

Neue historische Musik

Entwurf einer Musik innerhalb der spätzeitlichen medientechnokratischen Plutokratie
anhand des Prozesses ihrer Digitalisierung oder:

Über eine Musik für das beginnende 21. Jahrhundert

1

Bild versus Zeile

Musik ist ihrem Wesen nach nicht denotativ, das heißt Ihr Sinn bedarf einer Interpretation, einer Erschließung durch eine Deutung. Mir gefällt der Begriff Deutung in diesem Zusammenhang, da ihm der Hauch des Magischen anhaftet. In der Frühzeit des Menschen, in der die Menschen begannen, der Welt eine Bedeutung zu geben, in dem sie Szenen imaginierten und sie in sinngebender Absicht in einem Speicher, einem Archiv bannten (man denke etwa an die Jagdszenen in Lascaux oder Altamira), war die Magie es, die Sachen zu Sachlagen, das Einzelereignis zum wiederkehrenden, vergleichbaren Allgemeinen machte. Imagination bedeutet, die vierdimensionalen Raum-Zeit-Sachlagen auf Szenen zu reduzieren und umgekehrt, Szenen als Ersatz für Sachlagen zu entschlüsseln, sie zu interpretieren. So wird das Bild einer Jagd zu einem Beispiel jeder zukünftigen Jagd; die sinngebende Absicht, das Künstliche wird in diesem magischen Verhalten deutlich. Es wird beschworen, gebannt, gedeutet.

Um etwas allerdings in einen Speicher oder einem Gedächtnis festzuhalten muss es kodifiziert, sprich in Symbole übersetzt werden, welche von anderen gedeutet werden können und müssen. Mit der Erfindung der Schrift geschieht nun etwas Revolutionäres: Das Bild wird kritisiert und in Linien (Zeilen) aufgerollt. Man beginnt Piktogramme aneinander zu reihen, weil man begonnen hatte, das Vertrauen in die Bilder als Orientierung in der Welt zu verlieren. Schriftzeichen stehen als Bildzeichen nebeneinander und somit beginnt das Nacheinander der Geschichte, das Bewusstsein der Abfolge. Die Szene auseinander gerollt wird zur Erzählung. Die lineare Schrift ermöglicht die Denotation (die eindeutige Verschlüsselung der Bilder). Es entsteht die lineare Zeit, der Strom des unwiderruflichen Fortschritts, bis hin zu gesellschaftlichen Programmen, den „Metaerzählungen“.

Die Zeit kreist nun nicht mehr zyklisch über den Dingen, sie fließt in eine Richtung, sie ordnet. Texte entstehen, deren Zeichen nicht das unmittelbar Konkrete bedeuten, sondern Bilder sind, die wir uns von dem Konkreten gemacht haben. Der Text entwickelt sich entlang des Prinzips Zeile, er muss Zeichen für Zeichen empfangen werden. Die Wissenschaft erhebt dieses Prinzip innerhalb logischer und prozessualer Strukturen zum Prinzip. Das Prinzip Zeile prägt das Denken. Bilder werden in Begriffen analysiert und kritisiert, der Glaube an diese - und an die Magie - geht verloren. Es handelt sich hierbei um die Bewältigung der Kluft zwischen gegenständlicher Realität und der imaginierenden Existenz in aufeinanderfolgenden zeitgeschichtlichen Schritten, die jeweils ihren Vorgänger kritisierten und potentiell ersetzen:

Magie – Religion – Kunst – Wissenschaft - Psychologie.

Die letzten Jahrhunderte waren geprägt von einem Kampf zwischen Bild und Text. Spätestens

seit dem Buchdruck, scheint der Text vorläufig die kulturelle Vormacht inne zu haben. Und dennoch gilt dieser Kampf nicht als gewonnen. Die konnotativen Bilder beginnen in der Welt der digitalen Benutzeroberflächen wieder die Vormacht zurückzugewinnen. Ermöglicht wurde dies durch eine zweite Kritik, diesmal des alphabetischen Codes selbst. Es entstanden die Zahlen, ideographische Symbole. Ihnen folgten die Rechenmaschinen, welche das Auffüllen und Kalkulieren von Intervallen (etwa alle Werte zwischen 1 und 2) und das computisieren von nulldimensionalen Punktmengen ermöglichten. So trat z.B. die Statistik an die Stelle von Logik.

Gleichzeitig wird jedoch bei jeder Codifizierung die Erinnerung an jenes gelöscht, was sich der Aufschreibbarkeit widersetzt.

Asiatische Schriftzeichen

In den asiatischen Schriftzeichen werden mehrere Zeichen mit bereits unterschiedlichen Einzelbedeutungen ineinandergeschrieben. Sie ergeben so zusammen einen neuen, nicht notierten Sinn, der über die Summe der Einzelbedeutungen hinausgeht. Die Einzelzeichen sind nicht nur Teilelemente, sie charakterisieren den neuen Gegenstand auch und geben ihm einen motivierten Sinnüberschuss – eine „semantische Wolke“:

- „Baum“ und „Sonne“ ist „Osten“ - dort, wo sich die Sonne beim Aufgehen in den Ästen verfängt (auch „Japan“).
- „Mund“, „Türe“ und „viel (auch Tausend)“ ist „Tradition“ - das, was durch tausend Mündel überliefert wurde.
- „Mensch“ und „Baum“ ist „Ausruhen“ - unter einem Baum liegen.

Dieser nicht notierte Sinn, welcher über die Summe der Einzelbedeutungen hinausgeht und das Metaphorische daran ist es, was die Grundlage meiner musikalischen Sprache der Intertextualität bildet.

Soziales Gedächtnis versus Geschichte

Platon überliefert im Phaidros Argumente, die Sokrates gegen die Verschriftlichung vorbrachte: Das Aufgeschriebene zerstöre die Fähigkeit der Erinnerung. Ein geschriebener Text sei nicht veränderbar und das geschriebene Wort könne sich nicht verteidigen.

Maurice Halbwachs schreibt über die Geschichte und ihre Wissenschaft, dass sie im allgemeinen an dem Punkt beginne, an dem die Tradition aufhört – in einem „Augenblick, in dem das soziale Gedächtnis erlischt...“(1). Geschichte und soziales Gedächtnis stehen sich diametral gegenüber. Das Soziale Gedächtnis meint die gelebte Vergangenheit einer Gruppe, die sich im Wesentlichen durch einen kontinuierlichen Fluss ähnlich erinnelter Ereignisse auszeichnet. Gesellschaftlicher Wandel vollzieht sich unmerklich langsam, da mit Ähnlichkeiten und Übereinstimmung mit dem Überlieferten operiert wird, nicht mit Differenzen, für die sich ausnahmslos die schriftlich fixierte Geschichte interessiert. Letztere beinhaltet laut Hegel qualitative Sprünge durch den affirmativen Charakter des Negativen des Geistes. Durch die materialen Speichergedächtnisse der Geschichte verliert vergangene Kultur jedoch an Kontext, da das aufbewahrte Wissen nicht mehr seine

unmittelbare gesellschaftliche Gebrauchsfunktion zu beweisen hat, wie es zuvor für seinen Erhalt unabdingbare Voraussetzung war. Was bleibt ist ein räumliches und chronologisches Schema, in das ausgewählte Ereignisse einsortiert werden. Ein selektiv Aufgelesenes wird der Speicherung zugeführt und so Geschichte genannt, welche nur in der Rückschau entlang der Zeile linear und kausal verläuft, weil wir durch das Medium Buch zu lesen gelernt haben. In der Wirtschaftswissenschaft ist hierfür der „hindsight bias“ benannt: Es wird nicht nur in Zeilen geordnet, sondern auch zuvor nach Maßgabe des Prinzips Zeile selektiert. Was sich nicht in Zeilen zwingen lässt, wird vergessen.

Wiedererinnern hingegen folgt dem Prinzip des aktuellen Nutzens. Aus dem schon heute immensen Vorrat an gespeicherten Daten müssen Selektionen und Interpretationen aktueller Relevanz getätigt werden, da bereits in astronomischer Größenordnung mehr gespeichert werden kann, als gebraucht wird. Durch diese Aktualisierungen von Sinn wird ein zweiter Akt der Konstruktion vollzogen. Der erste war die Geschichtsschreibung selbst. Eine historische Quelle ist die diachronisch nachzeitliche Konstruktion aus der gegenwärtigen Perspektive, eine Annahme. Genauso wäre es überspitzt gesagt möglich, den Gehalt und Sinn Mozartscher Musik für uns heute neu zu definieren, wie es etwa passiert, wenn wir Chopin beim Bügeln oder zum Autofahren hören oder bekannte Orffsche Musik mit Schokolade und Verdi mit Nudeln verknüpft wird - ja diese „bedeuten“. Sinn lässt sich durch sein (Be-)Nutzen neu herstellen. In oralen Kulturen wird nur das an den "Nachfolgenden" - auf individuell variierte Weise "mit eigenen Worten" durch die persönliche Erfahrung und Perspektive transformiert - weitererzählt, welches seinen Sinn und somit auch seinen Zweck in der gegenwärtigen Nutzung zu beweisen imstande ist. Bücher hingegen sind geduldig - und Daten, erst recht heute so einfach und in gigantischen Mengen speicherbar, müssen diesen Nutzen nicht mehr beweisen. Ihr (ursprünglicher) Sinn wird nicht mit gespeichert. Die Daten und Inhalte werden "weggespeichert", schlichtweg weil wir es können und weil wir uns vielleicht von nichts mehr trennen wollen. Die Digitalisierung wird gleichsam zum Ausdruck unseres Wunsches nach ewiger Existenz. Tod könnte Vergessen bedeuten.

Den neutralen, in diesem Sinne leeren Daten eine persönliche Dimension von Sinn aktiv (also kreativ) einzuhauchen, sie neu zu kontextualisieren, dieses versuche ich bei meinen musikalischen Transformationen. Wenn man hierfür ein Bild finden will, dann ist meine Musik eher "Bastard-Pop" oder "Remix" als Fälschung oder Zitat. Denn der Bastard-Pop und der gute Remix achten die Wertigkeit des Materials (so ist allein schon die Auswahl eine Auszeichnung, die aus Millionen anderer möglicher "Quellen" erfolgt), während sie es zugleich radikal mit neuem Sinn aufladen, ihm etwas "unterstellen" - einen anderen "Beat darunter stellen". Es entsteht eine Neuschaffung, die das Vergangene in neuem Kontext derart aktualisiert, dass sogar Rückschlüsse auf das ursprüngliche Material möglich sind. In diesem liegt unterstelltermaßen bereits die Anlage für seine Transformation (selbst wenn diese in willkürlicher Weise darin gesehen wird).

Umberto Eco schreibt über den Film „Casablanca“, dass er nicht aufgrund seiner ästhetischen und intellektuellen Komplexität seine Bedeutung bis heute behalten hat, sondern durch die subkutane Vielsinnigkeit seiner Bilder, seinem ungewöhnlichen Ende und der geheimnisvollen Unbestimmtheit, die zum Asoziiieren einlädt.

„Gerade weil die Archetypen hier alle versammelt sind, weil Casablanca tausend andere Filme zitiert und jeder Schauspieler eine bereits woanders gespielte Rolle spielt, hört der Zuschauer unwillkürlich das Echo der Intertextualität. Casablanca zieht wie eine Duftwolke andere Situationen hinter sich her, die der Zuschauer in den Film hineinsieht, indem er sie unbewusst aus anderen Filmen nimmt, auch aus späteren wie „To have and have not“, wo Bogart den Hemingway'schen Helden verkörpert...“

Die Polysemie medialer Texte lässt sich durch einen Zustand der Spannung beschreiben zwischen den Kräften der Schließung, welche die Vielsinnigkeit zugunsten einer dominierenden Bedeutung zurückdrängen, und den Kräften der Offenheit, welche einer Vielzahl von Rezipienten eine individuell verschiedene Aneignung und Auslegung des Textes erlauben. Eigenschaften medialer Texte sind somit der Widerspruch und der „semiotische Exzess“, um mit Umberto Eco zu sprechen. Er beschreibt, dass bei der Interpretation eines Textes neben dessen linearer Manifestation und dem Erwartungshorizont des Rezipienten auch die „kulturelle Enzyklopädie“ betrachtet werden muss, welche die Eigenschaften der verwendeten Sprache und alle bisherigen Interpretationen des Textes mit umfasst. Der Rezipient befindet sich je nach Kompetenz an unterschiedlichen Punkten im Netz der Intertextualität. Dieser konstitutionelle Sinnüberschuss wird in Popularfilmen durch vereinfachende Korsette wie z.B. die realistische Erzählweise, das Happy-Ending etc. eingedämmt. In meiner Musik geschieht dies durch die Überlagerung von diversen Tonalitäten, Metren und musikalischer Topoi.

So verstehe ich meine Musik einerseits als Transformation/Umformung, in der ursprüngliche Formen noch wiedererkennbar sind, wie alte Gesteinsschichten, die durch Tektonik verschoben und ineinander gewölbt, aber dennoch historisch zuortbar sind, andererseits entstehen durch die gegenstrebigen Wirkungen anziehungshaft einander gegenübergestellter Musikquellen Kraftfelder zwischen denselben, wie bei magnetischen Polen, die man etwa durch darüber geschüttete Eisenspähne sichtbar machen kann.

Komponieren

componere (lat.) heißt ordnen, zusammenstellen zugleich verfassen und vergleichen. In diesen noch heute dem Wort „Komponieren“ zugehörigen Bedeutungen lassen sich zwei Richtungen erkennen: Das vergleichende Erstellen von Sinnzusammenhängen und das sich zu etwas verhaltende Verfassen von Inhalten. Zwei Verfahren: die Adjunktion, d.h. die anknüpfende Hinzufügung bzw. vereinigende Verknüpfung und die Subjunktion, welche die bedingende Verbindung zweier Aussagen zu einer neuen der gleichen Sprachebene ist, bilden die beiden Verfahren meines Komponierens.

Potenziell ist jede heutige künstlerische Aussage Metatext zu bereits bestehenden Aussagen (dies

gilt selbstredend nicht nur für die Sphäre der Kunst). Der Verweis kann entweder unbewusst und unbeabsichtigt oder ganz bewusst und beabsichtigt stattfinden. **Meine Musik ist der bewusste Metatext zu bereits existierenden musikalischen Quellen varietärer Provenienzen.** Grundlage jedes Werkes ist die vereinigende Verknüpfung von Permutationen verschiedener bestimmter Quellen, welche nach immanenten Beziehungsverhältnissen einander gegenüber gestellt wurden und die anknüpfende Hinzufügung von Weiterentwicklungen dieser, welche einer materialimmanenten oder arbiträren Logik folgen. Meist handelt es sich hierbei um eine kleine Anzahl Originaltexte, die zunächst in kleinste sinnvolle Einheiten (rück-)zerlegt werden. Der Prozess des ursprünglichen „Componere“ eines Autors wird also aufgehoben. Die so gewonnenen Einheiten werden in einer neuen Reihenfolge und in gegenseitiger Überlagerung angeordnet. Danach werden die umgestellten Elemente in ihren parametralen Erscheinungsformen permutiert, entweder durch die Parameter und Semantik anderer (zerlegter) Quellen oder durch anknüpfende Hinzufügungen, welche meist in Abstufungen wiederum der Semantik des verwendeten Materials entstammen. Diese so neu komponierten veränderten Einheiten werden mit anderen auf die gleiche Weise „re-komponierten“ Quellen in einen Überlagerungskonflikt gebracht. Auf diese Weise werden mehrere manipulierte Texte ineinandergefädelt und miteinander gemischt.

Es entsteht ein Metatext, der die Binnenkonflikte ihrer materiellen Entstehung neu produziert und zugleich die Vergleichs- und Subjunktionsverhältnisse verschiedener Texte zum Thema des Komponierens macht. Es handelt sich hierbei nicht um ein Zitierverfahren oder um ein objekthaftes Verwenden fremder Materialien - auch nicht um die Ausstellung dieser Fremdheit - sondern um Neukomposition, Re-Komposition, Aktualisierung innerhalb historischer Semantik und Materialität. Dies ist jedoch kein tonsatztechnisches Ergreifen, sondern eine ahistorisierende Transformation, die weit über die Quelltexte hinaus geht, sich von ihnen zu befreien und zu lösen sucht. Die Konflikte der Basisquellen funktionieren wie ein gespannter Bogen oder ein Sprungbrett, welcher eine loslösende Bewegung von einem Ursprung aus - der Quelle - auslöst. Dieser Ursprung ist mittransportiert, ist spürbar der Auslöser und die Kraftquelle der Bewegung, welche unterschiedlich weit von ihm wegführt.

Dreifacher Schritt weg vom auratischen Original

Für Walter Benjamins Begriff vom „Original“ ist die Bindung des Werkes an ein materiales Raum-Zeit-Gefüge entscheidend. „Das Hier und Jetzt des Originals macht den Begriff seiner Echtheit aus. (...) Die Echtheit einer Sache ist der Inbegriff alles von Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft“(3). Die physikalische Vergänglichkeit einer Musikaufführung führte schon früh zu einer definitorischen Schwierigkeit, was Musik eigentlich sei: Der Notentext, das erklingende Musikstück, die Imagination/ die Idee des Komponisten oder das jeweils individuelle Gebilde im Bewusstsein des Hörers. Die gängige Vorstellung vor dem Zeitalter ausgedehnter technischer Reproduktionsmöglichkeiten war die des Absoluten, der Idee des Komponisten, welche mit der Schrift fixiert werden musste. Die entgültige Manifestation des Werkes trat erst mit den jeweils unterschiedlichen Interpretationen des Textes zutage. Der Notentext stellt dabei eine numerische und rationalisierte Standardisierung dar (man denke etwa an „gleich und ungleich lange“ Achtel

oder Viertel in einer ihr nachfolgenden Interpretation). Die Standardisierung fand letztlich in der Binärauflösung der Musikcomputer ihre perfekte Weiterentwicklung. Die musikalische Notation hat mit den heutigen digitalen Daten eine Gemeinsamkeit: Die Codierung. Diese bringt jedoch immer neuen Informationsverlust mit sich und ein Code muss interpretiert werden, was zu unterschiedlichen Manifestationen führt. Der Notation als symbolisches System bedarf es einer menschlichen Interpretation der Zeichen zu ihrer Verwirklichung. Die analoge Schallaufzeichnung übernimmt diese Aufgabe maschinell und ohne sinnbildliche Transformation. Die zu Byte-Gruppen gegliederten Zahlenfolgen der digitalisierten Musik stellen eine vollkommen automatisierte Mischung aus diesen beiden Verläufen dar: Die musikalische Information wird vom Computer in symbolische Binärentscheidungen codiert (die als Universalsprache vielfältigste Nachbearbeitungen ermöglicht), die Hörbarmachung wird Maschinen überlassen.

Erste Entfernung

Vor der Zeit der Notierung war ein Original gegeben, wenn ein Musiker spielte. Die Gebundenheit an Ort und Zeit war charakteristisch für die Aufführung vor einem Publikum, das sich gleichzeitig am selben Ort befinden musste. Musik war der industriellen Verwertung noch kaum zugänglich. Benjamin beschreibt diese Situation mit dem auratischen Charakter des Kultes. Die kommerzielle Verwertung wurde erst durch den symbolischen Code der Notenschrift ermöglicht und erreichte im Zeitalter des Notendrucks ihre erste Hochblüte. Musik wurde zudem ohne schriftliche Vorgänge wie Abschreiben oder Transkribieren verfügbar. Die erste Entfernung vom auratischen Original war gegeben.

Zweite Entfernung

Die zweite Entfernung entstand durch die Möglichkeit der technischen Reproduktion durch analoge Schallaufzeichnungen, mit welchen die Bindung an Ort und Zeit hinfällig wurde. Musik wurde unbegrenzt verfügbar und zugleich entstand demgegenüber die Marktimplementierung der Kategorie „Original“. Aufnahmen klassischer Musik wurden durch Bindungen an bestimmte Personen eine kultische Verehrungswürdigkeit und Einzigartigkeit mit auf den Weg gegeben. In der Zeit der Abbildung von Originalen durch Schallaufzeichnung konnten sich beide nur asymptotisch annähern, da die unterschiedlich wahrgenommenen Gesamtsituationen, welche die Materialität und Dispositivität des Mediums und die der Performance durch den Menschen als integrativen Teil mit einschlossen, sich der Abbildung entzogen. Heute kann ein live gespieltes Klavierwerk auf einem Midi-Flügel als Daten gespeichert und exakt genauso vor Publikum im Konzert wiedergegeben werden. Wir hören das gleiche Musikstück in exakter Kopie in identischem Zusammenhang, nur eines fehlt: Die Präsenz des menschlichen Spielers und seine soziale Interaktion. Dies wissen wir erst seit der eingelösten Möglichkeit dieser „perfekten Abbildung“. Das neue Medium rückt das alte zurecht, es legt den Fokus auf die Performanz und die soziale Interaktion. Aber nicht nur das. Der Abbildung entzieht sich ebenso der zauberhafte Ausdruck, in dem Horowitz den ersten Anschlag zelebriert, wenn er von CD oder einem solchen Midi-Flügel reproduziert wird, da die „Backgroundfolie“, das musikalische Vorwissen als bedeutungsgenerierendes System nicht mit übertragen wird. Dies kann nur bereits im Hörer vorhanden sein, durch eigene Erfahrung im besten

Sinne, andernfalls gelingt die Ankopplung nicht. Das Original verweigert sich der Abbildung. Fehlen die „Backgroundfolien“ können virtuose Klavierpassagen zu „nervtötendem Geklimper“ werden, dessen Sinn sich nur demjenigen erschließt, der in der Lage ist, den außermusikalischen Rückbezug der Ebene der Inszenierung motorischer Performanz zu leisten.

Dritte Entfernung

Die dritte Entfernung vom auratischen Original in der digitalisierten Musik lässt sich mit den begrifflichen Mustern wie das der Einmaligkeit eines singular hergestellt Objekts oder einer auf originäre individuelle Produktion bezogene Einmaligkeit nicht beschreiben. Der Aspekt der Wiederholbarkeit ist gerade ihr Charakteristikum. Die Geschwindigkeit der Computer und ihre hierauf zurückführbare massenhafte Verbreitung von computerisierter Musik steht einer Exklusivität konträr gegenüber. Die Materialität des digitalisierten Klanges ist „informationeller“ Natur. Da bei der digitalen Vervielfältigung bzw. der Kopie kein Unterschied im Sinne von Qualitätsverlust zur ursprünglichen Datei festzustellen ist, existiert de facto keine Möglichkeit mehr, ein Original anhand dieser Kategorie zu erkennen oder zu definieren. Zu Kopien existieren somit nur noch theoretische Originale und eine digital synthetisierte Reproduktion besitzt keinerlei feststellbare historische Herkunft. Der digitale Datenträger ermöglicht durch seine verlustfreie aufwandslose Kopierfähigkeit keine geschichtliche Fixierung der Daten und ihrer Inhalte mehr. Das digitale Produkt gerät zunehmend in eine absurde Situation: Es ist Reproduktion ohne wahrnehmbaren Ursprung, es ist „Kopie ohne Original“, ein wahrhaft platonisches Simulakrum.

Zudem löst die Digitalisierung das Prinzip Zeile, das Erzählen, die Sukzession von Geschichte (welche für die Formen europäischer Kunstmusik als das Werden von einem Anfang zu einem Ende hin prägend war) als Kulturtechnik immer mehr ab zugunsten einer Synchronität, der bildhaften und räumlichen Programmierung.

Das semantisch geschlossene (Medien-)Werk, etwa das Soundfile der Einspielung der Komposition „Brahmsonate“ gibt es somit immer weniger. Man beachte hier bewusst den mehrfachen Schritt der Kodifizierung:

Musikalische Idee – Partitur – Aufführung/Interpretation – Schallaufzeichnung – Digitalisierung
– Listing (Verfügbarmachung im Netz, möglicherweise mit zusätzlichen Metadaten zu Person, Leben, Hintergründe etc.).

Es existiert lediglich unsere aktuelle Vorstellung davon, was diese Werke für uns mit heutiger Perspektive sind. Es findet ein „Kulturelles Hineinlesen“ von aktualisiertem Sinn entlang seiner Nutzung statt. Sinn wird unaufhörlich aktualisiert.

3

Leeres Werk und „Entwicklungsplasma“

Zukünftig wird in digitalisierten Prozessen nicht mehr das kohärente, autonome und gehaltvolle Werk, sondern das offene sogenannte „leere Werk“ an Bedeutung gewinnen. Unter einem „leeren Werk“ versteht man in der Rezeptionsästhetik ein Werk, dass sich durch Textbruchstellen

auszeichnet, in denen inhaltliche Aussagen nicht sinnergänzend oder – erschließend aufeinander folgen. Zum Verständnis der Aussagen fehlen verbindende Bausteine, welche vom Leser selbst gedanklich ergänzt und aktualisiert werden müssen. Leerstellen sind Unterbrechungen der Anschließbarkeit, die der Rezipient durch aktive Sinnstiftung zum Sinnnganzen hin auflösen muss. In ihnen sind Verknüpfungsangebote, also Aufforderungen zum eigenschöpferischen Handeln angegeben. Da sich computergenerierte Zusammenhänge als schnell wandelbare, ständig aktualisierte Zustände darstellen, erweisen sich „endgültige Werke“ bzw. geschlossene Werke als weniger gut anschließbar, sie werden somit immer wieder neuen, teils willkürlichen Sinnzusammenhängen untergeordnet: Sie werden semantisch aktualisiert.

Eine bewusste Intertextualität kann sich allerdings hierbei nicht in Verweisen erschöpfen (die wahrscheinlich ohnehin nicht genügend sinnvolle Zusammenhänge ergäben), sondern muss zu einer persönlichen, nur für den einzelnen Rezipienten relevanten aktiven Sinnkonstitution, werden. Sinn entsteht also erst. Nur in diesem Sinne ist das Werk nie vollständig reproduzierbar.

Dies gilt laut Jameson für die gesamte postmoderne Kultur: Die Signifikanten haben keine feste Bedeutung und keinen historischen, realen Referenten mehr. Sie fluktuieren frei und gehen immer wieder neue Sinnbezüge ein, wie unzählige neue Verknüpfungen des Zigarettenrauchens mit unterschiedlichen „Lebensgefühlen“ in Tabakwerbungen.

Nun könnte man den respektlosen Umgang mit „wertvoller“ Musik beklagen. Musikwerke sind jedoch in medialen und digitalen Zusammenhängen nur als „leeres Werk“ attraktiv, als Aufforderung zur konstruktiven Gestaltarbeit. Um mit Derrida zu sprechen: Da wo Medien neue Wertsetzungen vornehmen, die mehr der technoiden Bildlogik als der des Prinzips Zeile folgen müssen wir auf andere Andere Art und Weise das bisher Geschriebene lesen lernen, weil wir auf andere Weise zu schreiben begonnen haben.

Wenn wir uns trauten, die Vorstellung vom geschlossenen Werk zu beenden und die kulturell bedingten Daten der so digitalisierten Welt als „Transformationsplasma“ zu sehen, als Feld der aktualisierten Entwicklungsmöglichkeiten und nicht des musealen Ritendienstes, dann ließe sich gegen unsere kollektive zunehmende Entfernung von den Bedeutungszusammenhängen des Vergangenen eine Sinnhaftigkeit aktiven, teilhaften Nutzens im Sinne von Nutzung erreichen. Mozart wäre kein toter Gott, sondern gelebte heilige Schrift und Exegese, das „Bachfest“ kein Fetisch, sondern Jahrgangsrede, Sampling kein Urheberrechtsdelikt sondern Recycling.

Bedeutungsverlust während der Digitalisierung

Nach Mac Luhan hat ein neues Medium unter Anderem auch immer seinen alten Vorgänger zum Inhalt. Durch wechselseitige Steuerungsmechanismen beleben sich diese gegenseitig. In der Popmusik und in der popularisierten Klassischen Musik heutiger Tage ist dieser Steuerungsmechanismus ein ökonomischer, bei dem durch werbestrategische Wunschbilder (Vorbilder) spezielle Bedürfnisse geschaffen werden. Die idealisierte Verklärung der „Stars“ weckt den (nicht

einlösbar) Wunsch, ihnen gleich zu sein. Jedoch will man im Grunde nicht den lebenden Privatpersonen gleichen und nur selten ihre wirklichen musikalischen Fähigkeiten erlangen, sondern die damit gezielt verknüpften gesellschaftlichen Statussymbole einlösen. „Stars“ sind in diesem Sinne designte Produkte des Musikmarktes, welche innerhalb der Umfunktionalisierung musikalischer Aktivität in den Dienst der ökonomischen Sphäre durch die Massenmedien verkauft werden. Die Musik selbst, der Tanz, die Sprache, Theater und Oper sind ebenfalls Massenmedien, nicht wie uns die einseitige Besetztheit des heutigen Medienbegriffs glauben machen könnte. Diese alten Medien sind Inhalt neuerer Medien geworden.

Weiterhin vollzieht sich ein Medienwandel nach Luhan nicht durch die häufig so befürchtete Ablösung des alten durch das neue Medium, sondern durch eine Repositionierung. Im neuen erweiterten Medienverbund wird das ältere Medium „zurechtgerückt“. Musik wird heute unter der Maßgabe ihrer medialen Verwendung und unserer Reaktion auf diesen Zustand rezipiert. Die heutige Veränderung der Musik ist nicht in der Verdrängung der herkömmlichen Musiktradition und -praxis zu sehen, sondern in einem Wandel der Rahmenbedingungen des Gesamtsystems, in dem Musik genutzt wird. Das, was das neue Medium nicht abbildet, wird zu dem, was das ältere Medium nun im Besonderen auszeichnet.

Für Kunst innerhalb des Kontextes der digitalen Medien geht es somit nicht mehr zentral um die Schaffung neuer Originale - datentechnisch gesprochen um Information -, sondern um die Nutzung von Informationen. Der Prozess der Digitalisierung ist eine bedeutungsunabhängige gleichmachende Übersetzung in den Dualcode 0 und 1. Für eine digitale Datei ist es unerheblich, ob es sich inhaltlich um ein Bild, eine Steuerdatei für eine Maschine, eine Musikaufnahme, ein Amateurvideo, eine mathematische Berechnung oder einen Text handelt. Die Inhalte werden gleich behandelt, „neutralisiert“ und fast aufwandslos verfügbar gemacht. Sie werden mit zunehmender zeitlicher und räumlicher (kultureller) Entfernung zu ihrer Digitalisierung gleich bedeutungslos. Ihre Bedeutung wird nicht mitübertragen. Kann eine im Internet verfügbare japanische Zen-Musik ohne den gesellschaftlichen Kontext der Religion, der kulturellen Erfahrung und ohne den dazugehörenden Tempelraum, den Ritus und die auführenden Menschen verstanden werden? Oder ist gegenüber dem touristischen Unwissen während des Live-Erlebens im japanischen Tempel die verzweigte umfangreiche Recherchemöglichkeit über seine Kontexte und Bedeutungen im Internet erfolgsversprechender? Der potenzielle Nutzer naher Zukunft wird - so er sie überhaupt abrufen - die originären kulturellen und traditionellen Bedeutungszusammenhänge der Daten nicht mehr kennen.

Gegen diesen Verlust durch Reaktualisierungen neuen Sinn zu stiften, ihn herzustellen, sehe ich als die wichtigste Aufgabe heutiger Kunst an. Wenn meine "Daten glühen", wenn sie sozusagen etwas über sich selbst wissen, etwas, das ich in einem positiv konservativen Sinne an meine "Nutzer" (die Rezipienten) transportiert wissen will, entsteht eine Sinnstiftung. Es ist das Ankämpfen gegen den Verlust an Sinngebung allgemein für den uns so einfach und allzeit verfügbar gemachten Inhalt innerhalb digitaler Kultur, welche uns zunehmend "programmiert", so wie es einst das Prinzip Zeile des Gutenbergschen Drucks tat.

Kompositorisch gesehen möchte ich in diesem Sinne gerade das nicht Reproduzierbare erreichen, dass was den Menschen gegenüber der existenziellen Verunsicherung durch die Bedrohung einer Technokratie so besonders macht. In einer Welt der reproduktiven Simulation ist dies die soziale Interaktion eines Musikers mit seinem Publikum - ein subtiler Austauschprozess, das Besondere eines Zustandes, indem ein Mensch für einen anderen musiziert, in welchem ich ihm zurückgeben kann, was in mir dadurch entstanden ist - meine persönliche Sinnstiftung -, die potenziell nur ich alleine geschaffen, aber in Gemeinschaft mit Anderen erfahren habe. Die anderen Rezipienten sind wiederum Individuen, welche dem Erfahrenen potenziell anderen Sinn gestiftet haben. **In diesem Sinne geht es mir also nicht um Identität, sondern um mehrfache Bedeutungen, die nicht eindeutig codifizierbar sind.** Um diese mehrfache Sinnstiftung zu ermöglichen, bedarf es spezieller semantischer Mittel, die ein vielfaches „Andocken“ durch unterschiedliche Rezipienten ermöglichen. Diese sind in meinen Werken die transformierten Quellen, die „etwas über sich wissen“, einen kulturellen und traditionellen Umraum besitzen, der mittransportiert wird gegen das Verschwinden von Sinn und Bedeutung innerhalb des Prozesses einer „totalen Digitalisierung“.

Zapping, der Prosument und wilde Spekulationen

Wir Menschen müssen die Welt verändern, um uns selbst zu verändern (Villém Flusser). Zu diesem Zweck sind wir zuerst von der gegenständlichen Welt zurückgetreten, um uns dank der Imagination ein Bild von ihr zumachen. Wir begannen bewusst zu existieren.

Später haben wir dieses Bild einer linearen Kritik unterworfen - zunächst durch die alphabetische, dann durch die alphanumerische Erklärung.

Wieder später haben wir diese lineare Kritik durch eine numerische Analyse kalkuliert. Diese ermöglicht uns heute völlig synthetische Bilder zu erzeugen, Vor-Bilder, welche nicht mehr als Abbild oder Bewältigung eines originären Gegenstandes zu verstehen sind, sondern bis hin zur virtuellen Simulation, der intentionalen Manipulation der Realität reichen. Das Bild wird zum synthetischen Programm, dem wir laut Medien entsprechen, laut Werbung gehorchen.

Die übliche Auffassung der Kritik an den Massenmedien ist die des Vorwurfs der Manipulation passiver Konsumenten. (Dies kann man ebenso den alten Medien wie etwa der Musik oder der Politik vorwerfen). Mit Hinblick auf die ausgeübte Macht einzelner Medienkonzerne bishin zur Vereinnahmung alter Medien besteht daran heute wohl kein Zweifel. Jedoch fällt bei solchen Betrachtungen der Wirkungsprozesse medialer Aneignung meist ein Aspekt weg, dessen zunehmende Bedeutung sich abzeichnet: Die autonome Produktion von eigenen Sinnzusammenhängen durch die Rezipienten. Untersuchungen der British Cultural Studies belegen, dass bei der Aneignung von Medien eher aktiv Sinn produziert, als passiv vorgegebener Sinn konsumiert wird. Der „Prosument“ stellt sich durch Zapping und Internet seine eigenen sukzessiv empfangenen Kontexte her. Diese neue Kulturtechnik übersetze ich künstlerisch, indem ich verschiedene Quellen, wie Kanäle wechsele und sie neuen Kontextualisierungen unterziehe.

Es besteht ein Unterschied zwischen der Semantik von Produktion und der nachfolgenden Zirkulation medialer Inhalte. Auf der Basis ästhetischer und affektiver Gemeinsamkeiten solcher

Aneignungshandlungen entstehen neue Teilkulturen. Diese bilden neue verbindende Kräfte heraus, welche durch transnationale Kommunikationssysteme Gemeinschaft und Allianz hervorbringen, welche Grenzen von Klasse, Geschlecht, Alter, Nationalität und lokaler Kultur überschreiten.

Aufgeschriebene Musikgeschichte muss auch in der Vergegenwärtigung ihren Wert beweisen, ansonsten ist sie heute ohne Wert. Der gegenwärtige Wert muss mit dem überkommenen keinerlei Konsens finden. Man könnte aus der Boulez'schen Forderung der Sprengung der Opernhäuser - dem Mut einer Gesellschaft, vergessen zu können - auch die Forderung nach einem Mut stellen, in der die Gesellschaft ihre kulturellen Werte und Traditionen nach seinem kreativen Gebrauchswert bemisst und diesem anpasst - eine Forderung nach Transformation durch persönlichen Gebrauchswert, nach einem re-aktualisierten eigenkreativen Nutzen.

In diesem Sinne fordere ich das Prinzip der Unterstellung, der wilden Spekulation über die nicht eingelösten Möglichkeiten unserer Materialquellen / der Geschichte; die Behauptung, in Beethovens Skizzen habe zwar eine Version der Realisation (über die letzten Jahrhunderte) dominiert, diese sei aber als nicht gesichert anzusehen. Ich spreche mich für blinde Motive aus, für vergessene Seitenarme eingebneter Wissenskanäle, für alternative Enden, weggelassene Szenen, angeblich verbrannte Frühwerke und nicht vollendete Spätwerke. Hier liegt das Potenzial für eine erneute Zukunft der Vergangenheitsspekulation, **einer zweiten Version der Zukunft, jedoch nicht mehr als deutende, der Metaerzählung „Fortschritt“ unterstellte vermeintliche Wahrheit über die entdeckte oder gar aufgedeckte Vergangenheit, sondern als radikale, sich verselbständigte Fiktion, als brilliant konstruierte „Cloud“ der möglichen Vergangenheiten.**

Daniel Smutny, 27.11.2012

Der Text wurde in der vorliegenden Fassung in der Zeitschrift „Seiltanz – Beiträge zur Musik der Gegenwart“ Ausgabe 10 (April 2015) veröffentlicht.

Quellenverzeichnis:

- (1) Halbwachs, Maurice: „Das kollektive Gedächtnis“ (S. 66)
- (2) Eco, Umberto: „Casablanca oder die Wiedergeburt der Götter“ (1975). In: Ders.: Über Gott und die Welt, Essays und Glossen, München, Wien 1985
- (3) Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Dritte Fassung) Edition Suhrkamp (22. Auflage, 1996)