

SOUND ART UND DIE ROMANTIK DES POSTHUMANEN

Diedrich Diederichsen



Reguliert vs. unreguliert, symbolisch vs. indexikalisch, fiktiv vs. real usw. – das war die Beziehung zwischen Musik und Geräusch. In der gegenwärtigen digitalen Kultur jedoch ist das Geräusch nicht länger unreguliert, sondern wird berechnet und ist berechenbar; entsprechend kann es in Genres und Semantiken geregelt werden, es kann alphabetisiert werden. Dies geschieht nicht nur in der Klangkunst, d.h. bei rein auf dem Objekt basierenden oder quasi-skulpturalen Klangwerken, sondern in allen hybriden Feldern zwischen Pop, Avantgarde, Filmmusik, dem Sounddesign öffentlicher Orte usw.

99

Aber es existiert noch eine zweite wichtige Spur. Musik galt, kurz gesagt, als das Geräusch des Subjekts. Während das Geräusch im Allgemeinen immer zu einer Quelle zurückverfolgt wurde und werden konnte, war die einzig denkbare Quelle für jenen speziellen Fall des Geräuschs, der Musik genannt wird, das Subjekt. Natürlich war diese Quelle keine körperliche Quelle, sondern eine Mischform aus akustischen Halluzinationen – nicht unweit der Stimmen, die Jeanne d'Arc als Gottes Stimme identifizierte – und einer konventionellen Erklärung, die sich auf Kategorien stützt wie Komposition, Intention, Stil sowie auf die üblichen Ideen der Individual-Psychologie und die Institutionen Partitur, Komponist, Dirigent, Interpretation etc.

Doch während die offizielle und modern-europäische Musikgeschichte dazu neigt, die große Erzählung des musikalischen Fortschritts als eine Geschichte der Verfeinerung und einer steigenden Komplexität wie Eigenwilligkeit dieses zunehmend vereinzelter, aber authentischen Subjekts zu schreiben,

gab es vor allem in den letzten gut hundert Jahren eine weitere Linie in dieser Geschichte, die in dem Versuch bestand, Musik komplett anders zu erfassen: als den Klang der Welt – und das bedeutete in den meisten Fällen: als den Klang der Natur.

Man kann den Beginn dieser Tradition einer Imitation natürlicher Geräusche (bzw. der Klänge der Natur und ihrer Eigenschaften) an bestimmten Instrumenten festmachen, aber als ein künstlerisches Projekt sind es höchstwahrscheinlich der Impressionismus und besonders Claude Debussy mit seinem Stück »La Mer«, die hervorgehoben werden sollten. Von da an gibt es in der Kompositionspraxis diese kontinuierliche Unterströmung der Moderne (oder sogar eine Art von Gegen-Modernität), die bereits früh auch zu Klangkunst-Projekten *avant la lettre* und einer Erweiterung der Kategorie »Natur« zu »Außenwelt« führte – von Edgar Varèses *Sonic-Landscape-Porträts* des New Yorker Hafens, die echte Sirenen einbeziehen, über Arseni Awraamows »Symphonie der Sirenen«, die eine ganze Stadt, Baku, in einen Klangkörper zu verwandeln versuchte, bis hin zur akustischen Ökologie und den Klangerhaltungs-Soundmaps von Raymond Murray Schafer und seiner Schule, die mit Naturklängen begann, aber rasch industrielle und städtische Geräusche einbezog.

Das impressionistische Andere der auf dem Subjekt gründenden Musik eliminierte aber ebendieses Subjekt nicht tatsächlich aus seinem ästhetischen Programm; es verschob es bloß von der Quelle des Werks hin zum Zielpunkt des Werks, hin zu seiner Bestimmung. Natürlich ist jedes Kunstwerk und jede kulturindustrielle Ware Teil einer Agenda menschlicher Subjekte, aber hier liegt der Hauptunterschied woanders: ob ein Kunstwerk dazu bestimmt ist, als die Entfaltung oder die Erzählung eines Subjekts in der Zeit – als das Medium des Biographischen – erlebt zu werden, oder ob es dazu bestimmt ist, als eine mehr oder weniger zeitlose oder unendliche oder indifferente Zeitlichkeit rezipiert zu werden wie bei Klängen langer Dauer, bei Drones oder bei Klanginstallationen. Mit den Begriffen Kants handelt es sich hier um einen offensichtlichen Fall einer Verschiebung vom Schönen zum Erhabenen.

Doch die zeitgenössischen Freunde dieser künstlerischen Entwicklung geben nicht viel auf die alteuropäische, am humanen Rezeptionssubjekt interessierte Ästhetik Kants, ihnen geht es um eine posthumane Kunst. Ohne ihnen darin zu folgen, möchte ich dennoch einen Vorschlag machen, die aktuelle Entwicklung ohne Kant zu deuten. Werke in der Linie von Debussy hin zu vielen anderen Artefakten der zeitgenössischen Klangkunst und Ambient-Musik haben sich stets dem Problem gestellt, dass menschliche, subjektive Spuren bei der Interpretation solcher Stücke immer zur Imperfektion beigetragen haben – denn sie waren dem Index der Natur im Weg. Es ist also kein Wunder, dass Leute, die in den Bahnen des Impressionismus dachten, den Unfall, das kleine Geräusch, den Fehler, Klangökologie, 4:33 usw. entdeckten. Diese Entdeckungen und ästhetischen Entscheidungen für die »Fotografie des Geräuschs« (im

Gegensatz zur ›Interpretation der Note‹) sind nicht nur die einzige Basis des Genusses oder sogar der Fetischisierung der spezifisch und keineswegs notwendigerweise gut ausgebildeten Stimmen in der Popmusik, sie bilden auch die Basis der Post-Cage-Klangkunst. Es ist nicht wichtig, wie sehr diese Geräusche, die wir hören, im technischen Sinne wirklich indexikalisch sind, denn sie sind Teil eines indexikalischen Aktes – genau wie das Foto einmal gelesen und verstanden wurde.

Im Feld der Fotografie ist diese Diskussion hinlänglich bekannt, in der Musik und Klangkunst beginnt sie gerade erst und erreicht langsam die ästhetische Reflexion: Digitale Werke sind nicht indexikalisch. In der Fotografie führte dies zu einer recht langweiligen Debatte über mögliche Fälschungen und ihren Nutzen in politischen und rechtlichen Zusammenhängen aller Art. Das war vor allem eine Diskussion der späten 90er, ein bekanntes Beispiel sind die Debatten über die post-jugoslawischen Kriege. In der Klangkunst und Ambient-Musik ist das nicht das Problem. Selbstverständlich besitzt sogar ein elektronisch verändertes Straßengeräusch noch immer indexikalische Anteile – und weil deshalb immer ein gewisser Grad an Naturalismus das phänomenologische Ergebnis bestimmt, ist es nicht von großer Bedeutung, ob es sich auch im strengen Sinne des Begriffs um indexikalische Phänomene handelt. Das Problem ist vielmehr ein ästhetisches.

Die Verfügbarkeit des Geräuschs als ein Objekt künstlerischer Manipulation hat in der Digitalen Kultur, weit über die Aleatoriken Cages und partiturgestützte Experimente hinaus, eine Ästhetik entschieden anti-narrativer Genres und Formen begünstigt, von Metal-Drones bis zu Post-Ambient-Immersionselectronica. In ihrem nicht-musikalischen Begleitmaterial (Plattencover, Web-Bilder etc.) verwenden so verschiedene Klangkünstler wie Francisco Lopez, Thomas Körner, Rough Fields bis zu Chris Watson immer mal wieder genau solche ästhetischen Signifikanten, die klare Bedeutungen tragen: unmissverständlich naturästhetisch ausgerichtet, landschaftssensibel, interessiert an fernen Horizonten, endlosen Ebenen, entmenslichter planetarischer Schönheit, erhabenen arktischen Gebieten usw. All das findet trefflich Widerhall in einem neuen posthumanistischen und antisubjektivistischen, antikorrelationistischen Geist in den Künsten und Philosophien der Gegenwart.

Genau das ist jedoch das Problem, ein wahrhaftiges Kitsch-Problem: Was in der Digitalen Kultur hervortritt, ist nicht Entmenslichung und Desubjektivierung, sondern die Überhumanisierung und gesteigerte Subjektivierung bis ins Kleinste reichender Manipulationen, deren Techniken zuvor für Menschen nicht verfügbar waren. Nun kann sogar all das (natürliche und maschinelle Geräusche, die Indizes der Natur und zuletzt die Naturgesetze) nach menschlichen und subjektiven Agendas umgestellt und umgestaltet werden – währenddessen nicht einmal die Vorstellung herrschen muss, man drücke sich aus, sondern jene, man unterstütze ein nicht-menschliches Objekt bei der Selbstexpression.

Dieses Vulgär-Latour'sche Märchen steht implizit im Mittelpunkt vieler Werke der Sound Art, die sich im Sinne gleichnamiger zeitgenössischer Theorien als ›objektorientiert‹ verstehen. Freilich kann auch im Glauben an Märchen interessante Kunst entstehen, die genau deshalb interessant ist, weil sie gelesen, benutzt und von anderen Subjekten, die ihr zuhören, verschieden interpretiert werden kann. Das vorherrschende Selbst-Missverständnis aber, das durch das ästhetische Ziel erzeugt wird, die unverfälschte und nicht manipulierte Stimme des Objekts zu generieren, bleibt ziemlich seltsam.

Natürlich kann man sagen, dass die Objekte in der Klangkunst eine andere, eigene Rolle spielen, weil sie Musikinstrumente ersetzen und, indem sie das tun, bestimmte Ästhetiken der Effektivität und der instrumentellen Vernunft durch ein in einem stärkeren Sinne widerständiges Material ablösen. Aber das wiederum wäre eher eine Verbesserung im Sinne eines durch und durch korrelationistischen Anspruchs musikalischer Ästhetik: reichhaltigere und komplexere Geräusche zu schaffen; die Biographie als Medium aufzugeben, weil es langweilig geworden ist. Dieses Projekt gründet auf ästhetischen Entscheidungen durch subjektähnliche Entitäten; es kann zwar an post-menschliche Entitäten wie Netzwerke, Computer, Roboter delegiert werden, aber diese können nur Entscheidungen treffen, insofern sie selbst subjektähnliche Konstruktionen darstellen, die in der Lage sind, den ästhetisch vermittelten Kontakt mit ihrem nicht-subjektiven Anderen zu ›genießen‹. Man nannte das übrigens einmal Romantik. ◆