Praxis, die hier am Werk ist, mit Krämers besagter Theorie ein Begriff machen. So praktizieren Musikwissenschaftende diesbezüglich nämlich im Eigentlichen das Auflesen von Spuren, so dass sich ihnen das Abwesende, das mit der Spur von sich Zeugnis gibt, vergegenwärtigt. Sie beschwören den Geist des vergangenen Klangereignisses sowie den Geist des (zumeist längst toten) Komponisten mittels kunstästhetischer Zauberei. Und sie rufen dabei die in Notation bewahrten Zeitgeister herbei, die in der Spur der Notation die Möglichkeit ihres lebendigen Daseins in der geisterhaften Abwesenheit signalisieren. Ihre daraus hervorgehenden Musikgeschichten sind demgemäß Erzählungen von aufgelesenen Geisterspuren des Ästhetischen, nicht mehr, aber eben auch nicht weniger. So wundert es nicht, dass spätestens in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts Kunstheilige den entgötterten Himmel dieses elektronisierten Zeitalters erleuchten und darin von den Kunstwundern der vergangenen Jahrhunderte Zeugnis geben. Die Praxis, die anhand dieses leuchtenden Himmels offensichtlich wird, ist die der Heiligensagenerzählung, die der mittelalterlichen Hagiographie. Die Erleuchtungen, die Musikhagiographen ihren Musikheiligen zuschreiben, lassen den heiligen Schein – ganz wie in der römisch-katholischen Glaubensstradition – erst leuchten. Was Komponisten sagen, ist ihnen heilig, denn komponistische Worte sind letztlich Schöpferworte.

Dass in aufgeklärten Zeiten so archaische Praktiken wie die des beschriebenen Spurenlesens und der damit zusammenhängenden Geisterbeschwörung sowie die der Hagiographie nur dann wissenschaftsmächtig sind, wenn das heraufbeschworene Scheinheilige an der diskreten Maßeinheit messbar ist, wenn sich erzählen lässt, was von diesem Hervorgezauberten abzählbar und damit messbar ist, scheint selbstverständlich. Denn wer glaubt heute in Zeiten, in denen Weltwissen den

¹¹ Vgl. diesbezüglich: Sybille Krämer, *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt a. M. 2008.

Naturwissenschaften hörig ist, noch an Geister und Zauberei, wenn sich diese nicht mittels des wissenschaftlichen Maßes der ‚wahren Dinge‘, also mit den naturwissenschaftlichen Messmitteln des Mathematischen, anschreiben lassen? Und so beantworte ich meine vorhergehende Frage nach dem Musikwissen, das im musikwissenschaftlichen Wissensarchiv während der vergangenen Jahrzehnte von Musikwissenschaftler/innen archiviert worden ist, dem Archiv, in dem sich vielzählige Archivalien angesammelt haben, die alle – wieder und wieder wiederholend – das gleiche Wissen festschreiben, kurzgeschlossen folgendermaßen: Musikwissen besteht hier vor allen Dingen in der Praxis 1. des Spurenauflesens und -schreibens, 2. des hagiographischen Schreibens und 3. des Abzählens. All diese Praktiken finden sich dabei an einem ganz bestimmten archivischen Ort, nämlich an dem der Ideologie ‚Kunstästhetik‘ oder auch ‚Genieästhetik‘. Und genau an diesem Ort – und nur dort – verwandeln sich diese archaischen Praktiken in Praktiken des Musikwissenschaffens.

Das sei also meine Andeutung in Bezug auf das allgemeine Musikwissen im Wissensarchiv mit Namen ‚Musikwissenschaft‘, das bis heute in musikwissenschaftlichen Instituten institutionalisiert ist und weiterhin ‚weitergesagt‘ wird. Im Folgenden will ich ein anderes Musikwissen vorstellen, eines, das es im besagten Musikwissensarchiv noch gar nicht gibt. Mit meiner Schrift mit dem Titel *Eine Archäologie der Computermusik*¹² habe ich einen ersten Versuch gemacht, dieses Wissen dem Archiv des Musikwissens zu übergeben. Die Praxis, die dieses Wissen begründen will, ist nicht die der beschriebenen Kunstmusikhagiographie, sondern die der Wissens- und Medienarchäologie. Um zu beschreiben, was es mit eben diesen archäologischen Praktiken in der Musikwissenschaft auf sich hat, ist es zunächst nötig, nicht mehr das Musikwissensarchiv zu fokussieren, sondern das Archiv der Materialitäten, die das archivierte Musikwissen mitbegründet haben, nämlich das Archiv der Musiknotationen. Es gilt, den Fokus auf die zeitgeschichtlichen Bedingungen des Einschreibens von musikalischen Ereignissen zu setzen, weiter im Bild des Archivischen gesagt, auf die ‚Formulare‘, mittels derer vergangene klangliche Ereignisse archiviert sind. Denn wie ich im Anschluss an die Foucaultsche Wissensarchäologie zu wissen meine, sind Musikschriftarchivalien nicht nur Dokumente, die längst verklungene Ereignisse in die heutige Zeit übertragen, sondern vor allen Dingen Formulare, in die genau dasjenige eines Ereignisses eingetragen ist, was zur Zeit ebendieses Ereignisses eintragbar war – und nicht mehr, genauer, nur das, von dem Menschen zu einer gegebenen Zeit *wollen*,

¹² Alan Fabian, *Eine Archäologie der Computermusik. Wissen über Musik und zum Computer im angehenden Informationszeitalter*, Berlin 2013.

dass es eintragbar und damit übertragbar sei. Was in diese Formulare zu einer gewissen Zeit eingetragen ist, ist das, was Menschen übertragen wollen (ganz im epistemischen Sinne) – nicht unbedingt das, was sie zu übertragen im Stande gewesen wären. Dementsprechend lasse ich, zeitgeschichtlich gesehen, keinen Übertragungstechnischen Fortschrittsglauben zu (von der Schrift zu technischen Medien), sondern im Gegenteil einen Glauben an Diskontinuierliches in einem ‚unzeitlichen‘ Kontinuum, in dem sich epistemische Zustände transformieren oder – noch deutlicher – brechen.

Formulare sind im Allgemeinen Abbilder von Sachverhalten, Abbildungen, die nur das Allerwenigste des Abzubildenden einschließen und das Meiste ausschließen. Formulare sind so durchformalisiert, dass vielfältige Einträge nicht möglich sind, dass bezüglich eines Sachverhaltes nur ganz Bestimmtes eintragbar ist. Denn Formulare sind dazu da, aus der Vielheit möglichst Einfältiges zu machen. Was von einem Sachverhalt nach der Übertragung in ein Formular noch vorhanden ist, ist so kanalisiert, dass sich eine ganz bestimmte Ansicht auf diesen Sachverhalt ergibt, eine Ansicht, die Vergleichbarkeit mit ähnlichen in Formulare eingetragene Sachverhalte möglich macht. Darin offenbart das Formular eine bestimmte Vereinbarung einer Sicht auf die Sachen, die sich in der Welt verhalten. Was nicht in ein Formular eintragbar ist, das war letztlich nie tatsächlich in der Welt. Formulare sind dementsprechend Kanäle des Weltsichtens. Neumenschriften im mittleren Mittelalter, Mensuralnotation im ausgehenden Mittelalter, Partiturnotation in der angehenden Neuzeit, Algorithmennotation spätestens seit der Renaissance, Quellcodes von Computerprogrammen im Informationszeitalter, all das sind im Kontinuum des Notierens keine fortschreitenden Entwicklungen der Idee von Musiknotation, sondern zeitgeschichtliche Zeugnisse ganz unterschiedlicher Verständnisse dessen, was in Bezug auf die Bedingungen einer bestimmten klanglichen Ereignisformierung eine ganz bestimmte Bewahrungssicht nötig macht. So bedeutet zum Beispiel die Mensuralnotation nicht eigentlich die ‚Weiterentwicklung‘ der Neumenschriften. Denn mit diesen beiden Notationen sind jeweils ganz eigene Notwendigkeiten dessen gegeben, was für die Reproduktion (im Sinne von ‚wieder-in-Klang-Setzung‘ eines akustischen Ereignisses) zweier sich zum Beispiel in Bezug auf Zeitlichkeit ganz unterschiedlich darbietender Ereignishaftigkeiten geboten ist. Neumennotation zum Beispiel formularisiert die Stimmgebung von Worten in zeichenhaft diskretisierten Tonverhältnissen. Mehr gibt es nach der Formulierung vom Gesangsereignis nicht mehr, mehr Bewahrung scheint jedoch für die Reproduzierbarkeit dieser einstimmigen Gesangspraxis gar nicht nötig zu sein. Anders die Mensuralnotation, die zusätzlich noch die Diskretisierung der Wortzeit

in ihre Formulare mit aufnimmt, so dass eine bestimmte Koordination mehrerer Gesangsstimmen reproduzierbar ist. Ein klangliches Ereignis, das *nicht* auf einer mensuralen Zählzeit stattfindet, gibt es nicht. Und genau da fängt Medienarchäologie an, nach den epistemischen Bedingtheiten, von denen Bewahrungsformulare wie Musiknotation ‚monumental‘ (im Foucaultschen Sinne) Zeugnis abgeben, zu fragen. Wer sich diesen Fragen stellt, dem wird zum Beispiel bewusst, dass Mensuralnotation nur in die Welt kommen konnte, weil der Wille zur diskreten Zeitmessung denkbar war, weil bezüglich des Praktizierens von Zeit im 13. Jahrhundert eine epistemische Transformation des Erlebens von Zeit stattgefunden hat. Das zeitgeschichtliche Ereignis besteht diesbezüglich nicht in der ‚Erfindung‘ der Mensuralnotation vor dem Hintergrund der Geschichte der Findung ‚Neumennotation‘, sondern in einer Transformation der Episteme auf der Ebene des Erlebens von Weltzeit. Dass das Formular in dieser meiner Beschreibung dessen, was Medienarchäologie ist, im Eigentlichen das Bildnis darstellt, das sich Medienarchäologen von Schriftmedien machen, sei noch nachgetragen. Und vor dem Hintergrund dieses Nachtrags sei im Folgenden verallgemeinernd kurzgeschlossen, was „Medienarchäologie in der Musikwissenschaft“ bedeutet: Musikwissenschaftliche Materialitäten wie Musiknotationen schreiben nicht mittels der Musik, die sie dokumentieren, Musikgeschichte, sondern mittels der zeitgeschichtlich bedingten Formulare, von denen diese Materialitäten zeugen. Aus dieser medienarchäologischen Sicht deutet jedes von einem Komponisten ‚ausgefüllte Formular‘, wie zum Beispiel ein in Mensuralnotation ‚formularisiertes‘ Klangereignis, nicht auf ästhetische Geisterspuren, sondern auf die epistemischen Bedingungen klanglicher Ereignishaftigkeiten hin. Als medienarchäologische Musikwissensformel formuliert: Musik als klangliches Ereignis ist zu einer gegebenen Zeit das, was Medien des Aufschreibens als aufschreibbar vorgeben. Schriftmediale Musiknotationen sind so gesehen keine Erfindungen findiger Musikmacher, sondern Zeugnisse vorfindbarer Episteme, – mit Foucault wissenschaftlich gesagt und medienarchäologisch weitergedacht – aussagenhafte Gegenstände, die sich in artefaktischen Instanzen materialisiert haben, eben institutionalisierte Praktiken des Diskursiven, also Diskurspraktiken, die mit dieser Institutionalisierung nurmehr nichtdiskursiv in der Welt der Aufschreibemedien funktionieren. Damit will ich deutlich machen, dass ich die Archäologie der Medien und die Archäologie des Wissens, also die Ebene des formularisierten Nichtdiskursiven einerseits, und die Ebene des Diskursiven, meint die der aussagenhaften Funktionalitäten andererseits, in Bezug auf Musikwissenschaftliches stets als in einem unmittelbaren Verhältnis zueinander stehend verstanden wissen

will. Was ich mit dieser Verhältnismäßigkeit von nichtdiskursiver und diskursiver Wissensarchäologie meine, will ich im Folgenden am Fallbeispiel der Computermusik der 1950er und -60er Jahre andeuten.

In Bezug auf die computermusikalischen Notate Mitte des 20. Jahrhunderts bedeutet Medienarchäologie das ausgrabungsarchäologische Freilegen der Funktionalitäten in Computern und in Computermusikprogrammen, die begraben sind unter der Nutzungsideologie: 'The computer is an extension of man' – hier von mir medienwissenschaftlich im Anschluss an Marshall McLuhans Medientheorie formuliert.¹³ Aus Sicht dieser Idealisierung dessen, was Computerpraxis für Komponisten ist, sieht für die bestehende Musikgeschichtsschreibung alles so aus, als wäre die Computermusik die Fortführung einer kontinuierlichen geschichtlichen Entwicklung, als wäre Computermusik eine weitere selbstverständliche Konsequenz in der Musikgeschichte, als hätte sich die Computertechnologie ganz selbstverständlich in der Kunstmusik eingefunden, als hätte sich, abgesehen von der medialen Änderung, also der Verwandlung von Bleistift und Notenpapier in Computer als handgriffliche Produktionsmedien, für Komponisten nichts geändert. Der Computer fügt sich ausgehend von diesem Geschichtsverständnis bezüglich Computermusik wie von selbst in die Ideengeschichte des Komponierens ein.¹⁴ Medienarchäologie legt hier jedoch das Gegenteil frei, und das ausgehend von folgender Frage: Was macht das Technologische (also ganz und gar unkünstlerische) Artefakt ‚Computer‘ zu einem kunstmusikalischen Produktionsmedium? Denn Computer sind faktisch technische Systeme, die ausschließlich aus elektrotechnischen Bauteilen bestehen und bei Ausführung nichts weiter tun als Daten zu verarbeiten: Computer finden ausschließlich auf der Ebene der Daten(v)erarbeitung statt. Meine Antwort auf diese Frage lautet: Ein diskursiver Zauber, der so wirkmächtig ist, dass alle Computermusiker seit über 50 Jahren bedingungslos an diesen Zauber glauben und das ohne wahrhaben zu wollen, dass all ihre computermusikalischen Wahrheiten diskursiv herbeigezaubert sind. Damit nämlich das Unmögliche möglich ist, damit also Computer wider ihre elektrotechnische ‚Natur‘ nicht nur *Daten*, sondern *Musik(notate)* erzeugen, scheint mir ein diskursiver Zauber nötig zu sein.¹⁵ Dieser Zauber besteht – wie meine besagte wissens-

¹³ Siehe diesbezüglich: Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, London 2008.

¹⁴ Davon zeugen die Schriften zur Computermusik der vergangenen über 50 Jahre bis hin zu den aktuellsten, wie zum Beispiel: Roger Dean (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Computer Music*, Oxford 2009.

¹⁵ Siehe dazu auch: Alan Fabian, „Experimental Music und andere Diskurszaubereien. Naturwissenschaftliche Praxis als kompositorische in Lejaren Hillers computermusikalischer

und medienarchäologische Untersuchung ergeben hat – in der ‚Bedeutungszuweisung‘. Im Sinne Foucaults archäologischer Aussagenanalytik¹⁶ erklärt: Was in den 1950/60er Jahren über Computermusik zu wissen ist, oder anders gesagt, was zur Computermusik aussagbar ist, das bestimmt letztlich die Diskurspraxis ‚Bedeutungszuweisung‘. Das ist die eigentliche Praxis, die sich hinter der ideologischen Kulisse der ‚künstlerischen Nutzbarkeit‘ des Computers als ‚Produktionsmedium für informatische Kunst‘ verbirgt; das ist die Praxis, die das Schauspiel ‚Computers are the extension of composers‘ inszeniert. Damit nun die Praxis der Bedeutungszuweisung diskursiv praktikabel ist, ist ein Ort für Aussagbares nötig, an dem alle Voraussetzungen gegeben sind, die dieser Diskurspraxis Wirkmacht verleihen. Denn der Diskurszauber ‚Bedeutungszuweisung‘ wird nur dann für wahr gehalten, wenn solche Zauberei nicht für verrückt erklärt wird; anders gesagt, derjenige, der 1. sagt, dass bestimmte von Computern ausgegebene Daten Musik(notationellem) entsprechen und 2. sagt, dass bestimmte Computerprogramme Kompositionsvorgänge abbilden,¹⁷ der darf nicht für verrückt gehalten werden, denn was er sagt, soll die Wahrheit sein. Also muss es diskursive Mechanismen geben, die diesem Ausgesagten Wahrhaftigkeit einflößen und so den Aussagenden vor dem Wahnsinn schützen; es muss einen Aussageort geben, der genau das gewährleistet. Diesen Ort, an dem computermusikalische Wahrheiten aussagbar sind, begründen, wissensarchäologisch gesagt, in den 1950/60er Jahren zwei Aussagefunktionen, nämlich die ‚Informationsfunktion‘ einerseits und die ‚Musikfunktion‘ andererseits. Die Musikfunktion sorgt, kurz gesagt, dafür, dass sich akustische Ereignisse in soziale Erlebnisse verwandeln. Denn die Wirkung dieser Funktion besteht vor allem darin, botschaftliche Verhältnisse von Menschen herzustellen, also Menschen zu Teilen eines medialen Kanals für musikalische Botschaften zu machen. Das, was solche in Musiker verwandelte Menschen an Akustischem hervorbringen, ist dann Musik, ist musikalisch Gebotenes, ist musische Botschaft. Die Informationsfunktion wiederum trägt alle diskursiven Funktionalitäten in sich, die die mathematische Informationstheorie nach Claude Shannon funktionieren lassen und damit Information zu einer quantitativen Größe erklärbar machen.¹⁸ So zeigt sich an dem Ort, an dem sich diese beiden Funktionen

Produktionsästhetik“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* (02/2013), S. 33–35.

¹⁶ Vgl. Foucault, *Archäologie des Wissens*.

¹⁷ Vgl. zum Beispiel: Lejaren Hiller und Leonard Isaacson, *Experimental Music. Composition with an Electronic Computer*. Westport 1979; Iannis Xenakis, *Formalized Music. Thought and Mathematics in Music*. Hillsdale 1992.

¹⁸ Zur mathematischen Informationstheorie siehe: Claude Shannon, „A Mathematical Theory of Communication“, in: *The Bell System Technical Journal* 27/3 (1948), S. 379–423

begegnen, Musik in informatischer Gestalt.¹⁹ Musik wird zu errechenbarer Information und darin zu verarbeitbaren Computerdaten, so dass diese Daten wie musikalische und Computerprogramme wie Kompositionsvorgänge aussehen. So jedenfalls stellt sich mir die diskursive Strategie dar, die die Computermusiker sein Wollenden hier inszenieren. Denn nur so sieht ihr Zauber der Bedeutungs-zuweisung wie die Wahrheit aus. Auf der Ebene des Diskursiven besehen, besteht die Geschichtsschreibung zur ‚Computermusik‘ demnach in einer ideologischen Vorderseite (der Computer als nutzbares Produktionsmedium für Komponisten) und aus einer Hinterseite, die diese Ideologie erst inszenierbar macht (und das an einem Diskursort, an dem sich die diskursiven Funktionen ‚Informationsfunktion‘ und ‚Musikfunktion‘ begegnen). Auf der Ebene des Nichtdiskursiven besehen, ist Computermusik nicht mehr und nicht weniger als der Moment, in dem den Ausgabedaten des Computers die Bedeutung musikalischer Notationszeichen zugewiesen wird. Darin ist Computermusik die Schnittstelle, an der Daten in Musik verwandelbar sind; darin zeigt sich die eigentliche Kompositionspraxis, die hier am Werk ist, nämlich die der *Bedeutungszuweisung*; darin offenbart sich der musikgeschichtliche Bruch, der wiederum auf musikgeschichtliche Diskontinuität verweist, denn die Praxis der Bedeutungszuweisung in Bezug auf Computerdaten ist eine Kompositionspraxis, die es bis dahin nicht gab.²⁰ Von diesem wissens- und medienarchäologischen Plateau aus zusammenfassend besehen: Praktiken sind das, was die Leute tun, diskursive Praktiken sind das, was den Leuten als sagbar gegeben ist und nichtdiskursive Praktiken sind Diskurspraktiken, die Leute – zum Beispiel in musikbezogenen – Schriftmedien und Medientechniken institutionalisiert haben; und von hier aus wird für Musikwissenschaftler/innen sichtbar, dass nicht nur Musik in Praktiken besteht, sondern Musikwissen ebenfalls.

und 27/4 (1948) S. 623–656.

¹⁹ Alan Fabian, „Informierte Musik. Informationstheoretische Musikbildnisse in den 1950/60er Jahren“, in: *Die Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft* (2011), S. 223–244.

²⁰ Für Einzelheiten zu all dem siehe: Alan Fabian, *Eine Archäologie der Computermusik. Wissen über Musik und zum Computer im angehenden Informationszeitalter*, Berlin 2013.

Literatur

- Roger Dean (Hg.), *The Oxford Handbook of Computer Music*, Oxford 2009.
- Alan Fabian, *Eine Archäologie der Computermusik. Wissen über Musik und zum Computer im angehenden Informationszeitalter*, Berlin 2013.
- Alan Fabian, „Experimental Music und andere Diskurszaubereien. Naturwissenschaftliche Praxis als kompositorische in Lejaren Hillers computermusikalischer Produktionsästhetik“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* (02/2013), S. 33–35.
- Alan Fabian, „Informierte Musik. Informationstheoretische Musikbildnisse in den 1950/60er Jahren“, in: *Die Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft* (2011), S. 223–244.
- Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a. M. 1981.
- Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a. M. 1971.
- Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerks*, Stuttgart 1986.
- Lejaren Hiller, Leonard Isaacson, *Experimental Music. Composition with an Electronic Computer*. Westport 1979.
- Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1788).
- Annette Kreutziger-Herr, Melanie Unseld (Hrsg.), *Lexikon Musik und Gender*, Kassel 2010.
- Sybille Krämer, *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt a. M. 2008.
- Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, London 2008.
- Platon, *Ion*, Stuttgart 2002.
- Claude Shannon, „A Mathematical Theory of Communication“, in: *The Bell System Technical Journal* 27/3 (1948), S. 379–423 und 27/4 (1948) S. 623–656.
- Paul Veyne, *Foucault: Die Revolutionierung der Geschichte*, Frankfurt a. M. 1992.
- Iannis Xenakis, *Formalized Music. Thought and Mathematics in Music*, Hillsdale 1992.