

Neue Musik und Digitalisierung – da war doch mal was. Nachdem es in den Jahren 2008 bis 2012 die Debatte gab, die einige Wellen schlug, ermöglicht es der zeitliche Abstand, die Dinge jetzt umfassender einzuordnen und zu bewerten. Derweil hat sich die Geschichte weitergedreht: Den schlimmsten Auswuchs der Digitalisierung erleben wir seitdem mit der massenhaften Telekommunikationsüberwachung, die Edward Snowden 2013 aufdeckte. Immerhin wurde auf diese sehr ernste Gefahr in dem beim Wolke Verlag 2010 erschienenen Buch *Musik, Ästhetik, Digitalisierung – eine Kontroverse* zwischen Claus-Steffen Mahnkopf, Harry Lehmann und mir 2010 bereits hingewiesen, sogar an vier Stellen (S. 35, 55, 86, 126) – aber bezeichnenderweise vier mal nicht vom Lager der Digitalisierungsskeptiker, sondern von der Seite, die das Potenzial der Digitalisierung sieht. Auch die im Buch bestrittene Frage um Urheberrecht und Kreativität im digitalen Zeitalter hat mittlerweile ein Richterspruch erteilt: Am 31.5.2016 fällte das Bundesverfassungsgericht das Urteil zugunsten des Rappers Moses Pelham, der ein zwei-sekündiges Sample von *Kraftwerk* verwendete. In der Fachwelt wird das als Präzedenzentscheid von höchster Instanz und zeitgemäße Würdigung kompositorischer Praktiken eingeschätzt,¹ wie sie im Hip-Hop, vermehrt aber auch in neuer Musik (vgl. das Themenheft *Urheberrecht der Positionen* 77/2008) zum Einsatz kommen. Just gewährt auch die GEMA seit dem 28. April 2016 endlich die Nutzung einer kostenlosen *Creative Commons*-Lizenz, wofür ich seit meiner Aktion *product placement* 2008 warb.

Kulturpessimisten

Der Antagonist im Buch hingegen gab zu verstehen: Remixkultur sei wie »Masturbation, begleitet vom Betrachten eines anwesenden kopulierenden Paares.«² Auch was die Kommerzialisierung betrifft, blühen weiterhin neben dem Online-Marktplatz wunderbare nichtkommerzielle Projekte wie *Wikipedia* oder die *Open-Source-Community*, etwa mit der gerade in neuer Musik viel genutzten Audio- und Videoprogrammiersprache *Puredata*, und im Internet, dem »oberflächlichsten Medium«³, erfreuen sich die (ohne zwischengeschaltete Labels und Verlage frei zugänglichen) Videos von »Musik plus Partitur«⁴ immer größerer Beliebtheit. Erst recht sind die ästhetischen Folgen der Digitalisierung, die im Buch 2010 bereits angeschnitten wurden, voran die Konzeptualisierung, welche das Gegenüber quasi wissenschaftlich als »unvereinbar mit dem Hören« nachzuweisen suchte,⁵ bald darauf in Praxis und Theorie weithin rezipiert und

Johannes Kreidler

Semantische Explosion

In der nunc-digitalen Zeit – Öffentlichkeit, Diskurs und Musik

anerkannt worden. (Hingewiesen sei auf das Themenheft *Konzeptmusik* der *Neuen Zeitschrift für Musik* 01/2013, die *MusikTexte* 145/2015 mit der großen Umfrage zum (Neuen) Konzeptualismus und auf den Themenschwerpunkt bei den *Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik* 2014.)

Viel bleibt von den eher dumpf kulturpessimistischen Ressentiments der Digitalisierungskritik 2010 also nicht übrig – um so schlimmer, da es kluge Kritiker bräuchte. Kraftmeierische Reden von der »teutonischen Trias Spahlinger/Nikolaus A. Huber/Lachenmann mit ihrer Trivialdialektik«⁶ stellten denn auch nicht gerade Ruhmesblätter dar. »Entweder es ist Kunst, dann nehmen es wenige wahr, oder es nehmen viele wahr, dann ist es keine Kunst.«⁷ hieß es weiter. All das hielt Rainer Nonnenmann trotzdem nicht davon ab, in seiner Rezension jene vorgeblich »skeptische« konservative Stimme zum besonnenen Part des Buchs zu küren⁸, ersichtlich ein glattes Fehlurteil. Den Vogel abgeschossen hatte indes Gewährsmann Max Nyffeler, der 2011 die Digitalisierungsbefürworter geradewegs mit Faschisten verglich.⁹ »Godwin's Law«, das für Internetforen aufgestellte Wahrscheinlichkeitsgesetz, wonach es früher oder später bei solchen Auseinandersetzungen zum Krieg kommt, bestätigte Nyffeler unwissenschaftlich-fulminant. Da haben wir das Digitalisat. Eine Diskussion ist dann nicht mehr möglich. Man muss leider resümieren: Das Digitalisierungsbuch und die Reaktionen darauf gaben vielleicht eine nicht ganz uninteressante Darstellung etwaiger Positionen in neuer Musik wieder, eine veritable Reflexionswechselrede kann man das aber kaum nennen.

Eher brach der Damm zur Pamphlet-Flatrate (kurz: »Pamphlatrate«), zu der sich dann noch Frank Hilberg gesellte und in den *MusikTexten* den »Konzept-Wahn« geißelte.¹⁰ Mit am bezeichnendsten für die Verquertheit des Gedankenaustauschs war Volker Straebels Beitrag, der wiederum einwarf, dass sich die Musik doch schon seit 1998 im nachdigitalen(!) Zeitalter befände¹¹ – als ob in den vergangenen achtzehn Jahren nichts mehr hinzugekommen wäre, keine Audiosoftware wie die *MAX/MSP*- und *Ableton Live*-Entwicklung, kein mp3-

6 C.-St. Mahnkopf in: *Musik, Ästhetik, Digitalisierung*, a.a.O., S. 107.

7 C.-St. Mahnkopf, *Neue Technikläubigkeit?*, in: *Musik, Ästhetik, Digitalisierung*, S. 53.

1 Wolfgang Janisch, *Warum das Graben in alten Plattenkästen künftig erlaubt ist*, in: *Süddeutsche Zeitung online* vom 31.5.2016, <http://bit.ly/28j17SS>.

8 Rainer Nonnenmann, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 01/2011, S. 47.

9 Max Nyffeler, *Die Neofuturisten*, in: *Neue Musikzeitung* 2/2011, S. 68. In der Online-Version wurde die Aussage nachträglich entfernt.

10 Frank Hilberg, *Sie spielen doch nur Lego ...*, in: *MusikTexte* 140/2014, S. 3-5

2 C.-St. Mahnkopf in: C.-St. Mahnkopf, H. Lehmann, J. Kreidler, *Musik, Ästhetik, Digitalisierung – eine Kontroverse*, Wolke Verlag: Hofheim 2010, S. 103.

3 C.-St. Mahnkopf, in: *Musik, Ästhetik, Digitalisierung*, a.a.O., S. 76.

4 Auf dem Kanal *Scorefollower* <http://bit.ly/1RqxmUs>. Auch Werke des Kontrahenten im Digitalisierungsbuch liegen dort inzwischen vor.

11 Volker Straebel, *Vordigitales Bewusstsein*, in: *MusikTexte* 126/2010, S. 23-25. Straebel bezieht sich auf Nicholas Negropontes Ausrufung des »Endes des digitalen Zeitalters« Ende der 1990er Jahre.

5 C.-St. Mahnkopf, *Über das Hören*, in: *Musik, Ästhetik, Digitalisierung*, a.a.O., S. 145-150.

Player und keine Smartphone-Apps, keine Tauschbörsen und Streamingdienste, kein Social-Media wie Facebook, keine Sensorik, keine neuen Ideen am Gerät.

Außenstehenden Beobachtern hätte sich bei der Lektüre des Ganzen wohl der Gedanke aufgedrängt, bei Digitalisierung und neuer Musik müsse es sich um einen »neuen Surrealismus« handeln, so viel wie da an Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, an prä- und postdigitalen Postulaten waltete. Dabei sind unzählige Innovationen des Digitalen im Alltag schiere Selbstverständlichkeit geworden – und immer wieder kommen weitere nach. Wir sind dieweil schlichtweg mittendrin, in einem nicht absehbaren technologischen Erfindungszeitalter. *Nunc-digital*. Harry Lehmanns in Buchform gefasste und bei Schott erschienene Musikphilosophie *Die digitale Revolution der Musik* fügte der Diskussion Ende 2012 dann immerhin einen großen Beitrag in Gestalt eines Gedankengebäudes hinzu, und für seine Energie und Anregungen darf man ihm dankbar sein. Der Kunstdiskurs zehrt eben primär von Ideen und Konzepten, weniger von Referaten.

Nunc-digital: die Musik

Die indirekten und gleichsam eigentlichen Antworten gaben und geben die Werke. Es ist unübersehbar, dass sich in den vergangenen zehn Jahren die Zahl der mit computerisierten Mitteln geschaffenen Stücke signifikant gesteigert hat, und ich würde sagen: In diesen zehn Jahren haben viel mehr tolle Stücke das Licht der Welt erblickt bzw. »erklickt« als in den zehn Jahren davor. (Bemerkenswert werden just in dem groß angelegten *Lexikon Neue Musik*¹², das den gesamten Zeitraum 1945 bis zur Gegenwart erfassen will und entsprechend historische Distanz übt, weitaus mehr Stücke der Dekade 2005-2015 besprochen als aus der von 1995-2005.) Vor allem die nun immer stärker einsetzende Inklusion von Video bringt Neues, Aufsehenerregendes, Spektakuläres und Herausforderndes, wie man es neuer Musik nur wünschen konnte. Hier bahnt sich ein Potenzial den Weg, technologisch wie zeitgeistig. Und das sind nicht nur die Leistungen der Komponierenden, sondern auch der Institutionen, die sich spürbar gewandelt haben. Einher geht die Entwicklung mit einer neuen Interpretengeneration, die selbstverständlich Laptops neben ihren Instrumenten stehen hat, die Noten von Tablets liest oder sich gar nicht mehr *Ensemble*, sondern *Band* nennt. Lange hat sich nicht mehr eine ganze Generation von Musikschaffenden derart distinktiv profilieren können. Auch die Bedeutung des Diskurses und die Ausrichtungen verschiedener Zeit-

schriften traten in den letzten Jahren hervor wie lange nicht mehr.

Die Fragestellungen verlagerten sich indes ab 2012, endlich, vom mehr Technischen zu konkret ästhetischen Motiven: Diesseitigkeit¹³, Neuer Konzeptualismus¹⁴ oder erweiterter Musikbegriff¹⁵ sind beispielsweise die kompositorischen Konsequenzen, die Künstler im Bereich neuer Musik seither aus der Digitalisierung zogen und auch diskursiv präsentierten. Ebenso ist die Vorstellung von einer Gehaltsästhetischen Wende ohne Digitalisierung nicht zu denken. Programmieren ist programmatisch, Computertechnik eine Optimierung, aber vielmehr noch eine Qualität, sie ermöglicht neue Inhalte, zeitigt neue Inhalte und ist selbst ein Inhalt.

Einen Kristallisationspunkt um die Implikationen von Digitalisierung und neuer Musik stellte ab 2013 wohl der Neue Konzeptualismus¹⁶ dar, dessen Begriff rasch kursierte. Die »Idee als Maschine, die das Kunstwerk produziert«, von der Concept-Art-Pionier Sol LeWitt sprach, ist heute der Algorithmus; der Mensch als Schöpfer tut dann logischerweise das, was die Maschine nicht kann: originell sein. Des weiteren ermöglicht die Digitalisierung eine wesentlich leichtere Handhabung aller Medien und so, wie ein Digitalcode eine Klangdatei, ein Film oder ein Buch sein kann, steht hinter den materialen beziehungsweise medialen Manifestationen das Konzept. Die Idee ist die Form. Oft ist mehr das Setup als das Detail die Entscheidung; die technische Schaltung wird zur Grundfrage. Das Internet als Plattform wiederum gibt Formaten wie dem YouTube-Video, dem Blogbeitrag und der Twitter-Miniatur Auftrieb, also zugespitzten Ideen, und fraglos fördert das Online-Nutzungsverhalten, das mehr dem Besuch einer Ausstellungshalle als dem eines Konzertsaals verwandt ist, konzeptuelle Ansätze.

Durch das Angebot dieser virtuellen Räume transformiert sich der Werkbegriff, auch die kleinste Formulierung in der Facebook-Timeline zwischen Nachrichten und Essensfotografie ist jetzt Teil des Korpus' neuer Musik. Außerdem steht in den digitalen Archiven die historische Masse bereit zur künstlerischen Aneignung und Interpretation, das heißt, zur Änderung der Vorzeichen. Die Rahmungen werden immer mehr zum Gestaltungsmoment; zumal wenn die Polymedialität die bisherigen Rahmen sprengt: Dann werden die Bedingungen selbst Thema, bis hin zur Politik.

So sehr in der Musik der Konzeptualismus durch all das nun zu sich gekommen ist, wurde der Begriff aber so frei frequentiert, dass er zu manchen Blüten trieb. Es wurde dann mitunter praktisch alles, was in den letzten Jahren mit

13 Vgl. gleichnamiges Themenheft der *Positionen* 93/2012.

14 Gisela Nauck, *Neuer Konzeptualismus*, in: *Positionen* 96/2013, S. 1.

15 Johannes Kreidler, *Der erweiterte Musikbegriff*, in: *und+*, Katalog Donaueschinger Musiktage, Mainz 2014, S. 87ff. Vgl. auch Seth Kim-Cohens Theorie einer »expanded sonic practice« (Seth Kim-Cohen, *In the Blink of an Ear. Toward a Non-Cochlear Sonic Art*, London 2009) und Jennifer Walshes Begriffsvorschlag der »New Discipline«, in: *MusikTexte* 149/2016, S. 3-6.

16 Der Ausdruck geht zurück auf meinen Vortrag *New Conceptualism in Music* vom Sommer 2012 bei den Darmstädter Ferienkursen, den Tobias Schick dann aufgriff (Tobias Schick, *Ästhetischer Gehalt zwischen autonomer Musik und einem neuen Konzeptualismus*, in: *Musik & Ästhetik* 66/2013, S. 47-65), ebenso Gisela Nauck (FN 14). Harry Lehmanns Buch *Die digitale Revolution der Musik*, Schott: Mainz 2012 enthält außerdem das Kapitel *Musikkonzepte*.

12 Jörn Peter Hiekel, Christian Utz (Hrsg): *Lexikon Neue Musik*, Stuttgart 2016.

Elektronik, Performance oder weiteren Medien daher kam als Konzeptmusik bezeichnet. Last but not least waren auf einmal alle irgendwie auch Konzeptualisten. Ich würde vorschlagen, dann allgemeiner vom *erweiterten* Musikbegriff zu sprechen, oder sogar vom *aufgelösten Musikbegriff*¹⁷.

Die Wirklichkeit der Computer im Alltag – die Umkrepelung bis zur Umdefinition von Arbeit, anfallende Rechtsfragen, der Nutzen für den Konsum, die neuen Formen der Kommunikation, alles das betrifft auch Musik, auch die kompositorische Arbeit, auch das Hörverhalten. Auch die Verbreitung und Diskussion neuer Musik befindet sich im Reich des Digitalen, und KomponistInnen finden und erfinden mit polymedialen und konzeptuellen Dispositionen Wege, derlei zu einem Ausdruck zu bringen und weiterzudenken.

Ich möchte aber noch kurz in die Philosophiegeschichte der Informatik zurückgehen: Claude Shannon beschrieb schon in

den 1940er und 1950er Jahren den Computer als nicht bloß daten-, sondern informationsverarbeitende Maschine, die einerseits mit mathematischen Formalisierungen, also der Kommensurierung von Wahrnehmungen auf Zahlenreihen, befasst ist, andererseits (notwendige) Programmierzugänge schafft, die nicht nur Kalkulationen anstellen, sondern auf einer Symbolebene stehen und letztlich mit Semantik bzw. Semantisierung arbeiten.¹⁸

Auf dieser Basis dann, mit dem erweiterten Materialfeld von Samples, Video und Performance, verschiebt sich unweigerlich die kreative Arbeit mit Klang zur kreativen Arbeit auch mit Semantik (in Musik) – das können explizitere politische und gesellschaftliche Themen sein, gerade in ihren Widersprüchen, aber auch frei-assoziative Gefüge, essayistische oder narrative Stücke, Satire und Comedy; alles, was mit Bedeutung eben möglich erscheint. Vielleicht steht neue Musik inmitten einer semantischen Explosion. ■

17 Johannes Kreidler, *Der aufgelöste Musikbegriff*, in: *Musik & Ästhetik* 80/2016.

18 Vgl. Orm Finnendahl, *Einige Gedanken zur Digitalisierung*, in: *Positionen* 84/2010, S. 27-29.

Radio Revolten

Vom 1.- 30. Oktober findet in Halle (Saale) das Festival *Radio Revolten*, das bislang größte und umfassendste Radiokunst-Festival weltweit, statt. *Radio Revolten* ist ein Projekt von *Radio Corax* (Halle). Das kuratorische Team besteht aus den RadiokünstlerInnen Knut Aufermann und Anna Friz, der Professorin an der Universität von Santa Cruz (Kalifornien) Sarah Washington, der Redakteurin für Radiokunst beim ORF Elisabeth Zimmermann und dem Programmkoordinator von *Radio Corax* und Radiokünstler Ralf Wendt. Mitveranstalterin ist die Stadt Halle (Saale).

Radio wird hier zum Ort, wo Grenzen beseitigt werden und Kunst kaum mehr vom Alltagsleben zu trennen ist. Vor zehn Jahren hieß es bei den *Radio Revolten*: Wir wollen Straßenrandradio, Pubertätsradio, stilles Radio, Weltradio, rotierendes Radio, Mitmach-Radio, unterhaltendes Radio, anstrengendes Radio, realistisches Radio, fiktives Radio, interstellares Radio, erotisches Radio, perplexes Radio, Such-Radio, Körper-Radio, wüstes Radio, absurdes Radio, handgemachtes Radio, subkutanes Radio, automatisches Radio, souveränes Radio, flexibles Radio, temporäres Radio, ewiges Radio, subversives Radio, neuronales Radio, Gedanken-Radio, Kraft-Radio, Energie-Radio, FM-Radio, digitales Radio, Net-Radio, Zukunfts-Radio ...

Radio Revolten 2016 präsentiert mit 70 KünstlerInnen aus 17 Ländern aktuelle Radiokunst in ihrer ganzen Vielstimmigkeit und an 15 Orten der Stadt: als Ausstellung, Installation, Performance und Konzert. On Air findet das Festival auf der UKW-Frequenz 99,3 MHz statt. 35 über die Welt verteilte Radiostationen werden Teile der *Radio Revolten* in ihre Programme integrieren.

Im *Radio Revolten Klub*, Rathausstraße 3, wird der Großteil der Festival-Performances abends gezeigt. In der Rathausstraße 4 in der *Radio Revolten Zentrale* sind auf zwei Etagen unter dem Titel *Das Grosse Rauschen: The Metamorphosis of Radio* aktuelle Radiokunst-Installationen zu sehen-hören. Im Stadtmuseum, gleich nebenan, wird die Sonderausstellung *Unsichtbare Wellen* gezeigt, die die Geschichte des Rundfunks und den Versuch seiner Aneignung in Halle (Saale) erzählt. Veranstaltungsorte der *Radio Revolten* sind außerdem der Botanische Garten, die Hausmannstürme, der Rote Turm und das Kunstmuseum Moritzburg.

Das Festival bietet täglich künstlerische Arbeiten, deren Bandbreite vom Eröffnungsabend mit dem preisgekrönten *Resonance Radio Orchestra* (GB) bis zur individuellen Begegnung mit Künstlern wie Marold Langer-Philippson (SK) in der Türmerwohnung im Hausmannsturm der Marktkirche reicht. Die Aufführung von Alessandro Bosetti (IT) findet in Zusammenarbeit mit Deutschlandradio Kultur statt. Außerdem stehen Auftritte und Installationen von Pionieren der Radiokunst wie Joyce Hinterding (AU), Tetsuo Kogawa (JN), und Gregory Whitehead (US) auf dem Festivalprogramm. – Hauptförderer des Festivals ist die Kulturstiftung des Bundes.

Weitere ständig aktualisierte Informationen: www.radiorevolten.net

