

Johannes Kreidler

Soundfiles¹

Erschienen in: KunstMusik 8 (2007)

1

In beispielloser Weise haben die Technologien der digitalen Kompression, Vervielfältigung und Verbreitung von Musik seit Ende der 1990er Jahre der Tonträgerindustrie einen immensen wirtschaftlichen Schaden zugefügt. Man wird zwar nicht von einem veritablen Internet-Kommunismus sprechen können, der mit dem ausgehenden 20. Jahrhundert durch die rasant populär gewordenen Tauschbörsen anhub – der Markt ist im Begriff, von den Konzernen rückerobert zu werden –, aber ein Paradigmenwechsel ist daraus gefolgt: im Ökonomischen, was die Produktion und Vermarktung von Musik angeht, und im Gesellschaftlichen, was das Hörverhalten betrifft.

Das Besondere hierbei ist, dass sich dieser quasi-evolutionäre Weg der immer leichteren Befriedigung von Bedürfnissen über eine neue Konkurrenzsituation im marktwirtschaftlichen System gebahnt wurde. Prozessoren und Datenübertragungsraten sind ein eigener Markt, ein Markt, der dem Nutzer keine eigentliche Ware, sondern in erster Linie Medientechnologie an die Hand gibt. Durch die Digitalisierung stehen gänzlich verschiedene Objekte als gleiche mediale Daseinsformen nebeneinander, ungeachtet ihres jeweiligen inhaltlichen Wertes. Ob ein Familienfoto, ein Kinofilm, ein Kochbuch oder ein Musikstück – sie alle sind auf dem Datenträger eine Folge von Zahlen. Und der Markt dieses universellen Mediums Computer ist schneller gewachsen als sich die Infrastrukturen des „materiellen“ Marktes umdisponieren konnten, da nunmehr nicht auf der qualitativen Ebene des Produkts konkurriert wird, sondern auf der des Mediums. So kommt auch ein Element von Subversion ins Geschäft, eine Tatsache, die erst mit der globalen digitalen Revolution Virulenz angenommen hat. Anwendungen wie file-sharing-Programme scheren sich bislang nicht um Inhalte, sondern sehen sich als neutrale Technologie, die nichts anderes leistet als eben Zahlenkolonnen über das Internet zu verbreiten. Rechtlich ist derlei natürlich nur für legale Kopien deklariert, aber de facto untergräbt es die herkömmlichen Distributionswege kommerziell orientierter Produkte.

¹ Dieser Text entstand aus Diskussionen, die sich nach der Aufführung meines Stückes *windowed 3* bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik 2006 an verschiedenen Orten mit einigen Teilnehmern ergaben.

Soundfiles sind das Resultat der Umwandlung von Schallwelleninformationen in Zahlen. Aus einer mechanischen Luftbewegung wird ein quantisierter Ablauf von Audiodaten erzeugt, der durch entsprechende Programme und Hardware auf dem Computer gelesen, d.h. wieder in hörbare Schallwellen rückmoduliert werden kann. Ein Soundfile ist die Fixierung von Klang im digitalen Medium. Dieses zeichnet sich vor allem durch hohe Kapazität und Mobilität aus, auf Grund der beinahe immateriellen Daseinsform von Zahlen auf heutigen Datenträgern. Im Zuge der Massenverbreitung von Rechnern und schnellen Internetzugängen, die anfangs des neuen Jahrtausends einsetzte, wurde die alternative, nicht-kommerzielle Verbreitung von Musik praktisch weltweit ermöglicht. Gleichzeitig entwertete der Vorgang die Musik als Wirtschaftszweig massiv.

Zunächst ist das Verfahren aber eine qualitative Entwertung – seine Technik zielt auf Regression: Die gängigen Algorithmen zur Digitalisierung von Klang, mp3, ogg vorbis, im Film divx, xvid-Kompressoren und viele mehr, reduzieren die Informationsdichte der Soundfiles durch Entfernung objektiv für den Menschen nicht oder kaum hörbarer Bestandteile. Jedes geschulte Ohr wird aber vor allem die hohen Frequenzen, die beim mp3-Verfahren unter den Tisch fallen, vermissen, ebenso wie dann auch deren Kombinationstöne. Primär richtet sich der neue Standard nach der Zurechtschneidung aufs praktische Format, ausgewiesen als hörpsychologischer Kompromiss, der aber wiederum gerade bei derjenigen Musik funktioniert, wo genaues Hören ohnehin nicht nötig ist. Nicht nur daher setzt sich nach der monetären Entwertung, freien Verfügbarkeit und gänzlichen Unphysis jenes Konsumverhalten völlig durch, das die Musikfirmen dem Verbraucher immer anziehen wollten. Musik ist jetzt beliebig verfügbar und wird an jedem Ort genossen; sie ist das Mobilste überhaupt geworden. Ob sich hier eine neue Kultur entfalten kann, bleibt noch zu erwarten. Es könnte sich tatsächlicher, individueller Geschmack emanzipieren, oder aber es hält die besitzfreudige Beliebigkeit Einzug. Positiv gesehen: Nach dem Ende bisheriger materialistisch-marktwirtschaftlicher Taxierung von Musik, werbeforzierter Geschmacksbildung oder Ähnlichem könnte endlich in der Gesellschaft eine wirkliche Wertedebatte über Musik beginnen – ehe die großen Labels wieder neue Strategien für ihre manipulativen Kampagnen etablieren werden.

Was mit der Verflüchtigung in binären Zahlencode aber wohl tatsächlich nach langer Prophezeiung und abermaliger Renaissancen endgültig dahin scheint, ist die *Aura*. Aus der Konsequenz ihrer technologischen Verdinglichung ist die Musik materiell ent-dinglicht worden.

Ein Datenstrom kann kein Fetisch mehr sein, wie es die Album-CD doch noch war.²

2

Soundfiles erklingen dort, wo die gewünschte Musik nicht live gespielt werden kann. Das ist aber nicht nur praktisch zu verstehen. Oft bedeutet es auch: wo diese Musik gar nicht live gespielt werden *soll*. Der soziale Raum der Soundfiles ist im Privaten, im Wohnzimmer, sie werden unterwegs abgespielt in der Bahn oder auf dem Rad, beim Joggen, beim Koitus. Soundfiles sind das Negativ der Konzertsituation und der Konzertkultur. Das Musikstück kommt aus dem Zimmerlautsprecher oder aus dem Knopf im Ohr, hat keine eigene physische und soziale Präsenz³, und das bedeutet, dass die Chance der Ablenkung durch die anderen Sinne umso größer ist. Soundfiles zeigen symptomatisch an, dass wir außerhalb der Kunst stehen, weil sie andauernd präsent ist, aber als sinnlich reduzierte und funktional ins Leben eingepasste.

Der Erfolgsweg der Soundfiles liegt gerade nicht nur in der Menge der Verfügbarkeit und materiellen „Leichtigkeit“, sondern in der Realisierung des Wunsches nach konsumptiver Integration in Orte und Betätigungen. Freilich handelt es sich um Vermischung, nicht um Verschmelzung von Kunst und Leben. Nachzugehen wäre nun neuen Wirkungsbereichen von akustischer Kunst in ihrer Umgebung. Es könnten sich, unter der Formatierung der Musik auf ihren Gebrauch im Alltag, subversive Töne „einmischen“; und auch das Hören selbst könnte positiv bereichert werden – die neue Gleichzeitigkeit als Dezentrierung von Information im Derridaschen Sinne. Dazu kommt die zeitliche Verfügbarkeit: Die handliche Größe eines Soundfiles ermöglicht Verschiebung in allerlei Kontexte anderer Soundfiles. Das erste mögliche Anzeichen einer neuen Hörkultur, ebenso aber auch von „Unkultur“, könnte die „Playlist“ sein, die individuelle Zusammenstellung verschiedener Musiken seitens des Hörers.

Als weiterer Aspekt tritt hinzu, dass Soundfiles Fixierungen sind. Sie stellen formale Stabilitäten dar, so gesehen sind sie inhaltlich fast beliebig. Ein mp3-Player liefert fertige Stücke ab, das ist seine (auch psychologische) Aufgabe. Das Stück ist ein Objekt nicht im materiellen Sinne und

² Denn was Walter Benjamin in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* konstatiert: „Die Echtheit einer Sache ist der Inbegriff alles von Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft“ (in: Walter Benjamin, *Illuminationen*, Frankfurt 1977, S. 140), ist vor allem am Aspekt des Materiellen noch ausgeblieben. Erst jetzt, wo die Musik materiell praktisch inexistent ist und sich in ihr keinerlei „Spuren“ mehr abzeichnen, haben wir tatsächlich diesen Zustand des völligen Verlustes der Echtheit vorliegen. Kommerziell ist der verlorene Markt ja auch der der Kultobjekte, deren Substitut nun das Design des iPods darstellt.

³ Von der Kette Abspielgerät-Verstärker-Lautsprecher abgesehen. Im Verhältnis zur originären Aufführungspraxis von Musik sind jene aber nicht mehr als Mobilien.

nicht in dem des Fetischs, aber in dem des Zugriffs. Die Musik bleibt mit sich identisch, aber sie wird, negativ gesehen, herbei- und abkommandiert. Das 3´30´´-Lied, dem Vinylformat entsprungen, bleibt als Wirkungseinheit bestehen und ermöglicht jetzt auf wenig Speicherplatz die Ansammlung Tausender von Titeln. Der buchstäbliche Knopfdruck ist die gefühlte Allmacht der Verfügbarkeit; aber auch das ist ein Mittel, das dem Konsumenten verabreicht wird. Ein Instrument ist ein mp3-Player nicht, wie es der Plattenspieler zumindest noch sein *konnte*, als manipulierbares physisches Gerät. In den Code hineinzusehen, um ihn zu verändern, bleibt Spezialistentum.

3

Jeder, der einen Computer besitzt, hat auf seiner Festplatte Soundfiles. Diese Konserven will ich aber nicht als die Konservierung von bestehender Musik hinnehmen, sondern als Medien für andere Musik ansehen. Auf den Code hat man keinen direkten Zugriff, diese Gegebenheit nehme ich als Prämisse; nicht aus Scheu vor der tieferen Technik, sondern als strukturelles Axiom gesellschaftlichen Verhaltens zur Musik, hier in Form des mp3-Players. Dessen Möglichkeiten sind: Wechseln zum nächsten Titel, Lautstärke ändern, Pause/Stoppen. Mit diesen Mitteln ändere, das heißt vor allem *fragmentiere*⁴ ich bestehende Musiken, bis ihre Wiedererkennbarkeit zweifelhaft wird. Ich behandle die „Musik“ als Parameter, das heißt, Gegenstand der Untersuchung ist die musikalische Zeichenhaftigkeit.

Konkretisiert: Aus einem Stück tonaler Musik erklingt ein winziges Fragment von 40 Millisekunden Dauer.⁵ Dieser Ausschnitt wird gerade noch als bunter Fetzen wahrgenommen, der aber nicht genügend Informationen freigibt, um Rückschluss auf die hinter diesem „Fenster“ befindliche Komposition ziehen zu können. Nun vergrößere ich langsam diesen Ausschnitt, bis dann bei spätestens 1000 Millisekunden die Syntax der zu Grunde liegenden Musik auf jeden Fall deutlich wird. Interessant ist der Bereich zwischen diesen beiden Werten, wo die Wahrnehmung von der phänomenalen zur wiedererkennenden, das heißt begrifflichen Rezeption (und umgekehrt) changiert. Dies lässt sich mit weiteren Parametern durchführen:

⁴ An dieser Stelle sei die erst zuletzt abgeebbte „Fragment-Ästhetik“ der Neuen Musik kritisiert: Fragment kann nur sein, was ursprünglich einem Ganzen angehörte. Jenes Ganze aber als gänzlich imaginär auszuweisen, ist angesichts atonaler Gebilde, die per definitionem auf kein schlüssiges Ganzes zurückführbar sind, bare Mythologie. Wirkliche Fragmente dagegen kommen immer von konkreten Besitztümern; man erkennt sie daran, dass jene verteidigt werden.

- Musik, die zu leise ist, um identifiziert werden zu können, und dann langsam lauter wird.
- Mehrere Ausschnitte aus Musiken, parallel zum Akkord gesetzt, die durch jeweils verschiedene Dynamiken herausgehoben oder verdeckt werden.
- Eine schnelle Sequenz kurzer Ausschnitte von Musiken, zwischen die man immer längere Pausen einfügt, so dass jeder der allmählich isolierten Teile eingehender gehört und erkannt werden kann.
- Und mit Kombinationen aus Prozessen der Dauer, Lautstärke, Dichte bewegt man sich dann auf ein weites Feld hinaus.

Man denke sich beispielsweise ein punktuelltes Feld, dessen Töne durch ein serielles Beziehungsgeflecht systematisiert sind. Diese Töne werden dann allmählich „aufgeblasen“ zu ganzen Musikstücken (eines dieser Musikstücke könnte wiederum ein punktuelltes Feld sein...). Sobald Identitäten registriert werden, kommen andere Bezüge als die der Reihe ins Spiel. Am Interessantesten ist jedoch der Bereich des Übergangs. Er selbst wird nun Gegenstand der Organisation; strukturalistische Techniken⁶ dienen so der Gestaltung von Graden der Erkennbarkeit, Grade, die maßgeblich sind für Zitatcharakter, bestimmte Negation oder kontextuelle Umdeutung. All dies erfolgt entlang der Leitdifferenz von konkreten Klängen, die dem eigenen Erfahrungsbereich zugeordnet werden können (wozu insbesondere auch bekannte Musiken gehören) und abstrakten, phänomenal oder strukturell gehörten Klängen.⁷

4

Der Gegensatz von konkret und abstrakt⁸ ist zu einem fundamentalen Problem in der Neuen

⁵ Dies sind experimentell ermittelte Durchschnittswerte (die en detail noch von der Art der verwendeten Musik abhängen). Beispielaufnahmen dieser Untersuchung können angehört werden unter www.kreidler-net.de/soundfiles.html

⁶ Ein Fall postseriellen Strukturdenkens, von Mahnkopf treffend „die Temporalisation des parametrischen Denkens“ genannt (Claus-Steffen Mahnkopf, *Kritik der Neuen Musik*, Kassel 1998, S. 101): Das Soundfile läuft im Hintergrund immer weiter, und wir hören Ausschnitte, „Zeitpunkte“ daraus. Ebenso sind die virtuellen Glissandi als Hintergrundstruktur in Spahlingers *akt, eine treppe herabsteigend* konstruiert oder bei Lachenmann die Mozart-Einblendungen in *Accanto*.

⁷ Dem muss noch angefügt werden: Es gibt selbstverständlich weitere Hörkategorien, wie emotional, energetisch, materiell, und deren Zwischenbereiche; sie interessieren hier weniger, könnten grundsätzlich aber in der Thematik ebenso hervorgehobene Position einnehmen.

⁸ Eine aus der Bildenden Kunst vertraute Terminologie, die in der Musik aber noch geklärt werden muss. So ist z. B. ist das Kratzen an einer Cellosaite, im Sinne der *musique concrète instrumentale*, konkret der Akt des Kratzens, aber nicht konkret als abrufbare Sinneserfahrung „aus der Welt“. Im hier ausgebreiteten Gedankengang ist Letzteres gemeint.

Musik geworden: Einerseits lässt sich, nach dem Ende des tonalen In- bzw. Exklusionssystems, alles Klangliche für Musik verwenden, andererseits ist aber alles Klangliche schon kulturell/geschichtlich vorgeprägt. Die Atonalität scheint Freiheit zu geben und lässt den Komponisten eigene Strukturen entwerfen (oder zwingt ihn dazu), doch die kompositorische oder ästhetische Autonomie ist angesichts der schon ausgebildeten Strukturen und Kommunikationsstabilitäten in der Welt wiederum massiv in Frage gestellt. Es gibt kein neutrales Material; das Klingende, ob Cembaloton oder synthetisches Sinustongemisch, ist „zeichenhaft“, nicht erst durch den direkten Kontext einer Komposition, sondern im großen Zweite-Natur-Kontext unserer Geschichte und unseres Raums. Alles Material ist sedimentiertes Repertoire, das „Tribleben der Klänge“ altersstarr geworden.

Seit jeher ist der ästhetische Innovationsdruck nicht nur eine Notwendigkeit der expressiven Aktualisierung, sondern gleichzeitig auch Flucht vor dem selbstständigen Prozess der Objektivierung von Musik, bei dem auch die einst geniale Wendung durch übermäßigen Gebrauch zum Klischee verkommt und das Werk als Ganzes immer weniger als Kunst- denn als Ausstellungsstück interessiert.⁹ Doch auch als immanenter, kompositorischer Diskurs kommt die Objektivierung immer mehr zu Bewusstsein, von den Parodiemessen der Renaissance über Zitate bei Bach (Quodlibet der *Goldbergvariationen*) und Beethoven (*Wellingtons Sieg*) bis zur Allusion (Mahler, Neoklassizismus, Berg) und der Collage der Neuen Musik (Zimmermann, Cage). Das musikalische Objekt zeichnet sich hierbei dadurch aus, dass es älter ist, kleiner oder fragmentiert, in der Regel von hohem Wiedererkennungswert. Zur neu komponierten Musik steht es in einem bestimmten Verhältnis, beispielsweise als Zitat oder *Objet trouvé*, allgemein gesagt: als Zeichen.

Umgekehrt stellt sich immer mehr die Frage, was dann das Andere, die nicht-objekthafte, so genannte „absolute“ Musik noch ausmacht. Das kann das Unmittelbar-Expressive oder das Strukturalistische („nur aufeinander bezogen“) sein oder etwas, das primär auf die nicht-begriffliche, klang-sinnliche Wahrnehmung von Musik zielt. Strategien zur Ausmerzung von Bedeutung wie Parametrisierung, Atomisierung, Reduktion (bis hin zur Stille), Zufälligkeit, Synthetisierung und radikale energetische Konkretion sind in der Musik des 20. Jahrhunderts in diesem Sinne entwickelt worden. Allerdings erfordert die Ent-Qualifizierung von Klang und Klangverbindungen immer größere Strenge und Konsequenz und sieht sich einer weiterhin wachsenden Skepsis ausgesetzt gegenüber der Autonomie von Kunst im Allgemeinen.

Diese zwei Sphären, besser an Stelle der Termini konkret-abstrakt dem „Strukturalismus“ und der „Semantik“ zugeordnet, können in verschiedenen (oder sagen wir gleich: variablen) Verhältnissen zueinander auftreten. Das eine kann das andere ausschließen. Ein radikal strukturalistisches Stück mag, wenn es hermetisch genug seine eigenen Zusammenhänge ausbildet, ein regelrechtes Bollwerk gegen etwaige äußerliche Bedeutungen sein. Oder umgekehrt traut man bei einem Stück mit lauter Verweisen irgendwann keinem einzigen Ton mehr unmittelbar. Ein dritter Weg wäre, sie affizierten sich gegenseitig, ohne eine überwiegende Tendenz einzuschlagen. Dies scheint bislang noch wenig verwirklicht, um nicht zu sagen, riskiert worden zu sein. Strikte Atonalität ist eindeutig und praktisch ebenso systematisch-ingeschult hörbar wie Tonalität; wo aber die Zuordnungsmöglichkeiten der Töne ernsthaft miteinander konkurrieren (und nicht fadenscheinig als vermittelte exponiert sind oder zufällig beieinanderstehen), kommt es, wie die vorhandenen Stücke dieser Art bislang zeigten, zu fundamentaler Verunsicherung.¹⁰

5

Die Reflexion über die Idee, Strukturalismus und Inhaltlichkeit zusammen zu denken an Hand von Objekten, die strukturalistisch gehandhabt werden, und reinen Strukturen, die zu Objekten werden, führt zur Erkenntnis, dass Objektivierung und Ent-Qualifizierung nicht gleichwertig nebeneinander stehen. Die Welt erblüht von vornherein schon weithin in Stabilitäten¹¹, die Neue Musik, die sich dagegen vielfach wehrte, mittlerweile inbegriffen. Der Prototyp dieser Entwicklung ist das Soundfile, die technische und gesellschaftliche Verdinglichung von Musik. Als Inhalt wird dieses darum interessant; gleichsam lassen sich die charakteristischen Bearbeitungsmöglichkeiten des mp3-Players in DSP¹², der Technik der digitalen

⁹ Vgl. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, vgl. Anm. 2, S. 143f.

¹⁰ Wo es als musikalische Idee praktiziert wird, bereits vorhandene Musik abzuändern, entsteht eine Atmosphäre massiver Abwehr. Musiker fühlen „ihre“ Tradition, Komponisten mitunter gleich den Wert ihrer eigenen Arbeit von einem solchen Standpunkt existenziell hinterfragt. Und der Einwand der Beliebigkeit, wie er gegen die Postmodernisten ins Feld geführt wurde, nutzt ihnen angesichts evidenter struktureller Kopplungen hier nicht. So widerfuhr außer mir (wie in Darmstadt, wo ein Dozent mich deshalb gleich ein „Arschloch“ nannte) auch dem US-amerikanischen Komponisten John Oswald, einem Pionier des Samplings, jahrelange krasse Anfeindungen. Parallel dazu rufen die harmlosen Remixe von Jugendlichen (sogenannte „Laptop-Music“) sogleich die Anwälte der Konzerne auf den Plan.

¹¹ So scheinen derzeit ja weder reale Alternativen zum bestehenden kapitalistischen und sozialstaatlichen System zu bestehen noch utopische gehegt zu werden; von einer revolutionären Stimmung ganz zu schweigen. Alle Hoffnung fahren lassen, gewährt den Eintritt ins Konsumparadies.

¹² DSP: digital signal processing. Sampling ist seitdem endgültig Teil des Kanons der elektroakustischen und insbesondere der live-elektronischen Komposition.

Klangverarbeitung am Rechner, sehr gut zur kompositorischen Arbeit formalisieren (Gemeint ist hier vor allem: Eine schnelle, lange und komplexe Abfolge vieler Ereignisse lässt sich relativ leicht notieren und ausführen.). Die Ergebnisse davon können aber nicht eigentlich Elektronische Musik genannt werden – vielmehr gehören sie dem Bereich der „Medienmusik“ an.

Die *Musique concrète* nahm Alltagsklänge auf und musikalisierte sie. Ich nehme bestehende Musik und musikalisiere sie – häufig genug ist sie Alltagsgeräusch, kein „gefundenes Objekt“, sondern ein aufgedrängtes. Wie oben beschrieben, wird sie in ihrer parametrischen Struktur fragmentiert. Verschiebe ich diese „Schnipsel“ divergierender Provenienz und variabler Erkennbarkeit nun in gegenseitige Nachbarschaft, entstehen verschiedene, konfliktäre Ebenen:

1. Der interne, originale musikalische Zusammenhang eines Soundfiles, der je nach Art des Ausschnitts mehr oder weniger präsent bzw. absent ist.
2. Die verschiedenen Musiken der Soundfiles zueinander, als Wirkungen von Konkurrenz, Nivellierung oder Beliebigkeit.
3. Darüber hinaus aber auch parametrisch-strukturelle Kräfte, die wiederum ihre eigenen Gesetze und Kräfte mit etablieren.¹³

Des Weiteren bringe ich die Produkte dieser Bearbeitungen in die Konzertumgebung. Der Habitus der Soundfiles ist konträr zum Konzert, sie konterkarieren seinen Ort, da ihnen ihre eigene soziale Sphäre und Hörgewohnheit weiter anhaftet.¹⁴ Im Konzertsaal eine Konserve zu hören, wo Musik ja normalerweise live gespielt wird, ist mehr als befremdlich. Es ist dem berühmten *Pissoir* Duchamps vergleichbar; die technisch und wirtschaftlich entwertete Musik (die ja originär vielleicht höchste Kunst war) wird wieder am Ort der Dignität als Teil neuer Kunst präsentiert. Austragen lässt sich der Konflikt konkret anhand der Kombination bzw. Konfrontation von Lautsprecherklängen und Live-Instrumenten (z.B. mit Live-Elektronik verschaltet), durch Gegenüberstellungen von Original und Reproduktion, Tradition und Gegenwart etc.¹⁵

Die Frage wird heute nicht mehr sein, ob ein Geräusch Musik sein kann, sondern ob ein Schlager

¹³ Klangbeispiele hierzu sind ebenfalls zugänglich unter www.kreidler-net.de/soundfiles.html

¹⁴ Eventuell noch dadurch unterstützt, dass man diese Aura z.B. durch Verwendung eines kleinen Zimmerlautsprechers evoziert.

¹⁵ Hierbei wäre dann bald auch interessant, ob sich solche Dinge wieder rückübertragen ließen auf alleinige Instrumentalmusik, vergleichbar den malerischen Aneignungen fotografischer Vorlagen eines Gerhard Richter. Ebenso stellt eine Konfrontation von Medienmusik und Elektronischer Musik eine Herausforderung dar.

Musik sein kann. Grisey sagte: „Ich komponiere nicht mehr mit Noten, sondern mit Tönen.“ Dann sage ich: Ich komponiere nicht mehr mit Tönen, sondern mit Musik, mit Musik als *fait social*, als strukturellem Verband akustischer Informationen, als meinem Medium. Webern wies schon in diese Richtung, wenn er die Schönbergsche Idee der Klangfarbenmelodie nicht nur wie jener auf einen fast stehenden, atonalen Klang applizierte, sondern auf einen bestehenden „Klang“, dem bekannten Bachschen *Ricercar*. Diese kontingente Wahl aus der existenten Masse der Musikgeschichte ließe sich hinsichtlich ganz bestimmter Inhalte ebenso ausweiten wie auf besonders vage.¹⁶ So ist eine erkenntnistheoretische Ausdifferenzierung von Klang durch die Frage nach seiner Zeichenhaftigkeit oder Symbolkraft direkt angeschlossen an gesellschaftliche und politische Implikationen von Musiken.

Inhalte konfrontativ zu differenzieren empfand Dahlhaus noch als unheilvolle Perspektive, wenn er eine „Quinte neben einem Maschinengeräusch“ antraf.¹⁷ Ein solches Unbehagen, einmal ausgesprochen, sollte aber Provokation der kompositorischen Intelligenz sein – mit den nun gesteigerten technologischen Voraussetzungen, die zugleich auch gesellschaftliche Bedeutung und somit Dringlichkeit angenommen haben. Darin steckt der – nicht völlig neue – Diskurs von „Musik über Musik“, aber die Radikalität entspringt daraus, dass es hierbei gleichfalls um den medialen Ansatz der „Musik mit Musik“ geht.

6

In dem Augenblick aber, da der Maßstab der Echtheit an der Kunstproduktion versagt, hat sich auch die gesamte soziale Funktion der Kunst umgewälzt. An die Stelle ihrer Fundierung aufs Ritual tritt ihre Fundierung auf eine andere Praxis: nämlich ihre Fundierung auf Politik.

Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*¹⁸

Wenn es im 20. Jahrhundert Text-Musik, Darstellungs-Musik oder Ideen-Musik gab, wäre dieser hier vorgestellte Ansatz als „Musik-Musik“¹⁹ zu bezeichnen. So soll der von mir gewählte

¹⁶ Ich verwende beispielsweise gerne drittklassige Musik als Vorlage, ob heutige aus dem Radio oder von (zu Recht) unbekanntem Mozart-Zeitgenossen. Diese Musiken sind weniger individuell als vielmehr Repräsentanten; sie haben keinen starken Sog (sie sind in ihrer Trivialität zwar peinlich, aber peinlicher ist mitunter, an ein Meisterwerk Hand anzulegen) und taugen daher zum Medium – zudem ist mein privater Geschmack dabei weithin ausgeschlossen.

¹⁷ Carl Dahlhaus, *Form*. In: *Gesammelte Schriften* Band 8. Hrsg. v. H. Danuser, Laaber 2005, S. 439 f.

¹⁸ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, vgl. Anm. 2, S. 145.

¹⁹ Nicht analog gemeint zu Peter Handkes „Theatertheater“-Begriff, der damit Stücke für den traditionellen Theaterbetrieb charakterisierte. Peter Handke, *Straßentheater und Theatertheater*. In: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Frankfurt 1972, S. 51-55.

Ausdruck „Musik mit Musik“ (man könnte auch sagen: Musik aus Musik) die Frage aufwerfen, was denn den Begriff „Musik“ ausmacht und was die Differenz zwischen der einen „Musik“ – die „Medium“ ist – und der anderen – die die „Formung“ daraus ist – sein kann. Dieser „Form“-Begriff ist dem aristotelischen entlehnt: Eine Schwingung formt das Medium Luft zum Ton; eine Hüllkurve ist zeitliche Formung des Mediums Ton usw. Und so stellt für die Sampling-Technik noch das fertige Musikstück als Eingespielt-Fixiertes ein Medium dar, das Bearbeitungen unterworfen werden kann. Die erste, naheliegende Ausweitung dieser Idee sind Rekursionsprozesse wie in Werken Alvin Luciers, exemplarisch in *I am sitting in a room*, wo Klang aufgenommen wird, das Aufgenommene gefiltert und dieses wieder aufgenommen wird, und dieses wieder gefiltert wird und so fort, bis eine charakteristische Zerstäubung resultiert.

Von größerer Tragweite wäre nun aber, die Umdeutung von Form zu Medium nicht einsinnig-linear durchzuführen, vom Unberührten zum Endprodukt, sondern, wie Luhmann es beschreibt, „die Differenz von Medium und Form selbst medial werden zu lassen.“²⁰ Das heißt, ich bewege mich stets vom Primär-Medium Luft bis zum „sehr“ sekundären eines ganzen Soundfiles, in Intervallen dazwischen hin und her gegangen oder gesprungen – den gesamten Horizont der (Selbst-)Objektivierung ausmessend, ohne bloßer Algorithmus zu sein, sondern Ausdruck.

Jene Arbeit an der Zeichenhaftigkeit in Musik steht in Parallele zur französischen Dekonstruktion. Der Derridaschen Methode, Identitätskerne von Texten aufzulösen, ist die Fragmentierung und Neu-Zusammensetzung von bestehender Musik²¹ vergleichbar, wo sie nicht nur auf eine bunte Collage abzielt, sondern vielmehr die Frage nach der Identität überhaupt als Sinn einer montierten Abfolge verhandelt. Gegensätzliche – oben beschriebene – Sphären werden nicht Einheit einer Meta-Sprache, nicht scheinbare kommunikativ geglückte Vermittlung, sondern umgebaut in ein (instabiles) Verweisungsnetz, dargestellt als verschiedene „Intervalle“. Gefährlich sind die Mischungen.²² Zur Debatte steht dabei der „Musik“-Begriff schlechthin, der durch radikale klangliche und semantische Kontextualisierung dekonstruiert wird.

Was Benjamin schon lange von der technischen Reproduzierbarkeit erwartete, kommt nun mit Soundfiles und deren Bearbeitung dem mindestens sehr nahe: dass sie statt einer ästhetisch

²⁰ Niklas Luhmann, *Das Medium der Kunst*. In: *Delfin. Eine deutsche Zeitschrift für Konstruktion, Analyse und Kritik* 4 (1986), S. 6-15.

²¹ Bestehende Musik heißt hier: historisch existente wie auch die soeben in Entstehung selbst begriffene; von Mahnkopf „äußere und immanente Dekonstruktion“ unterschieden (Claus-Steffen Mahnkopf, *Kritische Theorie der Musik*, Weilerswist 2006, S. 104). Dass er allerdings allein die immanente für zukunftsfruchtig ersieht, entbehrt triftiger Begründungen.

²² Hier sei auf meine jüngeren Stücke verwiesen: *Klavierstück 5, windowed 1-3, in hyper intervals*.

versunkenen eine distanzierte und durch politische Kategorien bestimmte (oder sagen wir: bestimmbare) Wahrnehmung fördere. Diese geforderte neue Fundierung wäre die Anstrengung der Differenz, im Niemandsland zwischen wiedererkennbaren und entqualifizierten Klängen. Hier findet man sich auf der Ebene der Beobachtungen zweiter Ordnung wieder, der kritischen Distanz, der bisweilen ironischen Distanz, in jedem Falle der schöpferischen Distanz – im Bereich, der sich den vorhandenen Kategorien sperrt. Dieses provozierende Potenzial knüpft dann an den Umstand an, dass Soundfiles als ökonomisch prekäre Datenform ein Politikum sind. Die Medienwirklichkeit ist die der verlorenen Glaubwürdigkeit und des Vertrauensverlustes; Kunst, die darauf reagiert, ist eine virtuelle. Ihre Äußerung kommt aus individuellen Änderungen am vorliegenden Material, das dann in seiner fragmenthaften Zusammenkunft für die Komplexität und Intransparenz des Gesellschaftssystems steht. Eine solche Haltung bezieht ihre Authentizität aus der Kopie und der Fälschung, der Zerschneidung, Enteignung und Zweckentfremdung. Alles das aber ohne naive postmoderne Begeisterung, ohne digitale Phantasmagorien, sondern mit dem Ernst aber auch der Fantasie dekonstruktiver Arbeit und mit dem Gewinn neuer musikalischer Werte.²³

Dezember 2006

²³ Ein einfaches Beispiel dafür ist meine quasi-„Synthese-Technik“ des „wave stealings“: Herausgenommene einzelne Perioden aus bestehenden Soundfiles sind ein vorzügliches, wenig verbrauchtes Klangmaterial!