

# Charts Music

September 2017

Erstdruck

Die immer wieder diskutierte Trennung der Musik in »Ernste« und »Unterhaltungsmusik«, wie sie in Deutschland seit der Gründung einer Verwertungsgesellschaft für Musik eingerichtet ist, lässt sich zumindest in einer Hinsicht praktisch ohne Ausnahme feststellen: Atonale Musik ist nie Unterhaltungsmusik, und Unterhaltungsmusik kann nie atonal sein. Es ist ein Unterschied um's Ganze, ob eine Musik sich in der Sphäre einer verbreiteten, sprachähnlichen Verständlichkeit, in »prästablierter Harmonie« (Adorno) bewegt oder eben nicht. Diese Verständlichkeit heißt: Tonalität. Zu ihr zählen nicht nur Akkorde, sondern auch, noch wichtiger, ein regelmäßiges Metrum; jeder Popproduzent – und die Struktur aller Popmusiksoftwares – bestätigt: Der regelmäßige Beat ist unabdingbar, mit ihm geht alles los.

Musik, die sich nicht auf ein stabiles System von Metrum und Harmonie bezieht, hat einen anderen, selbstreflexiven Anspruch; in ihr stellt sich erst einmal die Frage, was überhaupt »Musik« ausmacht, hinterfragt jede Selbstverständlichkeit musikalisch-expressiven Ausdrucks. Zur Selbstverständlichkeit wurde einzig, dass eigentlich nichts mehr selbstverständlich ist. Gott ist tot, die Erde von der Sonne losgekettet, und wir sind seitdem Stürzende – in alle Richtungen gleichzeitig.

Atonalität war im 20. Jahrhundert die große Erzählung der Neuen Musik. Sie gab ihr Relevanz und Würde und wies ihr eine Rolle im großen Ganzen zu. Mit der Atonalität konnte man sich auf die Gesellschaft beziehen, die mit der Tonalität, also mit unhinterfragtem Konsum identifiziert wurde. Atonalität dagegen heißt, sich völlig neu aufs Hören einzulassen, jedes Geräusch und selbst noch die Stille können »Neue Musik« sein.

Die Definition der Neuen Musik war im 20. Jahrhundert: atonal und auf klassisch-akustischen Instrumenten gespielt. Selbst wo mit Tonalität »gearbeitet« wird, etwa wie in Berios *Sinfonia*, passiert das im Kontext und in der Disposition des Atonalen. Eine Collage aus tonaler Musik ist ein atonales Konzept. Und wo die Unverständlichkeit des Modernen in mildere, vertrautere Muster überführt wurde wie in der »Neuen Einfachheit«, bestätigt auch das den Bruch, der überbrückbar sein mag bis zur Verschleierung, aber nicht mehr wirklich geschlossen werden kann.

Ich bin immer und überall bereit, diesen Wert, den hohen Anspruch von Atonalität hochzuhalten und zu verteidigen; die meisten meiner

Arbeiten sind atonal und ich bin durch die Spahlinger-Schule einer gründlichen Moderne-Rezeption gegangen. Der notorische Viervierteltakt der Popmusik, ihr Akkordvorrat von um die vier, im ›Intellektuellen-Pop‹ vielleicht sogar sieben Akkorden, ist mir viel zu unterkomplex, und formal ist das Song-Schema auch nicht gerade mutig.

Poptheoretiker und sich selbst als avancierte Enthusiasten verstehende verweisen dann gerne auf das Niveau der Texte, auf den Sound, auf das Gesamtkunstwerk. Diedrich Diederichsen kann seitenlang als Großtheorie ausführen, wie Styling, Posen, Attitüde der Stars die Individuation von Adoleszenten konstituieren, und wie faszinierend und kulturell grundlegend all das ist. Ewige Jugendliche scheinen sich mit derlei identifizieren zu können; wenn es etwas gibt, was mich nicht mehr interessiert, dann sind es die Individuationsprozesse von Teenagern – mich interessiert die Metakritik der Erkenntnistheorie!

Dabei geriert sich der Jargon der Poptheoretiker betont akademisch, geradezu demonstrativ in Codes, die überbieten und abgrenzen wollen – man will ja akzentuieren, wie intellektuell Popmusik ist, in Absetzung vom Popmainstream (der freilich ›Kommerzkacke‹ ist) ebenso wie zur Neuen Musik, die wiederum als zu nerdig und unsexy gilt. Die Gräben bestehen weiter, nicht unbedingt, weil sich die Neue Musik für zu fein hält, sondern weil Pop Pop sein will.

Dabei gibt es doch von der Popmusik manches für die Neue Musik abzuschauen, und es wird getan. Neue Musik war bislang primär eine live dargebotene Kunstform, Radio und Tonträger fast immer eine sekundäre Angelegenheit. Popmusik dagegen ist zuerst das Studioalbum, das hernach auf Tour geht. Neue Musik wird detailliert als Partitur komponiert und später instrumental umgesetzt, Pop wird akribisch im Studio entwickelt. Studio-Sound ist elektronisch; auch wenn akustische Instrumente den Ausgangspunkt bilden, spielen Mikrofonierung und weitere Bearbeitung wie Filterung, Verhallung, Stereomischung usw. eine eminente Rolle und sind Wissenschaften für sich. Paradigmatisch steht die Pionierleistung der Beatles, die die kompositorischen Mittel des Studios innovativ nutzten wie niemand vor ihnen.

Neue Musik des 20. Jahrhunderts spielte sich hauptsächlich auf akustischen Instrumenten der klassischen Musik ab, weil sie von dort gekommen war. Adorno tat sein übriges, die Sphären abzustecken, mit seiner Schmähung des Pop. So kam es dazu, dass die Elektrische Gitarre, das Drumset, der E-Bass und die Samples in der Popmusik zu Hause waren und das Streichquartett, die Oboe, die Piccoloflöte in der Neuen Musik. Progressive elektronische Musik blieb eine Nische, technisch zu unzugänglich für

Komponisten, Tape-Musik als Aufführungsmusik außerdem zu unattraktiv. Figuren wie Rihm, Lachenmann oder Ferneyhough rückten von den Errungenschaften der elektronischen Ausflüge ihrer avantgardistischen Vorgänger Stockhausen, Nono oder Xenakis wieder ab – sie verweigerten sich schlichtweg der Elektronik, verleumdete sie nachgerade.

Was dabei an neuer Klanglichkeit mit den erweiterten Spieltechniken der akustischen Instrumente jahrzehntelang entwickelt wurde, hat sein Pendant in den elaborierten Klanglichkeiten des Studios. Wo Pop meines Erachtens wirklich avancierten Status genießt, ist der ›Sound‹. Die Übergengenauigkeit der im Studio ertüftelten und fixierten Klanglichkeit, der hohe technische Standard sprechen für sich; wo das Takt-, Akkord- und Formschema kaum zu hintergehen ist, stürzt sich die musikalische Fantasie auf den Sound, der sich dafür im Jahrgang ändert. Dazu gehören auch die teilweise sagenhaft charismatischen Stimmen im Pop, die der ›Zerstörung‹ durch klassische Ausbildung zum Glück entgingen.

Eine Revolution trug sich dann um 1990 herum zu: Techno mit seinem pausenlosen Set brach die Songstruktur auf, und endlich war auch mal die Stimme verzichtbar und brachte den neuen Musikertypus des kuratierenden DJs hervor.

Es tat sich also etwas. Techno ist zwar nicht gerade eine Intellektualisierung von Pop, sondern die Überführung ins nachtdurchgehende Feiern, aber doch war es, nicht zufällig zeitgleich mit dem Ende des Kalten Krieges und den düsteren 80er Jahren, ein ganz neuer authentischer Ausdruck und Medium der Gestaltung von Klang, die aufhorchen ließ.

Umgekehrt sind durch die digitale Revolution in der Neuen Musik die Studiomittel handhabbar geworden, übertragbar auf den Konzertsaal via Sampling, MIDI-Instrumente, Laptops und Clicktracks, zuletzt auch mit Videobeamern. Außerdem ist die vom Konzertbetrieb autonome, zu Hause produzierte Musik durch die Veröffentlichungsmöglichkeit im Internet etwas gestärkt. Postmoderne Philosophie öffnete die Blasen auch etwas. Nur die Trennlinie von tonal-atonal bleibt letztlich doch eine recht harte Grenze.

In vielen meiner Werke seit 2006 habe ich Popmusik in Form zersplitterter Collagen verwendet, auch popkulturelle Materialien und Mittel eingesetzt wie Fußball, Meme und Comedy. Sie sind dann aber immer Teil eines im Kern atonalen Setups. Ähnlich wären da Brigitta Muntendorfs Verwendung von Techno-Plugins und Internetvideos, Jagoda Szmytkas performative

Popkonzertformate, Alexander Schuberts Aufgreifen von Sound und Licht des Clubs oder Moritz Eggerts Schlager-Travestien.

Es bleibt aber ambivalent. Nicht nur musikalisch, auch institutionell und im Habitus sind Popmusik und Neue Musik weiterhin verschiedene Welten, wenn auch mit manchen Zugeständnissen, Anleihen und Berührungen bisweilen.

Es könnte sein, dass wenn Pop sich nicht von der Krise, die mit der Digitalisierung ausbrach, erholt, vielleicht irgendwann alles wesentlich egalisierter nebeneinander steht: Pop, Klassik, Weltmusik, Neue Musik, Jazz, etc., und es vermischt sich dann alles immer mehr oder bildet wiederum neue Hybride und Genres aus, ebenso wie im Technotempel auch Konzerte stattfinden und im Musiktheater gegen später getanzt wird. Das Berliner *Berghain* hat mittlerweile den Status einer Kultureinrichtung – wofür der Club nicht zuletzt darum kämpfte, weil er dadurch Steuern spart. Doch nach wie vor: Rastet ein Gemisch von Schlägen auf einen durchgehenden Beat ein, finden sich verstreute Töne zu einem Durakkord zusammen, ist eine ungleich konsumierbarere Sphäre betreten, von der Industrien zehren. Man entscheidet sich dann doch für das eine oder das andere; spätestens bei der GEMA muss im Formular angekreuzt werden, ob es sich um E oder U handelt.

Wenn ich 2009 ein durchweg tonales Stück komponiert habe, von dem ich sage, dass es Neue Musik ist (was sonst sollte ich auch machen?), dann erst einmal, weil es sich um gänzlich uneigentlichen Pop handelt, ironisiert und zweckentfremdet. Es ist an der Oberfläche Popmusik, und zwar durchweg im Schlechten. Ich habe mir in dem Fall nichts Positives von ihr abgeschaut, sondern sie ›at its worst‹ aufgegriffen. Das Stück wurde mit einer Popkompositionssoftware erstellt, dem just erschienenen *Songsmith* von Microsoft, einem Kinderspielzeug, in das man eine Melodie einsingen oder -spielen kann, und das Programm fügt dem Harmonien hinzu und man kann diverse Stilarrangements auswählen oder Parameter ändern – es gibt tatsächlich einen prozentualen Schieberegler für die »Happiness«.

Diese Software spiegelt sicherlich nicht den neuesten Stand der Popstudioteknik, sondern vielmehr den postmodernen Bodensatz von längst etablierten Stilen, objektiviert, banalisiert und endgültig funktionalisiert. Wenn ich eine Software nicht verwenden will, dann wohl diese. Und doch, dafür gilt: Was man nicht gebrauchen kann, kann man mißbrauchen. Erst einmal testete ich spaßeshalber aus, was die Software zustande bringt, wenn ich ihr eine Zwölftonreihe als Melodie eingebe, also das gezielt sich einer

funktionsharmonischen Deutung widersetzende. Die Software hatte zu kämpfen.<sup>1</sup>

Dann kam mir, beim Blick in die Nachrichten, auf einer anderen Ebene ein widerständiges Moment in den Sinn: Anfang 2009, just als die Software auf den Markt kam, befand man sich auf dem Höhepunkt der sogenannten Finanzkrise. Aktienkurse vor allem von Banken gingen seit Monaten ins Minus, ihre Kursdarstellungen bildeten signifikante Kurven nach unten. Diese Darstellungen, Charts, übertrug ich in Melodien, die nun entsprechend abwärts verliefen; es funktioniert genau gemäß der barocken Figurenlehre: Melodie nach unten bedeutet Trauer. Und jene Melodien speiste ich in diese Kinderkompositionssoftware ein. Charakteristische Melodieverläufe, die einem ökonomischen Disaster entstammen, in eine Software eingegeben, bei der der Happiness-Regler bis zum Anschlag gestellt werden kann.

Wenn man so will ist das eine Arte Povera, die mit billigem Popularsoud mitunter mehr auszudrücken glaubt als nur mit hehrem Steinway – das ist ihre Anforderung an das Hören. Jene Stilistiken der Software, beispielsweise Disco-Fox, Rockballad oder Muzak, sind der akustische Inbegriff des Kapitalismus: gute Laune simulierend, sedierend, bequem für die Hintergrundbeschallung, den Kaufrausch grundierend, jedes Problembewusstseins übertünchend.

Nun war es natürlich wichtig, dem eine entschiedene Relation beizugeben; die Herkunft der Melodien musste ersichtlich sein. Ich habe ein Video gemacht, in dem diese (un)musikalischen Arrangements gemeinsam mit den Darstellungen der ursächlichen Aktienkurse erklingen, und Ton für Ton wird illustriert, wie jedem Sekundintervall abwärts Milliarden, wenn nicht Billionen an Verlusten entsprechen.<sup>2</sup> Ein unlösbarer Widerspruch zwischen Happy-Musik und menschlichem Versagen ist hier angelegt, und dieser Widerspruch ist die Wirklichkeit eines ökonomischen Systems, das ums Verrecken so weitermacht als sei nichts gewesen. Nach den unseligen Lehman Brothers erklingt der Boni-Track der Bank of America und der Kurs- beziehungsweise Hörsturz von General Motors. Den ersten Teil beschließen zwei Selbstreferenzen: Die Abwärtskurven von Microsoft, das für diese Software verantwortlich zeichnet und hier die Subvertiertierung sich gefallen

---

<sup>1</sup> In der Fortsetzung: Die Aufnahme eines Streichquartetts von Ferneyhough einspeisen, wofür die Software eine Schlagzeug- und Harmoniebegleitung findet. Das Ergebnis: Es funktioniert unerwartet gut. <https://bit.ly/2LsUIPZ>.

<sup>2</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=2-BZfFakpzc&t=2s>

lassen muss, sowie von Warner Music, einem Vertreter der Musikindustrie, der es schon seit den Tauschbörsen des Internets an den Kragen geht. An der Stelle werfe ich im Clip die Frage auf: Wird mich die Musikindustrie für dieses Sampling verklagen (wie sie es seit Jahren mit der Kriminalisierung von Millionen treibt)? Schließlich besteht hier auch das Copyright-Dilemma: Wer hat das eigentlich komponiert – ich, oder die Manager, oder der Computer? (»Jeder Mensch ist ein Künstler« – also auch die Banker?) Autorschaft, Besitz und Verlust, betrifft Aktien wie das geistige Eigentum etwa von Musik genauso. Im Mittelteil läuft die *Katabasis* weiter, konterkarierend werden dazu die typischen gesellschaftlichen Funktionen von Musik eingeblandet: zum Entspannen (als Cameo-Auftritt schlüpfte ich in die Rolle des gestressten Börsenmaklers, der ein Püschchen mit musikalischer Ablenkung redlich verdient hat), zum Tanzen (hier der YouTube-Klassiker aus einem philippinischen Gefängnis, in dem die Häftlinge nichts besseres zu tun haben als eine Michael-Jackson Choreographie aufzuführen), zum Singen (hier die unsäglich emotionalisierenden Castingshows) und zum Genießen (hier das bürgerlich-feierliche Konzert). Darauf folgen, in bester kontrapunktischer Manier, Aufwärtsmelodien (*Anabasis*): die Zahl der toten GIs im zweiten Golfkrieg, montiert mit dem parallel dazu steigenden Aktienkurs der deutschen Waffenfirma Heckler & Koch, die in den Irak verkauft, und die rapide steigende US-Verschuldung; letztere, nationsbewusst, Countrymusik.<sup>3</sup> (Um den Zusammenhang von Kriegstoten, prosperierendem Waffengeschäft und wachsenden Staatsschulden zu unterstreichen, ist hier die Tonart, anders als im ersten Teil, beibehalten. Inhaltlich ergeben sich freilich gänzlich ›falsche Parallelen‹.) Dem schließt sich eine groteske Statistik an, die ich im World Wide Web gefunden habe: Mit einem Schaubild visualisiert sie die Zahl der Desinformationen, welche 2002/03 von der Bush-Regierung verbreitet wurde, um ihren Öl-Feldzug zu legitimieren. Diese Grafik habe ich in ein Streichquartett-Arrangement übersetzt, staatstragend und souverän, die höfische Gattung – und ausgerechnet für den Moment der Kriegserklärung ergab sich dabei eine *Exclamatio*-Figur. Im Schlussteil reihen sich dann wechselnd steigende und fallende Melodien: des Dow Jones (besonders stimmungsvolle Partymusik),

---

<sup>3</sup> Der Irakkrieg ist mir eine bleibende Wunde, seit er mich 2003 monatelang in lähmende Depressionen gestürzt hat. Darum taucht er auch in *Compression Sound Art* auf, und in dem Stück *Living in a Box* für großes Ensemble, Sampler und Video gestalte ich mit den Klängen von Prothesen der verstümmelten Soldaten eine zynische Nussknackersuite.

von Arbeitslosenzahlen, parallel dazu explodierende Absätze der Pornoindustrie (Rumba, ein Paartanz), des DAX, des Nikkei, des Euro Stoxx, in immer schnellerem Samba, Stretta am Abgrund!, zuletzt kadenzierend der vom Nasdaq abgeleitete *Lamentobass* in Infrarochtiefe.

In diesem Stück besteht ästhetische Widersprüchlichkeit einmal nicht zwischen Siebzehntolen in der Griffhand und Fünfzehntolen in der Bogenhand, sondern zwischen flottem Rock und den Bach runtergehender Wirtschaft. Pop und Bilanzen, beide sind falsch. Der Skandal ist ja gerade, dass das alles so offensichtlich und an der Oberfläche verkehrt ist. Das Stück erbringt keine Utopie, sondern fordert sie von der Wirklichkeit. Sein Impetus ist zugleich heiter; »die Erschütterung des Zwerchfells bietet dem Gedanken bessere Chancen dar als die der Seele«<sup>4</sup> (Benjamin). Es ist die teuerste Musik der Welt, aber war in wenigen Stunden an einem billigen Computer erstellt und veröffentlicht. Zwei Wochen später war es weltweit ein kleiner Hit, mit mittlerweile über einer halben Million Views. Anti-Heckler-&-Koch-Aktivist\*innen haben mich eingeladen, Sahra Wagenknecht von der Partei *Die Linken* fragte mich, ob der Billion-Dollar-Song bei einer Veranstaltung von ihr gespielt werden dürfte. In Amerika lachen sie immerzu im ersten Teil, wo es um Banken geht, im zweiten Teil, wo es um den Irakkrieg geht, finden sie es plötzlich nicht mehr lustig. *Charts Music*, die nicht Musik für die Charts ist, sondern Charts zur Musik macht, wurde international vom Fernsehen ausgestrahlt, dutzende Radios brachten es (obwohl ich es untersagte, denn ohne die Videoinformation dazu hat diese Musik wirklich überhaupt keinen Sinn) und die großen Zeitungen berichteten. Es ist ja nicht zu leugnen, dass schlechte Zeiten gute Zeiten für die Kunst sind. Ich halte das Stück für so gelungen oder nicht wie andere von mir, die bislang keine fünfhundert Hörer fanden. Verschiedene Medien haben eben verschiedenes Publikum. Das ist die bittere Pointe: Auch wenn das Stück alles andere als den Pop verehrt, ist es Pop und konnte darum sich so weit verbreiten. Man kann das elitär als Anbiederung verschmähen, kann Ironie und Satire verteufeln, aber Satire ist auch eine Kunstform.

Auf den ersten Blick vermag das Stück nicht gerade eine komplexe ökonomische Analyse zu erbringen. Die Kurse gehen eben nach unten, und die Korrelation von Kriegstoten und dem Umsatz von Waffenfirmen überrascht auch niemanden. Es lohnt zur

---

<sup>4</sup> Walter Benjamin, *Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Faschismus in Paris am 27. April 1934*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd II, Frankfurt a. M. 1982, S. 712.

Interpretation aber ein tieferer Blick in die Ausgangssoftware. Microsoft veröffentlichte zum Erscheinungsdatum einen Werbespot, der es in sich hat.<sup>5</sup> Kurioserweise hat er das Werbetreiben zum Thema, ein ›Kreativer‹ einer Werbeagentur muss sich eine Kampagne für Handtücher, die im Dunkeln leuchten ausdenken. Er räumt freimütig ein, dass niemand ›Glowing-in-the-dark-Towels‹ braucht! Am Frühstückstisch erblickt er seine Tochter, die mit Songsmith spielt; nach ihrer (natürlich gesungenen) Erklärung des Programms ist der Groschen gefallen, der Vater weiß, was er beim Meeting in der Agentur präsentiert: einen Glowing-in-the-dark-Towels-Song. Das führt natürlich zum Erfolg, und am Ende des Tages und Liedes singt er wieder zu Hause mit der Hausfrau glücklich: And what a happy home we'll have, with every word in Rhyhme. Just diese vermeintlich glücklichen Einfamilienhäuser aber waren es, die in den USA jahrelang ohne Deckung, das Fantasma von verkaufsfähigen Leuchthandtüchern gewissermaßen, gebaut wurden und zur Finanzkrise führten. All das steckt in dieser Software, sie ist strukturell mit der Finanzkrise verbunden, so wie der Tonfilm eine Erfindung der Weltwirtschaftskrise war, und Choreographien wie die Busby Berkeleys, im Ersten Weltkrieg dem Militär abgeschaut, der Masse ästhetische Unterhaltung und zugleich Disziplin nahebrachten. Das Stück über die Finanzkrise 2009 bleibt darüber hinaus aktuell, solange es den Kapitalismus gibt, denn der impliziert konstitutiv, wie Marx scharfsinnig voraussagte, periodische Krisen – die die Unterhaltungsindustrie wiederum nötig machen.

Man kann an das Stück auch formal herangehen – als Ganzes ist es völlig konventionell eine ABA-Form, doch in der Zusammensetzung eine Reihenform lauter verschiedener Stile, Variationen des gleichen Konzepts. Wiederum überhaupt nicht der Popmusik entsprechend sind die Melodien, deren Ambitus, der finanziellen Vorlage geschuldet, meist über zwei Oktaven hinweg absteigen. Der ökonomische Algorithmus erschafft die algorithmische Popmusik – was ja in der Popmusik waltet, in Zukunft vielleicht sogar wirklich noch viel mehr passiert, selbständig computergenerierter Kommerzpop. Letztlich wäre die nominelle Frage damit angesprochen: Ist das nun Popmusik, Neue Musik, überhaupt Musik, wo doch das Video mit dazu gehört? Es Neue Musik zu nennen mag substantiiert sein, zum Zeitpunkt der Komposition war das aber auch erst mal eine Setzung, so wie die Zweite Wiener Schule wiederum atonale Musik etwa ›Walzer‹ oder ›Symphonie‹ nannte. Eine bewusste Referenzierung der Musik,

---

<sup>5</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=3oGFogwxc-E&t=4s>



wodurch gerade der Rahmen, der Begriff der Musik thematisiert wird. Ist es also Neue Musik, gute oder schlechte Neue Musik, gute oder schlechte Popmusik? Wert und Entwertung, worum es im Stück inhaltlich geht, ist auch beim Stück selbst die Frage. Auf welcher Ebene agiert und funktioniert das Stück?

Was das Stück ausmacht, und was ich für ein typisches Wesen Neuer Musik halte – hier abstrahieren wir von tonal/atonal – ist: ein Widerspruch. Das unterscheidet das Stück, das seiner Technik nach eine Sonifikation darstellt, von der wissenschaftlich angewandten Sonifikation. Sonifikation ist das technische Auslesen gegebener Daten und ihre Applizierung auf Parameter des Klanges; man kennt es beispielsweise von tönenden Einparkhilfen oder im OP-Saal die akustische Anzeige des Herzschlags. Sonifikation ist der Gegensatz zu einer expressiven Interpretation einer Vorlage – als solche ist sie mir ein beliebtes Werkzeug, derart habe ich beispielsweise auch sämtliche Gedichte von Trakl und Celan ›vertont‹, Schrift als grafische Partitur aufgefasst oder mithilfe der Schwerkraft Objekte wie Schuhe durch Fallenlassen auf Saiten ›verklanglicht‹. Doch in allen Fällen sehe ich den Unterschied zu einer positivistisch-wissenschaftlichen Nutzbarkeit von ›akustischen Displays‹ im Widerspruch, an dem mir gelegen ist. Trakl als Binärcode, dessen Nullen und Einsen auf einer Geigensaite als leere Saite (0) oder mit dem 1. Finger gegriffen (1) zu Musik werden, steht in eklatantem Widerspruch eben zum expressiven Gehalt der literarischen Vorlage. Und insofern ist Charts Music ›Art Music‹, Kunstmusik, vielleicht auch ›Pop Art‹, da es einen Widerspruch ausdrückt, den Popmusik so nie ausdrücken würde.

Dem wäre eine Philosophie der Diastematik noch hinzuzufügen, die bislang Desiderat ist. »Hoch« und »tief« nennt das Abendland die Dimensionen der Tonhöhe, die ich auf hohe und niedrige Firmenanteilsscheinbewertungen münzte, und als solche verstehen wir das heute auch sofort, doch die alten Griechen etwa charakterisierten das Spektrum der Tonfrequenzen noch mit »dumpf« und »scharf«, die Flathead-Indianer sprechen von »schwachen« und »starken« Tönen, die Bashi-Indianer von »fetten« und »dünnen« Tönen, das Lau-Volk der Salomon-Inseln von »schwarzen« und »weißen« Tönen, in Westafrika leitet man die Pitch-Bezeichnung von der Größe der Trommelkörper ab und sagt »große« und »kleine« Töne, und biologisch werden hohe Frequenzen am äußeren Ende des Innenohrs, tiefe am hinteren Ende des Innenohrs in neuronale Impulse gewandelt, also könnte man da von links-rechts sprechen, wie auf dem Klavier. In der Atonalität wurde aus den diatonischen Qualitäten eine schiere Frage von hoch/tief, dem Zickzack der Zwölftonreihen, dem

Adorno skeptisch gegenüberstand; ›high‹ und ›low‹ auch in der Frage der Kunst wird hier wiederum unentwegt durchschritten.

Der Aspekt der Applikation ist hier so weit gefasst, dass stilistische Entscheidungen gefällt wurden – ob die Daten dieses oder jenes Aktienkurses nun als 80s-Elektropop, Rockballad etc. erklingen sollen. Die Soziologie der Musikstile spielt hinein. Doch schon in der Transkription der Kurse in Melodien findet systemische Anverwandlung statt: die quantitativ verlaufenden Daten werden ins qualitative System der Tonalität eingepasst. Statistiken sind eben eine Sache von Interpretation, oder, wie das Bonmot sagt, ja eigentlich immer schon Fälschung, sie suggerieren eine Plausibilität, die so evident nie gegeben ist. Ich habe das in Seminaren für Manager von Volkswagen (ein Konzern, der mittlerweile wegen gefälschter Abgaswerte abermals massiv strauchelt) anhand ihres firmeneigenen Aktienkurses gezeigt – übrigens meine bestbezahlten Vorträge.

Mittlerweile gibt es, vergleichbar dem Pop-Usus, auch eine live-Version des Stücks. Mark Knoop hat Melodien und Harmonien transkribiert, Ensembles können sich je nach Besetzung eine Instrumentierung daraus erstellen. Die Musiker spielen dann mit Clicktrack synchron zum Video; buchstäblich hecheln sie dann den Aktienkursen hinterher. Am Horizont sehe ich die Version für Chor, Solisten und Orchester, gespielt von den New Yorker Philharmonikern in der Carnegie Hall...

Neue Musik ist die Frage, ob etwas überhaupt Musik ist. Nun altert auch sie, Adornos Wort von der Selbstverständlichkeit, dass nichts mehr selbsterklärend sei, trägt freilich die Skepsis in sich, ob's denn so noch weitergehen kann. Die große Masse mag der tonalen Musik frönen, dass es atonale Musik seit nun mehr als hundert Jahren gibt, hat aber auch einen Verständigungshorizont geschaffen, der die grobe Unterscheidung von der konsumistischen Gesellschaft und dem Zirkel der autoreflexiv hörenden unproduktiv, wenn nicht unwahr werden lässt; dass es irgendwann mal Kunst gegeben hat und irgendwo auch jetzt gibt, in der all das in Frage steht, weiß oder fühlt doch praktisch jeder auf der Welt. Und auf der anderen Seite dieser Antinomie beginnt die Autoreflexion im Zirkulären sich einzukapseln. Ich sagte schon: Der Graben kann aber nicht geschlossen werden. Das postmoderne Ideal vom Werk, das auf mehreren Ebenen, auf intellektueller wie konsumistischer Fahrbahn gleichfalls funktioniert, ist nur selten eingelöst worden. Aber in diesem kleinen Stück ist es vielleicht gelungen; der konzeptuelle Ansatz, der Widerspruch in Form von Satire, auch ein günstiger historischer Augenblick ließen möglich machen, die Antinomien neu aufzugreifen. Im Resultat wäre dies wohl

als ›Medienkunst‹ zu bezeichnen, und die Frage wäre, ob es eine Tendenz hierzu auch von Seiten der angestammten Popmusik geben könnte.