



THE NEW PEOPLE.

MUSIK ALS

SEISMOGRAPH

SIDNEY CORBETT, HOLGER LUND,

PHILIPP LUDWIG STANGL (HRSG.)



THE NEW PEOPLE.
MUSIK ALS
SEISMOGRAPH

SEITE 08

EINFÜHRUNG

THE NEW PEOPLE. MUSIK ALS SEISMOGRAPH
HOLGER LUND

SEITE 14

IN DIESEN HYBRIDEN ZEITEN
ZUR SUCHE NACH EINEM INTERFACE
SIDNEY CORBETT

SEITE 20

JENSEITS DES KLANGS
GEDANKEN ZU EINER MUSIKKULTUR
DIGITALER STREAMS

PHILIPP LUDWIG STANGL

SEITE 26

»NICHTS MEHR – UND DAS IST SCHON VIEL«
KURZINTERVIEW

ZWISCHEN PHILIPP LUDWIG STANGL UND MAZEN KERBAJ

SEITE 30

HÖRER UND KLANGKÖRPER
ZWISCHEN VERMITTLUNG UND PARTIZIPATION
JAN KOPP

SEITE 38

REVANTGARDE
MUSIKANTHROPOLOGISCHE BEMERKUNGEN
ZUR GEGENWÄRTIGEN ZUKUNFT DER POPMUSIK
JÖRG SCHELLER

SEITE 46

VOM SOUND DER DISTINKTION ZUR DATEN-MUSIK
STEFAN HEIDENREICH

SEITE 54

IMPRESSUM
PROGRAMM

GHANA IS THE FUTURE

00:14:49:07



An der Dualen Hochschule Baden-Württemberg Ravensburg, Studiengang Mediendesign, fand 2012-2014 ein Projekt mit dem Titel »Design der Zukunft« statt. Der Titel zielt zum einen auf die Frage, wie zukünftiges Design aussehen kann. Zum anderen spielt er darauf an, dass die Zukunft an sich gestaltet werden kann, ein Doppelsinn, der bereits im Englischen »to design« liegt, das nicht nur »gestalten«, sondern eben auch »planen« bedeutet. Aus diesem Projekt ging die gleichnamige Publikation hervor.¹ Sie fragt: Welche Rolle spielt Design in sich wandelnden Gesellschaften? Wie werden sich Gesellschaften entwickeln und welche Rolle kann Design darin spielen?

DER STAND DER DINGE – MUSIK ALS FEATURE, MUSIK ALS SPAM

Was bei dem Projekt »Design der Zukunft« noch nicht berücksichtigt werden konnte, war die Perspektive der Musik. Folgt man Jacques Attali, der in seinem Buch *Bruits*² die These aufstellt, dass sich in der Musik am frühesten kommende gesellschaftliche Entwicklungen abzeichnen, so kann man der Musik eine seismographische, prognostische Funktion zuschreiben.

Wo stehen Pop-Musik und ihr verwandte Musikformen heute – und was lässt sich mit Attali erkennen? Die großen fachlichen Diagnosen der letzten Jahre sind eher ernüchternd: Pop-Musik steht als Retromania mit dem Rücken zur Zukunft (Simon Reynolds), globalisiert sich zu einem omnivoren Monster (Motti Regev) oder atomisiert sich in der Irrelevanz von partikularen Nischenbildungen (Diedrich Diederichsen), die schon längst nicht mehr identitätskonstitutiv wirken.³ Ferner wurde die Pop-Musik enträumlicht: zum einen wurde der Klangraum kastriert, etwa mit der Engführung auf mp3-Frequenzen oder auf rappelige, überpräsenzte Mobiltelefonlautsprecherfrequenzen. Zum anderen wurde Musik im Zuge der Digitalisierung immaterialisiert. Damit ging ihre Entbildlichung einher, Heerscharen von Musikdateien lagern völlig entkoppelt von jeglichem visuellem Bezugsmaterial auf Festplatten oder in Online-Datenbanken. Diese Entkoppelung berührt, folgt man Diederichsen, den Kern von Pop-Musik als eines stets mehr als nur rein auditiven Systems, das sich erst im Medienverbund, vor allem visuell mit Bild, Film, Performance, Fashion etc., vollständig realisiert. Hinzu kommt die Inflation, welche Musik erfasst hat: Welchen Wert und Status soll ein Musikstück haben, wenn es zum Handyvertrag noch 25 Millionen Songs gratis dazu gibt? Wenn Musik ein völlig beliebiges Add-On-Feature wird, wie eine gelbe oder grüne Handyverschalung aus Plastik, die es auch noch gratis dazu gibt? Aber es geht

auch noch schlimmer: Das aktuelle U2 Album, das Apple an eine halbe Milliarde iTunes-Nutzer_innen im Rahmen einer Promo-Show für ein neues Handy verschenkt hat, wird als Spam empfunden und die Menschen wehren sich gegen die Gratiswelle an Musik.⁴ Zusammengefasst: die aktuellen Diagnosen sind mehr oder weniger kulturpessimistisch, Diederichsen spricht gar von »postheroischen Pathologien«⁵, und das, wie gerade gezeigt, nicht ohne Grund.

Dennoch: Seit 2011/2012 erscheinen die Stagnationen, die insbesondere Reynolds und Diederichsen zurecht wahrnehmen und beklagen, nicht mehr alleine das Feld zu beherrschen. Nach dem musikalisch eher minimal-innovativen Jahrzehnt der Nuller-Jahre, sind aktuell deutlich Veränderungen wahrzunehmen, Musik ist zu hören, wie sie vordem so nicht zu hören gewesen ist.

WAS IST NUN ZU HÖREN? BEOBACHTUNGEN UND SCHLUSSFOLGERUNGEN

Einige Beobachtungen lassen sich durchaus dingfest machen. Globale Sounds werden re-lokalisiert, vor allem in Afrika und im arabischen Raum, etwa sprachlich, kompositionell und instrumentell⁶, aber auch digitale Folklore wie Cumbia Digital in Lateinamerika lässt sich hier anführen. Kulturräume der sogenannten zweiten und dritten Welt lösen sich hierbei von der anglo-amerikanischen Dominanz und entwickeln einen ironischen Umgang mit ihren lokalen Traditionen, aber auch mit Exotismen bzw. transformieren sie diese spielerisch-souverän. Hier entsteht ein neues Selbstbewusstsein, das die alte hierarchische Ordnung von (musikalisch-politischem) Zentrum und Peripherie in Frage stellt.

Spezifische Momente der Enträumlichung wie die Klangraumkastrierung werden positiv als ästhetische Strategie genutzt, das Stichwort hierzu lautet Cellphone-Music⁷. Oder es wird der Klangraumkastrierung mit einer klanglichen Beschwerung entgegen gearbeitet, mit der Betonung eines gleichsam tiefer gelegten Basses bei Club-Musiken wie Dub, Dubstep und Future Bass, aber auch bei Re-Edits und experimentellerer House-Music. Dabei wird einerseits eine neue Erdung versucht, andererseits handelt es sich oftmals um einen »angewobbelten« Grund, der unsicher und bebend ausfällt, solcherart in Richtung Dystopie verweisend. Dystopische

Musiken scheinen generell an Boden zu gewinnen, in den Genres Metal, Noise und Drone sowie (Post-)Dubstep ist das besonders gut zu beobachten. Paul Cruzens Begriff des Anthropozäns, wonach der Mensch die Erde grundlegend ge- und verformt hat, und daraus ableitbare dystopische Szenarien sind im Musikvideo zuletzt etwa bei Actress' »Grey over Blue« besonders eindrücklich zusammengefasst worden.⁸ Mit langen Kamerafahrten und Top Shots zu einer langsamen, bassig-ambient-verhaltenen Musik wird eine Steampunk-Trümmerwelt in den Blick genommen, eine artifizielle, posthumane Welt ohne Lebewesen, ohne jegliches bewegtes Leben. Rhythmik tendiert zur Multiplikation. Doppel-, Parallel- und Poly-Rhythmiken⁹ werden sogar mainstreamfähig (Juke, Trap)¹⁰. Das Leben in mindestens zwei parallel geführten Existenzformen, analog und digital, mit den entsprechenden unterschiedlichen Geschwindigkeiten von analoger und digitaler Zeit, scheint der Grundmodus unserer Existenz erfahrung zu werden. Rhythmisch wird in der Musik versucht, diese Doppelheit als Sein in zwei Zeiten zu fassen und lebbar zu machen.

Die Stimme, unlängst in den Nuller-Jahren noch durch Autotune entpersonalisiert und entkörperlicht, wird nun beispielsweise genutzt, um auf technischem Wege neuartige Stimmen exakt zwischen männlichem und weiblichem Timbre zu konstruieren, darin angekoppelt an transhumanistische Gender-Fragen und die Entwicklung neuer Geschlechter und Körper.¹¹ Diese neuen Genderkonstruktionen weisen hier auf ein neues Bild des Menschen, das parallel in der Postbiotik entwickelt wird. Dort wird der Mensch transhuman, mit nicht-menschlichen Anteilen versehen (Nanorobotik oder Prothesen, die nicht allein Ersatzteile, sondern Verbesserungen bisheriger menschlicher Organe und Glieder darstellen), oder gar posthuman (die nicht-menschlichen Anteile überwiegen dann). An diesen neuen Definitionen des Menschen – trans- und posthuman – wird bereits geforscht und gearbeitet, und das in großem Stile.¹² Wie diese neuen Menschen untereinander und mit den bisherigen, nicht-argumentierten Menschen leben, wird auf besondere Weise die Frage nach »The New People« aufgeworfen. Dazu gilt es, genauer in die Musik, ihre aktuellen Strukturen und Entwicklungen hineinzuhören, um dystopische aber auch (rest-)utopische Entwürfe zu erkunden.

Das soll mit der Veranstaltung »The New People. Musik als Seismograph« im November 2014 an der DHBW in Ravensburg sowie mit dieser Veranstaltungspublikation erfolgen, indem aktuelle musikalische und musikrelationierte Tendenzen

vorge stellt werden sowie über sie diskutiert wird. Sind The New People globale Wesen, die in zwei Zeiten leben, sich ihr Geschlecht und ihren Körper selbst definieren, beides auch ändern, und solcherart in dystopischen Landschaften umherwandern?

Holger Lund arbeitet als Kunst- und Designwissenschaftler sowie als Kurator und DJ. Er ist seit 2011 Professor für Mediendesign (DHBW Ravensburg), betreibt das Vinyl-Label Global Pop First Wave und forscht über das Verhältnis von Musik und Gesellschaft in der Türkei. Zusammen mit Cornelia Lund leitet er seit 2004 die Medienkunstplattform fluctuating images e.V. (Berlin). Gemeinsam sind sie Herausgeber von *Audio.Visual – On Visual Music and Related Media*, Stuttgart 2009 (Arnoldsche) und *Design der Zukunft*, Stuttgart 2014 (avedition).

- 1 Cornelia Lund, Holger Lund (Hrsg.), *Design der Zukunft*, Stuttgart, 2014.
- 2 Jacques Attali, *Bruits*, Paris, 1977.
- 3 Simon Reynolds, *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*, London, 2011; Motti Regev, *Pop-Rock Music*, Cambridge, 2013; Dierich Diederichsen, *Über Pop-Musik*, Köln, 2014, insbes. S. 437–449. Zur ausbleichenden identitären Funktion: Parallel zu den unverbindlichen Nischenbildungen werden pop-musikalische Zeichen entwendet, neukontextualisiert und für semantische Transfers ausgebeutet, solcherart maximale identitäre Distanzen überwindend und damit letztlich genau diese postmodern auflösend. Beispiel hierfür ist der Aristokrat und Ex-Minister Karl-Theodor zu Guttenberg und sein aktives AC/DC-Fantum. Spätestens ab diesem Zeitpunkt wird es unmöglich, mit Pop-Musik(-Differenzen) Identität zu konstruieren. Nur logisch, dass in der Folge etablierte Hochkulturinstitutionen der Klassik wie das Wiener Konzerthaus in der kommenden Saison 2014/2015 mit dem Programmzyklus »Local Heroes« sich verclubben, die Stühle entfernen lassen und erstmals Getränke im Konzertraum erlauben, um ein relativ risikoarmes Pop-Musik-Programm im Tanzlokalitätenstil durchzuführen; www.konzerthaus.at – Zugriff 28.08.2014. Und nur logisch, dass Silke Müller, verantwortlich für das Festivalbooking des Hockeypark-Festival Mönchengladbach, auf die Frage nach der Auswahl der Acts antwortet: »Solange die Qualität stimmt, ist das Genre erst mal egal. Wir haben das Glück, dass in unserer Region viele Menschen mit unterschiedlichem Musikgeschmack leben.« Zit. in: Julia Brummert, »Hockeypark Mönchengladbach«, in: *Intro*, Nr. 225, Köln, September 2014, S. 126.
- 4 Spiegel Online/tha, »Wie werde ich diesen Bono los?«, 11.09.2014, <http://www.spiegel.de/kultur/musik/apple-itunes-user-beschweren-sich-ueber-u2-album-a-991111.html> – Zugriff: 11.09.2014.
- 5 Diederichsen, *Über Pop-Musik*, 2014, S. 420.
- 6 Vgl. beispielsweise die Musik von Fokn Bois, Filastine, El Mahdi Jr. oder Malayeen.
- 7 Vgl. <http://sahelsounds.bandcamp.com/album/music-from-saharan-cellphones> sowie <http://boomarmnation.bandcamp.com/album/music-for-saharan-cellphones> – Zugriff: 21.08.2014. Vgl. auch Frauke Behrendt, *Handymusik. Klangkunst und mobile Devices*, Osnabrück, 2005.
- 8 Nic Hamilton (Regie), Actress (Musik), »Grey over blue«, 2013, <http://vimeo.com/82546862> – Zugriff: 21.08.2014.
- 9 Letztere intergrieren etwa \$hit & \$hine in ihr aktuelles Album *Powder Horn* (2014).
- 10 Das zeigt der gegenwärtige Juke-Hype, dem auch Veteranen wie Theo Parrish mit *Footwork* (2014) folgen oder Katy Perrys traphaltiger Song »Dark Horse«, der sich monatlang in den Billboard Charts halten kann.
- 11 Bsp. *Planningtorock*.
- 12 Vgl. <https://www.humanbrainproject.eu> und <http://www.nih.gov/science/brain> – Zugriff: 21.08.2014. Die Forschungen haben vom Volumen her inzwischen bereits ein industrielles Niveau erreicht.

GHANA IS THE FUTURE

00:23:45:21



Im Titel von Manfred Stahnkes Kammerorchesterwerk »En Cette Hybride Temps« aus dem Jahr 1990 wird ein Thema gestreift, das weit über den Wirkungskreis dieser Komposition eine Resonanz hervorruft. In Stahnkes Musik fließen Klänge, aber auch Denkweisen aus weit auseinander liegenden Kulturen und auch Epochen zusammen, von der afrikanischen Polyrhythmik bis hin zu Anklängen an die alten Niederländer, und die Harmonik ist auf einer komplexen Mikrintervallik gebaut. Aus dieser reichen Palette an Klängen und Denkweisen baut Stahnke eine Musiksprache, die seinen weltoffenen, neugierigen Geist erkennen lässt. Aber jenseits dieser musikspezifischen Betrachtungen wird eine Fragestellung berührt, die in verstärktem Maße in unserer Zeit eine zentrale Stellung einnimmt. Es wird viel von der multikulturellen Gegenwart gesprochen, Walter Benjamins These vom Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit hat auf Grund der Digitalisierung zu einer grenzenlosen Verfügbarkeit jeglicher menschlicher Produktion geführt, nicht nur in der Kunst. Die Frage für uns Musiker_innen ist aber, denke ich, nicht primär, ob diese Entwicklung gut ist oder schlecht, sondern: Wie haben sich die Möglichkeiten des Umgangs mit Musik verändert? Was ist zu beachten im Umgang mit anderen musikalischen Traditionen, auch den verschiedenen musikalischen Traditionen, die in unserem eigenen Kulturkreis beheimatet sind. Und, wie erkennen wir das Eigene, im Angesicht des uns (noch) Fremden? Ist dies überhaupt noch eine relevante Frage?

Mein eigener musikalischer Werdegang weist auch hybride Züge auf. Als professioneller Komponist habe ich die entsprechende strenge klassische Ausbildung genossen, an der University of California, San Diego (UCSD), der Yale University sowie an der Hamburger Musikhochschule bei Ligeti. Gleichwohl bin ich, wie viele meiner amerikanischen Kollegen, aus dem amerikanischen Garage hervorgegangen, mit Rock, Blues und später Fusion Jazz und Bebop. Bis heute spielt die E-Gitarre für mich in meinem musikalischen Leben eine wesentliche Rolle. Als Gitarrist spiele ich in experimentellen Improvisationszusammenhängen, war aber auch Gründungsmitglied der Berliner Techno-House Band »Vierte Heimat«, spielte in Locations wie der Bar 25, dem Fusion Festival und auf der Documenta in Kassel. Mit »Vierte Heimat« lernte ich eine mir bis dahin völlig unbekannte Musikrichtung kennen, mit gänzlich anderen Regeln, was die Beurteilung von Qualität betrifft. Bei einer Probe sagte einmal eines der Bandmitglieder zu mir, halb (aber

nur halb) ironisch: »Es gibt drei Begriffe in der Musik: Fläche, Beat und Break«. War das aber erfrischend! Diese Erfahrungen fließen in mein Komponieren hinein und haben mich auf Fragestellungen geschärft aufmerksam gemacht, die Gegenstand der vorliegenden Betrachtungen sind.

Seit 2006 bin ich Professor für Komposition an der Mannheimer Musikhochschule und leite dort die Kompositionsklasse sowie das von mir gegründete Forum für Neue Musik. Wir führen eine strenge, klassischausgerichtete Kompositionsausbildung durch. Die Studierenden haben, wie auch zu meiner Zeit, die Regeln des Kontrapunkts, Formen- und Harmonielehre, Werkanalyse, Gehörbildung und alles, was sonst zum klassischen Kanon gehört, erfolgreich zu meistern. Gleichzeitig aber führen wir in unserem Kolloquium und manchmal anschließend in den umliegenden Kneipen ein polystilistisches kritisches Gespräch über die Musik, die uns umgibt, von Heavy Metal und Techno zu Jazz und avancierter improvisierter Musik, über sehr viele zeitgenössische Kompositionen aber auch historische Musik, u.a. Beethoven, Mozart, Mahler. Ziel ist es, einen kritischen Geist zu entwickeln, zu pflegen und zu üben, die eigene Perspektive zu schärfen durch kritisches analytisches Hören dieser verschiedenen Musikrichtungen. Und in diesem Zusammenhang kommen die Fragen, die mich und uns alle, denke ich, beschäftigen sollten.

Wie beschrieben, bin ich ein »traditionell« schreibender Komponist, benutze Bleistift, Lineal, Papier und (nicht zu vergessen!) Radiergummi. Meine Studierenden hingegen arbeiten allesamt mit Computerprogrammen, wobei sie meistens die Werke erst auf dem Papier ausarbeiten und sie hinterher in den Computer übertragen.

Die jungen Leute sind, wie oben erwähnt, in eine traditionelle Ausbildungsstruktur eingebunden und dies ist gut so. Fast alle Studierende haben aber einschlägige Erfahrungen auf anderen musikalischen Gebieten und diese Einflüsse sind auch teil des jeweils eigenen Stils. Sie kennen nicht nur die Musik, sondern auch viele Musiker_innen aus anderen, nicht klassischen Musikrichtungen und der Austausch mit Musiker_innen aus anderen Musikkreisen ist für uns eine Selbstverständlichkeit. Was tun aber, wenn Musiker_innen aus einem anderen Zusammenhang kommen, beispielsweise aus der DJ-Szene, die nicht notenkundig sind, aber sehr begabt, interessant und sich wünschen, in Komposition ausgebildet zu werden? Zweifelsohne ist es nicht nur möglich, sondern eine selbstverständliche Tatsache, dass hier ein avanciertes, reiches und spannendes Musikdenken vorhanden sein kann.

Nur wären solche Komponist_innen bei uns kreuzunglücklich, denn unsere Ausbildung fußt auf intensiven Studien von historischen Modellen: Studien, die weitreichende Beherrschung der Notenschrift schlicht voraussetzen. Denn, aus meiner Sicht gehört zu einem Kompositionsstudium die Fähigkeit, sich mit notierter Musik der Gegenwart und der Vergangenheit auf technischer Ebene auseinandersetzen zu können, unbedingt dazu. Dies wiederum setzt selbstverständlich ebenjene Kenntnisse der Notenschrift voraus. Und das ist unser Dilemma: Wir haben hier mit einem großen Potential zu tun, das wir aber mit unseren Strukturen nicht erreichen können, da wir kein funktionierendes Interface haben.

Es wäre aus meiner Sicht gut denkbar, Musiker_innen aus dieser Szene gewinnbringend mit der seriellen Denkweise in Verbindung zu bringen, und dies geschieht ja auch schon lange in der Clubszene. Rechenzentrum beispielsweise hat Remixes von Stockhausen gemacht (wenngleich sich über die Ergebnisse streiten lässt), auch Xenakis und Lachenmann sind Inspirationsquellen vieler Musiker_innen der Elektroszene. Jedenfalls in Berlin gibt es eine ganze Reihe solcher Musiker_innen, die in engem Kontakt stehen und Projekte realisieren mit Komponist_innen der E-Musik. Dies hier ist alles also nichts Neues. Ferner ist die serielle Denkweise nicht ausschließlich musikalisch anwendbar, das Denken in Parametern ist etwas Allgemeingültiges. Ebenfalls sind die stochastischen Prinzipien Xenakis' anderweitig anwendbar, da sie ohnehin aus der Mathematik kommen und Xenakis selbst ja Architekt war. Ligeti hat auch viele wissenschaftliche Modelle

in seiner Musik angewandt, wie z.B. das Prinzip der Bifurkation, und Varèse nahm als formelles Prinzip für seine Kompositionen u.a. die Kristallbildung. Die Übertragung außermusikalischer Strukturen auf die Musik ist also eine sehr alte Praxis. Aber alle erwähnten Komponisten kamen aus der traditionellen Praxis, alle hatten eine gründliche musikalische Ausbildung.

Und hier sehe ich das Hauptproblem für den Umgang mit Komponist_innen, die eine solche Ausbildung nicht haben und dementsprechend über diese grundlegenden Kenntnisse nicht verfügen. Es wäre, wie gesagt, gut denkbar, anhand der strukturschaffenden Prinzipien beispielsweise der seriellen Musik mit solchen Musiker_innen zu arbeiten, ohne notwendigerweise mit Notenschrift zu arbeiten. Aber es würde etwas sehr wesentliches Fehlen, denn ohne intime Kenntnisse der vergangenen Musik, der Renaissance-Polyphonie, Mozarts, Beethovens bis hin zu Kurtág, Ligeti, Grisey und Lachenmann, wird die notwendige Tiefe meines Erachtens nicht erreichbar sein.

Die beiden musikalischen Welten würden in einem wesentlichen Punkt einander fremd bleiben, denn der Schlüssel zum wirklichen Verstehen der abendländischen

Musik ist ohne diese Kenntnisse der Notierung aus meiner Sicht schlicht nicht möglich, jedenfalls nicht ohne nicht zu verkraftende Verluste. Das Erlernen der Notenschrift bleibt für viele, ich würde sogar sagen die meisten der Musiker_innen der elektronischen Musik, eine nicht zu überwindende Hürde. Dagegen wird auf der anderen Seite überzeugend argumentiert, dass die Notenschrift einfach sehr langsam sei, dass alles viel schneller gehe mit Mausclick und sofortigen Ergebnissen durch Lautsprecher. Und in der Tat, die Arbeit direkt mit dem Klang verlangt eine andere Art, Proportionen aufzufassen. Es kommt zu anderen Ergebnissen, die Klänge verhalten sich ohne das Raster der Notenschrift anders, wie jeder, der mit elektro-akustischer Musik gearbeitet hat, weiß. Die Frage aber ist, wie ein Interface geschaffen werden kann zwischen diesen beiden Welten, dergestalt, dass es nicht bei einer oberflächlichen Begegnung bleibt.

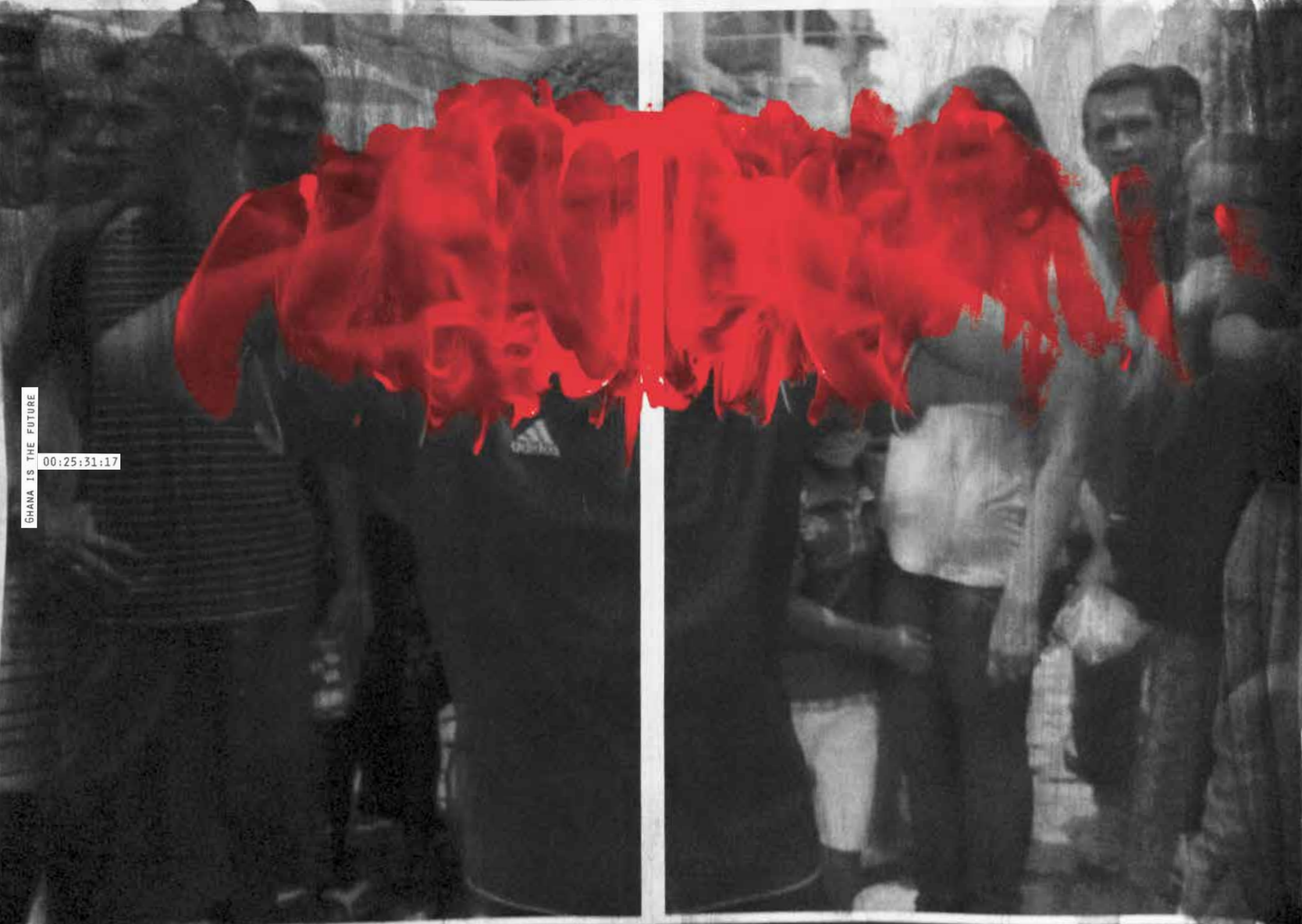
Mir scheint hier die Improvisation eine wichtige Rolle zu spielen. In einem improvisierten Kontext sind erstmal spontane Reaktionen auf die jeweils anderen gefragt. Wenn über einen längeren Zeitraum Musiker_innen, auch und gerade aus verschiedenen Traditionen zusammenspielen, entwickelt sich ein Vokabular und eine eigene, aus beiden Traditionen sich speisende musikalische Sprache. Dies wäre, denke ich, auch im Zusammenhang mit unserer musikalischen Ausbildung, ein Weg, Brücken zu schlagen und eventuell dieses Interface entstehen zu lassen, bei

dem klassisch ausgebildete Komponist_innen und Musiker_innen aus den nicht notierten Traditionen zusammenkommen, ohne jeweils Wesentliches zu opfern. Daher hier das Plädoyer für eine Aufwertung der Improvisation an unseren Hochschulen, eine wesentlich größere Offenheit gegenüber anderen, nicht notierenden Musikrichtungen, aber gleichzeitig die Beibehaltung der strengen Ausbildung für klassische Komponist_innen. Wie würde ein solches Interface dann aussehen?

Sidney Corbett studierte Musik und Philosophie u.a. bei György Ligeti. Seit 2006 ist er Professor für Komposition an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Mannheim und ist auch Leiter des dortigen Forums für Neue Musik. Ein besonderer Schwerpunkt seiner jüngeren Arbeit liegt im Bereich des Musiktheaters, ein weiterer Schwerpunkt bildet die Gattung Lied bzw. Vokalmusik.

GHANA IS THE FUTURE

00:25:31:17



Kann Musik eine prognostische Funktion für gesellschaftliche Entwicklungen zugeschrieben werden? In der Beschäftigung mit aktuellen musikalischen Tendenzen, die eine gesellschaftliche Relevanz aufwerfen, bleibe ich unweigerlich im Netz hängen. Je länger ich mich durch die diversen Streaming-Portale klicke, umso mehr drängt sich mir die alte Frage nach der Rezeption von Musik auf. Wo sind wir, wenn wir Musik hören (und machen)?¹

Das Web, ergo unsere prädestinierte Schnittstelle für das Ungehörte, adressiert immer die Privatperson, die entscheidet, wann, wie und was sie sieht und hört. Trotz des hohen Grades an Partizipation im Web 2.0 ist der »User« ein anderes soziales Wesen als der öffentliche Mensch in einer kuratierten Live-Performance. Die Unmittelbarkeit eines unverfälschten Klangereignisses ist subjektiv und dennoch für den Moment des Erklings teilbar mit dem Kollektiv. Wir (sowohl als Akteure, als auch als Rezipienten) fühlen und denken gemeinsam anders in diesem Zeitraum des Unvorhersehbaren und Experimentellen. Ein Klangereignis spinnst assoziative Fäden und verknüpft unsere innere Emotivität mit einer kollektiven Aufmerksamkeit für musikalische Gesten und Formen. In dieser kontemplativen Vereinbarung können wir vorgefertigte Bahnen verlassen und Neues erkennen.

Eine digitale Reproduktion im Web kann das kollektive Ereignis (auch von elektronischer Musik) nicht ersetzen und dennoch eine für das Ohr relevante Idee davon vermitteln. Ein Link reicht aus, um globaler Botenstoff für Attraktion, Inspiration und Auseinandersetzung für neue, oft außereuropäische, musikalische Strömungen zu sein. Offensichtlich hat das frei im Netz flottierende (meistens mir bis dato unbekannte) Audio-Partikel die frühere Freude auf eine neue Zappa-LP ersetzt. Schon allein die Tatsache, dass eine vorformulierte Erwartung nicht existieren kann, lässt im ersten Moment Musik neuartig erscheinen. Was dennoch in der Masse des Materials Innovation verdeckt, ist die ewige, von der risikoscheuen Musikindustrie gepflegte, neue Etikettierung des alten. Das Resultat ist ein mutloser

»Retro-Stillstand«. Der damit verbundene, zugegebenermaßen gnadenlose und oft ungerechte Reflex des Hörers ist nach ein paar Sekunden erstaunlich oft der Klick zum bereits bekannten Original – auf dem Terrain der Erinnerung. Dennoch ist durch die kostenlosen Publikationsmöglichkeiten im Web und durch die Demokratisierung der digitalen Produktionsmittel zweifelsohne der Anteil innovativer Impulse gestiegen.²

Man möchte dem Glauben erliegen, alles sei ein Remix aus präexistentem »Found Footage«. Und in der Tat ist der Remix kein Phänomen der digitalen Kultur, sondern vielmehr die Tradition, sich auf Vorgedachtes zu beziehen. Innovation beruht bekanntlich auf weiterführenden Auseinandersetzungen und Rekontextualisierungen von Wissen und Handwerk. Da im postmodernen Bewusstsein klanglich alles miteinander in Bezug gesetzt werden kann, besteht nicht notgedrungen der Zwang zur Originalität, um ein originäres Kunstwerk zu schaffen. Dennoch gilt es, das isolierte, digitale »objet trouvé« zu inszenieren: ohne eine historisch informierte Auseinandersetzung mit musikalischen und ästhetischen Traditionen und der damit verbundenen Praxis bleibt es schwierig, einen eigenen innovativen Gestaltungsanspruch zu formulieren. Was sowohl in der Rezeption als auch der Produktion von Musik im Web verloren geht,

ist der Sensus für die Dramaturgie der geschlossenen musikalischen Form: ob Song oder Symphonie, alles wird Teil eines in sich verkürzten, übereinander gestapelten, kontinuierlichen Streams und zum emotionalen Verdoppler visueller Attraktionen. Die Fähigkeit, in das Innere eines Klanges einzutauchen und eine musikalische Entwicklung von Anfang bis Ende wahrzunehmen, fehlt unterdessen beiden Seiten. Die Überlagerung von Reizen macht es schwer, sich auf die wesentlichen Klangereignisse (und die unbedingt dazugehörige Stille) einzulassen. Um die Strategien der subjektiven Wahrnehmung zu justieren (und zu reflektieren), ist das kollektive Empfinden im Konzert oder Club daher um so notwendiger.

Unbewusste Veränderungen unserer auditiven Wahrnehmung haben nicht unwesentlich mit den technischen Voraussetzungen unserer digitalen Umwelt zu tun: der perkussive Klang mechanischer Geräte wird von den Drones elektrischer Lüfter verdrängt, die Sonorität analogen Rauschens und Brummens wird abgelöst durch digitale Artefakte³, der rhythmische Impuls vom kontinuierlichen Geräusch verdeckt.

Die Datenkompression und -reduktion im Web machen es quasi unmöglich, akustische Musik in voller Nuanciertheit und vollem dynamischen Umfang, von unhörbar bis schmerzlich laut, abzubilden. Die Konsequenz ist ein mediokres Empfinden für Dynamik und die relative Lautheit von Klangereignissen sowie im Resultat ein omnipräsenter, in die digitalen Spezifikationen eingepasster Sound. Sicherlich verschieben sich durch die veränderten Bedingungen unsere (sehr bequemen) Ansprüche an musikalisches Material, dessen Darstellung und seine kompromisslose mobile Verfügbarkeit. Anders verhält es sich natürlich mit originär elektronischer Musik, die den Computer als konstruktiven Rahmen und unabdingbares Instrument der Klangproduktion begreift. Dem digitalen Artefakt muss hier unbedingt ein hoher eigener klangästhetischer Wert zugesprochen werden. Womöglich tritt zukünftig die Klangkreation im Netz,

auf Basis von Artefakten und digitalen Grains, an die Stelle der Improvisation, die »implizit Planung als negative Referenz setzt, von der ausgehend man sich dann um Nebenfolgenerzeugungen und auch -korrekturen, um Abweichungen und Abweichungskontrollen, schließlich um verkappte Zieldefinitionsänderungen kümmert; [...] als quasi-positive Negation, die sich mit Eigensinn ausgestattet nicht mehr antithetisch auf wohldefinierte Zeiträume bezieht.«⁴

Letztlich ist unsere bedingungslose Hingabe an digitale Streams wohl die aktuell bedeutendste ästhetische Konsequenz für unsere Musikrezeption. Die musikalische Innovation trägt dieser Entwicklung Rechnung. Trotz der globalen Vernetzung von Musikschaaffenden entsteht musikalische Kreativität jedoch immer an den realen Orten, an denen Musik geschrieben, produziert, gespielt und gelebt wird. Bei aller Virtualität der aktuellen Musik, können nach wie vor nur konkrete kulturelle, soziale und politische Erfahrungen einen unverwechselbaren Klang prägen. Es steht fest, dass die aktuelle Musik jenseits der »traditionellen Erhabenheit« des Klangs weitere Impulse in die Gesellschaft tragen wird. Was wir zukünftig hören, ist ein immersives Mashup. Was im Gedächtnis bleibt, ist kunstvoll gestaltete Zeit.

Philipp Ludwig Stangl war 2007–2012 als Komponist und Videokünstler Ensemblemitglied am Stadttheater Bern und unterrichtete zudem als Lehrbeauftragter an der Folkwang Universität der Künste Essen. Zu seinen Kompositionen und Videos zählen neben seinen Arbeiten für die Bühne, für Modernen Tanz und im Bereich der improvisierten Musik, intermediales Musiktheater sowie audiovisuelle Installationen. Seit 2012 ist er Professor für »künstlerische Medienpraxis/audiovisuelle Gestaltung« an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim.

- 1 Vgl. hierzu: Peter Sloterdijk, »Wo sind wir, wenn wir Musik hören?«, in: Peter Sloterdijk, Peter Weibel (Hrsg.), *Der ästhetische Imperativ*, Hamburg, 2007, S. 50-82.
- 2 Die Probleme der mangelnden monetären Wertschöpfungskette für Musiker_innen im Web sollen hier ausgeklammert werden.
- 3 Etwa von analogen vs. digitalen Fotokameras, Analog- vs. Digitalradio etc.
- 4 Bernd Ternes, »Regeln des Spiels, Spielformen des Regelns«, in: Hans Ulrich Reck (Hrsg.), *Spiel Form Künste – Zu einer Kunstgeschichte des Improvisierens*, Hamburg, 2010, S. 360-361.

ELECTRO CHAABI

00:01:17:12

The people beat up the police.

Ein Kurzinterview zwischen Philipp Ludwig Stangl und dem libanesischen Musiker, Produzenten, Autor und Comiczeichner Mazen Kerbaj (September 2014)

Philipp Ludwig Stangl: Was hörst du, wenn du in Beirut dein Fenster öffnest?

Mazen Kerbaj: Autos, Autos, Autos und ab und zu einige Vögel, wenn ich morgens zwischen 4:45 und 6:00 wach bin.

PLS: Kannst du mir von deinem künstlerischen Kontext berichten? Würdest du deine Kunst als politisch bezeichnen?

MK: Nein. Einige meiner Arbeiten, besonders die Comics, die ich in Magazinen veröffentliche, sind satirisch und könnten als sozialkritisch gelten. Aber weder befasse ich mich damit, noch bin ich überhaupt daran interessiert, eine politische Message zu verbreiten.

PLS: Gibt es einen »inneren Konflikt« in deiner Musik?

MK: Ich spiele so organisch wie möglich. Ich denke kaum darüber nach, was ich tue oder was ich tun möchte. Ich mache einfach Musik – allein oder mit anderen – in dem Moment und in dem Raum, in dem es passiert. Nichts mehr – und das ist schon viel.

PLS: Hat sich die Kulturszene im Libanon seit dem »Arabischen Frühling« 2010 verändert?

MK: Nicht merklich. Ich kann keine Veränderungen der Szene im Libanon seit dem sogenannten »Arabischen Frühling« beobachten – weder künstlerisch, noch politisch.

PLS: Ist der Protest auf der Straße, vor allem in Syrien, in der Musikkultur angekommen? Hat das womöglich Auswirkungen auf die Avantgarde Kunst?

MK: Vielleicht. Generell kann ich nicht sagen, ob es Veränderungen in der Musikkultur gibt. In meinem persönlichen Fall haben die Proteste nichts an meiner Musik verändert. Meinen Optimismus habe ich bereits mit meiner Geburt verloren. Wenn ich daher etwas zynisch auf die Situation in unserer Region blicke, habe ich nicht das Gefühl, dass ich von den Ereignissen, die die arabischen Länder die letzten drei Jahre durchgewühlt haben, beeinflusst wurde.

PLS: Wie würdest du generell das kulturelle Klima beschreiben?

MK: Sicherlich nicht utopisch. Ich könnte im Gegenzug auch nicht sagen dystopisch. Vielleicht ist es Mediocropia? Realitopia? Shitopia?

PLS: Welche Rolle spielt Kunst in einem möglichen Gesellschaftsentwurf? Siehst du Tendenzen?

MK: Absolut keine. Ich kann dir nicht mal beantworten, welche Rolle Kunst in vergangenen Gesellschaften gespielt hat!

ELECTRO CHAABI

00:13:00:11



»You don't have to call it music, if the term shocks you.«¹ Der Streit um die Neue Musik (die mit dem großen »N«) war stets auch ein Streit um Worte, der von ihren Verfechtern genauso leidenschaftlich ausgetragen wurde wie von ihren Verächtern. Selbst die Höflichkeit eines John Cage konnte nicht darüber hinwegtäuschen, dass es dabei um einen fundamentalen Dissens ging: nämlich die Frage, was überhaupt Musik sei. Schockierend war dabei weniger, dass die Komponisten ihre Kreationen als Musik bezeichneten. Schockierend waren die ästhetischen Gebilde selbst, mit denen sie ihr Publikum konfrontierten, überraschten, verunsicherten. Der Streit um die Neue Musik war deshalb immer auch ein Streit um Erwartungen, Gewohnheiten und Grenzüberschreitungen – diesseits und jenseits der Worte. Helmut Lachenmann fasst in seiner Bestimmung der Neuen als einer »Nicht-Musik«² alle wesentlichen Eigenschaften zusammen, die dieser Kunstform seit ihren Anfängen eigen sind: A-Tonalität, A-Melodik, A-Thematik, A-Periodik ... also die Negation all dessen, was man gemeinhin unter Musik versteht.

Nicht zu denken ist die Entwicklung der Neuen Musik (seit den 1920er Jahren, insbesondere aber nach 1945) ohne die gesellschaftliche Nische, in der sie wachsen und gedeihen konnte: den Rundfunk. Die öffentlich-rechtlichen Sender übertrugen nicht nur Konzerte und produzierten neue Werke im Studio, sondern traten selbst als Veranstalter und Mäzene auf, unterhielten eigene Orchester und Chöre, vergaben Kompositionsaufträge, richteten elektronische Studios ein und riefen neue Gattungen wie die Funkoper ins Leben. Neben der Produktion und Übertragung war der Rundfunk stets auch ein Ort des Diskurses über Neue Musik (erinnert sei z.B. an die zahllosen Rundfunkauftritte von Theodor W. Adorno). Sendungen von Musik wurden und werden hier von unterschiedlichsten Formen der verbalen Erläuterung – von der kurzen Anmoderation bis hin zu umfangreichen Höranalysen und Komponistengesprächen – begleitet, die zu einer dem Medium spezifischen Durchdringung von Musik und Kommentar geführt haben.

So erschien die Neue Musik im Rundfunk immer schon auf zweierlei Weisen vermittelt: zum einen durch das Medium selbst und seine Fokussierung der Wahrnehmung auf den rein hörbaren Klang. Zum anderen durch ihre permanente Nachbarschaft zum kommentierenden Wort. Mit leichten Variationen gilt dieser Befund auch für Tonträger wie die Schallplatte: Aufnahmen Neuer Musik wurden auch hier üblicherweise von mehr oder weniger umfangreichen Erläuterungen auf der Plattenhülle oder im Beiheft begleitet. Erst recht gilt das, seit man CD-Boxen ganze Broschüren als Booklet beifügen kann. Analog hierzu hat sich selbst in Live-Konzerten Neuer Musik die Praxis etabliert, das musikalische Geschehen durch Einführungsvorträge, Moderationen und Programmhefttexte zu erklären. Das Rezeptionsmodell, das sich unter diesen Gegebenheiten gebildet hat, kann man als ein kommentiertes Hören bezeichnen. Was dabei durch die Verengung des ästhetischen Erfahrungsraums auf Lautsprecher und Kopfhörer an Sinnlichkeit verloren geht, das soll – so könnte man pointiert formulieren – durch die semantische Aufladung mit Sinnhaftigkeit kompensiert werden. Diese Entwicklung hat sich auch im Komponieren niedergeschlagen. So hat die Kategorie des Klangs performative Ansätze, die auf Tonträger nicht darstellbar sind, seit Mitte der 1970er Jahre weitgehend verdrängt und eine Renaissance des Werkbegriffs eingeläutet. Zudem ist es inzwischen üblich, dass man als Komponist Neuer Musik zur fertigen Partitur den Werkkommentar gleich mitliefert.

Bei soviel medialer und diskursiver Vermittlung mag es erstaunen, dass sich die Neue Musik heute zunehmend mit der Forderung konfrontiert sieht, größere Anstrengungen im Bereich der Vermittlung zu unternehmen. Während öffentliche Gelder für Klangkörper und Konzerte gekürzt und Sendezeiten und Produktionskapazitäten für Neue Musik zurückgefahren werden, entstehen allerorten Stellen und Förderprogramme für ihre – Vermittlung! Was auf den ersten Blick paradox erscheint und für jeden, der seine Bestimmung als Künstler ernst nimmt, eine Zumutung ist, lohnt ein zweites Hinsehen. Denn im selben Atemzug mit »Vermittlung« fällt gewöhnlich der Begriff »Partizipation«, der bei Lichte betrachtet auf ein ganz anderes Rezeptionsmodell verweist. Das Prinzip der Partizipation, der Teilhabe, führt zurück in eine Welt jenseits der Kopfhörer und Lautsprecher, zurück in die Welt der Klangkörper. Denn während wir einem musikalischen Ereignis als Hörer immer nur beiwohnen – Earle Brown sprach deshalb nicht von »Hörern«, sondern von »Zuhörenden«³ –, können wir Teil dieses Ereignisses letztlich nur werden, wenn wir selbst ein klingender Körper sind.

In einer Rezeptionskultur des kommentierten Hörens sind Klangkörper gleichsam Apparate, die aus dem Speichermedium »Notentext« den musikalischen Sinn auslesen und ihn den Rezipienten sinnlich erfahrbar machen. Sie sind eine Klangquelle für diejenigen, die Musik selbst nicht zum Klingen bringen (können), sondern zum Klingen Gebrachtes anhören. Aus der Perspektive des kommentierten Hörens erscheinen Klangkörper damit als ein Medium, das Musik überhaupt erst verfügbar macht. Die Kompetenz, mit Notentexten direkt umzugehen, gilt heute als Expertenwissen und nicht mehr – wie etwa das Lesen der Schreibrift – als allgemeine Kulturtechnik.⁴ Deshalb ist auch aus dem Blick geraten, in welchem Maße das »Auslesen« eines Notentextes mittels Klavier, Geige oder Stimme selbst einen Akt der Rezeption darstellt.⁵ Anders als der Hörer agiert ein Klangkörper im musikalischen Diskurs zwar als Subjekt, ist aber kein Individuum, kein Ungeteiltes, sondern ein Gebilde aus vielen Körpern. Klang ist das Medium, in dem sich die vielen zu einem hybriden Körper zusammenfügen. Klang ist jedoch nicht nur der Zweck, zu dessen Hervorbringung sich ein Klangkörper bildet; er ist gleichzeitig das Medium, in dem seine Teile miteinander kommunizieren. Nicht nur außerhalb, sondern vor allem innerhalb eines Klangkörpers wird intensiv gehört. Dieses Hören ist eingebunden in ein komplexes Wechselspiel aus aktiven und reaktiven musikalischen Handlungen, mit denen der einzelne dem Gesamtklang etwas hinzufügt und sich gleichzeitig immer im direkten Bezug auf den momentanen Zustand des Klangkörpers verhält.

Das Hören dient hier sowohl der Rezeption eines ästhetischen Ereignisses wie auch der Reflexion und Korrektur des eigenen Tuns.

Klangkörper – also Orchester, Chöre oder jedes beliebige Ensemble von Musikern – sind jedoch nicht nur als ganzes hybride Körper. Sie setzen sich wiederum aus einzelnen Klangkörpern zusammen, die jeweils aus einem menschlichen Körper und einem Instrument bestehen. Erst die eigentümliche Verschmelzung von Mensch und Instrument zu dem, was wir gemeinhin als »Musiker« bezeichnen, befähigt den einzelnen dazu, an einem größeren Klangkörper zu partizipieren. Die Instrumente fungieren dabei gleichsam als Prothesen, die es uns ermöglichen, Klänge hervorzubringen, die unser Körper alleine nicht erzeugen könnte und mittels derer wir musikalisch handeln können.⁶ Die Vielfalt an unterschiedlichsten solcher Prothesen bringt jenen Reichtum hervor, der für unsere Musikkultur charakteristisch ist. In ihrer Gesamtheit bilden sie das Partizipationsmodell »Klangkörper«.

Nun neigen wir insbesondere aus der Perspektive des Hörens dazu, die Entstehung von Klangkörpern für weitgehend abgeschlossen zu halten, weil es vor allem die historisch gewachsenen Klangkörper mit ihrer ausgereiften Spielkultur sind, die

uns die bestehende Literatur auf einem Niveau vorspielen, das hörenswert ist. »Historisch gewachsen« bedeutet dabei zweierlei: Zum einen meint es konkrete Institutionen im Musikleben mit der dazugehörigen Infrastruktur; also z.B. die Berliner Philharmoniker oder das Ensemble Modern, die nicht nur über eine größere Repertoirekenntnis, längere Musiziererfahrung und höhere Klangkultur verfügen als die Blockflötengruppe einer Musikschule, sondern auch über eine professionellere Logistik, Organisation und Vermarktung.⁷ All diese Klangkörper haben gemeinsam, dass sie konkrete soziale Orte sind – wenn auch von unterschiedlicher Stabilität –, an denen Musik sich ereignen kann.

»Historisch gewachsen« sind Klangkörper aber auch in den Partituren der Komponisten; denn erst hier werden von Komponisten die jeweiligen Spielregeln und Klangbilder festgelegt, nach denen ein Klangkörper tatsächlich ins Klingen kommt und zu Klang wird. Während die klassisch-romantische Tradition bis Ende des 19. Jahrhunderts vornehmlich darin bestand, die vorhandenen Ensembleformationen kompositorisch kontinuierlich fortzuschreiben und zu erweitern – dies ist

ein wesentlicher Grund für die Existenz musikalischer Gattungen wie »Streichquartett«, »Sinfonie« oder »Männerchor« –, war es seit Anbeginn ein Charakteristikum Neuer Musik, dass Klangkörper jederzeit neu erfunden werden können. Formationen wie Sopran, Celesta, Harfe und Harmonium (Schönberg, »Herzgewächse« op. 20, 1911), zwei Klaviere und Schlagzeug (Bartók, »Sonate«, 1937), präpariertes Klavier (Cage, »Bacchanale«, 1940), Tamtam und Live-Elektronik (Stockhausen, »Mikrophonie I«, 1964) oder drei Luftballons (Maierhof, »shopping 4«, 2005) haben keine gewachsenen historischen Vorbilder⁸, sondern sind veritable Neupflanzungen. Die Partituren dieser Kompositionen präfigurieren Klangkörper – in ihrem Klang, ihren Spielregeln, ihrer Musizierweise –, die es als Ort in der musikalischen Landschaft zuvor nicht gab.⁹ Sie zeigen uns, was alles auch Klangkörper sein kann – sein könnte.

Von hieraus wird sichtbar, worin das kompositorische Potential neuer Klangkörper besteht: Sie sind ein Mittel, jenen ästhetischen Dissens herzustellen, der eingangs als Merkmal einer Neuen Musik beschrieben wurde, die sich als eine »Nicht-Musik« begreift. Allerdings nicht als bloße Negation des Bestehenden, wie es der Neuen Musik von ihren Verächtern gerne unterstellt wird, sondern als Entwurf konkreter utopischer Orte, die mit existierenden Mitteln erschlossen werden können – jenen Prothesen nämlich, die uns selbst zu Klangkörpern werden lassen. Die Partituren sind die Landkarten, in denen der Klang, die Struktur, die Spielregeln dieser Orte verzeichnet sind.

Um aber auch die partizipativen Potentiale neuer Klangkörper zu entfalten, müssen wir uns von den Verführungen des Hörens durch die Tonträger lösen, die uns mit der Möglichkeit eines perfekten Klangs locken und dadurch immer wieder zu den etablierten Klangkörpern zurückführen. Wir müssen das Nichtperfekte, Unausgereifte, Schräge neuer Klangkörper riskieren und ihre musikalischen Unschärfen, Schwankungen, Unreinheiten nicht nur akzeptieren, sondern sie in eigene ästhetische Qualitäten ummünzen. Die praktische Notwendigkeit, sich Musikstücke selbst zu erspielen, scheint in einer Zeit, in der Musik jederzeit mittels elektronischer Medien verfügbar ist, entfallen. Wenn aber die Verfügbarkeit jeglicher Art von Musik gesellschaftlicher Konsens ist, müsste dann eine »Nicht-Musik« sich nicht diesem Konsens entziehen? Könnte

es allerdings sein, dass die Gesellschaft durch schleichende Reduzierung der Mittel und eine schwindende Hörerschaft gerade ihrerseits den Konsens mit der Neuen Musik aufkündigt? Könnte es sein, dass das Übertragungskabel lang, zu lang geworden ist? Man kann den aktuellen Ruf nach mehr Vermittlung, verbunden mit einer entsprechenden Förderpolitik, zweifellos als eine Gängelung der Kunst betrachten. Man kann den Wunsch nach mehr Partizipation aber auch verstehen als Erinnerung einer Gesellschaft, die nach wie vor an zeitgenössischer Musik als einer Kunstform interessiert ist – als Erinnerung daran, wie diese Musik auch rezipiert werden kann oder könnte. Der Wunsch erscheint nicht unberechtigt. Immerhin schließt er an zentrale Aspekte der Neuen Musik selbst an – wenn man ihn denn entsprechend versteht.

Jan Kopp lebt und arbeitet als freischaffender Komponist, Musikvermittler und Musikdenker in Stuttgart.

www.jan-kopp.de

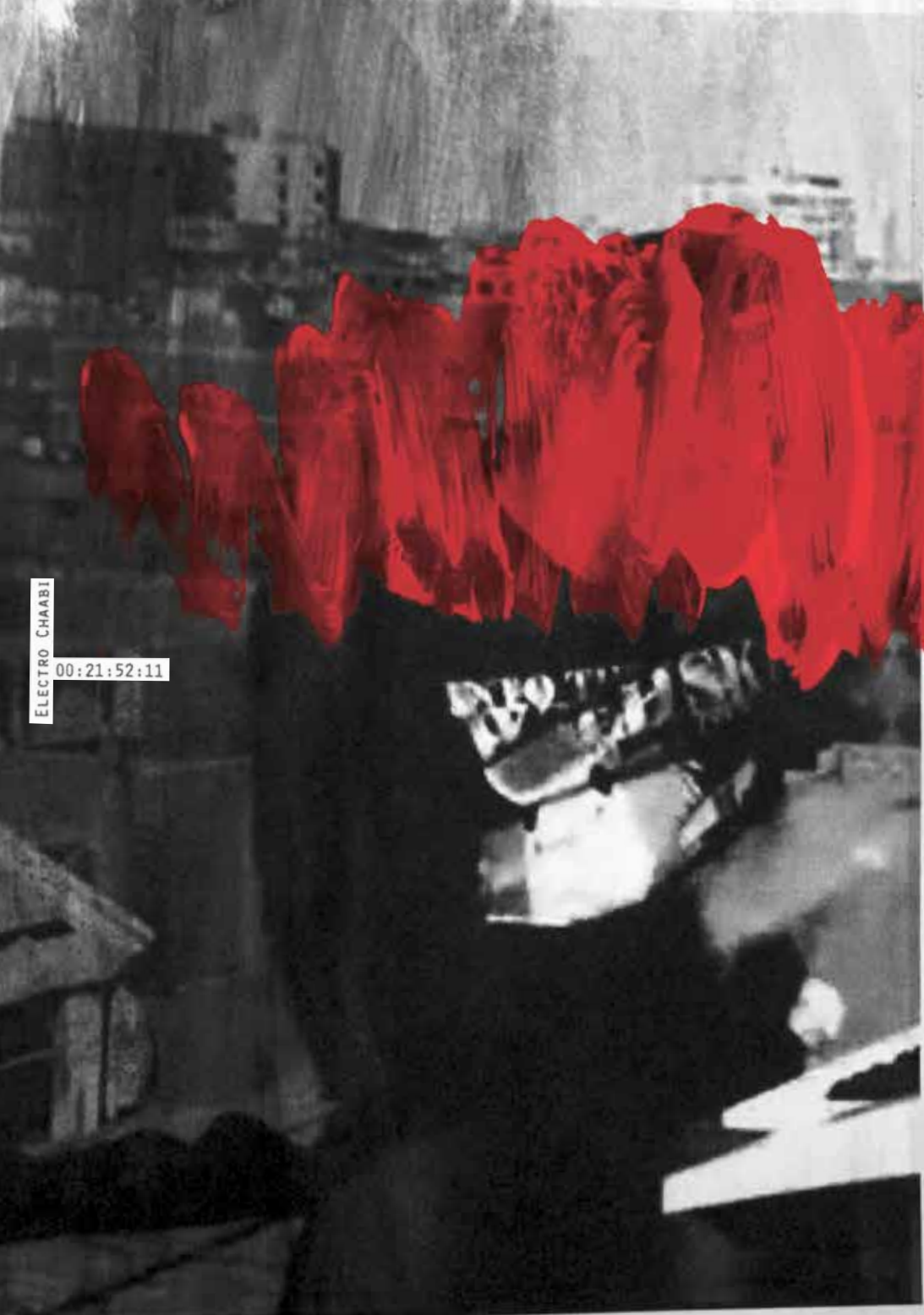
- 1 John Cage, Zitat u.a. in: Winrich Hopp, »Musik aus der Mitte Europas«, in: Der Tagesspiegel, 15.08.2013, <http://www.tagesspiegel.de/themen/musikfest-berlin/das-programm-im-ueberblick-musik-aus-der-mitte-europas/8643734.html> – Zugriff: 28.09.2014
- 2 Lachenmann hat die Idee einer »Nicht-Musik« immer wieder und in unterschiedlichen Zusammenhängen formuliert. Zum Begriff vgl. Josef Häusler, »Entgrenzungen, Emanzipationen; Blicke auf die Musik des 20. Jahrhunderts«, in: Rudolf Frisius (Hrsg.), Bilanz und Perspektiven: Neue Musik 1999. 7 Kongressbeiträge (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung, Bd. 40), Mainz, 2000, S. 53.
- 3 Earle Brown, »Notation und Ausführung Neuer Musik«, in: Ernst Thomas (Hrsg.), Notation Neuer Musik (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik IX), Mainz, 1965, S. 68.
- 4 Dies wird deutlich am Kult um den Interpretationsvergleich. Hier werden von Hörern Differenzen in der musikalischen Realisierung anderer festgestellt, wo man Differenzen aktiv selbst nicht mehr herstellen kann.
- 5 Welch gravierenden Umbruch in der Rezeptionskultur Rundfunk und Schallplatte herbeigeführt haben, mag ein Blick in die Epoche vor ihrer Erfindung andeuten: »Der vierhändige Auszug [für Klavier, JK] war [...] so etwas wie die CD des neunzehnten Jahrhunderts: ein durchschnittlicher Bürger, der nicht mehr als ein paar Mal pro Jahr in die Oper oder ins Konzert gehen konnte, vermochte sich das, was man, um als gebildet durchzugehen, eben kennen musste, nur anzueignen, wenn er es sich selber [...] erspielte. [...] Dennoch ist der Auszug natürlich eine sehr seltsame CD – eine CD nämlich, die sich sozusagen erst durch den Körper des Besitzers abspielt.« (Adrian Daub,

Zwillingshafte Gebärden. Zur kulturellen Wahrnehmung des vierhändigen Klavierspiels im neunzehnten Jahrhundert, Würzburg, 2009, S. 17) – Zu überlegen wäre, inwieweit jemand, der sich die Faktur eines Werkes zuvor selbst erspielt hat, dieses im Konzert dann auch anders hört als jemand, der diesem Werk nur in einer Aufführung durch andere begegnet.

- 6 Als Sonderfall erscheint hier das Singen, das kein Instrument erfordert. Allerdings besteht die Ausbildung einer professionellen Singstimme genau darin, den eigenen Körper als Instrument zu begreifen.
- 7 Gleiches gilt für einzelne Instrumente. Deren Spielkultur ist in akademischen Unterrichtseinrichtungen institutionalisiert und wird dort auf unterschiedlichen Niveaus (Musikschule, -hochschule) gepflegt und vermittelt. Zu unterscheiden wäre aber zwischen dem klassischen Instrumentarium (Klavier, Cello, Klarinette, Schlagzeug etc.) und Klangerzeugern, die sich (noch) nicht etabliert haben – wie z.B. den für Neue Musik typischen Ad-hoc-Instrumenten (Tischtennisbälle, Styropor, Kofferradios usw.), die als Alltagsgegenstände erst durch den konkreten Gebrauch in einer Komposition zu Musikinstrumenten werden.
- 8 Hinzuzufügen wäre: »im Sinne einer bereits bestehenden Institution im Musikleben«, wie oben beschrieben.
- 9 Teilweise haben solche Klangkörper auch keine Fortschreibung durch andere Kompositionen gefunden und sind Solitäre geblieben, für deren Aufführung sich ein Klangkörper stets aufs Neue konstituieren muss – ein Grund, warum flexible Formationen wie das Ensemble Modern für die Neue Musik typisch sind, die eher einem Pool von Musikern (also von möglichen Klangkörpern) gleichen als der statischen Besetzung eines Streichquartetts.

ELECTRO CHAABI

00:21:52:11



Als im 19. und frühen 20. Jahrhundert Künstler_innen davon zu träumen begannen, mit ihrem Schaffen gesellschaftliche und politische Veränderungen herbeizuführen, kristallisierte sich bald schon ein Muster heraus: Auffallend viele unter denjenigen, welche die radikalsten Anliegen vertraten, ließen sich bei ihren Neuerungsbestrebungen von älteren mythischen, religiösen oder ideologischen Versatzstücken inspirieren.

Exemplarische Figuren in diesem Zusammenhang sind beispielsweise der Revolutionär Richard Wagner, der die germanische Mythenwelt als Kontrapunkt seiner modernistischen Kompositionen setzte, oder Hugo Ball, eine der zentralen Figuren der radikal-avantgardistischen Dada-Bewegung. Ball entwickelte sich zu einem nostalgisch-konservativen Mystiker und fühlte sich in seinem Widerwillen gegen das moderne Leben sogar dem Juristen, Philosophen und NS-Erfüllungsgehilfen Carl Schmitt verbunden.¹ Dessen ungeachtet zählt Balls Wirken als Dadaist zum innovativsten und faszinierendsten, was die Kunst des 20. Jahrhunderts hervorgebracht hat – gerade aufgrund der ihm innewohnenden Grundspannung zwischen Progression und Regression. Der antitraditionalistische Tunnelblick der italienischen Futuristen hingegen blieb eine Albernheit des Weltgeists.

Warum dieser staubig-bildungsbürgerliche Vorspann? Aus dem retrofuturistischen oder besser: revantgardistischen Muster besagter Künstler lassen sich Rückschlüsse auf die Zukunftsträchtigkeit zeitgenössischer Popmusik ziehen. Extrapoliert man das Muster über seine angestammten Bedeutungszusammenhänge hinaus, eingedenk der mittlerweile hinlänglich bekannten Avantgardisierung der Popkultur seit Mitte der 1960er Jahre,² so lässt sich die Hypothese aufstellen: Die zukunftsweisenden Strömungen der Popmusik sind nicht zwingend diejenigen, die das gänzlich Neue versprechen, was im intrinsisch recyclichilen Pop ohnehin ein absurdes Unterfangen wäre (und nichtsdestotrotz unter Popmusiker_innen beliebt ist).³ Auch nicht diejenigen, die am exzessivsten von neuen Medien und Technologien Gebrauch machen.

Tragfähige, nachhaltige, gesellschaftlich wirksame Neuerung ist stets auf Rückbindung an mythische Narrative und Imaginationen im weitesten Sinne angewiesen. Nur so kann der disruptive Schock der Innovation in breiteren sozialen Kontexten abgemildert werden; nur so ist die Koexistenz mit dem Bestehenden möglich; nur so kann dem Neuen das beigezelt werden, was wohl einzig der Mythos erzeugt: Sinn. Der hierzulande viel zu selten rezipierte polnische Philosoph Leszek Kotakowski schrieb dazu in seinem brillanten Buch

Die Gegenwartigkeit des Mythos (1972): »Die bloße Gegenwartigkeit des spezifisch menschlichen Bewusstseins schafft eine unteilbare, mythogene Situation in der Kultur, wobei sowohl die bindungsstiftende Rolle des Mythos im sozialen Leben wie seine Interpretationsfunktion im Organisationsprozeß des Einzelbewußtseins unersetzbar scheinen, insbesondere aber nicht austauschbar gegen Überzeugungen, die von den Kriterien der wissenschaftlichen Erkenntnissen geregelt wären.«⁴

Der australische Sänger Nick Cave ist ein gutes Beispiel für eine »Gegenwärtigkeit des Mythos« in der Popmusik, die im Sinne Kotakowskis nicht in Nostalgie oder Irrationalität mündet, sondern dem Aufgehen des Individuums in der bloßen Faktizität und Zweckmäßigkeit, und damit der ewigen Gegenwart des Status Quo, entgegenwirkt. So verlagert Cave beispielsweise auf der Single »More News from Nowhere« (2008) Homers Odyssee in die Szenerie einer psychedelischen Party oder fordert im Song »Push the Sky Away« (2013): »And if you're feeling / You've got everything you came for / If you got everything / And you don't want no more / You've got to just / Keep on pushing / Keep on pushing / Push the sky away.« Am Unmöglichen also soll man wachsen. Die kargen, repetitiven Songstrukturen scheinen zugleich daran erinnern zu wollen, dass die »Arbeit am Mythos« (Hans Blumenberg) eine Sisyphos-Arbeit ist und dass Odysseus das Kunststück fertigbrachte, sich trotz seiner Irrfahrten gar nicht verändert zu haben.

Im 2014 erschienenen Dokumentarfilm *20'000 Days on Earth* sagt Cave sinngemäß, dass Menschen nur dort wirklich leben könnten, wo das Reale und das Imaginäre aufeinanderträfen. Nicht rechts davon, nicht links davon, sondern auf der Grenze. Ineinsetzen lassen sich die beiden Gebiete nicht. Kotakowski argumentiert auf ähnliche Weise, dass sich die Ordnungen des Mythischen und des Rationalen nicht zur Synthese eignen: »Der Vollzug der Synthese wäre ebenso der Tod der Kultur wie der Verzicht auf den Willen zur Synthese.«⁵ So kommt Kotakowski zu dem Schluss, dass wir »zwei Herren zugleich dienen müssen«⁶. Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass Cave einerseits die Annehmlichkeiten der Gegenwart schätzt, mit dem Model Susie Bick verheiratet ist und Jaguar fährt, und gleichzeitig in einem Reich der Mythen mit der Wünschelrute seiner biblisch geschulten Sprache die Adern des Archaischen aufspürt.

Diverse weitere Protagonist_innen der Popmusik zeigen in ihren Videoclips eindrucksvoll, wie das Mythische immer wieder zwanglose Liaisons mit dem jüngsten Stand von Technik und Ästhetik eingeht – wenn nicht auf dem hohen Reflexionsniveau eines Nick Cave, so doch intuitiv. Zum Beispiel Helloween. Die 1984 gegründete Hamburger Metalband bildet gleichsam das Sonntagsgesicht des notorisch pessimistischen und grummeligen Genres, reüssierte sie doch mit ungewöhnlich heiteren Songs wie »Future World« (1987): »We all live in Future World / A world that's full of love / Our future life will be glorious / Come with me – Future World.« Natürlich beließ es die Band nicht bei Eutopien, sondern konterkarierte sie wirkungssteigernd mit diffusen Dystopien – typisch für die alteuropäische Kulturkritik, auch die popkulturelle, skizzierte sie das Unge- mach aus der sicheren Vogelperspektive (»Eagle Fly Free«, 1988).

Ebenfalls aus der Vogelperspektive gleitet der Blick über computergenerierte Bauten der altertümlichen Hochkultur der Nabatäer im Videoclip zu »Nabataea« (2013). Auf nachgerade possierliche Weise beschwören Helloween mit der ihnen eigenen Naivität die Kultur der Nabatäer als goldenes Zeitalter, frei von Krieg, Hunger und Sklaverei. Der motivische Gehalt des Videos ist mythisch-vormodern, die Ästhetik, was Musik und Bild betrifft, hingegen auf der Höhe der Zeit – sieht man einmal von den eher in den 1990er Jahren steckengebliebenen, ungelenten Animationen ab. So albern Song und Video Zeitgenossen mit verfeinertem Geschmacks-sinn vorkommen mögen, illustrieren sie gleichwohl die basalen Funktionsweisen des Mythos, wie Kotakowski ihn beschrieb: Durch ein wissenschaftlich nicht fundiertes Narrativ wird der Status Quo der Gegenwart in Frage gestellt; Zukunftsperspektiven ergeben sich aus der Diskrepanz zwischen dem verlorenen goldenen Zeitalter und dem ehernen Zeitalter des Hier und Jetzt.

Das goldene Zeitalter kann aber auch in der Zukunft liegen. Ist dies der Fall, liegt die Apokalyptik nicht fern. Entgegen landläufiger Meinung steht die Apokalypse nicht für den totalen Untergang. Vielmehr ist sie die Enthüllung einer heiligen, finalen Wahrheit, welche die Falschheit und Verderbtheit des Bestehenden richtet und vernichtet – um auf ihren Trümmern eine bessere Welt zu schaffen. Apokalyptiker sind Kryptofuturisten. So verhielt es sich bereits mit Johannes, der sich – vermutlich gegen Ende des ersten Jahrhunderts nach Christus – die in westlichen Gesellschaften heutzutage bekannteste Apokalypse von himmlischen Heerscharen diktieren ließ. Hinter seinen halluzinativen

Sprachbildern verbarg sich eine vielfach codierte Kultur- und Herrschaftskritik am römischen Imperium und die Hoffnung auf bessere, sprich: christliche Zeiten.

Losgelöst von der Religion, fungiert heute Heavy Metal als Hort des Apokalyptischen in der Popmusik. Das gilt für den Pathos der akustischen und visuellen Gesten wie auch für die Virulenz von Kultur- und Herrschaftskritik. Der Song »Your Heaven, My Hell« (2012) der Essener Metalband Kreator (gegründet 1982) bringt das apokalyptische Prinzip des Endes-als-Anfang trefflich auf den Punkt: »At the end of religion / My spirit shall not die / I will only see clearer / [...] / So come on, take my hand now / Let's celebrate the apocalypse / [...] / Embrace the dawning of the new earth / Let's kill all gods / Let's crush the hypocrisy«. Der Untergang der – pauschal als pervertiert gesetzten – Religion wird von Sänger Mille Petrozza paradoxerweise mit den rhetorischen Fanfaren religiöser Apokalyptik beschworen: Freut euch, das Ende ist nah! – und damit die »neue Erde« (»new earth«), die bei Johannes »Neues Jerusalem« hieß.

(Post-)apokalyptische Elemente sind aber nicht nur im Heavy Metal, sondern selbst in vordergründig gegenwartsverliebten, heillos Moderne-affirmativen Pop-Gattungen, etwa dem K-Pop (Korea-Pop), weit verbreitet. So tanzen die von Talentagenturen wie Homunkuli designten Boy- oder Girl-Groups des K-Pop oft auf (post-)apokalyptischen Schauplätzen.⁷ Hier dient die Ästhetik der – vermeintlichen – Dystopie als Kontrastfolie, vor der sich die »neuen Menschen« im K-Pop umso schärfer konturieren lassen – geformt von plastischen Chirurgen, Stylisten, Coaches und Trainern, künden sie von einer Zeit, da quantified self, entrepreneurial self und aestheticized self vereint sein werden.

Eine vergnüglichere Form mythischer Bezugnahmen stammt, klar, aus Kalifornien. Nonchalant inszeniert die Sängerin Katy Perry im Musikvideo zu »Dark Horse ft. Juicy J« (2013) ein hyperdekoratives Sinnenspektakel, in welchem sie als männermordende Pharaonin diverse Freier qua Magie pulverisiert. Dabei spielt es keine Rolle, dass das quietschbunte Bühnenbild zwar vom alten Ägypten inspiriert ist, im Songtext jedoch die griechische Mythologie (»Make me your Aphrodite«) und die indische Religion (»I call her Karma«) bemüht werden und es sich bei den Palastwachen offenbar um Kreuzungen aus Schlümpfen und Abercrombie-&Fitch-Models handelt. Im Gegenteil, Perry und ihr Team liegen instinktiv richtig: Der Mythos als solcher ist eine ahistorische Bricolage und kann gerade deshalb, man denke etwa an die Herkuleslegende, in unterschiedlichen Zeiten immer wieder aufs Neue aktualisiert und instrumentalisiert werden. Kommt die Produktions- und Materialästhetik bei Perry im artifizuell-futuristischen Gewand daher, so

begegnen auf der semantischen Ebene die ewigen Mythen der Menschheit wie Liebe, Magie, Schicksal. Horkheimers und Adornos Dialektik der Aufklärung lässt grüßen.

Keine der hier vorgestellten Popmusiker_innen und Popbands sind avantgardistisch im revolutionären Sinne, wie es Richard Wagner und Hugo Ball waren. Dessen ungeachtet beerben sie die relevantgardistische Strategie des vorgreifenden Rückgriffs und legen nahe, dass »The New People« der Popmusik mythologischer Referenzen bedürfen, um den jeweils jüngsten Stand von Technik und Ästhetik rückverweisend abzusichern und so die Gegenwart, diesen instabilen Raum zwischen Vergangenheit und Zukunft, für ihre Bewohner erträglich zu machen. Andernfalls würde das Neue von vielen Zeitgenossen als abstrakter, unheimlicher Disruptor aufgefasst werden – es hat seinen Grund, warum selbst ein Ruck-Redner wie Roman Herzog 1998 den Slogan »Laptop und Lederhose« prägte.

Polemisch gesagt: Die Neue Musik gehört eigentlich ins Bierzelt, der beste Platz für die Avantgarde ist die Kirmes, also: der Pop. Jede neue Technik, jedes neue Medium, jede neue Ausdrucksform, jede neue Möglichkeit des Existenzdesigns muss sich mit überkommenen Sinnzusammenhängen arrangieren, will sie nicht als elitäres Exotikum gelten. Es besteht ein Kontinuum zwischen dem ersten Biotechnologen JHWH, Prometheus, Frankenstein, Dolly, Retortenbabys und der Klon-Band aus The Dillinger Escape Plans Videoclip zu »Unretrofied« (2004), wo es heißt: »Is the man half machine / Or is the machine half man?« Bezeichnenderweise zeigt die erste Szene des Musikvideos zu *Orchestral Manoeuvres in the Darks* Song »Genetic Engineering« (1983) einen jungen Mann, der in der fiktiven Zeitung *Daily Past* blättert. Um noch einmal Kotakowski zu zitieren: »Im Punkte der Explosion, die das Erbe zu sprengen scheint, stammt der Sprengstoff immer schon aus ererbten Beständen.«⁸

Jörg Scheller lebt als Kunsthistoriker, Journalist und Musiker in Bern. Er wurde mit einer Dissertation über Arnold Schwarzenegger 2011 promoviert und 2012 auf eine Dozentur für Kunstgeschichte an der Zürcher Hochschule der Künste berufen. 2013 kuratierte er den Salon Suisse auf der 55. Kunstbiennale von Venedig. Nebenbei ist er Sänger und Bassist des Metal-Duos Malmzeit und freier Autor.

www.joergscheller.de

1 Vgl. Trevor Stark, »Complexio Oppositorum. Hugo Ball and Carl Schmitt«, in: *October*, Nr. 146, Fall 2013, S. 31-64.

2 Vgl. Thomas Hecken, *Avant-Pop: Von Susan Sontag über Prada und Sonic Youth bis Lady Gaga und zurück*, Berlin, 2012.

3 Vgl. etwa King Buzzos Bemerkungen über sein Soloalbum *This Machine Kills Artists*, in: Jörg Scheller, »Buzz Osborne (Melvins) im Gespräch: US-amerikanischer »klassischer Liberalismus«, vom 23.09.2014, in: <http://www.pop-zeitschrift.de/2014/09/23/buzz-osborne-melvins-im-gesprach-us-amerikanischer-klassischer-liberalismus-von-jorg-scheller23-9-2014> – Zugriff: 25.09.2014.

4 Leszek Kotakowski, *Die Gegenwärtigkeit des Mythos*, München, 1973, S. 148. Vgl. ebd., S. 155: »Unabweisbar ist nämlich die Beobachtung, dass die Mythologien in allen Bereichen der menschlichen Kultur über Jahrhunderte eine wichtige Kommunikationsform darstellten und dass es fast keine einzige Stelle in der Kultur gibt, an der der Mythos nicht als Instrument angelegt worden wäre, das die Organisation des menschlichen Zusammenlebens fördern sollte.«

5 Ebd., S. 169.

6 Ebd., S. 167.

7 Vgl. Amanda Yesilbas, »The Shiny, Dystopian and Post-Apocalyptic K-Pop Future«, in: <http://io9.com/the-shiny-dystopian-and-post-apocalyptic-k-pop-future-512787603> vom 06.12.2013 – Zugriff: am 26.09.2014.

8 Kotakowski, *Mythos*, 1973, S. 38.

ELECTRO CHAABI

00:36:51:06



An der Musik lässt sich wie nirgends sonst zeigen, was Medien mit Kultur machen. Es gibt kein kulturelles Format, in dem dieses Verhältnis sich von den Instrumenten bis zu den Distributionswegen in größerer Vielfalt entwickelt hat. Um diese Geschichte zu verfolgen, reicht der Blick auf die 1970er, 1980er oder 1990er Jahre nicht aus. Bis wir beim Sound der Distinktion ankommen, der die letzten Jahrzehnte geprägt hat, sind schon Jahrhunderte vergangen. Pflügen wir also kreuz und quer durch längere Strecken der Musikgeschichte, um nachzuvollziehen, was Instrumente, Notationen und Sound-Recording mit Sängern und Hörern machen. Dabei geht es mir nicht um eine Geschichte der Musik. Sie liefert nur Zusammenhänge und Beispiele, und das auch nur aus dem kleinen und lückenhaften Ausschnitt, den ich kenne. Worum es geht, sind Arbeitsteilungen, Rituale und Verständigungen rund um die Musik. Dabei ist es entscheidend, Distanz von der jüngsten Vergangenheit zu gewinnen und den außergewöhnlichen Irrsinn der letzten gut 100 Jahre Musik zu verstehen, nämlich die Absurdität, dass Klang die Form eines Dings annehmen und als solches verkauft und besessen werden konnte.

Im Sommer letzten Jahres war ich bei einem Fest in einer ländlichen Gegend im Salento, der südöstlichsten Spitze Italiens. Gegen Mitternacht, als das offizielle Programm, die Bands und Tänze schon vorbei waren, versammelte sich eine Gruppe von Menschen vor dem Hof unter einem Baum. Sie begannen, einen alten Wechselgesang aufzuführen. Eine hagere, nicht mehr ganz junge Frau sang mit einer etwas brüchigen, aber klar intonierten Stimme eine Strophe, dann fiel mit dem Chor ein, wer mitsingen wollte. Es folgte Strophe auf Strophe, im wechselnden Gesang von allen und einer, offenbar keinem Ende zustrebend. Es gab keine Instrumente, nicht einmal eine Trommel, nur abwechselnd eine und viele Stimmen. So stelle ich mir seither einen möglichen Anfang von Musik vor.

Die Instrumente kommen später, und damit tritt etwas auf, das Heidegger ein Gestell genannt hätte.¹ Nämlich ein Musikinstrument, das, indem es einen Zweck erfüllt und gehandhabt wird, bei denjenigen, die es handhaben, etwas umstellt. Das betrifft nicht den einzelnen Instrumentalisten oder Virtuosen, sondern alle, die damit in Berührung kommen. Man könnte die Geschichte der Musik als eine Geschichte dieser Gestelle schreiben.

Das Instrument trifft eine Unterscheidung, nämlich die zwischen einem Musiker, der das Instrument beherrscht, und anderen, die es nicht spielen können, sondern zuhören. Es trennt Hörer von Machern. In seiner späten Musiktheorie geht der Medientheoretiker Friedrich Kittler noch weiter, indem er zeigt, wie Musik und Mathematik zusammen gehören. Die Instrumente verdinglichen und messen

in ihrer Stimmung eine Harmonie, die zugleich die Harmonie der frühen Zahlen ist.² Plötzlich stehen Saiteninstrumente mit ihren Unterteilungen von Längen und Klängen am Anfang allen alteuropäischen Wissens.

Den nächsten Schritt machen die Noten. Wenn Musik einmal notiert wird, lassen sich weitere Funktionen abtrennen. Denn nun kann es Leute geben, die ohne einen Laut zu machen oder zu hören, Zeichen zu Papier bringen, die zu einem anderen Zeitpunkt als Musik erklingen. Mit diesen Zeichen wird Musik nicht nur codiert, gespeichert und erinnert. Sie geben den Klängen eine neue Ordnung. Die Harmonien, die sich in der Stimmung der Instrumente schon materialisiert hatten, werden zu einer Grammatik ausgebaut. Akkorde und Akkordfolgen gruppieren sich auf dem Papier zu einer Kompliziertheit, die vorher nicht möglich gewesen wäre.

An einem bestimmten Punkt schlägt die Notation auf die Instrumente zurück, denn es gibt einen Widerspruch zwischen den natürlichen Harmonien im Verhältnis ganzer Zahlen, von 2:3 und 3:4 und 4:5 und so weiter, und einer anderen Tonfolge, die die Oktave in 12 Halbtöne unterteilt. Stimmt man die Instrumente nicht mehr nach den

natürlichen Harmonien, sondern nach der Ordnung der Noten in gleichen Abständen, so unterscheiden sich alle Halbtöne um den Faktor der zwölften Wurzel von Zwei. Das heißt, sie klingen alle falsch, ein wenig jedenfalls. Diese Falschheit aller Klänge sorgt dafür, dass sich die Grammatik des Notenpapiers nicht mehr um einzelne Tonarten scheren muss, sondern zwischen allen beliebig hin und herspringen kann. »Wohltemperiert« nannte man diese neue Stimmung im 17. Jahrhundert, und wir kennen sie alle vom Bachschen wohltemperierten Klavier und seinen kombinatorischen Permutationen durch alle Harmonien. Wenn alle Instrumente derart zwar verschoben, aber zusammen klingen, lässt sich die Arbeitsteilung noch einmal ausdehnen. Die Komponisten werden zu Meistern komplexer Harmonie, die Orchester immer größer.

Die Hörer bleiben davon nicht unberührt. Denn um den Genuss der harmonischen Kunst vollkommen zu machen, darf sie nicht mehr durch Bewegungen oder Gespräche gestört werden. Der Tanzboden wird mit Stühlen vollgestellt, Sinfonien dauern zwei Stunden und mehr, von Opern ganz zu schweigen. Der Hörer hat zu sitzen und sich still zu verhalten, um zu dekodieren, was vom Komponisten zu Papier gebracht wurde.

Natürlich gibt es nach wie vor all die anderen Formen, die Volksfeste, den Bänkelsang, die Lieder, Stimmen und Chöre. Aber sie gelten als mindere Musik, während eine dominante Form sich durchsetzt. So war es immer in der Musik. Alles Alte lebt und klingt weiter, aber die dominante Form strebt zu höchster Blüte und größter Anerkennung. Zur Klassik wird diese Orchester-Großkultur der Konzerthäuser und Opern und staatlichen Musikakademien übrigens nicht aus musikalischen, sondern aus politischen Gründen, fällt sie doch zusammen mit der Gründung der neuen Nationalstaaten und deren Suche nach kultureller Identität.

An der verstaatlichten Hochkultur der Musik ändert sich erst etwas mit der Schallplatte und der Aufnahme. Denn wenn nicht mehr Noten notiert werden, sondern Musik auch uncodiert als Klang gespeichert immer wieder gehört werden kann, lässt sich Musizieren auch ohne Lesen durch einfache Nachahmung lernen. Die große harmonische Grammatik kann man nach dem Verlust der Notation nicht mehr aufrecht erhalten. Stattdessen treten andere Unterscheidungsmerkmale in den Vordergrund, etwa der Sound, die Phrasierung und der persönliche Ausdruck im Klang. Jazz wird die musikalische Form, die sich der Schallplatte am besten anpasst. Sie gibt die erste Rückkopplung des neuen Mediums wieder, nämlich auf die Macher der Musik. Ihr folgt eine zweite Rückkopplung, die die Hörer miteinbezieht.

Mit der Schallplatte wird die Musik zum Ding. Sie kann gekauft, besessen, gehört und abgespielt werden. Ein Stück Musik als Ding zu besitzen, ist eine in der Geschichte der Musik unvorstellbare und schwer begreifliche Revolution. Der Jazz bleibt nicht lange eine neue dominante Form, denn zur Schallplatte kommen die Übertragung von Musik im Radio und die Verstärker. Mit letzteren verlieren Orchester und Bands ihr Monopol auf das Füllen großer Hallen. Jeder kann mit seiner Gitarre und einer einzigen Stimme beliebig viel Lärm machen und die Leute genau so gut zum Hören oder Tanzen bringen wie früher ganze Orchester. Damit kehrt die einzelne Stimme zurück, die nun nicht mehr mit den Trompeten und Saxophonen des Jazz oder den Orchestern um die Wette schreien muss. Mit der einzelnen Stimme kommen der Text und die Namen der Sängerinnen und Sänger zurück.

Der Markt der Musik-Dinge macht Musik zur Leitkultur in einem ökonomischen Umfeld, das ganz im Konsum und Verbrauch von Dingen schwelgt. Es beginnt das große Zeitalter der Distinktionsmusik. Um sich als Individuum zu formen, gehört der ausgeprägte Musik-Geschmack und -Konsum zum guten Ton. Wie kein anderes Kulturprodukt übernimmt Musik die Aufgabe, soziale Zuordnung der Jugend abzubilden. Das gesamte Feld kultureller und sozialer Distinktionen in einer Gesellschaft lässt sich nun an musikalischen Vorlieben ablesen.³ Damit beginnt Musik tatsächlich einem Seismographen zu gleichen, da sie die Erschütterungen und Spannungen der Gesellschaft wie kein anderes kulturelles Format registriert, abbildet, vorausahnt und auch selbst mit gestaltet. Wir sprechen dabei nicht von blutleeren soziologischen Funktionen, sondern von geradezu existenziellen Dringlichkeiten vor allem Heranwachsender, die sich ohne weiteres in hysterischen Anfällen von Jubel und Verehrung äußern können. Tatsächlich ist und war kulturelle Massenhysterie immer ein guter Indikator für das Feld, dem die Aufgabe der Distinktion zukommt. Nicht immer fiel diese Funktion der Musik zu, und so wie es aussieht, wird sie sie auch nicht mehr lange allein wahrnehmen. Aber dazu später.

Die Wende kommt mit der Technik, und zwar mit der Digitalisierung. Daten untergraben das Geschäftsmodell der Musik-Dinge von zwei Seiten her. Sie lassen sich ohne Verluste und bald auch ohne Kosten kopieren. Und sie lassen sich übers Netz verschicken, und zwar nicht mehr im Broadcast-Sende-Modus des Radios, sondern von jedem zu jedem, per File-sharing. Technisch gesehen ist damit die Musikindustrie seit Mitte der 1990er Jahre erledigt. Das einzig Erstaunliche bleibt, wie lange es gedauert hat, bis sich diese Erkenntnis durchgesetzt hat. Ähnlich wie das Musik-Ding, äußert sich auch die Digitalisierung in zwei zeitlich verschobenen Rückkopplungen, die zuerst die Produzenten, dann die Rezipienten betreffen. Die DJ-Kultur, die eigentlich technisch ganz dem alten Medium der Schallplatte verhaftet bleibt und weit in die 1950er Jahre zurückreicht, findet Ende der 1980er Jahre zusammen mit neuen Produktionsformen ein größeres Echo. Mit dem MIDI-Standard und Drum-Machines kommt ein neues völdigitales Instrumenten-Umfeld auf, in dem Tracks entstehen, die mit den alten Bands nicht mehr viel zu tun haben. Mit ihren standardisierten Bits per Minute sind sie ideal fürs Schallplattenauflegen und Mischen geeignet.

Für die Stimme gibt es in diesem neuen Sound vorerst keinen Platz mehr. Die horizontale Arbeitsteilung im instrumentalen Nebeneinander der Band wird durch die vertikale Kette von Sound-Designer, Producer und DJ ersetzt. Das klingt nach der guten alten Zeit der Komponisten, nur mit dem Unterschied, dass die Notation keinen Dirigenten und kein Orchester mehr steuert, sondern ein DJ am Pult steht, der statt des Taktstocks mit Schallplatten hantiert.

Die zweite Rückkopplung auf den Rezipienten folgt mit ein paar Jahren Abstand, und läutet das Ende der Musik-Industrie und der millionenschweren Mega-Acts ein. Dank der mp3-Kompression wird der Umfang von Musikstücken erstmals unter die Schwelle verdichtet, ab der Daten von Nutzer zu Nutzer über Netzwerke verschickt werden können. Der Grund, sich ein Stück Musik kostenpflichtig als Eigentum anzuschaffen, entfällt damit – jedenfalls technisch –, obwohl die Musik-Konzerne noch lang viel Geld und Kampagnen darauf verwenden, Leuten einzureden, Filesharing sei ein Verbrechen gegen ihre technisch obsolet gewordenen Rechte.

Mittlerweile findet sich Musik überall im Netz, und es gelingt sogar manchen Services wie Spotify, leichte Verfügbarkeit wieder zu ein wenig Geld zu machen. Auch das Produktionsumfeld hat sich ein weiteres Mal gewandelt, seit jeder sich auf seinem heimischen Computer mit Software wie Ableton Live und Traktor

ein Soundstudio einrichten kann, dessen Anschaffung noch vor zehn Jahren unerschwinglich gewesen wäre. Damit endet nicht nur die Epoche der großen Studios, sondern es ändern sich auch die Produktionsketten der DJ-Kultur. An die Stelle der Techno-Tracks treten Hybrid-Formen, die gesampelte Klänge mit elektronischen Sounds wieder verbinden. Bands beginnen zu imitieren, was sich, obwohl volldigital produziert, schon wieder wie reine Akustik anhört.

Der Schwund der großen Umsätze macht sich allerdings bemerkbar. Mit dem Verkauf von Musik-Dingen lässt sich kein Geld mehr verdienen. Knappheit herrscht dagegen in der Präsenz, also in den Auftritten von Bands. Neue Tracks werden nur noch gebraucht, um Promo zu machen und die vernetzten Fans zu erreichen. Die vereinheitlichende Macht von Hitparaden ist gebrochen. Wir haben es mit einem sich zerstreuenden Feld zu tun, das eine vorher nie gesehene Vielfalt von Stilen und Ausdrucksformen hervorbringt, nicht zuletzt, weil es vom Druck und von der Aussicht auf das große Geld der Star-Karrieren befreit ist. Dazu kommen die Effekte des allumfassenden Archivs in seiner globalen Reichweite.⁴ Das führt dazu, dass jeder in jedem Winkel der Erde sich auf die gesamte verfügbare Musik beziehen kann, was einen ungekannten Reichtum an kulturellem Repertoire und zuvor undenkbarer Exzesse an Kennerschaft zur Folge hat.

Wo aber finden wir in dieser neuen technischen Kultur noch den Seismographen? Die Lage hat sich geändert, denn die alte homogene Gesellschaft, die durch Radio

und Fernsehen vereint war, gibt es nicht mehr. Stattdessen haben wir es im Netz mit verteilten Communities zu tun, die gerade deshalb, weil sie innerhalb ihrer Cluster so eng vernetzt sind, wenig Austausch miteinander pflegen. So kommt es, dass sich an einer Stelle im Netz vielleicht ein Erdbeben ereignet, von dem der große Rest der Welt so gut wie nichts mitbekommt. Für den gemeinsamen Seismographen gibt es keinen Ort mehr, stattdessen viele schwingende Membrane. Noch immer, und trotz all dem, sind die Hysterie, die große Aufregung, das Geschrei der Mädchen und Jungen sowie die Träume der Jugendlichen der beste Indikator für das Zentrum der Bewegungen, wo auch in der Regel der größte Umsatz und das meiste Geld gemacht werden. Nach allem, was man sieht, sind Games und Videos die neuen Träger der kulturellen Distinktion. Kürzlich erschien das erste Computerspiel, dessen Produktion mehr als 200 Millionen Dollar gekostet hat. Dazu passt, dass viele der erfolgreichsten Youtube-Kanäle sich dem Let's play-Genre verschrieben haben.

Die große Zeit der Musik geht damit nicht endgültig vorbei. Aber sie befindet sich in einer kulturellen Umwelt, in der sie nicht mehr die Hauptrolle spielt. Seismograph ist Musik weiterhin, aber eben nicht mehr der einzige.

Stefan Heidenreich lebt und arbeitet in Berlin als Kunstkritiker und Medientheoretiker. Er forscht derzeit am Center for Digital Cultures der Universität Lüneburg und unterrichtet hin und wieder am Institut für Medienwissenschaften der Universität Basel. Bücher: *Was verspricht die Kunst* (1998/2009), *Flipflop* (2004), *Mehr Geld* (2008).

www.stefanheidenreich.de

- 1 Vgl. Martin Heidegger, *Die Technik und die Kehre*, Pfullingen, 1962, S. 20.
- 2 Vgl. Friedrich Kittler, *Musik und Mathematik 1: Hellas 1: Aphrodite*, München, 2006, S. 213ff.
- 3 Vgl. Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, Frankfurt/Main, 1982, S. 36f.
- 4 Den Hinweis auf den »Archiv-Effekt« verdanke ich Pit Schultz (klubradio.de).

ELECTRO CHAABI

00:39:15:20



The New People. Musik als Seismograph
Ein OPEN MIND FORSCHUNGSPROJEKT
des Kreativitäts- und Innovationsringes
Baden-Württemberg

Organisiert von Holger Lund (Duale Hochschule Baden-Württemberg Ravensburg, Studiengang Mediendesign), in Kooperation mit Sidney Corbett und Philipp Ludwig Stangl (Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim).

Gefördert von der Landesregierung Baden-Württemberg, dem Innovationsrat Baden-Württemberg und dem Kreativitäts- und Innovationsring Baden-Württemberg. Mit Unterstützung der Akademie Schloss Solitude und der Landesbank Baden-Württemberg.

Herausgeber:
Sidney Corbett, Holger Lund, Philipp
Ludwig Stangl

Duale Hochschule Baden-Württemberg
Ravensburg, Studiengang Mediendesign,
Marktstraße 13–15, 88212 Ravensburg
www.dhbw-ravensburg.de

Staatliche Hochschule für Musik und Dar-
stellende Kunst Mannheim, N 7, 18, 68161
Mannheim
www.muho-mannheim.de

Gestaltung: Alexander Hampl, Julia Heitz
und Johannes Müllerleile

Druck: Druckerei Gebrüder Ehrat

Copyright 2014 bei den Herausgebern.

Copyright für die Texte bei den Autoren
und Herausgebern.

Copyright für die Bilder: Thomas Burkhalter
und Peter Guyer (Regie), »Ghana is the
future«, 2013, und Hind Meddeb (Regie),
»Electro Chaabi«, 2013.

Alle Rechte, insbesondere das Recht der
Vervielfältigung, Verbreitung und Über-
setzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes
darf in irgendeiner Form (durch Fotokopie,
Mikrofilm oder ein anderes Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung reprodu-
ziert oder unter Verwendung elektroni-
scher Systeme verarbeitet, vervielfältigt
oder verbreitet werden.

Dank an:

Kreativitäts- und Innovationsring Baden-
Württemberg, Akademie Schloss Solitude,
Studiengang Mediendesign der DHBW
Ravensburg, Studierende des Freien Semi-
nars »The New People«, Martina Baur,
Andrea Hecker, Cornelia Lund

THE NEW PEOPLE. MUSIK ALS SEISMOGRAPH
SAMSTAG, 29. NOVEMBER 2014

DUALE HOCHSCHULE BADEN-WÜRTTEMBERG RAVENSBURG, STUDIENGANG MEDIENDESIGN,
ALTES THEATER, MARKTSTRASSE 13-15, 88212 RAVENSBURG

PROGRAMM

13.00-14.30

SEMINAR & DISKUSSION

OFFENES SEMINAR FÜR STUDIERENDE & DISKUSSION

MIT DEN AUTOREN DER VERANSTALTUNGSPUBLIKATION -

STEFAN HEIDENREICH, JAN KOPP UND JÖRG SCHELLER - SOWIE DEN VERANSTALTUNGSLEITERN

SIDNEY CORBETT, HOLGER LUND

UND PHILIPP LUDWIG STANGL

15.00-16.30

FILM & PROJEKTVORSTELLUNG

SCREENING DES FILMS »GHANA IS THE FUTURE«

(REGIE: THOMAS BURKHALTER UND PETER GUYER, 2013, 30 MIN.)

THOMAS BURKHALTER,

VORSTELLUNG DES AUSSTELLUNGSPROJEKTES »SEISMOGRAPHIC SOUNDS« (2015/2016)

17.00-18.00

VORTRAG

CORNELIA LUND UND HOLGER LUND

»TOWARD A NEW LOVE - GENDER SHIFTING IN CONTEMPORARY MUSIC VIDEO«

18.00-19.00

ABENDESSEN IM ALTEN THEATER

19.00-19.45

KONZERT

MAP/P - LIVE-PERFORMANCE MIT MAZEN KERBAJ

(SOUND CREATION), PHILIP ZOUBEK (SOUND CREATION) UND PHILIPP LUDWIG STANGL (SOUND DESIGN)

20.00

FILM & ABSCHLUSSDISKUSSION

SCREENING DES FILMS »ELECTRO CHAABI« (REGIE: HIND MEDDEB, 2013, 75 MIN.)

ABSCHLUSSDISKUSSION MIT DEN AUTOREN

DER VERANSTALTUNGSPUBLIKATION: STEFAN HEIDENREICH, JAN KOPP UND JÖRG SCHELLER SOWIE

DEN VERANSTALTUNGSLEITERN SIDNEY CORBETT, HOLGER LUND UND PHILIPP LUDWIG STANGL

22.00

VERANSTALTUNGSENDE



STAATLICHE HOCHSCHULE FÜR MUSIK UND DARSTELLENDE KUNST
MANNHEIM UNIVERSITY OF MUSIC AND PERFORMING ARTS



Baden-Württemberg

MINISTERIUM FÜR WISSENSCHAFT, FORSCHUNG UND KUNST

