

Kontroverse als Therapie

Replik zur Debatte um die Digitalisierung der Neuen Musik

von Patrick Frank

Danke! möchte man den Autoren zurufen. Endlich ein Diskurs, der offenkundig Emotionen hoch kochen lässt. Im ruhigen Fahrwasser der domestizierten Neuen Musik, deren Domestikation am Deutlichsten in der weitgehenden Absenz von Kontroversen sichtbar wird, ist dieser Diskurs belebend. Lehmann startete die Kontroverse mit einem Gedankenexperiment, welches provokativ die Musik im Kern attackiert, Mahnkopf antwortete mit einer Kritik, die kein Blatt vor den Mund nimmt. Wunderbar. Zeichnet sich hier ein Erwachen aus dem komatösen Zustand der Neuen Musik ab? „... denn heute ist die Kunst verschwunden, weiß dies aber nicht, was das schlimmste ist, und zieht in einem überholten Koma ihre Bahn.“¹

Im folgenden Artikel werde ich nicht auf sämtliche Thesen des Diskurses eingehen; ich beschränke mich auf die Rolle, welches das digitalisierte Material aus der Perspektive des Komponisten einnehmen könnte. Ich möchte zeigen, dass Lehmanns Theorie der gehaltsästhetischen Wende² nicht im Widerspruch steht mit dem Gedankenexperiment der Digitalisierung³. Dies reflektierend, öffne ich das Feld und ziehe Lehmanns Theoriemodell der reflexiven Moderne und einige Aspekte aus Jean Baudrillards Beschreibung gegenwärtiger Kunst hinzu.

Mahnkopf hat aus der Sicht des ‚traditionellen‘ Komponierens, in der die künstlerische Idee (nur) mit kompositorischen Mitteln eingelöst wird, in der es – auch in Zukunft – um differenzierte Klanglichkeit und *Musikalität* geht, durchaus Recht; das Problem ist nur, dass Lehmanns Gedankenexperiment gerade *nicht* davon handelt: Es experimentiert mit dem Gedanken, dass das Komponieren durch die Digitalisierung auch anders denkbar ist. Die weitreichenden Schlussfolgerungen, die er daraus zieht (‚Demokratisierung‘, ‚Institutionskritik‘, et cetera) müssen keinesfalls geteilt werden – die Thematisierung ist dennoch wichtig.

„Die Digitalisierung der Neuen Musik“ ist ein Gedankenexperiment, das die Zukunft im Blick hat. Im Gegensatz zum Hellseher, der objektiv voraussagt, was die Zukunft bringt (wenn man es denn glaubt), ist der Sinn eines philosophischen Blicks in die Zukunft eher darin zu suchen, die Gegenwart zu hinterfragen.

Die Interpreten werden nicht durch perfekt simulierende Computer ersetzt. Nebst den von Mahnkopf vorgebrachten Argumenten ist es schlicht die Lust des Zuschauers, Menschen auf der Bühne zu sehen und zu hören, die trotz ihres Könnens immer auch scheitern. Dies Scheitern wandelt der Interpret während der Aufführung produktiv um – und wird zu einem Gelingen, das so nicht

voraussehbar und bis ins letzte Detail kontrollierbar ist. Ein meist unbewusster Vorgang, der zahlreiche Kontingenzen in sich trägt, welche die Aufführung jedes Mal neu und faszinierend erscheinen lässt. Bewusste Entscheidungen und unbewusstes Streben verschmelzen in der Interpretation auf eine derart komplexe Weise, dass kein Computer dies jemals objektivieren kann. Den perfekten Interpreten gibt es nicht; die perfekte Maschine, wenn es sie gäbe, wäre uninteressant. – Es sei denn, das künstlerische Konzept sieht vor, dies Uninteressante zu entfallen.

Wie könnte dies aussehen? Ich meine, dass Lehmann nicht im Sinn hat, Maschinen durch menschliches Vermögen zu ersetzen. Vielmehr geht es ihm gerade darum, zu zeigen, dass durch die Digitalisierung menschliche Leistung weiterhin – und äußerst innovationsverheißend – erforderlich ist. Das bedeutet hingegen nicht, dass ‚klassische‘ Aufführungen und Kompositionen überflüssig werden. „Selbstverständlich wird man in der Neuen Musik nach wie vor jenseits der computergesteuerten Programmierbarkeitsgrenzen arbeiten können.“⁴

Reflexive Modernisierung und Digitalisierung

Die These der reflexiven Modernisierung⁵ besagt, dass sich aktuelles Komponieren nicht mehr über Materialfortschritt auszeichnet. Das bedeutet bezüglich des Materials einen Freiheitsgewinn, der, wie jeder Freiheitsgewinn, aufgefangen werden muss.⁶ Die ‚naive Moderne‘⁷ nutzt den Freiheitsgewinn im Sinne eines unreflektierten „anything goes“; die reflexive Moderne hingegen reflektiert den Freiheitsgewinn mit künstlerischen Mitteln im eigenen Werk. Welches Material hierfür verwendet wird, ist zunächst sekundär. Hier muss Lehmanns Digitalisierungsthese angesetzt werden: Ob das kompositorische Material digital simuliert wird, sei es aus einem erst zu entwickelnden ‚Soundshopprogramm‘ oder einer anderen Quelle, sagt noch nichts über den künstlerischen Gehalt des Werks aus. Da Innovation nicht mehr an neues Material gekoppelt ist, ist es natürlich denkbar, digital simuliertes Material als Rohstoff für die konzeptionelle Idee des künstlerischen Werks zu verwenden. Das Theoriemodell der reflexiven Modernisierung und das Gedankenexperiment der Digitalisierung gehen beide davon aus, dass das Komponieren sich vom Material als Innovationsträger löst.

Reflexive Modernisierung ist natürlich auch anders denkbar, nämlich mit ‚klassischen‘ kompositorischen Mitteln. In diesem Fall werden, selbst wenn Computermusiker auf ihren Einsatz warten, Menschen aus Fleisch

und Blut die Bühne betreten und der Komponist wird sich kaum auf Soundshopprogramme einlassen wollen. Innovation und Reflexion ist selbstverständlich auch hier zu erwarten.

In der Form des konzeptionell verfassten, mit simuliertem Material komponierten Werks ist es hingegen denkbar und aus konzeptionellen Gründen eventuell sogar erforderlich, Computermusiker mit ‚fehlbaren‘ Menschen zusammen zu bringen. Das Ziel eines solchen Werks muss keineswegs sein, ein harmonisches Miteinander von Mensch und Maschine zu inszenieren und den musikalischen Cyborg zu feiern; ganz im Gegenteil lässt sich oft das zu Kritisierende kräftiger und überzeugender darstellen, wenn es im Werk als Material (in diesem Fall: als simuliertes Material) erscheint.

Jean Baudrillards pessimistische Charakterisierung der Kunst als komatöses Etwas (oder als Simulation⁸), dass sich selbst zum Verschwinden bringt, meint, mit Lehmann gesprochen, die Funktionsweise der Avantgarde, welche sich durch Negation tatsächlich zum Verschwinden gebracht hat. Wenn nun aktuelle Werke mit beispielsweise ‚avantgardistischen‘ Methoden komponiert werden, gehen sie das Risiko ein, ungewollt zur Simulation zu verkommen. Das Fokussieren auf Struktur allein, – so die These der reflexiven Modernisierung – greift nicht mehr, so wie es ‚damals‘ gegriffen hat. Tauchen heute dennoch solche Werke auf, die die Materialfrage als Selbstzweck (das wären Vertreter der naiven Moderne) zelebrieren, sind sie nichts weiter als Simulationen: dasselbe im neuen Kleid. Man mag jetzt einwenden: Was sind überhaupt ‚avantgardistische Methoden‘? Oder: Nichts ist jemals gleich; selbst wenn xy mit verwandter Methode komponierte, *meine* ist dennoch anders, et cetera.

Der entscheidende Perspektivenwechsel, der vollzogen werden muss, um die Argumentation zu verstehen, ist folgender: Der *musikalische* Unterschied, der zwischen einem avantgardistischen Werk, beispielsweise der sechziger Jahre, und einem neo-avantgardistischen Werk von heute besteht, ist, wenn überhaupt, nur für die Fachgemeinde feststellbar; nach *außen* aber, das heißt für die Gesellschaft (andere soziale Systeme), verschwimmt der Unterschied. Dies hat zur Folge, dass die Mehrheit der Werke der aktuellen zeitgenössischen Musik *sozial* indifferent ist. Sie sind Simulationen, da sie gar nicht oder zu wenig deutlich die Differenz zwischen heute und gestern im Werk reflektieren. Sich darauf zu berufen, dass ein heute komponiertes Werk immer schon anders ist als ein Vergangenes, weil es eben heute komponiert wurde, reicht nicht. Von ‚Avantgarde‘, von ‚Postmoderne‘ oder anderen Epochen kann man deshalb berechtigterweise sprechen, da ihnen je eigene Sinnhorizonte eingeschrieben sind. Die Sinnhorizonte ermöglichen die Differenzierung ihrer Werke.

Ein aktuell komponiertes, naives, neo-avantgardistisches Werk müsste unter dem avantgardistischen Sinn-

horizont beurteilt werden, um different zu sein. Dies ist aber nicht möglich, da die heutige Kunst nicht mehr unter einem avantgardistischen Sinnhorizont steht. Das Problem ist jedoch noch schwieriger: Infolge des Pluralismus gibt es heute gar keinen Sinnhorizont mehr, der aufgrund des Materials differenziert. Was Lehmann mit der ‚gehaltsästhetischen Wende‘⁹ intendiert ist der Versuch, den Sinnhorizont von der Materialebene auf die Gehaltsebene zu lenken. Damit wäre zweierlei erreicht: Erstens würden aktuelle Werke der Neuen Musik wieder (sozial) different, zweitens würde man die Errungenschaft des Pluralismus nicht aufgeben müssen.

Heute lösen sich vor allem ‚Simulationswerke‘ in der Neuen Musik einander ab. „Immer dort, wo nichts mehr ist, entsteht eine Art Überfülle.“¹⁰ Die Überfülle an Uraufführungen, die zumeist das Schicksal einer einmaligen Aufführung erleiden, zeugt davon. Der Wunsch nach mehrmaligen Aufführungen wird dann erhört, wenn die Neue Musik nicht mehr nichts ist (oder: sozial indifferent) und sich als Durchbrecher der Simulationsketten zeigt. Ein Werk, welches dies im Sinn hat und *bewusst* mittels simulierten Materials die Simularität seiner selbst offenlegt, könnte diese Kette durchbrechen. Das ist durchaus denkbar mit einem digitalisierten (simulierten) Material. Vielleicht wäre es sogar umso schlagkräftiger. Doch es würde, meiner Meinung nach, die Ausnahme bleiben. Was Mahnkopfs Kritik eventuell zugrunde liegt, ist, dass Lehmann im besagten Gedankenexperiment nicht die Form skizzierte (jedoch auch nicht abstritt), in der reflexive Modernisierung mit rein musikalischen Mitteln, ohne Beiziehen von digitalisiertem Material und/oder Computermusikern, möglich ist.

„Charts Music“ und das Internet

Das konzeptionell verfasste Werk der Neuen Musik, welches offen ist für die Digitalisierung, ist auch offen für andere Medien. So ist es kein Zufall, dass Werke von Johannes Kreidler den medialen Rahmen der Musik oftmals sprengen. Es wird entscheidend sein, in der ‚reinen‘ Musik die reflexive Modernisierung zu realisieren; in einer Musik, die ‚nur‘ Musik ist. Diese Aufgabe müsste, infolge ihrer musikalischen Komplexität, von Komponisten diskutiert werden.

Man wird Kreidlers Werk „Charts Music“ nicht gerecht, wenn man es mit Mahnkopf als ‚belangloser Gag‘ charakterisiert. Denn zum Werk gehört implizit, dass es sich im Internet viral ausbreitet. Es ist darauf ausgelegt, auf Plattformen wie Youtube veröffentlicht zu werden. Was ist das Problem, das Mahnkopf in diesem quantitativen Erfolg (eine halbe Million Klicks) sieht?

„Qualität und Erfolg beziehungsweise Quantität, Patrick Frank – beides zusammen bekommt man eben nicht so ohne weiteres, das heißt: schnell, auf dem Gebiet zeitgenössischer Kunstmusik.“¹¹ Mahnkopfs Unbehagen geht anscheinend zurück auf Adornos Kritik der Kultur-

industrie. Obwohl diese Analysen schon älter sind, haben sie noch heute ihre Berechtigung – jedoch sollte man den medialen Entwicklungen, die seit Adornos Analysen aufgetreten sind, gerecht werden. Zu denen gehört vor allem das Internet. Ist das Internet, das seinerseits einer quantitativen Logik folgt, per se verdächtig? In der Neuen Musik wird das Internet bislang vor allem als Informations- und Werbeplattform genutzt, nicht als künstlerisches ‚Material‘. Ähnlich dem Gedanken des simulierten, digitalen Materials, welches gerade durch seine eigene Simularität die weit umgreifende, gesellschaftliche Simularität aufdecken könnte, muss es möglich sein, das Internet künstlerisch produktiv einzubinden. Es muss möglich sein, den ‚Gegner mit seinen eigenen Waffen schlagen‘ zu dürfen, ohne einem Anfangsverdacht zu erliegen.

Letztlich geht es aus meiner Sicht darum, die Neue Musik wieder zu dem zu machen, was sie einmal war: Zu einer Kunstform, welche wirksam Gesellschaftskritik zu leisten vermag. Oder: Zu einer Kunstform, die ihre Berechtigung nicht nur in der Tradition findet, sondern ebenso durch Aktualität überzeugt. Das bedeutet keinesfalls, dass der zukünftige Komponist ein Experte für Computertechnik und Virtualität wird, es bedeutet lediglich, dass sich die Neue Musik das Prädikat ‚Neu‘ verdienen müsste und offen wäre für neue Medien und Techniken. Dass manche dieser Techniken das traditionelle Selbstverständnis des Komponisten in Frage stellen, sollte die tonsetzenden Komponisten nicht beunruhigen. Das ‚traditionelle‘ Komponieren wird nicht obsolet.

Darf ein Philosoph experimentieren? Oder ist dies dem Künstler vorbehalten? Philosophie soll dazu führen, Anschlusskommunikationen zu provozieren, einen Diskurs zu lancieren; nicht anders als ein gelungenes künstlerisches Werk, jedoch mit begrifflichen statt unbegrifflichen Mitteln. Lehmanns Gedankenexperiment ist gelungen, denn es führte dazu, die Gegenwart zu hinterfragen. Über die Thesen soll jetzt – mit Recht – gestritten werden. Die Neue Musik ist therapiebedürftig.

Anmerkungen

- 1 Jean Baudrillard, *Warum ist nicht schon alles verschwunden?*, Berlin: Matthes & Seitz, 2008, 15.
- 2 Vergleiche Harry Lehmann, „Avantgarde heute“, in: *Musik & Ästhetik* 38, 28 und folgende Seiten.
- 3 „Lehmanns musikalische Zukunft schreibt die postmoderne Polystilistik fort, was in sonderbarem Widerspruch zu seiner Konzeption zur Überwindung der Postmoderne durch die reflektierte (zweite) Moderne steht.“ Claus-Steffen Mahnkopf, „Neue Technikgläubigkeit?“, in: *MusikTexte* 124, Köln, Februar 2010, 29.
- 4 Harry Lehmann, *Die Digitalisierung der Neuen Musik – ein Gedankenexperiment*, Vernetzungen, Band 49, 42.
- 5 Vergleiche Harry Lehmann, „Avantgarde heute“, am angegebenen Ort, 24 und folgende Seiten.
- 6 Der Freiheitsgewinn, den ich meine, ist nicht der spekulative, der aus Lehmanns Digitalisierungsthese zu erwarten sei,

sondern der bereits erreichte im Nachgang des Zusammenbruchs der (historischen) Avantgarde.

- 7 Vergleiche Harry Lehmann, „Avantgarde heute“, am angegebenen Ort, 32 und folgende Seiten.
- 8 Der baudrillardische Begriff des „Simulakrums“, den ich ursprünglich verwenden wollte, ist zwar verwandt mit dem Begriff der Simulation, jedoch nicht gleich; er differenziert zwischen verschiedenen Graden des Referenzverlustes. Dies darzulegen und auf die Neue Musik zu übertragen hätte den Rahmen dieses Aufsatzes gesprengt. Eine Einführung zum Begriff des Simulakrums bietet Falko Blask, Jean Baudrillards zur Einführung, 23 und folgende Seiten.
- 9 Vergleiche Harry Lehmann, „Avantgarde heute“, am angegebenen Ort, 28 und folgende Seiten.
- 10 Jean Baudrillard, *Die fatalen Strategien*, München: Matthes & Seitz, 1991, 13.
- 11 Mahnkopf, „Neue Technikgläubigkeit?“, am angegebenen Ort, 27.