

INSTABIL. MUSIK UND DIGITALITÄT ALS MOMENTE DER VERSCHIEBUNG

MERCEDES BUNZ

In der Debatte um Digitalität und das Urheberrecht spielt Musik eine herausragende Rolle. Beinahe exemplarisch hat hier die digitale Vernetzung für Unruhe gesorgt. Sie hat in den späten Neunzigern die kleine amerikanische Firma *Napster Inc.* zum Ausgangsort eines Paradigmenwechsels gemacht, ein Paradigmenwechsel, der via *Filesharing* das digitale Format MP3 neben die herkömmlichen Tonträger hat treten lassen. Sie hat global in zahlreichen Ländern eine neue Urheberrechtsgesetzgebung¹ und – mit „Creative Commons“² – ein neues Lizenzverfahren angeregt. Und sie ist bis in die Hinterhöfe der Schulen gedrunken, um aus Schülkindern Raubkopierer zu machen.³ Die Diskussion um die Vernetzung von Musik hat also ökonomische, künstlerische und juristische Diskurse auf den Plan gerufen und miteinander verzahnt. Diese Diskurse zueinander in Stellung zu bringen, damit wird nun versucht, das Aufeinandertreffen von Musik und Digitalität zu regulieren. Dass Unruhe eingetreten ist, ist also nicht zu übersehen – interessant ist jedoch, wieso ausgerechnet Musik zum Ort der Auseinandersetzung geworden ist. Denn das Urheberrecht sowie die Digitalisierung betreffen ebenso Filme, Bilder oder Texte – Auslöser der Urheberrechtsdebatte ist jedoch das digitale Kopieren von Musik gewesen. Diese Auffälligkeit soll hier ins Auge gefasst, ihr soll auf den Grund gegangen werden. Die These, der dabei gefolgt wird, lautet: *Das Digitale und die Musik teilen eine Gemeinsamkeit, sie sind grundlegend von einer Eigenschaft bestimmt, die man als „Instabilität“ bezeichnen kann.* Instabilität, eine Unbeständigkeit, die

1 Etwa die Richtlinie 2001/29/EG des Europäischen Parlaments und des Rates vom 22. Mai 2001 zur Harmonisierung bestimmter Aspekte des Urheberrechts und der verwandten Schutzrechte in der Informationsgesellschaft.

2 Creative Commons ist eine alternative Lizenzierung, die das bisherige Urheberrecht konkretisiert. Vgl. Lessig 2004: 282-286 und <http://creativecommons.org>.

3 Vgl. die Kampagne Copy kills music – <http://www.copykillsmusic.de>.

dazu führt, dass sich das Digitale und die Musik auf je andere und je eigene Weise einem Ursprung und damit einer festgelegten Ordnung entziehen. Musik und Digitalität teilen – das wird zu zeigen sein – einen gemeinsamen Moment. Sie entziehen sich beide einem eindeutig zu verortenden Ursprung, auch wenn sie diese Instabilität, die ihnen gemeinsam ist, auf je verschiedene Weise produzieren.

1. DIE MOMENTHAFTIGKEIT DER MUSIK

Tatsächlich ist die Instabilität der Musik keine Eigenschaft, die erst im Zeitalter des Digitalen eingetreten ist. Vielmehr hat bereits Jean-Jacques Rousseau diesem Moment besondere Aufmerksamkeit gewidmet. In seinem Versuch über den „Ursprung der Sprachen, in dem von der Melodie und der musikalischen Nachahmung die Rede ist“, schreibt der französische Philosoph:

„Ein Ton hat an sich kein für sich bestehendes Merkmal, an dem man ihn erkennen könnte. Er ist tief oder hoch, laut oder leise in Bezug auf einen anderen; in sich selbst ist er nichts von alledem. Im harmonischen System ist ein beliebiger Ton ebenfalls nichts von Natur aus: Er ist weder Tonika noch Dominante, weder Nebenton noch Grundton, denn alle diese Eigenschaften sind nichts als Bezüge; und da das gesamte System zwischen Tief und Hoch wechseln kann, verändert jeder Ton seinen Stand und Rang innerhalb des Systems, entsprechend der graduellen Veränderungen des Systems.“ (Rousseau 1996: 212)

Das musikalische Zeichen verweist also auf nichts; der Ton bekommt Bedeutung nur, „in Bezug auf einen anderen“. Aus sich heraus entbehrt er jeder Stabilität, er ist kein für sich bestehendes Merkmal. Diese Beobachtung Rousseaus lässt sich in alle Winkel des Musikalischen verfolgen. Denn nicht nur der Ton ist flüchtig, auch die Notation: Als Notation hat der Ton für sich keine Bedeutung, er wird erst etwas in seiner Aufführung. Sie kann auf den verschiedensten Instrumenten hergestellt werden, ihr Klang wird sich mit jedem Mal radikal verändern. Und nicht nur zwischen den Aufführungen auf unterschiedlichen Instrumenten, auch innerhalb eines Instruments selbst ist der gleiche Klang des Tons keineswegs gesichert. Die Kunstfertigkeit des Spielens eines Instruments besteht darin, mühsam zu lernen, einen Klang auf den Punkt genau wiederholen zu können. Die Instabilität des musikalischen Zeichens ist damit offensichtlich: Der Ton zeichnet sich durch eine extreme Beweglichkeit aus, die nur schwer eingefangen werden kann. Musik ist verdammt, präzisiert Paul de Man diese Beobachtung, „dazu verdammt, stets nur als Moment zu existieren.“ (de Man 1993: 213) Und an diesem Moment muss man festhalten.

Tatsächlich erscheint die Momenthafte als eine Kerneigenschaft der Musik. Dieser Punkt ist gemeinhin anerkannt. Interessanterweise bezieht sich darauf etwa auch die Ästhetik des deutschen Idealismus, die allerdings auf das Momenthafte mit einer sehr anderen Perspektive als Rousseau blickt. Die Verschiebung dieses Blicks könnte nicht zu divergenten Schlüssen führen: Während für Rousseau die Momenthafte der Musik ihre Ursprungslosigkeit bezeugt, wird vom deutschen Idealismus dieselbe Momenthafte als ein Indiz dafür gelesen, den Ursprung unverfälscht zu transportieren. Beide Male wird also der Ton als ein nicht für sich bestehendes Merkmal gedacht. Während die Unsichtbarkeit und Instabilität des Tonträgers allerdings für Rousseau anzeigt, dass der Ton nur abhängig von seinem Bezugssystem Bedeutung bekommt, führt dieselbe materielle Unbeständigkeit im Idealismus dazu, Musik als eines der künstlerischen Formate zu lesen, dem eine besondere Zeugenschaft des inneren Empfindens zukommt. Die Annahme lautet: Musik überträgt das innere Empfinden des Menschen besonders, denn kein Material verstellt die Übertragung. Bei Hegel etwa ist die Momenthafte deshalb Garant für „Seelentöne“ einer „wortlosen Innerlichkeit“, wie er im dritten Band seiner Ästhetik meint:

„Soll nun aber das Innere, wie dies bereits im Prinzip der Malerei der Fall ist, in der Tat als subjektive Innerlichkeit sich kundgeben, so darf das wahrhaft entsprechende Material nicht von der Art sein, dass es noch für sich Bestand hat. [...] Es hilft nichts, diese Kunstwerke sind und bleiben [trotz Versenkung, M.B.] für sich bestehende Objekte [...], in der Musik aber fällt diese Unterscheidung fort.“ (Hegel 1986: 133)⁴

Diese Innerlichkeit, die von Hegel hier auf den Punkt gebracht wird, ist für die Rezeption von Musik lange entscheidend gewesen. Bis tief in den popkulturellen Diskurs hinein findet man ihre Spuren – Rock hat sich etwa immer als Form eines ungebrochenen, ungezähmten Ausdrucks verstanden. Damals wie heute baut man also auf die Idee eines Ausdrucks auf, der direkt aus einem Inneren kommt, einem Innen, das als Ursprung

4 Interessant ist hier, dass auch für Rousseau in der Musik die Innerlichkeit eine Rolle spielt, doch diese Innerlichkeit wird nicht ausgedrückt, sie wird vielmehr hervorgebracht – und zwar durch die Bewegung der Musik: „[...] der bloße Anblick der bekümmerten Person wird euch schwerlich zu Tränen rühren, lasst ihr aber Zeit, euch all das zu sagen, was sie empfindet, und ihr werdet alsbald in Tränen ausbrechen. [...] Die Leidenschaften haben ihre Gebärden, aber sie haben auch ihre eigenen Töne, und diese Töne, denen man sein Organ nicht verschließen kann, dringen durch es ins tiefste Herz hinein, sie tragen gegen unseren Willen die Bewegungen, die sie hervorbringen, dorthin und lassen uns empfinden, was wir hören. Lasst uns daraus schließen, dass die sichtbaren Zeichen die Nachahmung genauer machen, während die Anteilnahme eher durch die Töne geweckt wird.“ (Rousseau 1996: 168) Für Rousseau ist dagegen das ausschlaggebende an der Musik nicht, dass sie die Empfindungen des Sängers oder Autors transportiert, sondern dass sie Empfindungen nachahmt und abbildet. (Vgl. ebd.: 208)

des Subjektiven ausgemacht wird. Einwände gegen diese Verortung des Ausdrucks sind in den letzten Jahrzehnten immer wieder vehement gemacht und auch gehört worden – tatsächlich muss man sich fragen, ob das Subjekt je von seiner Objekthaftigkeit bereinigt werden kann. Entscheidend ist hier, aus der Perspektive der Musik, jedoch ein anderer Punkt. Entscheidend ist hier vor allem, dass die ausgezeichnete Nähe zum Subjekt und seinem Ausdruck, in ihrer vermeintlichen Immaterialität der Musik gesehen wird. Die Immaterialität ist das Entscheidende, was die Musik auszeichnet, denn das Subjekt äußert sich, und je mehr diese Äußerung sich materialisiert, je mehr sie zu einem Objekt wird, desto mehr wird sie dem Subjekt entfremdet. Man muss sich jedoch fragen, ob Musik wirklich immateriell ist. Sicher hat der Ton „kein für sich bestehendes Merkmal“, sicher besteht seine Existenz im Verklingen. Es ist jedoch eine Fehleinschätzung, etwas als immateriell zu verstehen, nur weil es nicht gesichert werden kann. Nur weil es auf unsichtbarem Trägermaterial aufsetzt, nur weil es flüchtig ist, kann man etwas nicht als „immateriell“ bezeichnen.⁵ Um genau zu sein – und das ist keine pingelige Erbsenzählerei – ist Musik nie immateriell gewesen, sondern von Luftschwingungen abhängig.

2. ÜBEN, WIE EIN SUBJEKT ZU KLINGEN

Immerhin kann man der Ausdrucksthese zugestehen, dass in ihrem Namen und mit ihrem idealen Glauben immer wieder die – wie paradox – Form revolutioniert worden ist. Immer wieder hat man im Namen des Ausdrucks Musik zu Mutationen gezwungen, immer wieder hat man Gepflogenheiten, Regeln, Gerüste von Tonfolgen um die Erzeugung von Musik abgebaut, sehr produktiv abgebaut, jedes Mal, wenn ein musikalisches Format auf das Bedürfnis nach einem neuen und anderen Ausdruck traf. Wieder und wieder hat sich über eine Verschiebung des Ausdrucks eine Verschiebung der musikalischen Formen ereignet. Es bleibt jedoch die Frage, ob dieses mutierende Moment tatsächlich in so was wie Ausdruck zu suchen ist oder eher der instabilen Struktur der Musik geschuldet ist, jener Instabilität, der wir hier auf der Spur sind. Denn tatsächlich kann man sich nicht einfach ausdrücken – gerade in der Musik nicht. Dass sich in der Musik eine „subjektive Innerlichkeit“ kundgeben kann, muss vielmehr als zweifelhaft gelten, denn dieser direkte Ausdruck einer „wortlosen Innerlichkeit“ muss zunächst einmal jahrelang täglich geübt werden. Man kann es nicht überhören: Der Ausdruck ist alles andere als natürlich und unverstellt. Eltern, Kinder und Nachbarn haben diese Erfahrung gemacht: Klavier, Geige oder Trompete zu spielen, das beginnt

5 Eine fehlerhafte Annahme, die im Übrigen auch ab und an in der Medientheorie anzutreffen ist.

immer mit ersten kläglichen Versuchen. Man muss üben, minimale Bewegungsabläufe zu optimieren, um den Ton und damit den Ausdruck zu treffen. Man muss üben, um überhaupt erst an den Punkt kommen zu können, an dem ein Ton klar als Ausdruck erkennbar ist. Denn: Nicht durch die Innerlichkeit, sondern durch die potentielle Wiederholbarkeit wird etwas zum Ausdruck – und nicht etwa zu einem schräg abrutschenden Quieken. „[...] als musikalisches Zeichen betrachtet ist der einzelne Ton in Wahrheit die Melodie seiner potentiellen Wiederholung“, schreibt de Man (1993: 213). Erst durch die gekonnte Wiederholung wird also das Geräusch zum Ton.

Wenn Punk Ende der siebziger Jahre die Musik vereinfacht, indem man Songs aus drei Akkorden und drei Minuten bestehen lässt, wenn Punk damit die Musik aus dem Korsett der humanistischen Bildung der Mittelschicht befreit und allen verfügbar macht, dann erfolgt dies einfach durch die Reduktion der Bandbreite, die beherrscht werden muss. Es sind nur noch drei Akkorde, mit denen ein Song aufgebaut wird – aber immer noch müssen die drei Akkorde wieder erkennbar sein, d.h. diese Akkorde müssen gekonnt, sie müssen wiederholt werden können. Der Musik als Ausdruck des Subjekts geht also immer noch eine Subjektivierung der Töne voraus – sie ist jetzt nur etwas weniger mühsam, wenn auch nicht weniger waghalsig oder intensiv.

In Bezug auf Musik kann man also zusammenfassen: Der Ausdruck auch wortloser Innerlichkeit muss zunächst geübt werden, denn bevor sich ein Musikstück überhaupt ereignet, müssen alle Anstrengungen genau auf dieses Moment gerichtet werden. Der Moment des Musizierens hat also sozusagen lange begonnen, bevor er stattgefunden hat. Auch dann, wenn es einem gelungen ist, die Wiederholung anzugleichen, auch dann, wenn man solange trainiert hat, dass etwas Subjektives entstehen kann, steht man vor zahllosen Schwierigkeiten, einen Ursprung der Musik zu bestimmen und die Musik an einem Ort festzumachen. Denn von Beginn an ist die Musik aufgefähert, führt sie über das Subjekt hinaus, besteht sie aus Fragmenten, Synthesizern, Samplern, ist beeinflusst durch Pressung, Clubanlage, verändert sich durch Arrangement, Studio, Aufnahme, Abspielgerät oder zerfasert sich in Komposition, Interpretation, Instrumentierung, Aufführung, Konzertsaal. Sie besteht an und aus vielen verschiedenen Punkten, die ihr Ereignis ausmachen, und sie ist dabei strukturiert durch eine Flüchtigkeit, die sich durch diese Punkte zieht. Sie lässt sich nicht an einem Punkt festmachen. Der Ton hat kein Zuhause, die Musik hat keinen Ursprung. Sie lässt sich nicht auf ein Original zurückführen.

3. URSPRUNGSLOSIGKEIT VS. VERVIELFÄLTIGUNG

In gewisser Weise ist Digitalität das Gegenteil von Musik, zumindest an einer bestimmten Stelle: der Wiederholung. Während das Digitale identisch kopiert werden kann, ist die Wiederholung eines Tons immer ungesichert – um Rousseau noch einmal zu zitieren: „Die Töne verklingen, und man hat nie die Gewissheit, dass die, die neu entstehen, die gleichen sind wie die, die verklangen“ (Rousseau 1996: 212), eine Eigenschaft, die sich seit dem Einbruch des Speichermediums Schallplatte nur vordergründig verändert hat. Denn natürlich ist wenig mehr und intensiver als der Klang an seinen Kontext gebunden, natürlich klingt das Konzert anders als die Aufnahme und die Aufnahme wiederum auf verschiedenen Abspielmedien verschieden, ja selbst dieselbe Aufnahme in verschiedenen Räumen anders. Wiederum hier: Musik hat keinen Ursprung, sie lässt sich nicht auf ein Original zurückführen – und genau in diesem Punkt trifft sie paradoxer Weise das Digitale, paradox, weil sich das Digitale mit einer vollkommen anderen und entgegen gesetzten Anlage des Ursprungs entledigt. Denn digitale Daten zeichnet aus, dass man sie identisch kopieren kann. Der Grund dafür: Digitales wird als Zahlenfolge gespeichert, Zahlenfolgen, die man durch Prüfsummenverfahren kontrollieren kann und für die Fehler korrigierende Programme Teil des Kopiervorgangs sind. Weil die Übertragung digitaler Daten beim Kopiervorgang also mathematisch gesichert ist, sind digitale Kopien „identische Kopien“ (Bunz 2004a: 163-166). Die bisherige Bedeutung des Begriffes „Kopie“ wird damit verschoben.

Bislang ist die Kopie immer vom Original abhängig gewesen. Auch wenn die Reproduktionen mitunter – Walter Benjamin (1993) hat darauf verwiesen – an die Stelle des Originals treten, speisen die Reproduktionen ihre Wirkung durch den Bezug auf das Original, sie speisen ihre Wirkung ausgehend von dem Original als ihren Ursprung. Der Status der Kopie ist im Verhältnis zum Original sekundär, die Kopie ist eine „Praktik des Sekundären“ (Fehrmann/Linz/Schumacher/Weingart 2004). Die digitale Kopie entzieht sich jedoch ihrer Sekundarisierung. Sie kopiert das vorausgehende Original nicht, *sie verdoppelt es*. Damit ist die Abhängigkeit von einer ersten Version nicht mehr wie althergebracht gegeben, denn die zweite Version ist von der ersten nicht unterschieden. Während das Original bislang die ursprüngliche Identität darstellte, von der etwas abgesetzt wird, während man bislang die Kopie als Derivat des Ursprungs behandelt hat, tritt an die Stelle dieser hierarchischen Unterscheidung eine pure Differenzierung: Man hat nun zwei Originale – oder hat man zwei Kopien? An die Stelle des Gegensatzes von Original und Kopie tritt jedenfalls eine Verdopplung, die Verdoppelung des Ursprungs, an die Stelle der Repräsentation tritt die Deterritorialisierung (vgl. Siegert 2003: 17): Wie die Musik lässt sich die digitale Kopie damit

nicht auf einen Ursprung zurückführen. Wie die Musik hat sie keinen Ursprung, wie die Musik verwirrt sie die Bezugssysteme.

4. TRANSPORT ALS VERDOPPELUNG

Wenn Musik vertrieben wird, indem sie gespeichert wird, dann bedeutet diese Speicherung in digitalen Medien damit auch immer zugleich ihre potentielle Vervielfachung und Verdoppelung: „Filesharing“. „Filesharing“ ist eine Software, die im Prinzip nichts anderes erlaubt, als das Suchen nach Dateien und zwar – und das ist das Besondere – nicht zentral bei einem Anbieter, sondern verstreut auf den Festplatten verschiedener PCs, die über ein „Filesharing“-Programm direkt miteinander verbunden sind – „Peer-to-Peer“, wie es in der Fachsprache heißt. Dateien, die in diesem Netzwerk gefunden werden, d.h. Musik, aber auch Texte, Bilder, Programme oder ganze Filme, können anschließend auf den eigenen Rechner kopiert werden. Das Internet erweitert dadurch seine Ressourcen, denn durch „Filesharing“ werden PCs an das Internet neu und anders angeschlossen als bisher. Rein technisch gesehen waren PCs bis dahin mehr oder weniger Anhängsel des Netzes, sie waren Clients. Jetzt laden sie nicht mehr nur Daten aus dem Netz, sie bieten selbst im Netz Daten an. Die Beweglichkeit der Daten und damit das Potential ihrer Verstreuerung potenziert sich also. Doch die Beweglichkeit ist nicht nur für die Daten, sondern auch für „Filesharing“-Netzwerke selbst ein entscheidendes Faktum, denn die Unbeständigkeit ihrer eigenen Architektur wird zu einem wichtigen Kriterium. Mehr oder weniger ist, wie man im Folgenden sehen kann, ihr Bestehen davon abhängig, denn eine instabile, d.h. eine flexible und dynamische Organisation des Netzwerkes ist einer zentralen Ausrichtung, wie sie etwa noch bei frühen Netzwerken wie *Napster* praktiziert wurde, überlegen.

Tatsächlich ist *Napster* noch nicht vollständig in einem verteilten Netzwerk angekommen, tatsächlich arbeitete *Napster* nur teilweise mit jener verstreuten Technologie, die es so berühmt machen wird, „Peer-to-Peer“. Bei einer Suchanfrage kontaktierte das Programm nicht die verschiedenen User, sondern vielmehr einen zentralen Server, der Information über die User gespeichert hat. Dieser Server, der von der Firma betrieben wird und auf den das Programm beständig zurückgreift, zeigt an, bei welchem User das gesuchte Stück Musik zu finden ist. Ein Doppelklick, erst dann wird der Kontakt mit diesem User aufgenommen und das Stück direkt von einem *Peer* zum anderen heruntergeladen. Die Programmkommunikation ist hier nicht vollständig in der Struktur eines verteilten Netzwerkes gehalten, denn für die Suchanfrage ist noch ein zentraler Server zuständig – und genau das wird *Napster* zum Verhängnis. Nachdem *Napster* immer populärer wird, nachdem *Napster* sehr schnell eine Menge von Usern hat, die in die Millionenhöhe geht, sieht auch die

Musikindustrie nicht mehr tatenlos zu, wie sich jemand auf ihrem haus-eigenen Gebiet, dem Vertrieb von Musik, zu schaffen macht – und noch dazu kostenlos an ihnen vorbei die Songs weitergibt. Die Firma *Napster Inc.* wird mit gerichtlichen Klagen überzogen. Die Argumentation der Verteidigung, dass *Napster* nichts anderes als eine Suchmaschine für Daten sei und für den Austausch urheberrechtsgeschützter Musik nichts könne, greift nicht. Sehr schnell wird klar, dass *Napster* auf Grund der Server, welche die Suche der User koordinieren, sehr wohl fähig ist, urheberrechtsgeschütztes Material zu sperren. *Napster* verfängt sich bei seiner Rechtfertigung, weil das Programm mit einem Fuß noch in der „alten“ zentralen Ordnung verblieben ist. Eine Weile liefern sich die User *qua* Umbenennung der Titel oder der Interpreten ein Katz-und-Maus-Spiel, letztendlich wird *Napster* jedoch abgeschaltet. Auch die zwischenzeitliche Unterstützung von Bertelsmann hat das Unternehmen nicht retten können – damals träumte die Musikindustrie noch davon, dass es möglich sei, das digitale Medium im Ganzen zu umgehen und lehnt deshalb jede Einigung ab.

Tatsächlich wird *Napster* also abgeschaltet, weil es noch nicht vollständig in der dezentralen Technologie von „Peer-to-Peer“ angekommen ist. Es wird abgeschaltet, weil es noch mit stabilen, zentralen Einheiten operiert. Das, wofür „Filesharing“ stehen wird, für die Kommunikation direkt zwischen den Usern, findet erst teilweise statt. In der Folge erscheint jedoch eine Reihe von Programmen, welche sich stärker auf eine verteilte Kommunikation einlassen. Das verteilte Operieren des *Gnutella*-Protokolls kann etwa dem Schicksal von *Napster* entgehen, schlichtweg weil man *Gnutella* als verteiltes und damit instabil agierendes System nicht abschalten kann. Suchanfragen greifen bei *Gnutella* nicht auf eine zentrale Liste zurück. Die Anfrage wird anstelle dessen an umliegende Rechner weitergeleitet, bis eine bestimmte, festgelegte Anzahl von Anfragen losgeschickt worden ist. Nachdem tausende von Usern nach der einstweiligen Verfügung gegen *Napster* mit einem Schlag zu *Gnutella* wechseln, ist die Tauschbörse allerdings schlichtweg überlastet und nicht mehr funktionsfähig (vgl. Röttgers 2003: 25). Mit *Kazaa* wird deshalb schließlich eine dritte Form von „Filesharing“ entwickelt, welche in gewisser Weise die Zentralität von *Napster* mit der verteilten Herangehensweise von *Gnutella* vereint. Bei *Kazaa* werden die Anfragen der User vor allem an so genannte „Supernodes“ weitergeleitet, an Rechner von großer Kapazität, die sich dann mit weiteren *Supernodes* in Verbindung setzen – auf diese Weise können Suchanfragen schnell und effektiv weitergeleitet werden, sind aber nicht wie bei *Napster* kontrollierbar (vgl. ebd.: 26). Während die Netzwerkkommunikation durch eine Hierarchisierung ihrer Kanäle also besser organisiert wird, bleibt sie verstreut, sie bleibt verteilt. Die Architektur, die dem „Filesharing“-System von *Kazaa* zu Grunde liegt, orientiert sich an der Kapazität der Rechner, sie bleibt aber prinzipiell dynamisch, sie bleibt instabil und unbeständig.

Deshalb kann man *Kazaa* ebenso wenig wie *Gnutella* abschalten. Digitale Vertriebsmöglichkeiten treten damit in dieselbe Momenthaftigkeit ein, die man schon bei Musik beobachten konnte.

5. INSTABILITÄT, NEUSTART, WIEDERHOLUNG

Folgt man dieser strukturellen Ähnlichkeit, kann man in ihr einen Grund dafür finden, warum es die Musik gewesen ist, die in der Debatte um das Urheberrecht eine entscheidende Rolle gespielt hat. Das Digitale und die Musik teilen eine gemeinsame, eine spezifische Affinität ihrer Kerneigenschaften, sie teilen eine „Zerstreuung des Ursprungs“. Musik ist bestimmt nicht „per se“ revolutionär – man ist nie automatisch auf der richtigen Seite – aber ihr wohnt hier „qua“ ihrer Struktur eine spezifische Fragilität, eine Instabilität inne, die sie auszeichnet und zu etwas Besonderem macht. Nicht von ungefähr ist es ausgerechnet dieses Format, dieses instabile Format Popmusik, in dem junge Leute einen Platz finden, einen ersten eigenen Platz, und sich einrichten, bevor sie zu neuer Musik weiterwandern. Musik, strukturell dazu verdammt, stets nur als Moment zu existieren, ist mit einer Dynamik versehen, die sie immer auf ihre Wiederholung in der Zukunft ausgerichtet sein lässt, auf einen beständigen – um den Musiker Ekkehard Ehlers (2003: Klappentext) zu zitieren – „Neustart“ und dieser beständige Neustart beginnt mit einem Abfragen des Betriebssystems. Genau damit, mit dieser Überprüfung, ist die Instabilität, die den beständigen Neustart einleitet, jedoch ein Moment des Politischen – zumindest, wenn man bereit ist, den Begriff der Politik aus den Fluren der staatlichen Behörden zu entlassen, wenn man bereit ist, das Politische nicht nur in staatlichen Angelegenheiten zu suchen. Hier geht es vielmehr darum, das Politische als einen Akt zu begreifen, der einen Raum neu ordnet, indem er vielleicht auch nur eine spezifische Verteilung, eine Ordnung als Ordnung sichtbar macht und ihr jedes „Natürliche“ nimmt (vgl. Rancière 2002: 41). Wenn Musik „qua“ ihrer Instabilität auf Wiederholung angewiesen ist und mit jeder Wiederholung „qua“ ihrer Momenthaftigkeit zur Wahl steht, die bestehende Form fortzusetzen oder sie zu verschieben, dann stellt Musik als unbeständiges und instabiles Format „qua“ dieser Momenthaftigkeit die Ordnung aus. Ordnung ist für Musik nie natürlich, sie muss mühsam wiederholt werden. Und vor diese Wahl, die Ordnung zu wiederholen oder sie zu verschieben, stellt uns derzeit auch die Digitalität.

Tatsächlich arbeitet man im Bereich des Digitalen händierend an der Sicherstellung einer Wiederholung der bisherigen Regeln, tatsächlich versucht man mit allen Mitteln, die Dissemination digitaler Daten zu unterbinden. Maßnahmen wie „Digital Rights Management“ sollen das Kopieren digitaler Daten künstlich eindämmen und eine Verschärfung des Urheberrechts sichert diese Beschränkung der Kopierbarkeit wiederum

rechtlich ab. Die bestehenden Regeln von geistigem Eigentum sollen also fortgesetzt werden - unter dem Verweis, der Künstler müsse von etwas leben. Natürlich kommt dieser Verweis nur selten von den Künstlern selbst. Selten, denn man kann feststellen, dass das geistige Eigentum immer weniger seine klassische Aufgabe als Produkt einnimmt. Immer weniger ist das Buch oder das Musikstück die finanziell wichtigste Quelle des Künstlers. Das Gros der Einnahmen wird über Konzerte und Merchandising bei Musikern, über Lesereisen oder Stipendien bei Buchautoren generiert (vgl. N.N. 2004). Das Buch oder der Song wird mehr und mehr zu einem Ausgangsort um wahrgenommen zu werden, es wird zum Ausgangsort für weitere Auftritte, Auftragsarbeiten oder Auslandsaufenthalte. Doch gleich, ob der Künstler vom bezahlten Vertrieb seines Produktes abhängt oder nicht: Das Potential dieser Verschiebung zu sehen, das ist auch deshalb wichtig, weil es in der Frage um das Urheberrecht und um „Filesharing“ um mehr geht, als um die Entlohnung eines Künstlers. Der konstante Fokus auf die vermeintliche Abhängigkeit des Künstlers vom Verkauf seines Produktes verstellt ein basales Moment. Es geht hier nicht nur um den Vertrieb. Es geht auch um die Produktion, die diesem Vertrieb vorausgeht. Denn tatsächlich wird in einer Welt der digitalen Produktion die Kopie zur kreativen Grundlage – das Arbeiten in einem „Photoshop“-Programm beginnt man nicht mit einer leeren Datei. Die Bearbeitung von Material tritt an die Stelle seiner alten originären Herstellung – „Kulturschutt“ ist sozusagen das kommende Produktionsmittel. Die bestehenden Regeln hier zu wiederholen, das würde bedeuten, dass man sich in Zukunft folgende Frage stellen muss: Wer darf kreativ sein, wer kann es sich nicht leisten? Wer wird von der Ökonomie ausgeschlossen, weil er oder sie die Lizenzen nicht bezahlen oder die Rechte nicht klären können? Diese Fragen ernst zu nehmen, das bedeutet keineswegs, das Urheberrecht „per se“ in Frage zu stellen. Es bedeutet jedoch, dass die Anwendung dieses Rechts nicht einfach so wiederholt werden kann. Wenn das Recht weiterhin als gerecht gelten soll und nicht nur dem nützt, der sich leisten kann, es anzurufen, dann bedarf es in Zukunft so etwas wie einer „Economical Correctness“ (vgl. Bunz 2004b). Denn wie in den meisten Fällen ist die Wiederholung des Bestehenden mehr als nur eine simple Wiederholung. Die Wiederholung kommt hier einer Verschiebung gleich, sie besteht in einer Verteilung der Produktionsmittel, und eben darauf verweist die Debatte um „Filesharing“ und Musik. Genau das ist es, was ihre Instabilität offen legt.

LITERATUR

- Benjamin, Walter (1993): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Bunz, Mercedes (2004a): *Die Utopie der Kopie*. In: Maresch, Rudolf; Rötzer, Florian: *Renaissance der Utopie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 156-171.
- Bunz, Mercedes (2004b): *Zum Projekt einer Economical Correctness*. In: Fehrmann, Gisela; Linz, Erika; Schumacher, Eckhard; Weingart, Brigitte (Hg.): *Originalkopie. Praktiken des Sekundären*. Köln: DuMont, 304-309.
- Ehlers, Ekkehard (2003): *Politik braucht keinen Feind*. CD 41. Köln: Staubgold.
- Fehrmann, Gisela; Linz, Erika; Schumacher, Eckhard; Weingart, Brigitte (2004) (Hg.): *Originalkopie. Praktiken des Sekundären*. Köln: DuMont.
- Hegel, Georg Friedrich Wilhelm (1986): *Vorlesung über die Ästhetik III*. Werke Bd. 15. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Lessig, Lawrence (2004): *Free Culture. How big media uses technology and the law to lock down culture and control creativity*. New York: Penguin Press.
- Man, Paul de (1993): *Die Rhetorik der Blindheit*. Jacques Derridas Rousseauinterpretation. In: de Man, Paul: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 185-230.
- N.N. (2004): *Die Businesspläne der Poeten. Geschäftsmodelle von fünf zeitgenössischen Autoren*. In: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* Nr. 226 vom 28.09.2004, 20.
- Rancière, Jacques (2002): *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Röttgers, Janko (2003): *Mix, Burn & R.I.P. Das Ende der Musikindustrie*. Hannover: Heise.
- Rousseau, Jean-Jacques (1996): *Versuch über den Ursprung der Sprachen, in dem von der Melodie und der musikalischen Nachahmung die Rede ist*. In: Rousseau, Jean-Jacques: *Sozialphilosophische und Politische Schriften*. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 163-221.
- Richtlinie 2001/29/EG des Europäischen Parlaments und des Rates vom 22. Mai 2001 zur Harmonisierung bestimmter Aspekte des Urheberrechts und der verwandten Schutzrechte in der Informationsgesellschaft
- Siegert, Bernhard (2003): *Passage des Digitalen. Zeichenpraktiken der neuzeitlichen Wissenschaften. 1500-1900*. Berlin: Brinkman + Bose.