

Benjamin Sprick

Double Bind und Schizo-Strom

Zur Decodierung digitaler Klangästhetik

Wer es sich am Abend des 7. Juli dieses Jahres mit einem Glas Sekt und ein paar Erdnüssen vor dem heimischen Fernseher bequem machte, um auf diese Weise wenigstens aus der Ferne dem kulturellen Höhepunkt des Hamburger G20-Gipfels – einer Aufführung von Beethovens 9. Sinfonie in der Elbphilharmonie – beiwohnen zu können, dem bot sich ein zumindest gewöhnungsbedürftiges Bild. Der Nachrichtensender N24, der einzige deutsche Kanal, der das Konzert in Gänze übertrug, hatte sich nämlich dazu entschlossen, die Live-Bilder aus der Elbphilharmonie durch Impressionen aus dem Hamburger Schanzenviertel zu kontrapunktieren, die die zeitgleich zum Konzert stattfindenden Auseinandersetzungen zwischen der Hamburger Polizei und den politischen Gegnern des Gipfels zeigten. Der von N24 präsentierte ›Splitscreen‹ war dabei paritätisch in zwei gleichgroße Bildfelder aufgeteilt, die auf der rechten Seite das *Philharmonische Staatsorchester* unter der Leitung von Kent Nagano zeigten und auf der linken den sogenannten ›schwarzen Block‹, wie er immer wieder durch rhythmisch-dynamische Vorstöße der Bereitschaftspolizei durch die Straßen von St. Pauli gejagt wurde. Untermalt wurde dieses gespaltene Szenario durch einen Live-Ticker, auf dem neben neuesten Meldungen aus aller Welt auch die aktuellen Börsenkurse zu lesen waren, die sich allerdings von den Ereignissen auf der oberen Bildhälfte als nicht beeinflusst zeigten.

Nicht nur aufgrund des in orange-Tönen gehaltenen Designs weckte das Fernsehbild Assoziationen an Stanley Kubricks Film *A Clockwork Orange*, in dem der Protagonist und Beethoven-Liebhaber Alex zu durch einen Minimoog-Synthesizer verzerrten Klängen aus Beethovens ›Neunter‹ auszieht, um seinem nachvollziehbaren Frust über die soziale Ungerechtigkeit gewalttätigen Ausdruck zu verschaffen. Auch die von der N24-Bildtechnik etwas lieblos angedeutete ›Dialektik der Aufklärung‹ erinnerte stark an Kubricks Ästhetik, der sich für eine Fortsetzung seiner filmischen Dystopie wohl keinen besseren ›Plot‹ hätte wünschen können.

Während die durch die Strapazen des Verhandlungsmarathons sichtlich geschwächten Staatsoberhäupter dabei gefilmt wurden, wie sie sich während der ein oder anderen Passage des 1. Satzes auf der Haupttribüne der Elbphilharmonie ein kleines Nickerchen

gönnten, nutzte der schwarze Block das muntere *Scherzo* dazu, sich vom Millerntorplatz zum Neuen Pferdemarkt zu deterritorialisieren, um punktgenau zum »großen Finale mit einsetzendem Chor und Gesangssolisten« den Barrikadenkampf am Schulterblatt zu eröffnen. Die Exposition des melodischen Gassenhauers »Freude schöner Götterfunken«, der der Europäischen Union seit 1995 als Hymne dient, wurde daher durch einen heftigen Wasserwerfereinsatz der Hamburger Polizei beantwortet, was den folgenden Apell des Bassbaritons »Oh Freunde, nicht diese Töne!« wie eine Farce erscheinen ließ. Alle Codes televisueller Musikübertragung wurden hier verwüstet und zu einem neuen Genre des Infotainment zusammenmontiert. ›Chaos-Klassik‹: schizophrener Selfie eines Kapitalismus, der sich mit einem Augenzwinkern dabei filmt, wie er die seiner Wirkungsmacht zugrundeliegenden Spaltungen in einen simultan ablaufenden Informationsstrom verwandelt.

Doch wo Beethoven zum Soundtrack des Barrikadenkampfes mutiert, da wird auch die Frage nach dem Verhältnis von Codierung und Decodierung in der klassischen Musik neu aufgeworfen, die traditioneller Weise mit derjenigen nach dem musikalischen Kunstwerk und seiner angemessenen Interpretation verbunden ist. Das Werk stellt – zumindest aus der Perspektive der sogenannten Autonomieästhetik – eine verdichtete Codierung ästhetischer Wahrheit dar, deren ›Gehalt‹ durch eine adäquate Interpretation ›de-codiert‹, also klanglich entziffert werden muss. Durch die konzertante Aufführung eines vermeintlichen ›Meisterwerkes‹ soll das innerste Wesen, die ›reine Bedeutung‹ oder der ideale ›Sinn‹ dessen freigelegt werden, was sein Urheber einst erdachte und in Form einer Notenschrift hinterließ. Was von dieser Autonomieästhetik ›Decodierung‹ genannt wird, hat sich einem Platonismus verschrieben, der die ›Idee‹ des Werkes, fern jeder materiellen Affizierung, in ewigem Glanz erstrahlen lassen soll.

In der marodierenden Montage von N24's Splitscreen wurden solche Wege der Decodierung ganz offensichtlich verlassen. Hier ging es nicht mehr um die Entzifferung eines Codes im Horizont idealer Bedeutung, wie sie in geschlossenen Konzertsälen zirkulieren mag. Stattdessen wurde der Code dem konzertanten Kontext entrissen, um ›live‹ zum Soundtrack einer Straßenschlacht zu werden. Diese durchkreuzte das Geschehen in der Elbphilharmonie ebenso wie die hermeneutischen Bemühungen von Dirigent, Orchester und Publikum, die ›Neunte‹ einem Ideal zirkulären Sinnverstehens zuzuführen. Kurz, der Beethoven-Code verließ die Elbphilharmonie. Er emigrierte gleichsam, um ein anderes Medium zu durchlaufen, in diesem Fall die Bildschirme des Fernsehsenders N24. Alles verhielt sich hier so, als solle die Einsicht Marshall McLuhans erneut Bestätigung finden,

dass der Inhalt eines Mediums stets ein anderes Medium ist, von dem es de-codiert wird. So decodiert das Theater einen Text, den Gesang und die Mimik der Schauspieler, so decodiert der Film das Theater, die Musik und den Tanz, so decodiert die Literatur die Gesten der Stimme oder eben das Fernsehen alles zugleich – das konzertante Großereignis und den Straßenkampf, die Nachrichten aus aller Welt und die Börsenkurse.

Wovon aber spricht die Logik dieser Teilungen und Verteilungen? Davon, dass jedes Medium bereits auf Abstand zu sich selbst gegangen ist und davon, dass es sich geradezu dadurch definiert, anderen Medien und ihren Decodierungen geöffnet zu sein. Was immer codiert wird, ist es qua Öffnung, und stets ist der Code deshalb ein anderer, als er ist, stets hintergeht er sich selbst. Im Spiel von Decodierung und Recodierung wiederholt sich, was dem Code als A-Signifikanz des Ereignisses eingelassen ist, das sich medial iteriert. Aus dieser Iteration generieren sich unablässig andere Latenzen, eröffnen sich andere Möglichkeiten einer Verschaltung. Und dies kommt einer beständigen Nomadik gleich, die unabschließbar bleibt. In den letzten Jahrzehnten ist es jedoch zu einer Machtergreifung gekommen, die ankündigt, diese Nomadik stillzustellen. Im digitalen ›Meta-Code‹ artikuliert sich das Versprechen, jeden Code in einer Universalität von 0-1-Schaltungen absorbieren zu können, in der die Vielheiten zum Stillstand kommen. Ob Musik im ›MP3-Format‹, Texte im ›RTF‹, Fernsehbilder in ›4K‹ oder ein am Homecomputer gesampelter Bratschenklang als WAVE-Datei – immer handelt es sich um eine differentielle Anordnung von Nullen und Einsen, die sich speichern, übertragen, ineinander übersetzen oder sonstwie verarbeiten lässt.

Werden die digitalen Datenmengen zu groß, zu schnell oder zu komplex, um in einer herkömmlichen Weise verarbeitet zu werden, kommt der Begriff *Big data* ins Spiel, der in der öffentlichen Diskussion vor allem dann auftaucht, wenn es darum geht, eine mit digitalen Medien verbundene und kaum noch zu kontrollierende Datenexplosion zu bezeichnen. Alle zwei Jahre verdoppelt sich einer 2011 durchgeführten Berechnung zufolge das weltweit erzeugte Datenvolumen, eine Entwicklung, die durch das »Internet der Dinge«, »neuronale Netzwerke« oder ein sich ausweitendes »Cloud Computing« zusätzlich beschleunigt wird. Das ebenso schwammige wie charismatische, gleichsam sich selbst immer wieder decodierende ›Buzzword‹ *Big data* bezeichnet daher sowohl die Ursache als auch die Wirkung einer neuen Ära digitaler Kommunikation, die permanent dabei ist, sich selbst zu überholen. Das erst kürzlich ausgerufenen ›Big-Data-Zeitalter‹ wurde von einschlägigen Experten bereits wieder für beendet erklärt und durch sein logisches Folgeprogramm ›Huge Data‹ ersetzt. Eine Fortsetzung wird wohl folgen.

Dass es auch zwischen der Neuen Musik und *Big data* zu vielfältigen Resonanzen kommt, liegt auf der Hand. Allerdings lassen sich diese in theoretischen Begriffen nur schwer entziffern, hinkt doch die reflexive Eingrenzung der sich dynamisch vollziehenden Erweiterung des musikalischen Materialbestandes durch digitale Medien notorisch hinterher. Das Feld der ›Neuen Musik‹ zeigt sich inzwischen selbst als unüberschaubare und permanent aktualisierende ›Datensammlung‹, deren Strukturierung in Form von kritischen Begriffen als aussichtslos erscheint. Hatte der Philosoph Harry Lehmann 2012 in seinem gleichnamigen Buch noch von einer »Digitalen Revolution der Neuen Musik« gesprochen, deren Folgen er zum Gegenstand eines philosophischen »Gedankenexperiments« machte¹, sind datenbasierte Kompositionstechniken fünf Jahre später bereits deutlich alltäglicher geworden. Gerade jüngere Komponistinnen und Komponisten versuchen sich in ihren Werken – wie hier beim Big Data-Weekend eindrucksvoll deutlich wird – zunehmend an multimedial ›angereicherten‹ musikalischen Hybridformen, die digitale Samples und analoge Instrumentalklänge, selbstgedrehte Videoprojektionen und wirksam in Szene gesetzte Lichteffekte miteinander in Verbindung bringen.

Doch wo der digitale Code als ästhetisches ›Metamedium‹ die Szenerie zeitgenössischer Musikproduktion zunehmend beherrscht, da zeichnen sich auch widersprüchliche Entwicklungen ab. Einerseits eröffnet die Überschreitung von musikalischen Stil- und Genre-grenzen eine Vielfalt von künstlerischen Innovationsmöglichkeiten, die der eher nischenhaft verorteten Neue-Musik-Szene eine ungeahnte öffentliche Aufmerksamkeit verspricht. Andererseits macht die mit der Digitalisierung einhergehende Durchbrechung ästhetisch-kritischer Sicherheitsabstände die Maschinerien von ›Kunst‹ und ›Kapitalismus‹ in einer neuen und ungeahnten Weise anschlussfähig. Der digitale Code ist und bleibt – trotz aller durch ihn in Gang gesetzter ästhetischer Innovationsschübe – vor allem ein machtvolles Werkzeug kapitalistischer Wertmaximierung, das seine ökonomischen Ursprünge auch im künstlerischen Gewand niemals vollständig abstreifen kann. Das Digitale löst in der Neuen Musik zwar immer wieder Wellen ästhetischer Decodierung aus, die sich allerdings im Medium des Digitalen darstellen und somit erfolgreich re-codieren lassen. Die durch die Integration digitaler Medien ausgelöste Entgrenzung bürgerlicher Kunstautonomie wird daher immer auch davon bedroht, in Form von marktförmig organisierten ›Musik-Happenings‹ wiedereingehegt zu werden, die künstlerisch freigesetzte

¹ Harry Lehmann: *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musik*, Mainz 2012: Schott, S. 7.

Energieströme einfangen und in die Kreisläufe eines gewinnorientierten Kunstbetriebes zurückleiten.

Derartige Zirkularitäten versuchten die beiden französischen Philosophen Gilles Deleuze und Félix Guattari bereits in ihrem 1972 erschienenen Buch *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I* zu fassen. Die beiden Autoren machen in einer unaufhörlichen »Decodierung der Ströme« eine »wesentliche Tendenz des Kapitalismus« aus, der auf seiner Suche nach neuen Quellen des Mehrwerts nicht müde werde, die Sphäre der Produktion zu revolutionieren und dabei ihn hemmende Grenzziehungen niederzureißen. Gemeint ist eine Art gigantisches ökonomisches Wasserkraftwerk, das ursprünglich getrennt voneinander verlaufende Informationsströme miteinander verbindet, um aus ihrem Zusammenschluss neue Energien gewinnen zu können. Auf diese Weise erzeuge der Kapitalismus, Zitat Deleuze Guattari, »eine ungeheure schizophrene Ladung, [...] auf der wohl seine Repression lastet, die sich aber unaufhörlich als Grenze des Prozesses reproduziert.«² Zitat Ende. Wie die wachsenden Speichermedien des *Big data* hört auch der Kapitalismus nicht auf, seine Grenze wegzustoßen, um sich ihr gleichzeitig zu nähern. Zitat: »Unaufhaltsam nähert er sich seiner im eigentlichen Sinne schizophrenen Grenze. Fortschreiten bis zu jenem Punkt, wo [er] sich selbst mitsamt seinen Strömen zum Mond schießen würde: in Wirklichkeit hat man noch nichts davon gesehen.«³ Zitat Ende.

Es liegt auf der Hand, dass sich derartige Paradoxien auch in der Neuen Musik ausmachen lassen, ist sie doch an einen durch Marketing und Kommunikation koordinierten Musikbetrieb gebunden, der zwar ausdrücklich nach skandalösen Grenzüberschreitungen verlangt, diese aber durch vorab festgelegte ökonomische Rahmenbedingungen zu kontrollieren versucht. Die Sphäre der ästhetischen Decodierung wird auch im Falle der Neuen Musik immer wieder präcodiert, um ästhetische Kreativitätsströme in einem klar umrissenen Territorium produktiv zu machen und in effizienter Weise abschöpfen zu können. Das ästhetische Paradigma ›kreativer Freiheit‹ gerät in diesem Setting wohlkalkulierter Entgrenzung notwendigerweise in einen ›Double Bind‹: eine Bindung an paradoxe Doppelbotschaften, die sich kritisch nicht mehr auflösen lässt. Einerseits zeigt sich kreative Freiheit heute als Möglichkeit, in einem schier unendlichen ›Pool‹ transversal vernetzter Materialien und Medien nach neuen Formen des musikalischen Ausdrucks zu suchen. Andererseits wird eine alle Grenzen überschreitende künstlerische Kreativität zum Motor

² Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 45.

³ Ebd., S. 44.

unablässiger Mehrwertproduktion gemacht, der die Anschlussfähigkeit eines marktförmig organisierten Kunstbetriebes dauerhaft am Laufen halten soll. Auch wenn sich diese Doppelbindung häufig als überaus produktive ›Win-win-Situation‹ erweist, ohne die die finanziell aufwendigen Realisierungen zeitgenössischer Kompositionen gar nicht möglich wären, lohnt es sich doch, über ihre ästhetischen Konsequenzen nachzudenken und sie künstlerisch aufzugreifen.

Ob es sich bei der von Harry Lehmann erwähnten »digitalen Revolution der Neuen Musik« um eine künstlerische oder um eine kapitalistische Revolution handelt, ist momentan nur schwer zu entscheiden. Im Zweifel ist sie beides zugleich und auch darin in einen Double Bind verstrickt. Auch die Unterscheidung von ›Kunst‹ und ›Kommerz‹ ist seit Langem den Kräften einer unausgesetzten Decodierung ausgesetzt, die mit jedem neuen Werk in einer singulären Weise weitergetrieben wird. Denn auch die Neue Musik wird – wie der Kapitalismus – nicht müde, ihre eigene Grenze anzustreben, um sie gleichzeitig permanent vor sich herzutreiben. Ihr Code erweist sich dabei, wie der digitale, als unverwundlich. Besonders dann, wenn sie die kapitalistische Zerstörung ästhetischer Codes energisch besetzen kann, um sie in Form von unkontrollierbaren Klang- und Zeichenströmen in den Markt zurückzukatapultieren. Gemeint wäre eine Musik, die sich durch eine unausgesetzte Selbstdecodierung von den digitalen Codes losreißt, die ihr zugleich als ästhetischer Treibstoff dienen. Eine solche Musik versuchte sich vielleicht ebenfalls an der Konstruktion von marodierenden Montagen und schizophrenen Splitscreens, die allerdings um einiges gespaltener wären, als diejenigen des Infotainment von N24. Denn ein Kunstwerk, Zitat Deleuze aus einem Text von 1987, »hat nichts mit Kommunikation zu tun. Es enthält nicht die geringste Information.«⁴

Ich danke für die Aufmerksamkeit.

⁴ Gilles Deleuze: »Was ist ein Schöpfungsakt?«, in ders.: *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche 1975–1995*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 307.