

Digital Naives oder Digital Natives?

Februar 2010

Erschienen in: *MusikTexte 125* (Juni 2010) und in: *Musik, Ästhetik, Digitalisierung – eine Kontroverse* (August 2010)

Nach einer Zeit, in der sich das bleierne Gefühl eines Geschichtsstillstands breit machte, kommt seit Beginn des neuen Jahrtausends wieder vieles in Bewegung und führt vor große Herausforderungen: die globalisiert-brutalisierte Konkurrenzökonomie (und jüngst ihre Finanzkrise), der durch den 11. September offenbarte Kulturenclash und die in alle Lebensbereiche Einzug haltende Digitalisierung. Letzteres wird auch als digitale Revolution bezeichnet, denn sie ändert ausnahmslos die Lebenswelt jedes Einzelnen in den Industriestaaten; Computer sind nicht mehr nur die Domäne schrulliger Informatik-Nerds. Kaum noch vorstellbar ist die frühere Welt, in der man Telefonzellen aufsuchte, Briefe von Hand oder mit der Schreibmaschine schrieb, Tonbänder spulte, Filme entwickelte, an Bahnschaltern für Fahrkarten anstehen oder in Bibliotheken Karteikästen durchpflügen musste. All das aufzuzählen ist so lächerlich, weil all das völlig selbstverständlich überholt wurde. Die Digitalisierung ist keine Optimierung alter Systeme, sondern setzt neue; ihre Technologie ist disruptiv. Das sogenannte Riepl'sche Gesetz, nach dem kein Informationsmedium von einem neuen ersetzt wird, ist Wunschdenken mancher Zeitungsverleger. Keilschrift, Papyrus und Pergament gehören der Geschichte an, ebenso wie Brieftaube, Postkutsche und die Viola Pomposa. Ein Medium stirbt zwar nicht gänzlich aus, aber es wird marginal.

War elektronische Musik noch vor fünfzehn Jahren nur in einem ungemein teuren Studio realisierbar, kann der heutige Laptop für wenig Geld sogar noch wesentlich mehr als das alte Studio (mit Ausnahmen). So realisiert sich die Revolution der Lautsprechermusik, die Mitte des 20. Jahrhunderts proklamiert wurde, erst jetzt in gesellschaftlich relevantem Ausmaß – dank demokratisierter, sprich: für jeden Einzelnen erschwinglicher Medientechnologie (oder »Produktionsmittel«, wie es früher hieß). Initiativen wie »One Laptop per Child« oder die bundesweit flächendeckende DSL-Versorgung sind emanzipatorische Errungenschaften.¹

¹ Die Kehrseiten sind natürlich auf den demokratischen Prüfstand zu stellen, wie die digitale Überwachung seitens der Innenministerien und Großkonzerne.

Diese Dynamik hält an. Computer werden immer schneller und handlicher, haben immer größere Speicherkapazität und die Datenübertragungsraten steigen. Viele Ideen, die praktisch so alt wie die ersten Rechner sind, können erst jetzt in die Tat gesetzt werden, andere kommen dem Menschen überhaupt erst mit der neuesten Hardware in den Sinn (so wie sich der Film erst fünfundzwanzig Jahre nach seiner Erfindung als respektables Medium etablierte). Wer beim Beispiel des mittlerweile unbesiegbaren Schachcomputers *Deep Fritz* noch altklug ausgibt, Bescheid gewusst zu haben, möge sich der Musik zuwenden: Obwohl die Computertechnik schon vier Dezennien vorangeschritten war, hat die Musikindustrie im Jahr 1999 die Möglichkeit, Klangdateien via Mp3 auf handliche Größe zu bringen und durchs Netz millionenfach zu kopieren, noch fatal unterschätzt!

Heute ist die Frage zweifellos nicht mehr, ob die Computerisierung weitergeht, sondern wie sie weitergeht, und es ist wichtig, dass man sich diese(r) Frage stellt, sich nicht schicksalsergeben treiben lässt oder dagegen wettet, weil man keinen aktiven Anteil daran hat, sondern zumindest auf die Entwicklung gefasst ist, besser aber noch, sie zu lenken vermag.² (Man sollte nicht nur aus Schaden klug werden, sondern auch prognostische Intelligenz entwickeln.) Es handelt sich um eine digitale *Revolution*, also etwas menschengemachtes, keine Evolution, die wie von selbst abläuft.

Zukunftsforschung ist natürlich ein heikles Feld. Ich halte es für ausgeschlossen, dass irgendwann die »Weltformel« gefunden wird, die die Zukunft exakt vorausberechnen kann. Jede Vorausschau ist irrtumsbehaftet, und die Beispiele sind Legion, in denen zumindest der Zeitpunkt des Eintritts der Hochrechnung peinlich fehlgeschätzt wurde. Dennoch wäre es töricht, sich all das fürderhin zu verbieten oder vorsichtshalber nur katastrophisch zu visionieren. Es gibt auch glänzende Gegenbeispiele: Busoni sah bereits 1907 die Mikrointervallik, ja, sogar die elektronische Musik voraus.³ Da wir nun in einer Zeit von einiger Dynamik leben, ist es auch eine Zeit, die wiederum zu Ausblicken einlädt, was für avantgardistisch positionierte Künstler ohnehin dazugehören sollte. Unvermeidlich sind dann aber auch Kontroversen, wie sie derzeit bei den Fragen nach einem zeitgemäßen Urheberrecht, nach der Vorratsdatenspeicherung oder der Netzensur ebenfalls ausgefochten werden müssen. Mit diesem Text antworte ich auf Claus-Steffen Mahnkopfs Text *Neue Technikgläubigkeit?*, der seinerseits Antwort auf Harry Lehmanns Text *Die Digitalisierung der Neuen Musik* und meinen Text *Zum ›Materialstand‹ der Gegenwartsmusik* ist.⁴

² Vgl.: Wolfgang Blau, *Internet – Fluch oder Segen?*, in: *Horizont* vom 8.10.2009, <http://bit.ly/3MFgKC>.

³ Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, in: *Von der Macht der Töne. Ausgewählte Schriften*, Leipzig 1983, S. 70-79. Interessant ist auch, die darauf einsetzende Debatte nachzulesen.

⁴ Claus-Steffen Mahnkopf, *Neue Technikgläubigkeit? – zum Komplex Computer und Musik*, in: *MusikTexte 124* (Februar 2010), S. 21-29. Die Texte von Harry Lehmann und mir gibt es auch online: Harry Lehmann, *Die*

Mahnkopf reklamiert grundsätzlich, dass die Interessen hinter einer Bejahung der digitalen Revolution nicht transparent seien. Das ist aber erst Recht ihm selber vorzuhalten, der vor allem Lehmanns Text so in Bausch und Bogen abkanzelt, dass sich der Verdacht eines vorgefassten Urteils aufdrängt. Mahnkopf lässt derart kein gutes Haar daran, dass es von mehr als nur dem Wunsch nach wissenschaftlicher Belehrung zeugt, nämlich von einem ästhetischen Konflikt, der ans »Eingemachte« geht – nur so erklärt sich seine der Sache unangemessene Polemik.⁵ Er moniert zudem Übertreibungen, führt aber selber als Argumente gegen die Zukunftsforschung stets nur die abstrusesten Prophezeiungen ins Feld, wie die von ihm kolportierte Äußerung der US-Schwimmer, sie könnten einst in 0,00 Sekunden die hundert Meter schwimmen (was von den Sportlern nur als Witz gemeint war).

Dieser Konflikt ist handfest: von Generationen und Institutionen. Mahnkopf wurde musikalisch in den 1970ern und 80ern sozialisiert, die Zeit in der man sich endgültig nicht mehr vom Stockhausen'schen Größenwahn irre machen ließ, in der Nikolaus A. Huber verkündete: Was ist Lautsprechermusik gegen eine Stabpandeira! und Helmut Lachenmann über die »Weltraumbastler« im Studio spottete. Es war eine Zeit, in der die Darmstädter Elite beerbt wurde von Komponisten, die gesellschaftlich aufgeweckt waren und für die Adorno schulbildend gewesen ist. Soziologische Analysen kritisierten die serielle Technokratie fundamental; die Musik, die wahrlich die Gesellschaft betraf, hatte im Konzertsaal und unter seinen Bedingungen stattzufinden. Es wurde jedoch nicht auf E-Gitarren atonal gespielt, die Hammondorgel dekonstruiert oder in die aufkommenden Neue-Musik-Ensembles DJs integriert (warum nicht?), sondern die klassisch-akademischen Instrumente auf ihre »hässlichen« Geräuschanteile untersucht, ihr Spiel übermenschlichen Strapazen unterzogen, der Werkbegriff diffundiert, das Hören über seine Grenzen geführt, um gerade das Nicht-Identische zu entlocken, damit ein unwahres Ganzes nicht mehr aufkomme. Eine riesige Materialexpansion wurde auf diesem Terrain betrieben, gelegentlich durch Live-Elektronik unterstützt (darin kannten sich allerdings die wenigsten professionell aus, es gab ja keine gute Ausbildung darin), und noch jetzt schaffen Komponisten das Kunststück, aus dem Klavierinnenraum einen ungehörten Klang hervorzuzaubern. A-tonal und auf klassischen Instrumenten gespielt, das war die Definition der Neuen Musik, darin wurden die

Digitalisierung der Neuen Musik – ein Gedankenexperiment: <http://bit.ly/az0rvB>; Johannes Kreidler, *Zum »Materialstand« der Gegenwartsmusik:* <http://www.kreidler-net.de/theorie/materialstand.htm>.

⁵ Mahnkopfs ins Irrationale gleitendes Pamphlet wird darauf zurückzuführen sein, dass er selber in den letzten Jahren eine Musik der Zukunft entworfen hat, ohne dabei ernsthaft an die Rolle von Computern gedacht zu haben. Den Irrtum will er nicht eingestehen. Vgl.: Claus-Steffen Mahnkopf, *Die Musik des 21. Jahrhunderts*, in: *Sinn und Form* 52 (Januar 2000), S. 124-134.

Komponisten dieser Zeit approbierte Experten und schufen einige Meisterwerke. Dem konnten postmoderne Provokationen hierzulande wenig anhaben, das blieben nichts als Provokationen, wenn sie mit Tonalem kokettierten. (Eher noch irritierte, wenn die »Neueinfachen« wieder Nähe zum bürgerlichen Publikum fanden durch den Mittelweg harmloserer Dissonanz- und Instrumentenhandhabe.)

Diese Neue Musik wurde mit vollem Recht von Institutionen abgesichert und nach außen strukturiert. Es war die Zeit der Festival- und Ensemblegründungen. Die Neue Musik dockte an die Hochschulen an und bildete von dort aus die nachfolgenden Generationen von Komponisten und Interpreten heran. Es scheint heute noch ein selbstverständlicher Vorgang zu sein, dass ein Meisterkurs für junge Komponisten als praktischen Rahmen das typische gemischte Kammermusikensemble anbietet, in dem jedes traditionelle, akademisch eingeschulte Orchesterinstrument einmal vorkommt.⁶ Das ist die selbstgewisse Neue Musik, die vielerorts noch aus dem letzten Jahrhundert herübertradiert wird.

Ich habe in meinem Text in *Musik & Ästhetik* erörtert, dass dieser Materialfortschritt anhand der klassischen Instrumente einseitig ist, nicht zuletzt aufgrund ihrer institutionalisierten Vorzugsbehandlung. Für den Überdruß am bestehenden Klangbild der Neuen Musik gibt es immer mehr Anzeichen, und auf der anderen Seite bieten sich immer mehr Alternativen – man denke an Bernhard Langs elektronisch modifizierten Orchestersound. Absehbar ist aber freilich, dass auch die digitalen Erweiterungen, vielleicht der Endspurt der modernen Klangrecherche, an eine Grenze stoßen, ähnlich jener Grenze, die trotz der unendlichen Anzahl möglicher C-Dur-Melodien selbige in den Ruhestand der Geschichte weist, weil ein Sättigungsgrad erreicht und eine strukturelle Ausschöpfung erfolgt ist. Hier nun setzt Harry Lehmanns Idee der »gehaltsästhetischen Wende«⁷ ein: Wenn die Materialexpansion am Ende ist, werden andere Kriterien für die Selbstdefinition der Neuen Musik ausschlaggebend sein, und diese sind gar nicht mehr auf der Material-, sondern auf konzeptioneller Ebene zu suchen und zu finden. Dann kann eine Luftgeräuschanordnung auf der Kontrabassklarinette ebenso wie eine tonale Punkpassage Neue Musik sein; letzteres bezieht seinen Wert nicht mehr aus einem postmodernen Tabubruch, sondern ist ein Medium neben allen anderen (sofern die Institutionen all diesen Medien die gleiche Präsenz einräumen). Für eine bestimmte Konzeption kann eben diese Punkband passend sein. Gleichermassen kann ein Stilimitationsprogramm, das selbst den lausigsten Kontrapunkt produziert, dienlich werden;

⁶ Wie zum Beispiel bei einem Kurs auf Schloss Solitude 2009.

⁷ Harry Lehmann, *Avantgarde heute*, in: *Musik & Ästhetik* 38 (2006), S. 28ff.

wenn die Kratzgeräusche nicht mehr weh tun braucht es schließlich andere Kaliber!⁸ Nicht anything goes, aber anything is possible – Reflexivwerdung ist der entscheidende Punkt. Das ist die Situation am Ausgang der Postmoderne, nicht eine zweitmoderne, eher zu-spätmoderne Verabsolutierung der eingeschliffenen Mittel.

Dem stellt sich die digitale Revolution anbei. Sie komplettiert die Materialexpansion und setzt institutionelle Routinen produktiv unter Druck. Lehmann hat drei Punkte modelliert, die nun Gegenstand der Mahnkopf'schen Kritik sind: 1. die Umbrüche für das Verlagswesen, 2. die Arbeit mit Samples und 3. die Bedeutung von Kompositionsprogrammen. Dazu kann ich bemerken:

1. Das Verlagswesen: Mahnkopf zitiert Norbert Bolz, der zwar verkündet, dass das papierne Buch der Vergangenheit angehöre, selbst aber unablässig weiter in print publiziert. Ob Mahnkopf bessere Beispiele nicht kennt oder ignoriert? Es verging im letzten halben Jahr keine Woche, in der nicht eine der großen Tageszeitungen davon berichtet, wie die Verlage sich von Googles Digitalisierung ganzer Bibliotheksbestände bedroht sehen. Wikipedia hat bereits den Brockhaus ausgestochen; dem kann man durchaus nachtrauern, ist aber Fakt. Die Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie ist grundsätzlich online und wird nur in Jahresreadern noch gedruckt; die Open-Access-Bewegung in der weltweiten Wissenschaft fährt genau diesen Kurs. Bei meinem letzten Ensemblestück hat das Ensemble Modern ganz selbstverständlich die Deadline genannt, bis zu der die Partitur und Stimmen *als Pdf-Dateien* zugesandt werden sollten. Da Musiker meist die Noten zerschneiden und wendegerecht neu zusammenkleben, ist der einfache Ausdruck ja auch angebrachter. Wozu dann das Verlagsexemplar?

So gut wie kein Komponist Neuer Musik verdient durch Notendruckverkäufe relevante Geldsummen, und Notensatz wird nur für wenige Altmeister noch angestrengt. Allein die Verbreitung – im Verlagskatalog findet ein Ensemble für seine Besetzung Stücke – und die Qualitätsfilterung – wer bei einem Verlag ist, muss ein guter Komponist sein – sind teilweise noch gültig. Ersteres ist aber ein seltener Fall und wird allmählich auch vom Internet übernommen, und zweiteres wird jeder, der einmal gesehen hat, was für Komponisten bei den großen Festivals auf den Verlagsständen mitunter ausliegen, anzweifeln, und das betrifft auch die renommiertesten Häuser. Mir ist es bestimmt nicht darum, mit Häme den Untergang der Verlage zu verkünden und schließe selbst eine Inverlagnahme bei zeitgemäßen Konditionen nicht aus; es gibt aber heute Alternativen dank der digitalen Revolution, mit denen man auch

⁸ Es ist mindestens zu hinterfragen, ob Popmusik wirklich kritisiert wird, indem man ihr hermetisch eine Gegenwelt mit der gemeinhin als altmodisch empfundenen Oboe errichtet.

ziemlich gut arbeiten kann; der traditionelle Verlag ist kein Muss mehr. Es gibt einige Komponisten von Ansehen, die keinen Ehrgeiz mehr daran setzen, in einen großen Verlag aufgenommen zu werden. (Werke mit Elektronik haben da ohnehin fast keine Chance. Ökonomische und künstlerische Qualität sind ja auch nicht identisch!)

Das erwähnte Stück von mir, *Charts Music*, das im Netz 500 000 mal angeschaut wurde, ist ein Beleg: Ohne Hilfe irgendeiner klassischen Institution wie eines Verlages, einer Rundfunkanstalt oder eines Festivals konnte ich diese Zahl einfach dank der Verbreitung in Blogs und Netzwerken erreichen; erst dadurch sind übrigens die traditionellen Medien darauf aufmerksam geworden. Ob man das Stück nur als Gag erachtet, ist sekundär; auch strenger genommener Neuer Musik kann das Internet zu einer neuen Öffentlichkeit verhelfen, wie Peter Ablingers *Quadraturen III*, die bis jetzt schon über eine halbe Million Klicks bekommen haben.⁹ Ich will aber zu meinem Stück anmerken: Auch wenn es ein kleines, effektvolles und witziges (aber vor allem ein kapitalismuskritisches) Stück ist, ist es für mich ein Werk neben den anderen, und ich nenne es trotz seiner Pop-Oberfläche »Neue Musik« – nach der gehaltsästhetischen Wende.¹⁰

2. Die Sample-Einspielungen, von Lehmann »ePlayer« getauft¹¹: Grundsätzlich ist die Anzahl der instrumentalen Möglichkeiten endlich, und die wesentlichen Möglichkeiten sind in jener Größenordnung, welche heutige Rechner kapazitär und organisatorisch bewältigen können; das beweisen mehrere Unternehmungen: die Vienna Symphony Library, das Fauxharmonic Orchestra und Thomas Hummels Virtual Orchestra, und ich selber mache mir zu Hause aus eigenen Samples quasi Studio-Aufnahmen, die sendefähig sind;¹² am IRCAM arbeitet ebenfalls eine Forschungsgruppe an einer großen Orchestrationssoftware. Sicher klingt vieles noch ungenügend, aber aus einer Kombination von Samples, Physical Modelling und anderen empirischen Daten wird man immer bessere virtuelle Einspielungen erstellen können, das ist aus der bestehenden Tendenz zu ersehen. Keineswegs ersetzt das die Live-Aufführung! Es ist aber eine gute Möglichkeit für Komponisten, sich Einspielungen auf diese Weise zu erstellen (oder das Ensemble um künstliche Instrumente zu erweitern). Es muss noch genauer formuliert werden: Nicht der Computer spielt automatisch eine traditionell notierte Partitur qua Samples ab, sondern ein Mensch mit Ohren kann am Computer eine Partitur realisieren, beziehungsweise mit Samples direkt komponieren. Es spricht nichts dagegen und dient der

⁹ <http://bit.ly/2tO5dJ>.

¹⁰ Im Übrigen konnte ich, die Publikumszahlen der Neuen Musik gewohnt, diesen Erfolg wirklich nicht vorausplanen. Darum verbitte ich mir nachträgliche Karrierismusunterstellungen.

¹¹ <http://bit.ly/xqqqns>.

¹² Bei einer Porträtsendung von mir auf DeutschlandRadio Kultur wurden ausschließlich ePlayer-Einspielungen ausgestrahlt, ohne dass es auffiel.

Arbeit außerordentlich – es ist, als hätte man ein Ensemble stets zur Hand, wie die Mannheimer Schule ihr Orchester, nur jetzt mit Zugriff auf alle instrumentalen und synthetischen Klänge. Ohnehin werden Studioaufnahmen, wie zum Beispiel Glenn Gould es praktizierte, oft in sehr kleinen Einheiten eingespielt und später, als Teil der Interpretation, zusammengemischt: Das führt zur ePlayer-Technik. Und der Erfahrung nach sind Dirigenten und Musiker dankbar für Vor-Einspielungen, um das neue Werk leichter kennenzulernen – das Publikum entsprechend für »Teaser« auf Myspace oder YouTube.

Nun kommt aber der Aufschrei: Wo bleibt da die Klanginnovation, das Nicht-Identische und Einmalige der Aufführung, die körperliche Energie und die Interaktion? So stark das Live-Erlebnis ist: Aufnahmen sind ebenso unentbehrlich und eine eigene mediale Form von Musik. Die allermeisten Stücke von Mahnkopf kenne ich nur als Aufnahmen, wie auch sonst? Warum sollte nicht auch per ePlayer-Einspielungen im Internet ein zusätzlicher Zugang zur Neuen Musik entstehen? »Entweder es ist Kunst, dann nehmen es wenige wahr, oder es nehmen viele wahr, dann ist es keine Kunst.« – Mahnkopf schwebt tatsächlich ein Exklusivitätsdünkel vor, der nun wirklich keine Berechtigung mehr hat! Abgesehen davon ist der Satz einfach Unsinn.

Aber auch im Konzertsaal ist die Lautsprechertechnik sehr potent, ich erlaube mir, Mahnkopf eines Besseren zu belehren: Lautsprecher können verschiedene Richtungscharakteristika haben, ebenso wie Instrumente. Ein gutes Beispiel ist die Staatsoper unter den Linden, deren Raumakustik so miserabel ist, dass mit unscheinbaren Lautsprechern in den Ecken ein schöner Raumklang nachgebildet wird; der technophobe Barenboim gab sich nach kritischer Erprobung überzeugt. Man wird nur endlich anfangen müssen, den Umgang mit Lautsprechern in die Disziplin der Instrumentation einzugliedern und den Klangregisseur als vollwertigen Musiker aufzufassen, dann ist ein hervorragendes Klangbild mit Live-Elektronik sehr wohl möglich. Sicher kommt hinzu, dass sich unsere Gesellschaft immer mehr an Lautsprecherklang gewöhnt – zur Zeit verbreiten sich die Surroundsysteme fürs Wohnzimmer –, was per se nicht regressiv ist. Prinzipienreiter oder Nostalgiker mögen weiter genau das aufsuchen, was Computer und / oder Lautsprecher nicht können; dem ist nur der Gegenvorschlag zu machen, statt dass immer noch kompliziertere Fünftel- und Siebteltonleitern auf dem ›verübergeschichtlichten‹ Cello eingeübt werden man besser einen Saitenkontroller übt, den man auf jede Stimmung applizieren kann¹³ – aber wer den sportiven Wettkampf mit der Maschine unbedingt fortführen will, der wird Deep Fritz noch eine Weile in Schach halten. Die Aura des menschlichen Spielers ist unersetzbar, aber die Instrumente

¹³ Zum Beispiel Enno Poppes Gebrauch des Keyboards.

sind erweiterbar um Kombinationen von Kontrollern und Lautsprechern, da finden die größeren Innovationen statt, sicher auch der Widerspruch zur Technik, aber in dialektischem Bezug aufeinander. Der Mensch ist nun mal mit Technologie verbunden, mit Brille und Handy (wen interessieren nackte Menschen?). Ebenso besteht die Möglichkeit einer Wiedergabe durch ePlayer-Technik.

Die Idee der allerletzten Nuance unwiederholbarer Feinheit des Spielens, so berechtigt sie ist, wird schwerlich unhintergehbare Norm der Neuen Musik werden. Eine Vereinfachung dessen ermöglicht auf anderer Ebene wiederum Verdichtung. Man denke an die gleichschwebend zwölfstufige Temperatur: welch ein Verlust an Intervалldifferenzierung, aber welcher Gewinn an modulatorischer Komplexität! Einen objekthafteren Zugang zum Klingenden, ich nenne es »Musik mit Musik«, stellt einen neuen Kosmos an Möglichkeiten dar. Das alte Struktur-Schlagwort wird von Semantik beerbt, Handwerk wird endlich wieder Mittel statt Zweck. Mit Mahnkopfs Menschenbild hingegen müsste man Gutenbergs Erfindung reine Spielverderberei für die mönchischen Schreibstuben nennen.¹⁴ Der Komponist hat, so Mahnkopf, brav die Anerkennung abzuwarten und darf sich nicht mit unfairen technologischen Mitteln auf die Überholspur begeben!

Freilich zeigt sich daran, dass der Materialfortschritt in der Neuen Musik sich erschöpft hat; der objekthaftere Zugang bedeutet, konzeptueller zu arbeiten. Gerade Mahnkopfs Spiritus Rector Adorno wies schon darauf hin, dass „[i]n der Produktion von Musik [...] das Hören nicht das Primäre [ist]. Der Laut ist ein Reflex.“¹⁵

3. Zur Stilimitation durch Algorithmen: David Copes Resultate¹⁶ sind enorm, und es ist ganz rechtens zu sagen: Der Status quo ist bereits beeindruckend und dabei wird es sicher nicht bleiben. Um es klarzustellen: Es geht nicht um den Mahnkopf'schen Pappkameraden eines angeblich völlig selbständig komponierenden Computers, der große Kunstwerke ausspuckt. Aber beispielsweise um diese Utopie: Wie oft hören wir Stücke Neuer Musik, die wie reine Stilkopien der Neuen Musik der letzten dreißig Jahre anmuten, gleichwohl ihre Schreiber sich für genuine Autoren halten? Hier ist Neue Musik so in streberhafte Handwerkstätigkeit abgerutscht, dass es vielleicht (hoffentlich!) auch bald der Computer kann – und all das entlarvt, so wie die Photographie die kunsthandwerklichen Porträtisten an die Luft setzte. Bis zu dem Grad einer guten Imitation der bekannten musikalischen Erscheinungsbilder von

¹⁴ Vgl.: Kathrin Passig, *Standardsituationen der Technologiekritik*, in: *Merkur* 727 (Dezember 2009).

¹⁵ Theodor W. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata (1946/1953-1959)*, herausgegeben von Henri Lonitz, Frankfurt a. M. 2001. Hervorhebung im Original. Zitiert nach: Volker Straebel, *Vordigitales Bewusstsein*, in: *MusikTexte* 126 (2010), S. 24.

¹⁶ Eine Software zur Generierung von Musik aus der Bach-Zeit.

Lachenmann, Boulez oder Ferneyhough¹⁷ ist das möglich, die selbstverständlich nicht an das Original heranreicht, aber so gut ist wie Imitationen eben sein können.¹⁸

Ein anderer Effekt ist, dass diese Techniken einen vorkompositorischen Wert bekommen, von dem aus weitergearbeitet werden kann, wie Lehmann es in Analogie zum Photoshop als »Soundshop«-Programm beschreibt: »... mit wenigen Handgriffen stauchen oder strecken, instrumental färben oder homogenisieren, rhythmisch schärfen oder verlangsamen, mit dem Pathos-Generator beschweren, mit der Fragment-Funktion nonoisieren oder mit dem Neue-Spieltechniken-Plugin avantgardisieren lassen.« All das ist nur insofern verdinglichtes Bewusstsein, als es evidente Topoi geworden sind. Eben darum wäre der Neuen Musik zu wünschen, dass die dummdreiste Epigonalität einer reflektierten Intertextualität Platz machte, oder mehr noch: dass die bereits vorhandenen Techniken wieder für zeitgemäße Zwecke dienstbar würden.¹⁹ Es ist allerdings zu befürchten, dass keiner so bald die Mühe aufbringen wird, ein solches Programm zu schreiben (die »Androhung« der technischen Machbarkeit sollte aber eigentlich bereits genügen!). Immerhin habe ich mir selber schon Module beispielsweise für Klangfelder, Intervallstrukturen oder zusammengesetzte Gestalten programmiert.²⁰ Ziel ist freilich, dass nicht mehr in konventioneller Form angewandt wird, was ein Prozessor ja unendliche Male erzeugen kann – es komponiert heute auch keiner mehr ernsthaft Fugen. Aber auf dieser Grundlage kommt man zu höheren Formen, so wie die Fugen von Bach eben nicht einfach barocke Handwerksfugen sind, sondern darüber hinaus – die ganze Epoche überblickend – individuelle Konzeptstücke. Um es anhand des Vergleichs mit dem Photo zusammenfassen: Das Aufkommen der Photographie hatte für die Malerei negative und positive Impulse; Maler rückten von der realistischen 1:1-Abbildung ab, und nutzen Photos als Vorlagen und reflektieren die Medialität.

Ein weiterer prinzipieller Dissens ist hierbei die Unterscheidung von Präkomposition und Komposition. Die alte Material-Werk-Aufteilung ist nach der Theorie des Re-entry nicht mehr haltbar. In der Kunst ist nach Luhmann »die Differenz von Medium und Form ihrerseits

¹⁷ Ironischerweise arbeitet ausgerechnet der von Mahnkopf adorierte Ferneyhough daran, seinen Stil am Computer zu formalisieren (Vergleiche: Claus-Steffen Mahnkopf, *Thesen zur Zweiten Moderne*, in: *Die Humanität der Musik*, Hofheim 2007, S. 167). Es ist bestimmt keine überzubewertende Perspektive, aber auch kein gänzlich aus der Luft gegriffener Gedanke, wenn gesagt wird, man komponiert nicht mehr Stücke, sondern Kompositionssoftware. Immerhin steht das in der doch nicht gänzlich ausgeklungenen Tradition der offenen Form.

¹⁸ Algorithmische Syntheseleistungen, das zeigt Googles automatische Profilerstellung von Nutzerdaten, ist in jedem Falle ein ernstzunehmendes Feld. Vergleiche: Frank Rieger, *Du kannst dich nicht mehr verstecken*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 22.2.2010. <http://bit.ly/dlRh42>.

¹⁹ Zum Beispiel Martin Schüttler, der im radiophonen Werk »Leerstand« (Ursendung am 27.3.2010 auf hr2 kultur) die klassischen elektronischen Klänge – Rauschen, Klicks, Sinustöne – nicht nur aufeinander bezieht, sondern in leeren Fabrikhallen, verlassen Wohnungen und alten Bunkern in Kassel abspielt, wodurch dem akustischen Nachhall eine aktuelle soziale Konnotation hinzuwächst.

²⁰ Johannes Kreidler, COIT: <http://www.kreidler-net.de/theorie/coit.htm>.

medial«²¹: So wie jeder Klavierton schon als ein Meisterwerk an Klangkunst gelten kann, kann der gesamte *Ring* wiederum Präkomposition sein.²² Der Vorwurf, der an mich nun ergeht, ich bediente mich dadurch vorhandener Leistungen, ohne selbst solche unter Beweis gestellt zu haben, ist nachgerade lachhaft – dann müsste jeder Komponist auch die Instrumente selber spielen, ja eigentlich sogar selber bauen oder ein eigenes Notationssystem entwerfen können, ehe er für Geige auf fünf Notenlinien schreiben dürfte. Tatsache ist: Wer für Geige schreibt, schreibt ab. Jede Komposition ist eine Weiterkomposition, selbst ein Beethoven stand noch auf den Schultern älterer Giganten. An Zitaten oder Idiomen kommt man immer weniger vorbei, Postmoderne hin oder her. Eine »reine«, »immanentistische« Musik ist schlicht ein Mythos, dem der Purist Adorno und eine ganze Schülergeneration aufsaßen. Unterm Schirm der in die Jahre gekommenen Negationsverschworenheit wurden, zwangsläufig, Urheberrechtsverletzungen an den sprichwörtlichen Lachenmann'schen Geräuschfeldern, Nono'schen Fragmentgebilden und Ferneyhough'schen Figuren noch und nöcher begangen. Besser als jede unfreiwillige Anleihe ist dann das freiwillige Zitat. Dass in künstlerischen Belangen nun ein Urheberrecht mit fragwürdigen Maßen waltet und vor allem nicht mehr entsprechend den heutigen medialen Möglichkeiten, ist ein Kritikpunkt (nicht nur) von mir, zu dem ich mich umfassend geäußert habe.²³

Grundsätzlich geht es in dem Streit wohl gar nicht so sehr um die Frage nach technischer Machbarkeit, sondern ob man grundsätzlich den Fortschritt gutheißt oder nicht. Auch wenn ich ebenfalls nicht an die Möglichkeit maschineller Simultanübersetzung am Telefon glaube – gäbe es sie, fände ich das großartig. Erleichterung können wir uns in allen Bereichen nur wünschen, solange es noch derart viele Probleme auf Erden gibt.

So wie das Internet kein dauerhafter quasi rechtsfreier Raum ist, wird es auch für Bereiche wie die Neue Musik eigene Strukturen entwickeln. Blogs und Podcasts kommen auf, kuratiert und mit mehr oder weniger Reputation. Die Verbindung von Mensch und Maschine geht weiter, medizinisch ebenso wie für Komponisten und Interpreten, so wie sich auch früher Instrumente immer weiterentwickelten. Jeder gute Komponist ist auch ein begabter Autodidakt, und er wird im Netz viel Stoff bekommen, der ihm vormals nahezu unerreichbar war.²⁴ Es bleibt zu hoffen und daran mitzuarbeiten, dass die Tendenz zur Abflachung von Hierarchien dank der Digitalisierung bestehen bleibt. Dieses Interesse, bezogen auf

²¹ Niklas Luhmann, *Das Medium der Kunst*, in: *Aufsätze und Reden*, Stuttgart 2001, S. 203.

²² Johannes Kreidler, *Soundfiles im Konzertsaal*. Vortrag an der Musikhochschule Leipzig beim Symposium »Musik & Gegenwart« am 16.11.2008, <http://bit.ly/aVnchr>.

²³ Die 77. Ausgabe der *Positionen* ist ganz dem Thema gewidmet: *Positionen 77* (Oktober 2008).

²⁴ Mehr als manches hiesige Festival war für mich in den letzten Jahren der Internetradiosender für experimentelle Musik *sfsound* von Privatleuten aus San Francisco eine wertvolle Inspirationsquelle.

künstlerische Ausformung, hat mich geleitet. Womit ich bei diesen Vorführungen allerdings nicht gerechnet habe, ist eine derart konservative Replik aus eigener Reihe.