

ÄSTHETISCHER GEHALT IM WIDERSTREIT VON ABSOLUTER UND RELATIONALER MUSIK

EINE ERWIDERUNG

von Harry Lehmann

■ In der April-Ausgabe von *Musik & Ästhetik* 2013 hat Tobias Eduard Schick einen interessanten und anregenden Aufsatz unter dem Titel «Ästhetischer Gehalt zwischen autonomer Musik und einem neuen Konzeptualismus»¹ veröffentlicht, in dem er die Frage diskutiert, welche Rolle *Konzepte* und *Gehalte* in der Neuen Musik spielen. Der Text nimmt seinen Ausgangspunkt in einer Kritik meines zuletzt veröffentlichten Buchs *Die digitale Revolution der Musik*,² in dem ich – so sein Einwand – die Idee der *gehaltsästhetischen Wende* auf das Genre der «musikalischen Konzeptkunst» verkürzen würde. Auf diese Kritik – «Lehmanns Ineinssetzung der «gehaltsästhetischen Wende» mit der Hinwendung zur musikalischen Konzeptkunst, die im Gegensatz zur ursprünglichen ästhetischen Offenheit des Ansatzes in seiner Musikphilosophie erfolgt»³ – möchte ich im Folgenden antworten. Schick geht es um den Nachweis, «dass auch autonome Musik und nicht nur musikalische Konzeptkunst eine Zukunft hat»⁴ – selbstverständlich hat sie eine Zukunft, die Frage ist aber: *welche?*

Wie immer lässt sich über ein Thema nur dann trefflich streiten, wenn man sich zumindest in den basalen Prämissen einig ist. Schick teilt meine Diagnose vom «Ende des Materialfortschritts» in der Neuen Musik und stimmt auch meinem Vorschlag zu, dem damit einhergehenden Verlust des Neuheitsanspruchs mit einer «gehaltsästhetischen Wende» entgegenzusteuern. Dies ist die gemeinsame Basis der Argumentation. Sein Einwand betrifft die nächsthöhere Ebene, auf der sich entscheidet, wie sich eine solche Hinwendung zur Ge-

haltsästhetik konkret realisiert, und lautet: «dass auch autonome Musik ästhetische Gehalte kommunizieren und spezifische Weltbezüge aufweisen kann».⁵

Zunächst muss man den Begriff der «autonomen Musik» klären, den Schick seinen eigenen Worten nach synonym mit dem der «immanentistischen Musik» gebraucht.⁶ Gemeint ist damit nichts anderes als die reine Instrumentalmusik ohne Bezug zu Sprache, Bildern, der menschlichen Bewegung, Programmen oder anderen sogenannten «außermusikalischen» Bezügen. Ich diskutiere diese Musik unter ihrem traditionellen Namen der «absoluten Musik» und beziehe mich hierbei auf Carl Dahlhaus' Buch *Die Idee der absoluten Musik*.⁷ Weiterhin habe ich anhand von Helmut Lachenmanns Werk und Schriften argumentiert, dass die Neue Musik mit ihrem doppelt negativen Bezug zur musikalischen Tradition und zur gesellschaftlichen Umwelt weitgehend einer «invertierten Idee der absoluten Musik» folgt. Kritik am «ästhetischen Apparat» war für Lachenmann in den 1970er Jahren Gesellschaftskritik und stand für die Utopie einer «befreiten Wahrnehmung». Sowohl die absolute Musik des 19. Jahrhunderts als auch die unter einer invertierten Idee der absoluten Musik stehende Neue Musik des 20. Jahrhunderts, so mein Argument, besitzen einen Weltbezug; dieser bleibt aber abstrakt, er beschränkt sich auf eine einzige – affirmative oder kritische – Relation zur Welt.⁸

Ulrich Tadday hat an dem Buch *Die Idee der absoluten Musik* kritisiert, dass Dahlhaus eine fehlerhafte begriffsgeschichtliche Rekonstruktion vorgelegt hätte, «um den Begriff «absolute Musik» nicht aufgeben und anstelle dessen den Begriff «autonome Musik» benutzen zu müssen».⁹ Ich halte diese Kritik für nicht stichhaltig, weil es Dahlhaus um eine Rekonstruktion der im 19. Jahrhundert wirkungsmächtigen *Selbstbeschreibung* der Musik ging und diese sich nicht als autonome, sondern als absolute Musik verstanden hat. Der Begriff der «autonomen Musik» kam erst um 1930 in den Sprachgebrauch.¹⁰ Man kann Dahlhaus ebenso wenig den Vorwurf machen, «dass die soziale Seite der Musik bei der Begründung und Bestimmung des Begriffs der absoluten Musik keine Rolle spielt».¹¹ Die klassisch-romantische Musik von damals hat sich nicht in soziologischen Kategorien beschrieben, sondern hat die reine Instrumentalmusik als ein Sinnbild des Lebens und der Welt gedeutet.

Zudem ist der Begriff der «autonomen Musik» als musikwissenschaftlicher Terminus wenig brauchbar, insofern er kein analytischer, sondern ein rhetorischer Begriff mit verdeckter Agenda ist. Wer von

«autonomer Musik» spricht und damit die «immanentistische Musik» meint, suggeriert, dass alle andere Musik «heteronom» sei. Die Lieder von Franz Schubert oder die Programmmusik von Franz Liszt sind aber genauso wenig «fremdbestimmte» Kompositionen wie Beethovens Streichquartette. Wenn heute der Begriff der «autonomen Musik» als Gegenbegriff zum «neuen Konzeptualismus» in der Musik verwendet wird, so kommt auch hier eine abwertende Konnotation ins Spiel, die, wenn schon nicht intendiert, so doch billigend in Kauf genommen wird. Mit dem Begriff der «autonomen Musik» lässt sich eher die soziale Autonomie der Kunstmusik charakterisieren, und zwar insofern religiöse und politische Weisungen nicht mehr *direkt* auf kompositorische Entscheidungen durchgreifen konnten. In diesem Sinne war bereits die Musik von Beethoven und Schubert autonom. Und diese Autonomie muss auch der Programmmusik zugestanden werden, die historisch den Gegenpool zur absoluten Musik gebildet hat. Auch Richard Strauss hat all seine künstlerischen Entscheidungen vollkommen selbstbestimmt getroffen, als er seine sinfonische Dichtung *Also sprach Zarathustra* komponierte; Nietzsches Buch hat ihm da keine Vorschriften gemacht. Der Begriff der «autonomen Musik» ist weder ein brauchbares Analyseinstrument für die Klassische noch für die Neue Musik. Aussichtsreicher scheint es mir hingegen zu sein, mit der *Unterscheidung* von absoluter und relationaler Musik zu arbeiten.¹²

Das Diskussionsfeld lässt sich recht übersichtlich abstecken: Während Schick mit der Unterscheidung von autonomer Musik und Konzeptualismus arbeitet, entfalte ich meine Argumentation mit Hilfe einer doppelten Unterscheidung. Auf der einen Seite differenziere ich zwischen *Konzeptmusik* als einem spezifischen Genre und *konzeptueller Musik*, die auf der Grundlage von Musikkonzepten komponiert wird.¹³ Auf der anderen Seite führe ich als Gegenbegriff zur tradierten Idee der *absoluten Musik* den Begriff der *relationalen Musik* ein und plädiere dafür, in diesem Sinne auch den Begriff der Kunstmusik neu zu fassen. Schick reduziert die doppelte Unterscheidung von *Konzeptmusik*/konzeptueller Musik und relationaler Musik/*absoluter Musik* auf ihre beiden kursiv gesetzten Außenglieder, d. h. zu einer einfachen Differenz, die in seinem Text als Gegensatz von *autonomer Musik* versus *Konzeptualismus* diskutiert wird. Erst diese reduzierte Theorie-Rekonstruktion erlaubt Schick den Schluss, dass sich in meiner Musikphilosophie die «gehaltsästhetische Wende» auf ein Plädoyer für den «Neuen Konzeptualismus» reduzieren würde.

DER WELTBEZUG ABSOLUTER MUSIK

Soviel zur Begriffsklärung vorab. Ich möchte nun konkret auf das Argument von Schick eingehen, demzufolge es in meiner Theorie zu einer «linearen Verknüpfung von gehaltsästhetischer Orientierung mit musikalischer Konzeptkunst» kommen würde, und zwar – so seine Hypothese – aufgrund einer «zweifachen unzulässigen Vereinfachung der Musikgeschichte».¹⁴ Zunächst zitiert Schick ausführlich und korrekt meine Konzeption, wonach die Neue Musik im 20. Jahrhundert unter dem Leitbild einer «invertierten Idee der absoluten Musik» gestanden hat. Seine Kritik richtet sich nicht etwa gegen diese Rekonstruktion von Lachenmanns Komponistenästhetik und auch nicht gegen den Vorschlag, in diesem Fall von einer «invertierten Idee der absoluten Musik» zu sprechen, sondern gegen den Allgemeinheitsanspruch des Buchkapitels, demzufolge man es hier mit einem Modellfall zu tun hätte.

Sein Einwand lautet, «dass es in der Neuen Musik eine Vielzahl ganz anderer prägend gewordener ästhetischer Ansätze gibt (man denke etwa an so unterschiedliche Positionen wie die von Brian Ferneyhough, Gérard Grisey, Klaus Huber, Dieter Schnebel oder Mauricio Kagel, um nur wenige Namen zu nennen), die keinesfalls auf Lachenmann zurückgeführt werden können».¹⁵ Mein Kommentar hierzu ist, dass sich unter der Leitidee einer invertierten absoluten Musik selbstverständlich sehr unterschiedliche Ästhetiken versammeln können. Es ist ja gerade die Funktion einer Leitidee, dass sie einerseits das Verhältnis näher bestimmt, in dem «Musik» und «Welt» in einer Epoche schematisch verknüpft werden, und dass sie damit andererseits auch einen Spielraum eröffnet, in dem sich viele verschiedene ästhetische Ansätze realisieren lassen, die hierdurch gleichermaßen legitimiert werden. In Bezug auf die reine Instrumentalmusik sehe ich bei Ferneyhough und Grisey dieselbe Hintergrundphilosophie einer invertierten absoluten Musik am Werk wie bei Lachenmann. Wo hingegen die Musik direkt mit Sprache, Bildern oder Bewegung verknüpft wird, wie etwa bei Kagels *Staatstheater*, folgt sie bereits einer ganz anderen Idee – nämlich einer Idee der relationalen Musik.

Der zweite Kritikpunkt betrifft nicht den Geltungsbereich der invertierten Idee absoluter Musik, sondern ihr Verhältnis zur Lebenswelt – «dass auch Musik wie die von Helmut Lachenmann, Luigi Nono oder Mathias Spahlinger, die weitestgehend nach autonomen Gesichtspunkten organisiert ist, durchaus werkspezifische Weltbezüge

aufweist.»¹⁶ Dem kann man nur zustimmen. Auch diese Werke besitzen einen Weltbezug, nur nimmt er hier eine sehr spezifische Form an: Er bleibt in den Werken unausgesprochen, hängt von einem geteilten Vorverständnis ab und lässt sich nicht unmittelbar aus ihnen erschließen. Die immanentistischen Werke weisen keine stabilen Musikrelate auf, die sich der Verwandlung in musikalisches Material widersetzen; selbst Sprache wird hier in ihre elementaren Lautbestandteile zerlegt und ihrer Mitteilungsfunktion enthoben. Insofern sprechen die von Schick angeführten Beispiele nicht gegen meine Theorie, sondern bestätigen sie. So wie dies für invertierte absolute Musik im 20. Jahrhundert charakteristisch ist, werden Texte weder rezitiert noch vertont, sondern *in die Struktur des Werks eingewoben*, sodass sie *nicht hörend verstanden werden können*. Hier das Zitat, mit dem sich Schicks Kritik selbst widerlegt: «Man denke etwa an Helmut Lachenmanns *Salut für Caudwell* für zwei Gitarristen, in dem ein Text des marxistischen Theoretikers Christopher Caudwell nicht einfach rezitiert, sondern dessen Inhalt in die Struktur des Werks eingewoben wird, oder aber an Luigi Nonos *Il canto sospeso*, in dem Briefe von im Zweiten Weltkrieg verurteilten Widerstandskämpfern gerade nicht so vertont werden, dass der Text hörend verstanden werden kann, sondern der ästhetische Gehalt sich im Zusammenspiel zwischen Textaussage und serieller musikalischer Struktur manifestiert.»¹⁷ Schick liefert damit jene Beispiele nach (welche er in meiner Musikphilosophie vermisste), die belegen, dass die invertierte Idee der absoluten Musik von Lachenmanns Werk auf andere prominente Komponisten übertragen werden kann. Wenn es außermusikalische Bezüge wie Theorien und Texte gibt, dann wird ihnen ihre Fremdartigkeit genommen, sie werden selbst zum musikalischen Material. Wenn es hingegen überhaupt keine außermusikalischen Bezüge gibt, dann kann man immer noch davon sprechen, dass hier eine *Struktur-analogie von musikalischen und gesellschaftlichen Ordnungen* bei der Komposition und Rezeption dieses Werks unterstellt werden kann: «An anderer Stelle habe ich gezeigt», so Schick, «dass das Orchesterenvironment *doppelt bejaht* von Mathias Spahlinger trotz des völligen Fehlens von außermusikalischen Inhalten spezifische Weltbezüge aufweist, die in einer Struktur-analogie von musikalischen und gesellschaftlichen Ordnungen bestehen.»¹⁸ Genau diese Struktur-analogie zwischen Musik und Welt ist meiner Meinung nach konstitutiv für die Idee absoluter Musik, ganz gleich, ob sie nun eine kritische oder affirmative Ausrichtung besitzt.

«ALTERITÄT» ALS KRITERIUM DER RELATIONALEN MUSIK

Es lassen sich selbstverständlich auch in der Musikgeschichte des vergangenen Jahrhunderts Beispiele für relationale Musik finden, aber relationale Musik war nicht die dominante Idee in der Selbstbeschreibung der Neuen Musik im 20. Jahrhundert. Als Luc Ferrari sein Stück *Presque rien No. 1 ou Le lever du jour au bord de la mer* (1970) vorstellte, fielen die ersten Reaktionen äußerst negativ aus. In einem Interview erinnert er sich: Das Stück «wurde von meinen Kollegen der GRM schlecht aufgenommen; sie sagten, es sei keine Musik! Ich erinnere mich noch an das Treffen, als ich ihnen das Stück im Studio vorspielte und sich ihre Gesichter versteinerten.»¹⁹ Der Titel des Stücks «Fast nichts oder Tagesanbruch am Meer» umschreibt die Idee: Ferrari machte in der Bucht eines kroatischen Fischerdorfs zwischen 3 und 6 Uhr morgens Tonbandaufnahmen und schnitt diese zu einem 21-minütigen Stück zusammen. Man fragt sich, wieso es überhaupt zu jener instinktiven Abwehrreaktion in der von Pierre Schaeffer gegründeten Groupe de recherches musicales (GRM) kommen konnte? Dem ersten Höreindruck nach scheint Ferrari nichts anderes zu machen als seine Mitstreiter von der *Musique concrète*; er komponierte mit gefundenen Klängen ein Tonbandstück. Der entscheidende Unterschied ist aber, dass er diese akustischen *objets trouvés* gerade nicht wie die *Musique concrète* im Kompositionsprozess von ihren Fremdreferenzen reinigte, um sie in reinen Klang zu transformieren. Vielmehr behalten sie ihre Identität als Lebensweltgeräusche; es findet keine Verfremdung der Klänge statt. Man erkennt in den Geräuschen auch die Geräuschquellen wieder – man hört das Fahrrad, den Hahn, den Esel und den Lastkraftwagen. Das Stück hat meines Erachtens deshalb für Verdruss gesorgt, weil es sich unmöglich unter die Idee der absoluten Musik subsumieren ließ, was selbst noch mit Stücken wie *4'33''* von Cage oder *I am sitting in a room* von Alvin Lucier getan wurde.²⁰ *Presque rien No. 1* folgt schlichtweg einem anderen Musikbegriff, nämlich dem der relationalen Musik. Die Idee der absoluten Musik war zu jener Zeit jedoch noch so dominant, dass man Ferraris Komposition nicht einmal als extremen avantgardistischen Tabubruch wahrnehmen konnte, sondern höchstens als Preisgabe des Kunstanspruchs, der zur Selbstexklusion aus dem inneren Kreis der Neuen Musik führen musste.

Die theoretische Herausforderung besteht darin, die Unterscheidung zwischen absoluter und relationaler Musik so zu treffen, dass sich auch noch schwierige Grenzfälle diskutieren lassen. Hierbei ist

es nicht ausreichend zu sagen, dass relationale Musik eben Relationen eingeht zu etwas, was selbst keine Musik ist. Entscheidend ist, dass die Musikrelate auch in der Komposition die Qualität der Andersartigkeit bewahren. Dieser Aspekt der *Alterität* ist deshalb so wichtig, weil sich im Prinzip mit allen «Materialien» – ganz gleich, ob es sich nun um Sprache, Bewegung, Bilder, Gesten oder Alltagsgeräusche handelt – komponieren lässt.

Programmmusik erfüllt das Kriterium der Alterität gewöhnlich nicht; im besten Fall könnte man sie als einen Vorläufer der relationalen Musik auffassen. Die unmittelbare Erfahrung bei einer Aufführung von Richard Strauss' symphonischer Dichtung *Also sprach Zarathustra* unterscheidet sich im Prinzip nicht von einer normalen Konzerterfahrung mit absoluter Musik. Der Unterschied betrifft die Hintergrundinformation, dass sich die einzelnen Sätze auf neun gleichnamige Kapitel aus Nietzsches Buch beziehen. Man müsste schon von der überaus optimistischen Prämisse ausgehen, dass das Bildungsbürgertum am Ende des 19. Jahrhunderts «seinen Zarathustra» so gut gekannt hat, dass es diese neun Geschichten im Konzertsaal *inhaltlich* präsent hatte und Strauss' Musik unmittelbar mit ihnen verknüpfen konnte. Nur unter dieser wenig wahrscheinlichen Voraussetzung hätte dieses Stück Programmmusik tatsächlich als relationale Musik funktionieren können. Ansonsten kann man mit dem Programmheftwissen, dass der zweite Satz «Von den Hinterwäldlern» und der dritte Satz «Von der großen Sehnsucht» handelt, kaum etwas anfangen. Wenn überhaupt, dann hat wohl nur ein einziges Buch als Relat der Musik wirken können, weil es omnipräsent war: die Heilige Schrift. Auf ein derart geteiltes Wissen kann man sich heute nicht mehr verlassen. Reichlich einhundert Jahre später – in einer postmodernen, hochgradig individualisierten, multikulturellen Gesellschaft – wird Programmmusik als absolute Musik aufgeführt und rezipiert. Insofern gehört die Programmmusik nicht zur relationalen Musik, und erst recht nicht lässt sich die relationale Musik mit Programmmusik identifizieren.

Zudem gibt es musikalische Gattungen wie die Oper, das Ballett, das Lied, das Oratorium und das Musiktheater, bei denen die Musik als Genre relational verfasst ist. Auch in diesem Fall wäre es irreführend, von relationaler Musik zu sprechen, weil ihre Ausbildung eine spezifische Entwicklung der aktuellen Kunstmusik ist, die sich gerade nicht in diesen Gattungen, sondern in der Neuen Musik vollzieht.

Die Schwierigkeit, zwischen absoluter und relationaler Musik

trennscharf zu unterscheiden, wird offenkundig, wenn man sich die Arbeiten von Dieter Schnebel anhört, wo Sprache dysfunktional benutzt wird. Dass die invertierte Idee der absoluten Musik ausschließlich in Bezug auf Lachenmann entwickelt wurde, ist übrigens auch sachlich nicht korrekt, denn gerade diesen Komponisten – dessen Fehlen Schick moniert – habe ich diskutiert. Zur Klarstellung der folgende Absatz aus dem Buch: «Schließlich gibt es in der Avantgarde einen Umgang mit Sprache, wo diese nicht länger «vertont», sondern selbst als ein musikalisches Medium verwendet wird. Im Fokus steht – wie etwa bei den *Maulwerkern* – die menschliche Stimme mit ihren Lauterzeugungsprozessen durch Zunge, Zähne, Lippen, Rachen. Das Stimmmaterial wird untersucht, aber nicht als Bedeutungsträger benutzt. Es geht um die Bedingungen der Möglichkeit von Gesang, aber nicht um die Artikulation eines Sinngelhalts im Singen. Genau genommen ist aber auch diese Musikpraxis nicht sinnfrei, sondern wird von einer Negativitätsästhetik getragen, welche die Absenz von sprachlichem Sinn selbst wieder mit Bedeutung auflädt. Wie bei Lachenmann die alten Musikinstrumente auf ihre elementaren Tonerzeugungsvorgänge untersucht werden, analysiert Dieter Schnebel die menschliche Stimme als «Sprechinstrument» – und in beiden Fällen war diese Musikpraxis durch eine invertierte Idee absoluter Musik legitimiert. Das Nicht-Musizieren und das Nicht-Singen standen in einer einzigen universalisierten Relation zur Welt, die als kommunikativer Widerstand durch Kommunikationsverweigerung konzipiert war und in einem historischen Moment auch so in der Gesellschaft wahrgenommen wurde. Die kulturellen Voraussetzungen für eine solche Rezeptionshaltung sind längst nicht mehr gegeben und konnten in der Neuen-Musik-Szene nur aufgrund ihrer besonders starken Institutionalisierungsform bis zum heutigen Zeitpunkt fortbestehen.»²¹ Mein Argument ist also keinesfalls, dass die immanentistische Musik immer schon «gehaltlos» gewesen sei, sondern dass die Art und Weise, wie Gehalte unter der Leitidee der invertierten absoluten Musik bislang kommuniziert wurden, sich historisch überlebt hat.

Anders als zu jenen Zeiten, als Ferraris *Presque rien No. 1* noch für versteinerte Gesichter sorgen konnte, wird relationale Musik heute im Konzertsaal gespielt – wie etwa *Schraubdichtung* (1989/90) von Carola Bauckholt. Ein Sänger zählt der Reihe nach verschiedene Werkzeuge wie Schleifstein, Kneifzange, Schraubenzieher oder Axt auf und imitiert dabei zusammen mit Cello, Kontrafagott und Perkussion den Werkzeuggebrauch. Die Musik wird zur Mimesis eines

Axthiebs oder einer Schleifbewegung in Bezug auf Klang, Dynamik und Dauer. Da hat man die *musique concrète instrumentale* entwickelt, um in die existenziellen Erfahrungsdimensionen der menschlichen Wahrnehmung vorzustoßen, und dann werden die erweiterten Spiel- und Gesangstechniken dafür benutzt, um profane Werkzeuggeräusche nachzuahmen. Ein vollkommen aberwitziges Stück! Der Witz, über den man in den letzten zwanzig Jahren sicher zu wenig gelacht hat, geht eindeutig auf Kosten der absoluten Musik.

Sollte sich die Idee der relationalen Musik langsam durchsetzen, dann wird man auch die Geschichte der Neuen Musik auf relationale Musik hin zu durchforschen beginnen. *Apocalipsis cum figuris* (1984) von Konrad Boehmer wäre ein solch frühes Referenzstück der relationalen Musik, das mit drei unterschiedlichen Typen von Musikrelaten arbeitet. Eine musikalische Schicht ist aus Samples von Körpergeräuschen komponiert, die ihren Ursprung nicht verleugnen und sehr drastisch von den jammernenden Menschen im Angesicht des Weltuntergangs erzählen. Hinzu tritt eine Schicht aus Textfragmenten, deren Mitteilungsfunktion sich nicht in der Musik verliert; dem Hörer wird es schwer gemacht, zum Beispiel ein Marx-Zitat einfach assoziativ auf sich wirken zu lassen: Er wird genötigt, es auch zu verstehen. Und man findet eine klar identifizierbare Schicht von tonaler Musik, die laut Konzept wie die Hölle klingt. *Apocalipsis cum figuris* beruht auf der Idee aus Thomas Manns *Doktor Faustus*, wonach die «Dissonanz [...] für den Ausdruck alles Hohen, Ernsten, Frommen, Geistigen steht, während das Harmonische und Tonale der Welt der Hölle, in diesem Zusammenhang als einer Welt der Banalität und des Gemeinplatzes, vorbehalten ist»²² – übrigens ganz im Sinne von Hermann Broch, der den Kitsch als das Böse im Wertesystem der Kunst definiert hatte.

GEHALTSÄSTHETIK GESTERN UND HEUTE

Es gibt ein ganzes Bündel von Gründen, weshalb sich gerade heute ein Wechsel der Leitideen in der Neuen Musik abzeichnet und sich entsprechend auch der Begriff des «Gehalts» verschiebt. Ich zähle stichpunktartig die wichtigsten auf.

Erstens herrscht weitgehend Einigkeit darüber, dass sich der Neuheitsanspruch der Neuen Musik nicht länger über die Erschließung neuer Materialschichten einlösen lässt. Das heißt aber auch, dass damit die Grundlagen einer Negativitätsästhetik entfallen, wie sie

Adorno entwickelt hat. Wenn man zum ersten Mal mit Stücken wie Schönbergs *Klavierstücken op. 11*, Cages *4'33"* oder Lachenmanns *Gran Torso* konfrontiert wird, dann ist dies sicherlich eine radikale Negativerfahrung. Heutzutage lernen bereits Schulkinder in den Vermittlungsprojekten für Neue Musik, mit Geräuschen zu komponieren, man findet hunderte verschiedene Realisierungen von Cages Stille-Stück auf *YouTube* und das Komponieren mit Lachenmanns erweiterten Spieltechniken gehört zum Standardrepertoire der Neuen Musik. Selbst wenn es noch kleinteilige Innovationen in Bezug auf das musikalische Material der akustischen Instrumente gibt und selbst wenn sich noch neues Klangmaterial elektronisch erzeugen lässt, so hat dieses Material doch heute seine Kraft der Negation eingebüßt. Welche Variationen und welche Kombinationen man hieraus auch erzeugt, das musikalische Phänomen wird nicht mehr als Bruch mit der Musiktradition, als radikaler Neuanfang oder als Entgrenzung des Musikbegriffs wahrgenommen. Vermag aber das musikalische Erleben von Neuer Musik keine schockhaften Negativitätserfahrungen mehr im Subjekt auszulösen, dann verliert die Neue Musik damit auch ihre ursprüngliche Qualität: als Metapher für eine befreite Wahrnehmung, als Sinnbild einer aufgeklärten Gesellschaft oder als negative Utopie einer von Ausbeutung erlösten Welt zu stehen. Mit anderen Worten büßt die immanentistische Neue Musik ihr Vermögen ein, einen musikalischen Gehalt zu kommunizieren. Das schmälert nicht das Verdienst von Komponisten wie Lachenmann und Spahlinger, sondern besagt lediglich, dass das Verdienst ein historisches ist und beide je auf ihre Weise Musikgeschichte geschrieben haben. Es ist auch richtig, an den gesellschaftskritischen Anspruch dieser Werke in Programmhefttexten zu erinnern, und man kann auch versuchen, ihn mitzuhören. Man hört damit aber in die Geschichte hinein und nicht in die Gegenwart.

Der zweite Faktor ist eine allgemeine Postmodernisierung der Neuen Musik. Damit ist weniger ein bestimmter Musikstil als die sich seit den 1970er Jahren bemerkbar machende Tendenz gemeint, dass sich kulturelle Kommunikation immer weniger über Abschlussideen integrieren lässt – und die Idee der absoluten Musik ist eine solche Abschlussidee –, sondern pluralistisch und individualistisch verfasst ist. So hat man sich im ästhetischen Diskurs der Philosophie bereits 1972 von den Negativitäts- und Wahrheitsästhetiken Adornos und Heideggers verabschiedet und einen Paradigmenwechsel hin zu Theorien ästhetischer Erfahrung vollzogen, in denen das subjektive

ästhetische Erleben in den Vordergrund rückt und «ästhetische Gehalte» keine Rolle mehr spielen.²³ Die Art und Weise, wie Tobias E. Schick und Claus-Steffen Mahnkopf der Neuen Musik einen musikalischen Gehalt zusprechen, fielen aus jener Theorieperspektive sofort unter Heteronomieverdacht.

Damit stellt sich natürlich die Frage, wieso die Neue Musik eine derartige diskursive Sonderstellung in der Kultur einnehmen konnte und sich bis heute an Denkmodellen orientieren kann, die schon vor vierzig Jahren vehement unter Kritik gerieten und in der Bildenden Kunst oder der Literatur seit Langem ausgedient haben. Meine These lautet hier: Im Vergleich zu anderen Künsten lässt sich in der Neuen Musik eine «verzögerte Geschichte» beobachten. Dies wäre der dritte Faktor, der für das Verständnis des sich heute abzeichnenden Umbruchprozesses in der Neue-Musik-Szene relevant ist. Neue Musik agiert größtenteils noch im Modus der Klassischen Moderne, wofür Adorno die Musikphilosophie geschrieben hatte, sie hat aber nur in Gestalt von einigen wenigen kanonischen Werken wie *4'33''* von Cage eine historische Avantgarde ausgebildet. Vor allem aber blieb Neue Musik weitgehend resistent gegenüber einer musikalischen Postmoderne. Sie hat nicht den Graben zwischen U und E überbrückt, sondern höchstens in einer Gegenbewegung wie der «Neuen Einfachheit» die Kluft zwischen Neuer Musik und klassischer Musik ein Stück weit geschlossen.

Den Grund für diese verzögerte Geschichte der Neuen Musik – ich komme zum vierten Faktor – sehe ich in ihrer traditionell starken Institutionalisierung, bei der ein Komponist auf Musikverlage, Musikhochschulen, Ensembles, Rundfunkanstalten und Musikfestivals *alternativlos* angewiesen war. Damit bildete sich ein Dispositiv aus, in dem die Institutionen auf der einen Seite extrem strikt über die Inklusion und Exklusion von Komponisten und Werken entscheiden können, und auf der anderen Seite gerade diejenigen Leitideen und Diskurse von den Institutionen aufgegriffen und verstärkt werden, welche am meisten institutionenkonform sind. Die invertierte Idee der absoluten Musik, welche der reinen Instrumentalmusik einen Weltbezug a priori zuspricht, passte perfekt zu einem institutionellen Gefüge, das den Großteil seiner Ressourcen für die Aufführung Neuer Musik auf akustischen Instrumenten in einem Konzert ausgibt. Die verzögerte Geschichte der Neuen Musik hatte ihre Ursachen also darin, dass die Kunstmusik im Vergleich zu anderen Künsten bislang technisch, organisatorisch und ökonomisch besonders

voraussetzungsreich war, um ihre Werke überhaupt herstellen, distribuieren und reflektieren zu können.

Der fünfte Faktor, welcher die Bedingungen für die Kommunikation von musikalischen Gehalten in der Neuen Musik gravierend verändert, ist die digitale Revolution. Auf der einen Seite wird es um vieles einfacher, an der Universalschnittstelle des Computers Neue Musik mit Videos, Textmaterialien, Diagrammen, Symbolen oder Alltagsgeräuschen zu koppeln – also *relationale Musik* zu komponieren, virtuell zu verbreiten und mit einem Ensemble zur Aufführung zu bringen. Auf der anderen Seite führt die digitale Revolution zu einer generellen Entinstitutionalisierung, d. h. zu niedrigeren Zugangsbarrieren und weniger strikten Ausschlussmechanismen der Neuen Musik, sodass relationale Musik sich auch erfolgreicher über Internetportale verbreiten kann, von den Festivalveranstaltern und Ensembles registriert wird und leichter zur Aufführung kommt. Bis vor wenigen Jahren war die Neue-Musik-Szene extrem klein und funktionierte eher wie ein Interaktionssystem, das nicht durch öffentliche Kommunikation, sondern über persönliche Kontakte organisiert war. Die Digitalisierung führt zu einer allgemeinen Demokratisierung und Globalisierung der Kunstmusik mit viel mehr Akteuren und einer viel größeren und internationalen Öffentlichkeit, die sich auf keine gemeinsam geteilte Hintergrundästhetik mehr ein-schwören lässt.

Wenn man in einer derart pluralistisch verfassten Musikkultur den emphatischen Kunstanspruch der Neuen Musik aufrechterhalten will – was meiner Meinung nach nicht nur wünschbar, sondern auch unverzichtbar ist, insofern die Neue Musik, ob sie es will oder nicht, in einem permanenten Legitimationsstreit der staatlich subventionierten Kultur steht –, dann lässt sich dieser Neuheitsanspruch nicht länger im Paradigma der absoluten Musik einlösen. Unter dem Paradigma der relationalen Musik hingegen lassen sich «Gehalte» kommunizieren, hier können die Musikkonzepte der Stücke explizit gemacht werden. Was nicht mehr funktioniert, ist, einfach einen gemeinsam geteilten Selbstverständlichkeitshorizont einer überschaubaren, in sich geschlossenen kleinen Szene vorauszusetzen, in der sich die Meinungsbildung zu einer einheitlichen dominierenden Selbstbeschreibung oder gar einem Weltbild integrieren lässt. Von den sogenannten «sperrigen Stücken», die im 20. Jahrhundert zum Markenzeichen der Neuen Musik gehörten, ist nichts als die eingeübte Verweigerungsgeste übriggeblieben. Stattdessen kann man heute auf

Musikrelate zurückgreifen, die in einem musikfremden Medium – in Gestalt von Worten, Schriftzügen, Bildern, Filmclips, Diagrammen, Zeichen, Signalen, Handlungen – für die Zusatzinformationen sorgen, durch die es zu einer konzeptuellen Rahmung der Kompositionen und infolgedessen zur Freisetzung eines ästhetischen Gehalts kommen kann.

Wie gesagt ging es in der Neuen Musik des vergangenen Jahrhunderts unzweifelhaft um Gehalte, aber diese standen immer im Windschatten einer Materialästhetik, in welcher der Neuheitsanspruch durch die Inklusion von außermusikalischem Material, einem Tabubruch gegenüber der Tradition und einer damit verbundenen Entgrenzung des Musikbegriffs eingelöst wurde. Diese dreifache Negation hat für die immanentistische Neue Musik einen Selbstverständlichkeitshorizont aufgespannt, unter dem die negative ästhetische Oberfläche ihrer hermetischen Werke auf einen dahinterliegenden Weltgehalt verweist, der wiederum von der Musikwissenschaft hermeneutisch erschlossen und gedeutet werden konnte. Es hat einen kulturellen Wert, wenn man derart die Werke von Lachenmann, Fernyehough und Spahlinger interpretiert, aber in Zukunft dürfte die wohlwollende Bereitschaft der Öffentlichkeit mehr und mehr verloren gehen, die persönlichen Aufzeichnungen eines zeitgenössischen Komponisten tiefenhermeneutisch zu lesen, um den Weltgehalt seiner Werke zu erschließen. Wer einen Weltbezug in seinen Kompositionen herstellen will, der sollte seine Konzepte in den Stücken selbst erfahrbar machen und mitkommunizieren.

EIN PARADIGMENWECHSEL, DER KEINER IST

Schick verteidigt in seinem Text eine Idee des musikalischen Gehalts, wie sie von Claus-Steffen Mahnkopf vertreten wird: «Mahnkopfs Begriff des musikalischen Gehalts [...] besteht aus zwei zentralen Aspekten. Der erste Aspekt betrifft den Kompositionsprozess eines musikalischen Werkes selbst, der zweite dessen Transzendierung auf eine lebensweltliche Erfahrung und Erkenntnis hin [...] Der Gehalt, der die musikimmanenten Ebenen von Klang und Struktur übersteigt, verweist also nicht direkt auf die Lebenswelt, sondern auf etwas qualitativ Drittes, Geistiges.»²⁴ Anschließend zitiert er die entscheidende Textpassage von Mahnkopf: «ein Gedanke, eine Konzeption, eine Idee, die nicht nur eine musikalische ist. Dieses wandert über den bewusst gesteuerten Kompositionsprozess in das Werk ein, das, wenn

es gelungen, diesen Gehalt auch aufzeigt. Dieser wird erfahren respektive erkannt, zumindest initiiert er einen Diskurs.»²⁵ Aufschlussreich ist, wie eng Schick den Begriff des «Gehalts» von Mahnkopf auf Adornos Begriff von «Gehalt» zurückbezieht und mit den entsprechenden Zitaten belegt, etwa wenn er schreibt, dass bei Adorno der «geistige Gehalt» das sei, «was das Faktische am Kunstwerk transzendiert», und dass «die Kunstwerke [...] durch die Konsequenz ihrer Durchbildung» diese Transzendierung leisten würden.²⁶ Ich kann nicht erkennen, dass Claus-Steffen Mahnkopf in seinem Begriff vom musikalischen Gehalt in irgendeiner Weise über Adornos Denkmolell hinausgeht oder es gar kritisiert. Adorno hat die Theorie dafür geliefert, wie man den Werken der immanentistischen oder absoluten Musik einen Gehalt zuschreiben kann, selbst wenn dieser bloß auf der Hintergrundfolie von Komponistenästhetiken erkennbar ist, die nur von einer Handvoll von Schülern, Kollegen und Musikwissenschaftlern gelesen wurden.

Zweifellos hat die Sinnproduktion der Neuen Musik im 20. Jahrhundert genau so funktioniert. Mein Punkt ist, dass sie von einer ganzen Reihe von technologischen und ökonomischen Parametern abhängig war, die nicht etwa zur ontologischen Verfasstheit der Musik gehören, sondern sich vor unseren Augen verändern: Nur weil die Neue Musik stark institutionalisiert war, konnte überhaupt diese Interpretationsperspektive für die Musik dominant werden. Inzwischen hat sich das Dispositiv der Neuen Musik so stark transformiert, dass es sich – wenn man der immanentistischen Neuen Musik einen geistigen Gehalt unterstellt – höchstens noch um eine unter vielen Positionen handelt, die man vertreten kann, die aber anders als noch vor zwei Jahrzehnten keine privilegierte Anschlussfähigkeit mehr besitzt.

Im Disput um die Gehaltsästhetik macht der starke Rückbezug auf Adorno aber vor allem eines deutlich: Schick und Mahnkopf verteidigen eine Konzeption des musikalischen Gehalts, die sich unter der Leitidee des Materialfortschritts mit der Nachkriegsavantgarde durchgesetzt hat und zumindest in Deutschland bislang Modellcharakter besaß. Worauf bezieht sich dann aber ihre Rede von einer «gehaltsästhetischen Wende»? Der Begriff besitzt zwei Dimensionen: Primär geht es um eine Redefinition des Kunstanspruchs der Neuen Musik, um einen Wechsel von der Material- zur Gehaltsästhetik. Auf einer tiefer liegenden Analyseebene lassen sich aber auch innerhalb der Materialästhetik abstrakte «Gehalte» rekonstruieren, die allerdings

eher vom sozialen System Neue Musik «impliziert» wurden, äußerst universalistisch angelegt waren und hermetisch blieben. Es wird kolportiert, dass ein Kompositionslehrer seinen Studenten noch vor Kurzem die Zwölftonmusik in Analogie zum Kommunismus erläuterte hat: «Erst muss jeder Ton einmal drankommen, bevor er wieder an der Reihe ist.» Genau über solche Strukturanalogien hat die Neue Musik im 20. Jahrhundert ihre ästhetischen Gehalte kommuniziert! Auf dieser Ebene stellt sich in Bezug auf Schicks und Mahnkopfs Begriffs des musikalischen Gehalts dann die simple Frage: Von welcher Idee des musikalischen Gehalts wenden sie sich *ab* und zu welcher neuen Idee von musikalischem Gehalt wenden sie sich *hin*? Es scheint sich doch eher um eine Rückbesinnung und um ein Festhalten an Denkmodellen zu handeln, welche die Selbstbeschreibung der Neuen Musik und das Werk von Komponisten wie Lachenmann, Nono oder Spahlinger seit jeher bestimmt haben. Mit anderen Worten scheint mir der Begriff der gehaltsästhetischen Wende bei Schick und Mahnkopf eine leere Worthülse zu bleiben, bei der nicht klar wird, auf welchen Veränderungsprozess sich der Paradigmenwechsel beziehen soll. Von der Diagnose, dass der Materialfortschritt als Kriterium des Neuen ausgedient hat, hin zur ausformulierten Alternative bedarf es mehr als nur von musikalischen Gehalten zu sprechen. Inhaltliche Bezüge in der Neuen Musik gab es auch unter dem Leitbild des Materialfortschritts – unter einer invertierten Idee der absoluten Musik.

FAZIT

Mein Vorschlag lautet, die «gehaltsästhetische Wende» auf einen Paradigmenwechsel zu beziehen, welcher den Begriff der Kunstmusik betrifft. Erst seit gut 200 Jahren hat man in der reinen Instrumentalmusik die «eigentliche Musik» gesehen, was sich wenig später dann auch in der Idee der absoluten Musik niedergeschlagen hatte. An dieser Idee hat auch die Neue Musik festgehalten, die in der Tradition der klassischen Musik steht und sich in deren institutionellen Strukturen entfaltet hat. Der einzige Unterschied ist, dass sie sich weitgehend an einer Negativversion der absoluten Musik orientierte. Aber auch für die Neue Musik ist die immanentistische Musik weiterhin die «eigentliche Musik». Dies zeigt sich nicht zuletzt daran, dass man sie als autonome Musik zu charakterisieren versucht – was, wie schon gesagt, die rhetorische Funktion hat, die mit «außermusikalischem»

Material komponierte Musik als heteronome, fremdbestimmte Musik abzuwerten. Mein Plädoyer ist, den Eigentlichkeitsanspruch der reinen Instrumentalmusik – ganz gleich, ob sie sich nun als absolute, autonome oder immanentistische Musik versteht – aufzugeben und stattdessen Kunstmusik von ihrer Grundverfassung her als relationale Musik zu beschreiben. Eine gehaltsästhetische Wende ist, aus meiner Theorieperspektive, die Hinwendung zu den ästhetischen Gehalten im Kontext der relationalen Musik. Relationale Musik lässt sich mit gehaltsästhetischer Musik nicht gleichsetzen, aber ermöglicht sie.²⁷ ■

1 Tobias Eduard Schick: «Ästhetischer Gehalt zwischen autonomer Musik und einem neuen Konzeptualismus», in: *Musik & Ästhetik* 66, April 2013, S. 47-65.

2 Harry Lehmann: *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie*, Mainz 2012.

3 Tobias Eduard Schick, a. a. O., S. 56.

4 ebd., S. 63.

5 ebd., S. 58.

6 ebd., S. 59.

7 Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1978.

8 vgl. Harry Lehmann, a. a. O., Kapitel «Absolute Musik», S. 94-105.

9 vgl. Ulrich Tadday: «Analyse eines Werturteils. Die Idee der absoluten Musik von Carl Dahlhaus», in: *Musik & Ästhetik* 47, Juli 2008, S. 115.

10 vgl. Albrecht von Massow: «Autonome Musik», in: Hans Heinrich Eggebrecht (Hg.): *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1995, S. 77-87.

11 Ulrich Tadday, a. a. O., S. 105.

12 vgl. Harry Lehmann, a. a. O., Kapitel «Relationale Musik», S. 115-126.

13 vgl. ebd. das Kapitel «Musikkonzepte», S. 106-115.

14 Tobias Eduard Schick, a. a. O., S. 56.

15 ebd., S. 57.

16 ebd., S. 57.

17 ebd., S. 57.

18 ebd., S. 57.

19 Luc Ferrari im Interview mit Dan Warburton vom 22. Juli 1998; vgl. online unter <http://www.paristransatlantic.com/magazine/interviews/ferrari.html> (letzter Zugriff 18. November 2013).

20 vgl. Harry Lehmann: «Konzeptmusik. Katalysator der gehaltsästhetischen Wende in der Neuen Musik», in: *NZfM* 1/2014, in drei Teilen ab S. 22.

21 Harry Lehmann: *Die digitale Revolution der Musik*, a. a. O., Kapitel «Absolute Musik», S. 122.

22 Thomas Mann: *Doktor Faustus*, Berlin / Weimar 1965, S. 509.

23 vgl. Rüdiger Bubner: «Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik», in: *Neue Hefte für Philosophie* 5 (1973), S. 38-73.

24 Tobias Eduard Schick, a. a. O., S. 61.

25 Claus-Steffen Mahnkopf: «Was heißt musikalischer Gehalt?» in: *Musik & Ästhetik* 63, Juli 2012, S. 55.

26 vgl. Tobias Eduard Schick, a. a. O., S. 61. Die Adorno-Zitate beziehen sich auf Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1973, S. 195.

27 Der Text besaß ursprünglich einen zweiten Teil, in dem auch die von Schick gestellte Frage erörtert wurde, in welchem Verhältnis «Konzeptmusik» und «gehaltsästhetische Wende» stehen.

Meine Antwort lautet kurz gesagt, dass die digitale Konzeptmusik von heute die Funktion eines Katalysators für die gehaltsästhetische Wende in der Neuen Musik erfüllt. Dieser zweite Teil ist jetzt separat in der vorliegenden Druckausgabe der *NZfM* veröffentlicht, gehört aber inhaltlich zu der Erwiderung auf Schick hinzu, vgl. Harry Lehmann: «Konzeptmusik. Katalysator der gehaltsästhetischen Wende in der Neuen Musik», a. a. O.

■ TITEL

Harry Lehmann: «Ästhetischer Gehalt im Widerstreit von absoluter und relationaler Musik. Eine Erwiderung», in: *Neue Zeitschrift für Musik* 1/2014 / App, S. I-XVII.