

Harry Lehmann

Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie

Mainz: Schott 2012; 150 S.; ISBN 9783795708252

Wolfgang-Andreas Schultz



Die digitale Revolution wird die Musik, besonders die Neue Musik, tiefgreifend verändern – das ist die These des neuen Buches von Harry Lehmann. Eine solche Veränderung sei auch dringend nötig, denn – so seine Diagnose – die Neue Musik (absichtlich durchweg mit großem N) sei in ihren Strukturen erstarrt, der Materialfortschritt habe sich erschöpft, so dass der Mainstream der Neuen Musik in den letzten Jahrzehnten nur noch »ihre eigene Tradition, ihre eigenen Stile, Techniken und Vorbilder rekombiniert.«

Mit Foucaults Begriff des »Dispositivs« versucht Lehmann die Neue-Musik-Szene zu beschreiben, ihre Institutionen, Netzwerke, ungeschriebenen Gesetze, Regeln und Werte, die auch darüber entscheiden, wer dazu gehört und wer nicht. »Dispositive sind immer auch Machtdispositive.« Ein solches Dispositiv erweist sich in der Regel als immun gegen Kritik von innen und von außen, aber an den Folgen der digitalen Revolution könnte es zerbrechen, denn »in allen Bereichen der Herstellung, Verbreitung und Kommentierung entstehen technologische Alternativen zu jenen Leistungen, die bislang von den Institutionen exklusiv bereitgestellt werden mussten.«

Wer mit dem Computer seine Partituren und Aufführungsmaterialien selber herstellt, ist unabhängig von den Verlagen; wer das eigene Orchesterwerk mittels Samples zum Klingen bringt, braucht das Orchester nicht mehr, und wer es im Internet veröffentlicht, keine Konzertveranstalter und Festivals. Das alles führt, so Lehmann, zu einem dramatischen Machtverlust der Institutionen, die damit auch ihre Definitionsmacht darüber einbüßen, was Neue Musik ist, letztlich zu einer »Entinstitutionalisierung«, die auf der Ebene der Kompositionstechnik und der Gehalte vieles wieder möglich macht, was bislang aus der Neuen Musik ausgegrenzt war. Gegenüber der Postmoderne bekäme man es »mit

einem viel radikaleren Pluralismus zu tun, der keine künstlerischen Strategien von vornherein mit der Begründung ausschließt, dass sie »veraltet« sind.« Diese neu gewonnene Freiheit ist der Kern der von Lehmann beschworenen »gehaltsästhetischen Wende«: Nicht auf den Stand des Materials kommt es jetzt an, sondern auf den Gehalt der Musik.

So befreiend und ermutigend das alles klingt, so fragwürdig ist die Konstruktion, die Lehmann zur Begründung entwirft. Glänzend analysiert er zunächst die Auswahlkriterien in der Neuen Musik. »Sie funktioniert wie ein passiver Filter, der nur für solche Komponisten und Werke durchlässig war, die nach ihren eigenen szenen-immanenten Maßstäben »gut« oder »neu« waren.« Dabei bemerkt er aber nicht, wie er selbst das Opfer dieses Filters ist insofern, als er die Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert völlig unreflektiert schlicht linear erzählt anhand der Komponisten, die in dieser Szene akzeptiert waren. Es gibt keinen Blick auf die nicht-avantgardistischen Strömungen des 20. Jahrhunderts, nicht auf alle die ausgegrenzten und weggemobbten Komponisten, deren Werke in anderer Weise neu sind als nach den Kriterien des Materialfortschritts, die aber dank der Machtpolitik des »Dispositivs Neue Musik« unsichtbar und unhörbar geblieben sind. Das hat einige Fehleinschätzungen zur Folge, denn weder bedarf es der digitalen Revolution, um die »Welthaltigkeit« der Musik wiederzugewinnen (spricht man doch schon seit den 1970er Jahren von einer »Resemantisierung der Musik«), noch ist die Notenschrift »bis an die Grenzen ihrer Leistungsfähigkeit ausgereizt« und wird durch digitale Speicherung der Klänge ersetzt, nur weil Ferneyhoughs Notation überkomplex ist. Auch um Gehalte ist es außerhalb der Neuen-Musik-Szene immer gegangen, so dass der durch die digitale Revolution bewirkte Machtverlust

der Institutionen mehr nur dazu beiträgt, sichtbar werden zu lassen, was alles auch möglich ist und immer schon möglich war. Zwar sollte man insgesamt die Auswirkung der Digitalisierung nicht unterschätzen, was Lehmann an zahlreichen Bereichen deutlich macht, aber ihre Bedeutung für die Komposition wird von Lehmann aufgrund seiner verengten Blickweise deutlich überschätzt.

Möglicherweise verstellt Lehmanns materialistischer Ansatz auch den Blick auf all die anderen Faktoren, die zu einem Wandel und letztlich zum Zusammenbruch des »Dispositivs Neue Musik« führen werden. Dass psychische und soziale Faktoren *auch* eine Rolle spielen, wird zwar kurz erwähnt, aber im Buch nie eingelöst. Stattdessen treten die technologische Seite und ihr Anspruch, die Entwicklung erklären zu können, in den Vordergrund.

Bedauerlich ist, dass sich Lehmann den Gehalten gegenüber, um die es in Zukunft ja gehen soll, offenbar neutral verhält. Nirgends wird die »Gehaltsästhetik« konkretisiert an Beispielen, die über technische Aspekte hinausgehen. Die digitalen Mittel dürften die Gehalte, also das, was ausgedrückt bzw. gestaltet werden soll und kann, stark beeinflussen; insofern ist Lehmanns Versuch einer inhaltlichen Neutralität wohl zu kurz gedacht. Um zu entschlüsseln, was sich hinter der Verwendung digitaler Techniken beim Komponieren verbirgt

(wenn es sich denn um mehr handelt als um eine Ersatzlösung für das nicht vorhandene Orchester), bedürfte es einer wirklich philosophischen Diskussion auch über Menschbilder und ihre Relation zur Musik – dafür gibt es aber in dem Buch leider keinerlei Ansätze. Welche Folgen etwa hat die mit der Digitalisierung einhergehende Entkörperlichung? Wie verändern sich die innere Welt der Menschen und ihre inneren Bilder (auch Klänge sind in diesem Sinne innere »Bilder«)? Welche Rolle spielen Gefühle? Lehmanns Buch entwirft eine eigentümlich menschenleere Musikphilosophie.

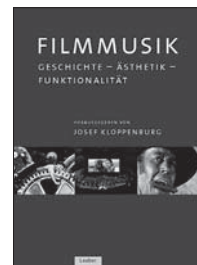
Brillant ist Lehmann überall dort, wo er gleichsam von innen die Dialektik der Neuen Musik weitertreibt. Die Auseinandersetzung mit Lachenmanns Musik, seiner Ästhetik und seinem Schönheitsbegriff ist große Musikphilosophie ebenso wie die durchaus kritische Behandlung des Komponisten David Cope, der Musik (Stilkopien) durch das Computerprogramm »Emmy« herstellen ließ. Andererseits aber ist er der Versuchung erlegen, die Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts so zu inszenieren, als sei die digitale Revolution ihr Telos und als könnte die Neue Musik durch sie von ihren Problemen erlöst werden. Aber inzwischen wissen wir doch, wie vielstimmig-polyphon die Entwicklungen im 20. Jahrhundert verlaufen sind. Das wird in der Zukunft nicht anders sein. ◀◀

Josef Kloppenburg (Hg.)

Das Handbuch der Filmmusik. Geschichte – Ästhetik – Funktionalität

Laaber: Laaber 2012; 600 S.; ISBN 978-3890077475

Martin Lücke



Filmmusik existiert fast so lange wie es das Bewegtbild gibt, doch war das wissenschaftliche Interesse an diesem Genre im Vergleich zu anderen Aspekten meist peripher. Erst in den letzten – man kann inzwischen schon sagen – Jahrzehnten sind die unterschiedlichsten Aspekte zur Filmmusik in der Musikwissenschaft immer weiter in den Fokus des Interesses gerückt. Und so scheint es fast

konsequent, dass der Laaber-Verlag vor Kurzem nicht nur ein *Lexikon der Filmmusik* (hgg. von Matthias Gervink und Matthias Bückle, Laaber 2012) veröffentlicht hat, sondern nun auch das dazu passende bzw. ergänzende *Handbuch der Filmmusik*, das jedoch in größeren Teilen auf älteren Artikeln basiert – was den Lesegenuss aber keineswegs schmälert. Denn schon vor zwölf Jahren erschien ebenfalls