

Plädoyer für eine reflektierte Digitalisierung der neuen Musik

... und die Reanimation ihres kritischen Auftrags

Ich werde auf den folgenden Seiten nicht darüber schreiben, dass die Digitalisierung mir ermöglicht, Noten am Computer zu schreiben, Live-Elektronik selber zu programmieren, mich mit der Szene über Facebook zu verbinden oder auf ein unerschöpfliches Archiv von Tonaufnahmen zuzugreifen – Vorzüge, die (gerade mir, einem Digital Native) derart selbstverständlich zur Verfügung stehen, dass ein Vergleich zwischen dem digitalisierten »Innen« unseres gesellschaftlichen Lebens und dem nicht-digitalisierten »Außen« des Anderen kaum mehr möglich scheint. Ein nicht-digitalisiertes »Außen« ist uns nicht mehr zugänglich, genau wie uns kein nicht-kapitalistisches »Außen« mehr zugänglich ist. Nicht-digitalisierte und nicht-kapitalistische Dispositionen, die *aus der Gleichzeitigkeit heraus* zu erreichen sind, kann es nur in flüchtigen, heimlichen Lokalisierungen eines radikal Anderen geben, die aktiv erzeugt werden müssen. Diese Lokalisierungen sind es, die in einem unter Gesichtspunkten der Digitalisierung durchgeführten Vergleich als Gegenobjekt zu unserem »Innen« in Betracht gezogen werden müssen.

Indifferenzen

Im Gegensatz zu entsprechenden Diskursen in der Theaterwissenschaft, die – nicht nur begünstigt durch ihre Nähe zur Medientheorie und zur wissenschaftlichen Auseinander-

setzung mit Film, sondern auch durch die lange und reichlich umkämpfte Tradition einer diskursiven und kritischen Praxis – kein Problem zu haben scheint, Effekte der Digitalisierung auf ihre bereits bestehenden referenziellen Netzwerke zu beziehen und sie in deren Analyse einzubeziehen, wird dem Phänomen im Kontext der neuen Musik mit einer oftmals geradezu beeindruckenden Naivität begegnet. Warum das so ist, erklärt vielleicht ein Blick auf die dispositionellen Kontexte der Digitalisierung, die in dieser Diskussion nicht grundlos, aber fatalerweise oft ausgeblendet werden; schließlich sind sie auf engste verbunden mit dem neoliberalen Kapitalismus, ihre Motivationen sind in erster Linie ökonomischer Natur. (Wenn Hakan Ulus in den *MusikTexten* wieder einmal konstatiert, »die zeitgenössische Kunstmusik befindet sich zweifelsohne in einer ernst zu nehmenden Krise«¹, sollten wir das Kind doch direkt beim Namen nennen: Alles befindet sich in einer Krise, und die Krise, die alles umfasst hält, ist der Neoliberalismus.) Als eine Tendenz, die nahezu alle gesellschaftlichen Bereiche durchdrungen hat und eingebettet ist in (und zuvor-derst befördert wird durch) eine Vielzahl ökonomischer Mechanismen, von denen Macht auf das Handeln, Denken, Kommunizieren und Interagieren der Menschen ausgeübt wird, ist die Digitalisierung an einer Veränderung der Rezeption von Musik mit beteiligt, darunter sicherlich auch an der Ausbildung indifferenter Haltungen, für die ein kürzlich gelesener Facebook-Kommentar zur Diskussion um die diesjährige Echo-Preisverleihung stellvertretend steht: »Es ist doch nur Musik«.

Dieses symptomatische »nur« scheint sich letztlich auch die neue Musik zu eigen gemacht zu haben, als sie, insbesondere in der künstlerischen Praxis, aber auch in der Lehre, begann, sich teils mit einiger Naivität auf die digitalen Mittel zu stürzen, teils hingegen sich einer Haltung zu deren massenhaftem Aufkommen geradezu offensiv zu verweigern. Weder die eine noch die andere Seite machte die Digitalisierung (wie es der Theaterwissenschaft zu weiten Teilen gelungen ist) zu allererst zum Gegenstand eines kritischen Diskurses, für den die neue Musik ausgerechnet mit ihrem Hausphilosophen Adorno schon seit einem halben Jahrhundert die verlässlichste Argumentationsquelle zur Verfügung gehabt hätte. *Jetzt erst recht* hätte das fluide Dispositiv neue Musik erkennen müssen, dass die Reduktion einer Kunstform auf ein »nur« nicht nur deswegen fatal ist, weil sie die Negation eines aus sich selbst begründeten, hohen ideellen Eigenwerts dieser Kunstform und dessen Subsumierung unter einer ökonomischen Logik

1 Hakan Ulus, *Siegeszug der Unterhaltungsmusik. Manieristische Tendenzen in der zeitgenössischen Kunstmusik*, in: *MusikTexte* 157, Mai 2018, S. 33.

Der Komponist und Autor Ole Hübner, Rotterdam 2018. (© Jakob Boeckh)



bedeutet, sondern auch, weil eine Musik, ist sie erst einmal voll in das vermeintliche »nur« der Marktlogik integriert, – auf derselben Ebene wie profane Gebrauchsgegenstände – umso mehr der Verfestigung von Machtverhältnissen dienen, umso mehr zum bloßen *Soundtrack* des Neoliberalismus werden kann – egal ob Mozart (der geopfert wird) oder Kollegah (der sich selbst zur Verfügung stellt).

Jetzt erst recht hätte die neue Musik die Gelegenheit nutzen müssen, sich der *Produktisierung* von allem, insbesondere der *Soundtrackisierung* von Klingendem, zu verweigern. Sie hätte ihre Kunst, ihre Veranstaltungsformate und dispositionellen Kontexte umso mehr der Abkopplung von der »kommunikative[n], die Sinne stimulierende[n] Matrix aus SMS, YouTube und Fast Food«² verpflichtet und an das widerständige Potenzial gegenüber dem neoliberalen »Außen« appellieren müssen, das in dieser Möglichkeit zur Konstruktion flüchtiger, sublimer alternativer Zeit-Räume und Parallelrealitäten liegt (auf die Theater und klassische Konzertformate ein Monopol besitzen).

Stattdessen ließ sich ein Teil des Betriebs von der neu gewonnenen Möglichkeitenwundertüte auch seine rezeptive Haltung ihr gegenüber vorschreiben und hatte fortan etwa gar kein Problem mit sogar den übelsten Mainstream-Ausprägungen von »Popkultur«: Diese ließen sich einfach in Kunstkontexte verpflanzen, indem man eine »ironische« oder »kritisch distanzierte« Haltung zu ihnen einnahm oder diese oder jene Peinlichkeit als »Camp« bezeichnete. In der Reizflut von Abbildungen oberflächlich abgetasteter Medien, die auch die neue Musik erfasst hat, nimmt der Prozess der Digitalisierung, der die Flut quantitativ jäh gegen unendlich treibt, die symbolische Rolle des Schleiers, der Leinwand, der Gaze ein, die sich zwischen das rezipierende Subjekt und das zum Medienprodukt gewordene Objekt schiebt und Verhältnisse in ein »Als-ob« verwandelt – aber nicht in ein elegant-theatrales (wie es Pfaller oder Han fordern³), sondern in ein zynisch-spektakuläres: »Der reine Gebrauchswert, dessen Illusion in der durchkapitalisierten Gesellschaft die Kulturgüter bewahren müssen, (wird) durch den reinen Tauschwert ersetzt, der gerade als Tauschwert die Funktion des Gebrauchswertes trügend übernimmt. In diesem quid pro quo konstituiert sich der spezifische Fetischcharakter der Musik: die Affekte, die auf den Tauschwert gehen, stiften den Schein des Unmittelbaren, und die Beziehungslosigkeit zum Objekt dementiert ihn zugleich.«⁴

Informationen

Ein anderer Teil der Szene machte weiter wie zuvor, freilich mit denselben kritischen Perspektiven und daraus geborenen hohen Idealen, aber zu großen Teilen ohne Willens oder fähig zu sein, diese Ideale und ihre Wichtigkeit innerhalb der Szene, vor allem in der Ausbildung, glaubhaft zu vermitteln. Ich erinnere mich an den einen oder anderen Schlagabtausch der letzten Jahre, bei dem vermeintlich oder tatsächlich Angegriffene, verdiente und kluge KomponistInnen und JournalistInnen, kaum mit weniger Polemik und Zynismus zu der Debatte beizutragen wussten als die mehr oder weniger streitlustigen Digitalisierungsfans. Das Problem im Aufeinandertreffen dieses Flügels der neuen Musik mit der Digitalisierung bestand wohl weniger darin, dass sie sich nicht »digitalisierte«, sondern darin, dass sie kaum eine bewusste Haltung zur ausdrücklichen Notwendigkeit nicht-digitaler, das heißt, ihrer eigenen Musik nach außen trug; Kampfbegriffen wie dem der »gehaltsästhetischen Wende« dürfte es gerade deshalb möglich gewesen sein, eine derart große argumentative Hoheit für sich zu beanspruchen, weil es denen, die plötzlich genötigt waren, den Idealismus der neuen Musik gegen die neue Musik selbst zu verteidigen, nicht so recht gelingen mochte, den »ureigenen« Gehalt ihrer Kunst und deren eben daraus hinreichend belegten, hohen geistigen Wert argumentativ zu bezeugen.⁵

Der Gehalt der Musik liegt ja gerade darin, dass sie nicht mit dem Informationsfluss der »Matrix« (Fisher) beziehungsweise des »Systems der Kontrolle« (Deleuze) geflutet wird, sondern dass sie ästhetische Mittel in den Dienst der Konstruktion von momenthaft Autarkem, Eigengesetzlichem und Festlichem sowie in den der Abkopplung von der »Matrix« stellt. »Das Kunstwerk hat nichts mit Kommunikation zu tun. Das Kunstwerk enthält nicht die geringste Information.«⁶ Ein Vergessen oder gar Negieren des uninformativen Gehalts der Kunst wäre ein fatales Zugeständnis an die neoliberalen, das heißt »ungeistigen« Mechanismen jener Zeit, die Hesses Alter Ego, Josef Knecht, als »feuilletonistische Epoche« bezeichnet: »Wenn ich sie ungeistig nenne, so tue ich es nicht, weil ich ihre gewaltigen Leistungen an Intelligenz und Methodik nicht sähe, sondern weil wir gewohnt sind und darauf halten, den Geist in erster Linie als Willen zur Wahrheit zu betrachten, und was an Geist in jenen Kämpfen verbraucht wurde, scheint allerdings mit dem Willen zur Wahrheit nichts gemein zu haben.«⁷

Ulus kritisiert die Verknüpfung »manieristischer« neuer Musik mit »Zeitgeist [...] im Sin-

2 Mark Fisher, *Kapitalistischer Realismus ohne Alternative?*, VSA: Hamburg 2013, S. 33.

5 Das um so mehr, als sie der Genialität der Kunst, die sie beschreiben sollen, gerade indem sie diese durch ihre vermeintliche Abkehr von anderer Kunst profilieren, bei weitem nicht gerecht werden, ihrem spielerischen Ausüfern vielmehr die Fesseln einer genrespezifischen Vokabularzuweisung anlegen.

6 Gilles Deleuze, *Schizophrenie und Gesellschaft*, Suhrkamp: Frankfurt a.M. 2005, S. 307.

3 Vgl. Robert Pfaller, *Wofür es sich zu leben lohnt*, Fischer: Frankfurt a.M. 2015 (6. Aufl.); Byung-Chul Han, *Transparenzgesellschaft*, Matthes & Seitz: Berlin 2015 (4. Aufl.).

7 Hermann Hesse, *Das Glasperlenspiel*, Suhrkamp: Frankfurt a.M. 2016 (43. Aufl.), S. 387.

4 Theodor W. Adorno, *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, in: *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*, Suhrkamp: Frankfurt a.M. 2003 (2. Aufl.), S. 25.

8 Hakan Ulus, a.a.O., S. 36.

9 Christian Unverzagt, *Masse und Bewegung*, Econotion: Heidelberg 2015, S. 185.

10 Hakan Ulus, a.a.O., S. 35.

ne einer karrieristischen Attitüde, die unserer spätkapitalistischen, postmetaphysischen Zeit entspricht⁸ – und übersieht dabei, dass der Schlüssel zu einem transzendental-metaphysischen Kunsterleben im Wort »Zeitgeist« selbst bereits verkörpert ist, liest man es nur im Wortsinne: als »Zeit-Geist«, das heißt als »Dämon, der im Rücken der Systemzeit lauert. Wenn er Akteure zu seiner Verkörperung gefunden hat, tritt er in Erscheinung«⁹ und setzt für sie die »Systemzeit« außer Kraft. Der »Zeitgeist« hat also, wie jedes Sakrale, zwei Seiten: die verführerische, quantitativ orientierte »Zeit-Seite«, die ihn zum Symptom eines »postmodernen Relativismus«¹⁰ macht – und die metaphysische, widerständige, qualitativ orientierte »Geist-Seite«, die sich freilich versteckt hält. Potenzielle Wirksamkeit und Radikalität beider Seiten wachsen und schrumpfen innerhalb eines Dispositivs parallel und werden in dem unseren unter anderem durch Effekte der Digitalisierung beidseitig enorm befördert. Gerade mit Blick auf das politische Schlagwort der medial vermittelten »Post-Faktizität« ist zu bemängeln, dass sich das öffentliche System in Fragen der Wahrheitsfindung mehr und mehr an Quantität denn an Qualität orientiert, wozu digitale Mittel dienlich sind: Im Fußball wurde der Videobeweis als »technische Stütze« des Schiedsrichters eingeführt; die spielerische Qualität des Sports erleidet dadurch, kaum zu glauben, *noch* mehr Schaden, als ihr durch seine Kommerzialisierung ohnehin angetan wurde. Es werden per Videobeweis nun zwar »Fakten geschaffen« – aber mit *Wahrheit* im Sinne des Spiels, mit seinem *Geist*, haben diese nichts zu tun; nur mit Geldsummen im Millionenbereich. Die Wahrheit erfordert Zeit-

Räume, die von Idealismus, nicht aber von Information erfasst sind.

Institutionen

Mit Sorge bemerke ich in der neuen Musik ein tatsächliches Misstrauen gegenüber ihren »ureigenen« Mitteln: denen des Klangs und der Performativität des Musizierens. Eine Musik, die aber von vornherein aufgibt, sich die Frage nach der Radikalität ihrer Klanglichkeit überhaupt zu stellen, kann niemals eine radikale Musik sein, mögen Konzept und Visuelles noch so spannend daherkommen. Wer heute Komposition studiert, ist schnell gefangen zwischen zwei Polen: Auf der einen Seite steht dann so etwas wie die »mahnende Doktrin« der Institutionen – der Idealismus, der der neuen Musik seit ihren Anfängen Lebenselixier und Ausdruck eines Vertrauens in den sublimen Klang war, nun aber allzu plötzlich als vermeintlich reaktionärer Konservatismus verhallt, weil seine Mahnung verpasst hat, sich über die Jahrzehnte aus ihrem eigenen Geist heraus zu erneuern. Die andere Seite, als angreifende Instanz, ist die Verlockung, das schnelle Befriedigungs- und Erfolgsversprechen der an »popkulturellen« und medialen Phänomenen orientierten Tendenzen. Mit ihnen haben sich heimlich auch neoliberal geprägte Bewertungs- (symptomatisch: der Like-, noch mehr: der Haha-Button), Bewerbung- (Trailer- und Teaservideos für Uraufführungen) und Labelingmuster (#hashtag) eingeschlichen, gegen die es ein multiperspektivischer, differenzierter Diskurs, der die Musik selbst und nicht (primär) ihre mediale Repräsentation zum Inhalt hätte, zunehmend schwerer hat. »An verschiedenen Institutionen haben sich manie-

Ole Hübner, Partituraschnitt aus *Drei Menschen, im Hintergrund Hochhäuser und Palmen und links das Meer* für großes Ensemble, Audiozuspielung und Live-Elektronik (2016/17). (© privat)

The image shows a musical score for a piece titled 'Drei Menschen' by Ole Hübner. The score is divided into three main sections: 'd bass', 'cues record', and 'playback elektronik'. The 'd bass' section features a bass line with dynamics *ff* and *f*, and a time signature of 4:3. The 'cues record' section includes a 'cue 20' marker. The 'playback elektronik' section contains lyrics: »eines kollektiven gefühls«, »eine erinnerung«, »an ein früheres erleben desselben«, and »im sinne einer gemeinsamen erinnerung«. The score is marked with 3:4 time signatures.

NOW!

DAS FESTIVAL FÜR NEUE MUSIK

24.10.-4.11.2018

FORM PER FORM

MAURICIO KAGEL
 ENSEMBLE MODERN
 SUZANNE VEGA
 PHILIP GLASS
 PETER EÖTVÖS
 SIMON STEEN-ANDERSEN
 JOHANNES KALITZKE
 BÉLA BARTÓK
 CHANYUAN ZHAO
 ICTUS ENSEMBLE
 BEAT FURRER
 JOHN CAGE
 ASKO|SCHÖNBERG
 CHORWERK RUHR
 CAROLA BAUCKHOL
 THOMAS NEUHAUS
 JONATHAN STOCKHAMMER
 ESSENER PHILHARMONIKER
 FOLKWANG UNIVERSITÄT DER KÜNSTE
 STUDIO MUSIKFABRIK
 COLLEGIUM VOCALE GENT
 TORU TAKEMITSU
 LUCIANO BERIO
 WDR SINFONIEORCHESTER KÖLN
 YASUTAKI INAMORI
 SCHLAGQUARTETT KÖLN
 NEUE PHILHARMONIE WESTFALEN
 ONDŘEJ ADÁMEK
 E-MEX-ENSEMBLE
 KARLHEINZ STOCKHAUSEN
 ANGELA DENOKE
 HENRIK NÁNÁSI
 DAI FUJIKURA
 OSCAR BIANCHI
 GEORGES APERGHIS
 HELMUT OEHRING
 DAVID ROSS
 CHRISTIANE STROTHMANN
 JULIA MIHÁLY
 PETER VEALE
 GEORGES-ELIE OCTORS
 STIFTUNG ZOLLVEREIN
 PACT ZOLLVEREIN

Die Philharmonie Essen richtet NOW!
 gemeinsam mit der Folkwang Universität der
 Künste, der Stiftung Zollverein, dem Landes-
 musikrat NRW und PACT Zollverein aus.
 Gefördert von der Kunststiftung NRW.

Das komplette Festivalprogramm
 mit allen Konzerten unter:
www.philharmonie-essen.de
 Tickets T 02 01 81 22-200

Instruktionen

Die Abkehr von den »Verlockungen des Gegebenen« gelang oben genanntem Studenten, als er als Zweiundzwanzigjähriger die Musikhochschule verließ (wer meine Arbeit schon länger verfolgt, wird darin einige einschneidende Veränderungen bemerkt haben) und ein Theaterwissenschaftsstudium aufnahm, durch das er lernte, auf Grundlage der Kenntnis einschlägiger Fachliteratur, geschichtlicher und geisteswissenschaftlicher Zusammenhänge Stellung zu beziehen, kausale und argumentative Zusammenhänge ganzheitlich zu denken, Ideale und Traditionen zu durchdringen, differenzierte Kritik (und Kritik an Kritik) zu üben – und tiefes Vertrauen ins Hören zu gewinnen. Wie gerne hätte er all das an der Musikhochschule erlebt!

Heute zieht er deshalb das Fazit: Die Digitalisierung ist kein Problem per se, weder in der neuen Musik noch anderswo. Aber dort, wo sie selbst zum hauptsächlichen Inhalt des durch sie Vermittelten wird (wie in der blind-affirmativen digitalen Aufrüstung von Bildungseinrichtungen, für die der systematische Abbau von eigenständigem, abstraktem, ganzheitlichem und übertragendem Denken bedenkenlos in Kauf genommen wird), fallen mit der Digitalisierung vor allem diejenigen neoliberalen Mechanismen ein, durch die sie dem in alle Lebensbereiche eingedrungenen Spektakel überhaupt erst den Stellenwert einer »ungeheure(n) unbestreitbare(n) und unerreichbare(n) Positivität« erlangen konnte, die »nichts mehr [sagt] als: ›Was erscheint, das ist gut; was gut ist, das erscheint.« [...] Der zutiefst tautologische Charakter des Spektakels geht aus der bloßen Tatsache hervor, daß seine Mittel zugleich sein Zweck sind.«¹⁵ Dort, wo Missstände bereits bestehen, wird die selbst legitimierte Digitalisierung zu deren grellstem Warnzeichen: Wenn der Datenschutz gefährdet ist, mag den Menschen dämmern, dass alles Streben des Neoliberalismus spätestens seit 1989/90 der Erlangung von Totalität galt – »(d)er Insasse des digitalen Panoptikums ist, Opfer und Täter zugleich.«¹⁶ Und wo ein und dasselbe Thema über Jahre hinweg die Dysfunktion einer diskursiven Praxis aufzeigt, sollte erkannt werden, dass eine Ausweitung des Blicks auf benachbarte Disziplinen und eine systematische Neuordnung und Neu-Institutionalisierung von forschendem Denken, Spekulation und Kritik nach deren Vorbild sich als gute Maßnahme im Allgemeinen sowie als notwendige Reaktion auf gesamtgesellschaftliche Entwicklungen – etwa die Digitalisierung – im Spezifischen erweisen könnte. ■

15 Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, Edition Tiamat: Berlin 2013 (2. Aufl.), S. 17.

16 Byung-Chul Han, *Transparenzgesellschaft*, a.a.O., S. 82.