

sik: An- oder Unordnung?“) geht der Frage nach, inwieweit Musiken des späten 20. und des 21. Jahrhunderts noch durch das Klassifikationskonzept ‚Thematischer Katalog‘ adäquat zu erfassen sind. Auf Schwierigkeiten – oder besser auf Grenzen herkömmlicher Verfahren – stößt die Verzeichnung z. B. bei nicht mehr allein textlich fixiert greifbaren Werkformen. Welches ist das Werk, das katalogisiert werden soll? Wer ist sein Autor: der Komponist und/oder der Interpret? Doch bringt, so stellt Gratzer am Ende fest, die Auflösung oder zumindest Verflüchtigung des Werkbegriffs keineswegs auch den Abschied vom Verzeichnen mit sich – im Gegenteil: Es ergeben sich vielmehr neue Herausforderungen an die Systematisierung bzw. an das zu entwickelnde Verzeichnungssystem.

Der Band spiegelt einen Ausschnitt der gegenwärtigen Reflexion über wissenschaftliches Katalogisieren; er zeigt – ungeachtet manch resignativer Untertöne –, welches Erkenntnispotential dieser grundlegende musikwissenschaftliche Forschungszweig bereithält und, mehr noch, in welcher Weise eine ausdifferenzierte Methodik immer aufs Neue am zu ordnenden Gegenstand zu entwickeln ist.

(Januar 2015)

Margret Jestremski

ARNE TILL BENSE: Musik und Virtualität. Digitale Virtualität im Kontext computerbasierter Musikproduktion. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2013. 233 S., Abb. (Osnabrücker Beiträge zur Systematischen Musikwissenschaft. Band 25.)

Als Folge des medialen Wandels ist Virtualität in Kultur und Gesellschaft allgegenwärtig, überall dort, wo hinter den Oberflächen digitaler Medien gezählt, gerechnet und vernetzt wird, wechseln Kontostände, Produktionsanlagen, Texte, Bilder und eben auch Töne in einen Raum der scheinbar unbegrenzten Möglichkeiten. Dieser Raum

mit seiner totalen Kontrolle programmierbarer und vernetzter Daten beruht auf einer algorithmischen Abstraktion unserer realen Umgebung. Dort wird Welt in einer umfassenden Reichweite berechenbar, manipulierbar und modellierbar. „Virtualität, Simulation und Emulation greifen in unsere Lebenswirklichkeit ein [...], virtuelle Realität [...] hat dabei gleichzeitig Einfluss auf die ‚Ursprungsrealität‘“, schreibt Arne Bense in seiner Einleitung (S. 4) und möchte diesen Veränderungen im Bereich der Musikproduktion auf den Grund gehen.

Mit „Musik im virtuellen Raum“ hatte sich bereits der Osnabrücker KlangArt-Kongress 1997 befasst, allerdings diente Virtualität dort eher als übergreifendes Signum der Aktualität für ein breites Spektrum an Beiträgen zur elektronischen und digitalen Musik. Arne Bense, dessen hier vorliegende Dissertation ebenfalls im Feld der von Bernd Enders begründeten Tradition der KlangArt und der Osnabrücker „Forschungsstelle für Musik- und Medientechnologie“ angesiedelt ist, widmet sich nun diesem Thema im engeren Sinne und setzt sich mit Virtualität und ihren Folgen für ein erweitertes Verständnis aktuellen musikalisch-instrumentalen Gestaltens auseinander.

Angesichts der Reichweite des Themas ist dies kein leichtes Unterfangen. Die großen Umwälzungen von „Mensch und Menschmaschine“ (Norbert Wiener) beschäftigten schon die kybernetischen Zirkel in der Nachkriegszeit Mitte des 20. Jahrhunderts, wenig später wurden die medialen „extensions of man“ (Marshall McLuhan) und in der deutschen Medialitätsforschung der Wandel der „Aufschreibesysteme“ (Friedrich Kittler) zur Grundlage eines breiten Diskurses. Wenn nun in den 2000er Jahren menschliches Denken in virtuellen Zeichenräumen schlicht als Voraussetzung jeden Erkennens postuliert wird (Stefan Rieger), gleichzeitig jedoch die Auseinandersetzung im musikwissenschaftlichen Bereich auf einige Forschungsarbeiten beschränkt ist, wird klar,

dass Bense hier einige Vorarbeit zu leisten hat. Erst nach intensiver Begriffsarbeit, die sich detailliert mit den Denkfiguren des Virtuellen auseinandersetzt und sie für den Musikbezug anschlussfähig macht, kann sich der Autor auf musikalische Produktion fokussieren.

Entsprechend wird in den ersten beiden Dritteln der Arbeit zwar an musikalischen Beispielen argumentiert, jedoch im Wesentlichen eine Aufbereitung medientheoretischer Grundlagen vollzogen. Diese Situation ist für Leserin und Leser – wenn sie denn bereit sind, über immanent musikalische Zusammenhänge hinaus zu denken – durchaus vorteilhaft. Wie kann heute die Beziehung von Realität, Wirklichkeit und Virtualität im Mediendiskurs gefasst werden? Kybernetik, Konstruktivismus und Medienepistemologie werden ausführlich auf ihre Konzeption dieser Schlüsselfrage befragt und schließlich klassische Begriffsfelder wie „virtuelle Realität“ (VR) und „Cyberspace“ erläutert und in die Richtung „virtueller Instrumente“ weitergedacht.

Mit diesem Rüstzeug nähert sich Bense schließlich seinem Kernthema, einer „Angewandten Neuen Instrumentenkunde“ (S. 155ff.), in der auch digitale Interfaces, Programme und Oberflächen ihren Platz finden. Neben den eigenen Vorarbeiten kann er dabei auf zwei fast parallel erschienene Arbeiten Bezug nehmen, die seine Forschungsarbeit mit dem Fokus auf „Embodiment in interaktiven Musik- und Medienperformances“ (Jin Hyun Kim, 2012) und einer auf „Virtuelle Instrumente“ gerichteten „Ästhetik des digitalen Zeitalters“ (Michael Harenberg, 2012) flankieren. Mit Harenberg – dessen Arbeit ihm in einer Vorabversion zur Verfügung stand und die ausführlich zitiert wird – verbindet ihn die grundsätzliche Absage an eine bloße Simulation realer Instrumente: „Interessant wird es erst, wenn die Freiheitsgrade virtueller Körper ausgenutzt, ausgespielt werden“ (S. 154). Bense geht es nun jedoch nicht primär um

medienästhetische Fragestellungen einer musikalischen Avantgarde, sondern um die instrumentenkundliche Auseinandersetzung mit gängigen virtuellen Arbeitsumgebungen, Instrumenten und deren graphischen und haptischen Interfaces. Die Palette reicht hier vom fotorealistisch nachgebildeten Software-Synthesizer Moog Modular V über Programmobjekte aus Max/MSP bis zum Bausteinprinzip des Reactable und dem Touchscreen des iPad. Eine Instrumentenkunde à la Apple scheint auf, wenn von Garage Band die Rede ist und gezeigt wird, wie handfest und alltagstauglich Klassifikationen sein können und sollen, wenn es um Konsumprodukte geht.

Gleichzeitig wird klar, dass ein traditioneller, an physikalischen Eigenschaften von Klangerzeugern orientierter Begriff des Instruments in solchen Kontexten allenfalls noch als metaphorischer Verweis auf eine eingeführte instrumentale Praxis nutzbar zu machen ist. Eine durch Software-Instrumente verwandelbare universelle Computer-Hardware, sei es ein PC als Audio Workstation oder das iPad als experimenteller Klangerzeuger, steht einer spezialisierten Controller-Hardware (wie etwa der Maschine der Fa. Native Instruments [sic!]) gegenüber, deren Eigenschaften wiederum durch Software weitgehend verändert werden können. In dieser Konstellation ist das Vorgehen Benses folgerichtig und aufschlussreich, in einer Dekonstruktion des Instruments verschiedene Instrumentenkonzepte aus der Tradition der elektronischen Musik (bei Max Matthews oder Bernd Enders) sowie aktuelle Konzepte – etwa eines Embodiment von Interface, Software und menschlicher Aktion – auf ihre Anwendbarkeit zu überprüfen. Dabei erweist sich dann auch die ausgiebige Vorarbeit als nützlich, um nicht in einem allzu einfachen Gegensatz von physikalischer Realität und unwirklicher Virtualität gefangen zu sein.

Es bleiben Desiderate, so etwa der Anschluss an internationale Diskurse der „Sci-

ence and Technology Studies (S&TS)“ mit Elementen wie der Akteur-Netzwerk-Theorie oder der Geschichte der Human Computer Interfaces (HCI), deren Einlösung allerdings an größere Forschungsprogramme gebunden ist und kaum durch vereinzelte Forschungsaktivitäten geleistet werden kann. Dass also aus der Bearbeitung eines so komplexen Neulands eher „Definitionsversuche“ als apodiktische Feststellungen resultieren und sich daraus wiederum neue Fragestellungen ergeben, ist nicht verwunderlich. Diese Arbeit erobert für die Musikwissenschaft einen neuen diskursiven Raum. Hier wird mit Engagement, Kenntnisreichtum und kluger Argumentation der Versuch gewagt, etwas zusammenzubringen, was zusammengehört: Theoriestränge einer bisher musikfern scheinenden Medienforschung korrespondieren mit einer überaus gängigen technikkulturellen Praxis musikalischer Produktion und Gestaltung. Benses Untersuchung ist eine bemerkenswert transdisziplinäre Arbeit zwischen Medienwissenschaft, digitaler Technologie und Musik, deren Erkenntnisinteresse sich trotz aller medienphilosophischen Exkurse spürbar auf aktuelle Gegenstände und Verfahren des Musizierens richtet.

(Januar 2015)

Rolf Großmann

NOTENEDITIONEN

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Leipziger Ausgabe der Werke. Serie I: Orchesterwerke. Band 6A: Sinfonie A-Dur („Italienische“) MWVN 16. Fassung 1834. Hrsg. von Thomas SCHMIDT-BESTE. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2011. XXI, 94 S.

Es ist ein verwickelter Fall: Felix Mendelssohn Bartholdy plante seit Ende 1830 eine „Italienische“ Sinfonie. Anfang 1833 realisierte er das Projekt aufgrund eines Kompo-

sitionsauftrages der Londoner Philharmonic Society und leitete am 13. Mai die Londoner Uraufführung. Während Partiturautograph und Stimmenabschriften zunächst in London blieben und zwischen 1834 und 1838 für weitere Aufführungen dienten, begann der Komponist, zunächst scheinbar eher aus äußeren Gründen, mit einer neuen Niederschrift der letzten drei Sätze, die immer mehr zur Umarbeitung geriet. Auch den ersten Satz gedachte er umzuarbeiten, äußerte sich zwischen 1834 und 1840 letztlich aber widersprüchlich darüber. Nicht nur der Freund Ignaz Moscheles sah die Umarbeitungspläne skeptisch, sondern auch Mendelssohns Schwester Fanny Hensel, die ein vierhändiges Arrangement des neu gefassten zweiten Satzes erhalten hatte. Sie monierte die melodischen Änderungen des Hauptthemas und tadelte den Bruder, weil er „zu leicht“ daran gehe, „ein einmal gelungenes Stück später umzuarbeiten“ (S. XIII). Bei Mendelssohns Tod 1847 lag die Fassung von 1834 nur fragmentarisch vor (Sätze 2–4), diejenige von 1833 dagegen vollständig, so dass sie 1851 posthum publiziert wurde. Erst im 20. Jahrhundert befasste sich die Forschung mit der Werkgestalt von 1834. Während Donald Mintz sie 1960 noch für eine „Frühfassung“ des Status von 1833 hielt, stellten Wulf Konold und Michael Cooper die korrekte Reihenfolge fest. Cooper legte 1997 zusammen mit Hans-Günter Klein ein „exzellentes Faksimile“ (S. XVI) beider Partiturautographe und 2001 eine praktische Edition der Zweitfassung vor, der – als aufführungspraktischer Kompromiss – der Kopfsatz der Erstfassung vorangestellt ist.

Dagegen legte Thomas Schmidt-Beste im Rahmen der Leipziger Mendelssohn-Ausgabe (LMA) beide Fassungen – philologisch sinnvoll – separat vor; diejenige von 1833 erschien 2010 (Serie I, Band 6), die Edition der drei Sätze von 1834, die hier zu besprechen ist, 2011 (Band 6A).

Wenn Cooper im Kommentar zur Faksimileedition der Fassung von 1834 auch enga-