

REZENSION

SARAH-INDRIYATI HARDJOWIROGO (2023). »INSTRUMENTALITÄT«. DER BEGRIFF DES MUSIKINSTRUMENTS ZWISCHEN KLANGERZEUGER, KULTGERÄT UND KÖRPER-TECHNIK.

Rezension von Josef Schaubruch

»Ein Musikinstrument ist ein Gerät, das dazu verwendet wird, Klänge und Töne zu erzeugen, die in der Musik verwendet werden.«¹ – diese Antwort von ChatGPT auf die Frage, was ein Musikinstrument auszeichnet, dürfte vielfach auf Zustimmung treffen. Gleichzeitig reicht sie in Diskussionen hinein, die den Begriff des Instruments schon eine ganze Weile begleiten, insbesondere dann, wenn neue Formen des Musikmachens auftauchen, die bisherige Vorstellungen musikinstrumentaler Praktiken und damit verbundener Machtstrukturen infrage stellen.

Sind Theremin, Turntable oder Tablet »richtige« Musikinstrumente? Sie erzeugen Klänge und Töne weder im traditionellen Sinne, da kein akustischer Klangkörper durch physische Arbeit in Schwingungen versetzt wird, noch dient die Schallerzeugung im letzteren Fall ausschließlich musikalischen Zwecken. Musikinstrumente konstituieren sich heute sicher auch, aber längst nicht mehr nur über den Vorgang der Klangerzeugung. Dieser ist vielmehr, bspw. in elektronischer Tanzmusik, neben Klangbearbeitung, -steuerung und -speicherung *ein* Aspekt individueller, dynamischer Setzungen in der Konfiguration von Setups.² Dinge, Körper und Klänge sind in ein bestimmtes

1 ChatGPT 3.5, Prompt »Kannst du mir sagen, was ein Musikinstrument ist?«, <https://chat.openai.com> (Zugriff: 27. April 2024).

2 Vgl. Josef Schaubruch (2024). *Live spielen. Liveness in Performances elektronischer Tanzmusik*. Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim, S. 29, 225-229. <https://doi.org/10.18442/mmd-8>.

Verhältnis zu *setzen*, damit »Geräte« dann tatsächlich jene Klänge und Töne instrumental verfügbar machen, die musikalisch eingesetzt werden können. Musikinstrumente sind folglich nicht mehr auf Objekte zur Erzeugung und musikbezogenen Verwendung von Klängen und Tönen zu reduzieren, da sie ihre Identität auch aus anderen Eigenschaften beziehen.

Beobachtungen zur »Musikinstrumentalisierung der Reproduktionsmedien«³ (wie dem Turntable) und zur »Hybridisierung«⁴ instrumental genutzter Musiktechnologien (etwa mithilfe des Tablets) sind nicht neu. Dennoch leistet die 2023 publizierte Dissertation von Sarah-Indriyati Hardjowirogo erstmals umfassend begriffliche und konzeptionelle Bergungs- und somit Pionier*innenarbeit dazu, was sich unter Musikinstrumenten verstehen lässt. Solch eine Auseinandersetzung ist nicht nur vor dem Hintergrund veränderter musikinstrumentaler Praktiken einer Kultur der Digitalität dringend erforderlich. Die Erforschung von Musikinstrumenten habe sich, so Hardjowirogo in der Einleitung (S. 18–21), in bisher weitgehend unabhängig voneinander entwickelten Diskursfeldern vollzogen. Erklärtes Ziel der Studie ist es deshalb, in einer Gemengelage aus diskursspezifisch geprägten Forschungserkenntnissen über Musikinstrumente Klarheit über den Gegenstand herzustellen. Hardjowirogo führt im Verlauf der Arbeit daher Instrumentenkunde, Musiktechnologie und Kulturanthropologie zusammen und entwickelt daraus das Rahmenkonzept der Instrumentalität, das, so der Klappentext, »Musikinstrumente in einem Ensemble kulturspezifisch und dynamisch anwendbarer Kriterien neu zu denken« ermöglicht. Hierzu spannt die Autorin einen Bogen von der Problematisierung des Musikinstrumentenbegriffs anhand »instrumentaler Grenzfälle« (Kapitel I und II) über die Darstellung von Perspektiven auf Musikinstrumente (Kapitel III) bis zur konzeptionellen Ausarbeitung von Instrumentalität (Kapitel IV). Damit lässt sich sagen: Hardjowirogo möchte aktualisieren, was heute alles Musikinstrument sein kann, ohne dieser Potenzialität bildungsbürgerliche Distinktionsgewinne oder normative Geltung abringen zu wollen. Die Frage, ob ein Theremin, Turntable oder Tablet als »richtige« Musikinstrumente angesehen werden können, stellt sich bei ihr also nicht.

So verblüfft bereits in den ersten beiden Kapiteln, dass der Begriff des Musikinstruments trotz gewachsener, aktiv fortgeführter Forschungstraditi-

3 Vgl. Rolf Großmann (2010). »Distanzierte Verhältnisse? Zur Musikinstrumentalisierung der Reproduktionsmedien.« In: *Klang (ohne) Körper. Spuren und Potenziale des Körpers in der elektronischen Musik*. Hg. v. Michael Harenberg und Daniel Weissberg. Bielefeld: transcript, S. 183–200. <https://doi.org/10.14361/9783839411667-009>.

4 Vgl. Bernd Enders (2019). »Neue Formen des Komponierens und Musizierens in einer digitalen Musikwelt« In: *Diskussion Musikpädagogik* (82), S. 17–21.

onen unscharf, uneinheitlich und unzureichend zu sein scheint.⁵ Hardjowirogo macht dies anhand von Phänomenen vor allem westlich geprägter, digitaler, virtueller und hybrider Musikpraxis anschaulich, die die tradierte Vorstellung von Musikinstrumenten irritieren, da ihnen je etwas Spezifisches fehle: etwa ein »Gesicht« (bei Synthesizern), eine »Seele« (bei Reproduktions-Instrumenten) oder ein »Körper« (bei Software-Instrumenten, vgl. S. 62–112). Die bisherige Forschung zu Musikinstrumenten könne diese instrumentalen Grenzfälle nur partiell erfassen. So wird deutlich: Der Begriff des Musikinstruments ist stets mit Zuschreibungen verbunden (vgl. S. 64). Die Autorin zerlegt ihn daher in seine dinglichen, funktionalen, narrativen, auditiven und visuellen Einzelteile, um diese später als »Instrumentalität« neu zu konzeptualisieren. Interessant ist dabei, dass diese Grenzfälle die eingangs erwähnten Setzungen demonstrieren, die Musiker*innen abverlangt werden (vor allem von neueren Instrumenten des 20. und 21. Jahrhunderts). Die mit diesen Instrumenten verbundenen Entscheidungen manifestieren sich par excellence in den von Hardjowirogo genannten Synthesizern, Reproduktions-, Software- und App-Instrumenten, welche teils erst über voraussetzungsreich einzurichtende materiale Anordnungen spielbar werden. Diesen Zusammenstellungen sind Bedeutungen soziokultureller Praxis eingeschrieben, die durch die von Hardjowirogo später entwickelten Merkmale nun weiter beschreib- und erklärbar werden. Hierbei nimmt sie Instrumentalität nicht dezidiert genre-, stil- oder kulturspezifisch in den Blick, entwickelt ihre Überlegungen aber oft an Instrumenten der elektronischen (Tanz)Musik, die Instrumentalität besonders herausfordern.⁶

Im dritten Kapitel rekapituliert die Autorin die Geschichte der Erforschung von Musikinstrumenten. So habe sich die allseits bekannte Klassifikation von Hornbostel und Sachs mit ihrer Einteilung in Idiophone, Membranophone, Chordophone, Aerophone und Elektrophone als einflussreich erwiesen, sei bis in die 1980er Jahre aber bereits verschiedentlich ersetzt, erweitert und

5 Auf diese aktive Fortführung verweisen zum Beispiel für das Jahr 2024 geplante Publikationen und wissenschaftliche Konferenzen: James Newmann gibt im Verlag Routledge/Focal Press einen Sammelband zu *Histories of Electronic Musical Instruments* heraus, die Galpin Society (um Arnold Myers) veranstaltete in Kooperation mit der Bate Collection der University of Oxford (um Emanuela Vai) eine Konferenz zu »Materiality and the Meaning of Musical Instruments« und das »21st Century Music Practice Research Network« (um Simon Zagorski-Thomas) eine zu »Commercial Electronic Musical Instruments in 21st Century«.

6 Diese im Übrigen als »gefügehaftig« (S. 90) herauszustellen, trifft den Charakter von Setups in Performances der elektronischen Tanzmusik sehr genau: Setups müssen hier oft sowohl aus Materiellem wie Immateriellem von den sie spielenden DJs und Liveacts zusammengestellt werden, bspw. aus Drum-Machines, Samplern, Sequenzern und Loop-Stations ebenso wie aus Sounds, Patterns und Tracks.

variiert worden (vgl. S. 136). Musikinstrumente seien vornehmlich als Klangerzeuger und schwingende Körper erklärt und entsprechend klassifiziert worden, auch wenn dies mit der Evolution von Elektrophonen, die zu einer diskursiven Abspaltung des Musikinstrumentenbegriffs geführt habe, zunehmend ausdifferenziert und in kritischer Distanz erfolgt sei. Dieser ersten Perspektive auf Musikinstrumente als Klangerzeuger fügt Hardjowirogo eine zweite hinzu: die der Kultgeräte (bzw. Kult-Geräte, vgl. S. 165), die weit über jene eingangs zitierte Auffassung eines Musikinstruments als zweckdienliches »Gerät« hinausgeht. Hardjowirogo macht deutlich, dass es im Kontext transnationaler und multimethodisch zu erfassender Musikkultur keinen allumfassenden Instrumentenbegriff mehr geben könne und eine starre Klassifikation von Musikinstrumenten letztlich absurd sei (vgl. S. 152). Sie entwickelt ein Verständnis dafür, Musikinstrumente als Träger von und Einflussfaktor auf Kultur zu verstehen. Die Form von Musikinstrumenten sei einer kulturellen Spezifik und Dynamik unterworfen, zugleich würden Musikinstrumente Kulturen spezifisch und dynamisch formen. Eine dritte Perspektive, die der Körper-Technik, betrifft Beziehungen zwischen Musiker*/Spieler*in und Instrument in ihren physischen und datenbezogenen Körperlichkeiten, die Hardjowirogo in medientheoretischer, instrumentenkundlicher und kulturanthropologischer Sichtweise fokussiert. Diese Beziehungen spielen in die Wahrnehmung von etwas als Instrument wesentlich hinein, etwa, wenn augmentierte Hyper-Instrumente veränderte Mensch-Ding-Interaktionen nach sich ziehen (vgl. 186–189).

Das vierte, zentrale Kapitel der Arbeit führt die vorangegangenen Abschnitte zusammen und definiert den Begriff des Musikinstruments. Die Definition solle laut Hardjowirogo erstens der Dynamik des Wandels musikinstrumentaler Praktiken gerecht werden, zweitens solle sie aus »instrumentalen Universalien« (S. 201) bestehen, die drittens kulturelle Dimensionen berücksichtigten. Hierzu schlägt die Autorin folgende, als gleichwertig zu verstehende Kriterien vor: Klangerzeugung, Intention, Spiel, Erlernbarkeit, Körperlichkeit, kulturelle Verankerung und Publikumswahrnehmung (vgl. S. 213). Dass sie hierbei auf die anfänglichen und viele weitere Beispiele zurückgreift, bekräftigt anschaulich, wie grundlegend der Musikinstrumentenbegriff eigentlich einer Überarbeitung bedarf. Dies ist bspw. dann der Fall, wenn einem Publikum die Funktionsweise von Musikinstrumenten durch deren Gefügehaftigkeit derart unklar ist, dass es sie nicht mehr als solche identifiziert, wengleich aus Sicht der spielenden Person enorme instrumentale Anstrengungen unternommen werden. Abschließend wendet die Autorin ihre entwickelten Kriterien in einer »Belastungsprobe« (auch lesedidaktisch überzeugend, vgl. S. 262) auf das Spiel von Melonenschnitzen an. Hier er-

weisen sich die Kriterien als überaus produktiv, um den Status bzw. das Potenzial von bspw. Dingen als Musikinstrumente zu beurteilen.

Hardjowirogo liefert damit eine äußerst lesenswerte, erhellende und sprachlich klar formulierte Übersicht zur gegenwärtigen Forschung zu Musikinstrumenten. Ihr besonderer Beitrag liegt aus meiner Sicht darin, die maximale und kaum aufhebbare Verunsicherung über musikinstrumentales Tun pointiert deutlich gemacht und ihr anschlussfähige, handhabbare Kriterien gegenübergestellt zu haben. Hierbei führt Hardjowirogo grundlegende Überlegungen zur Auflösung instrumentaler Bedingtheit weiter,⁷ macht aber zugleich nachvollziehbar, dass Musikinstrumente in ihrem Status durch spezifische Kriterien festgelegt sind.

Ihre angeführten Kriterien ließen sich nun popmusikdidaktisch nutzen, etwa für einen Musikunterricht, der »fachspezifische (post)digitale Kompetenzen«⁸ zu fördern beabsichtigt. Musikinstrumente wären dann nicht mehr allein durch Instrumentenkunde und deren Klassifikationssysteme auf Basis des Klangerzeugungs- oder Interaktionsprinzips zu erschließen, wozu viele Schulbücher noch vielfach auffordern, sondern auch im Lichte ihrer soziomateriellen, technikkulturellen Zusammenhänge erfahrbar zu machen. Hiervon würde der beim digitalen Lehren und Lernen im Musikunterricht oft adressierte Kompetenzbereich der Reflexion profitieren, der fachwissenschaftlich angereichert werden könnte. So ließe sich nicht allein der beträchtliche Anteil musikalischer Praktiken durch tradierte Musikinstrumente reflektieren, sondern eben auch aktuellere Entwicklungen, bspw. Musikmachen mit MusikmachDingen⁹ oder post-performative Online-Praxis.¹⁰

7 Vgl. Michael Harenberg / Daniel Weissberg (2010). »Einleitung. Der Verlust der Körperlichkeit in der Musik und die Entgrenzung klanglichen Gestaltungspotenzials.« In: *Klang (ohne) Körper. Spuren und Potenziale des Körpers in der elektronischen Musik*. Hg. v. dens. Bielefeld: transcript, S. 7-17 [hier S. 7]. <https://doi.org/10.14361/9783839411667-intro>.

8 Vgl. Verena Weidner / Christoph Stange (2022). »Musikalische Bildung in der digitalen Welt. Die digitale Transformation im Fokus von Musikpädagogik und -didaktik.« In: *Fachliche Bildung in der digitalen Welt. Digitalisierung, Big Data und KI im Forschungsfokus von 15 Fachdidaktiken*. Hg. v. Volker Frederking und Ralf Romeike. Münster: Waxmann, S. 260-289 [hier S. 270].

9 Vgl. Johannes Salim Ismaiel-Wendt (2016). *post_PRESETS. Kultur, Wissen und populäre MusikmachDinge*. Hildesheim, Zürich, New York: Universitätsverlag Hildesheim, Olms. <https://doi.org/10.18442/581>.

Siehe auch andere Bände der Reihe *MusikmachDinge. ((audio)) Ästhetische Strategien und Sound-Kulturen*, die von Ismaiel-Wendt und Rolf Großmann herausgegeben wird und in der Hardjowirogos Dissertation erschienen ist.

10 Hiermit wird u.a. abgehoben auf veränderte Formen des Musikmachens, die nicht daran orientiert sind, live – im Sinne leiblicher Ko-Präsenz von Musiker*in und Publikum in Raum und Zeit – aufgeführt zu werden. Vgl. Marc Godau / Matthias Haenisch (2021). »Herausforderungen für eine Popmusikpädagogik des 21. Jahrhunderts. Kritische Anfragen an

Ein weißer Fleck liegt meines Erachtens noch darin, dass Instrumentalität gegenüber Liveness künftig noch schärfer konturiert werden kann – zumindest ist augenscheinlich, dass in Performances der populären Musik beides eng zusammenhängt: Livemusik ist oft an ein instrumentales Paradigma gebunden, zugleich geht Liveness in mehr als Instrumentalität auf. Dass der Diskurs um Liveness im besprochenen Buch insbesondere unter dem Kriterium »Publikumswahrnehmung« aufgegriffen wird (vgl. S. 250–252), ist zur Fokussierung der Arbeit sicher zweckmäßig. Hier konstituiert sich Liveness als audio/visueller Kausalzusammenhang von Aktion und Reaktion innerhalb einer instrumentalen Interaktion. Dies steht im Kriterium »Spiel« im Sinne von Unmittelbarkeit ebenso zentral und könnte dazu weiter in Beziehung gesetzt werden (vgl. S. 223), auch unter Hinzunahme anderer Perspektiven auf und Semantiken von Liveness. Einer weiteren Beschäftigung mit der konkreten Verfasstheit besagter Setzungen in den Popular Music Studies tut dies aber kaum Abbruch: Woran wird sich in der Konfiguration von Setups in Produktion und Performance ausgerichtet und wie konstituieren sich Spielweisen, Schnittstellen und Strategien der Vermittlung? Für diese Aufgaben bieten Hardjowirogos Kriterien eine entscheidende weitere Orientierung.

Sarah-Indriyati Hardjowirogo (2023). ›Instrumentalität‹. *Der Begriff des Musikinstruments zwischen Klangerzeuger, Kultgerät und Körper-Technik*. Hildesheim u. Baden Baden: Universitätsverlag Hildesheim, Olms.

<https://doi.org/10.18442/mmd-7>.

das Feld vor dem Hintergrund der musikpädagogischen Diskussion.« In: *Populäre Musik / Kultur in der Jugendarbeit. Dokumentation der Fachtagung*. Hg. v. Landesarbeitsgemeinschaft Populäre Musik / Kultur Berlin e.V. (LAG Pop), S. 21–65 [hier S. 19f.]. https://lag-pop-berlin.de/wp-content/uploads/LAGPop_Fachtagung_2021_Dokumentation.pdf?fs=e&s=cl (Zugriff am 25. August 2024).