

Harry Lehmann: Die digitale Revolution der Musik
Eine Musikphilosophie

edition neue zeitschrift für musik
hg. von Rolf W. Stoll

Umschlag unter Verwendung eines Diagramms von Johannes Kreidler.

Mit freundlicher Genehmigung des Komponisten.

© 2012 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz

Printed in Germany

NZ 5033

ISBN 978-3-7957-0825-2

Die digitale Revolution der Musik Eine Musikphilosophie

Harry Lehmann

Inhalt

Vorgeschichte	7
Dispositiv	9
Musikverlage	15
Musikhochschulen	18
Virtuelle Orchester	19
ePlayer	22
Digitale Klangarchive	28
Virtuelle Musik	31
Notation	42
Samples	51
Alte Instrumente	62
Kulturökonomie	66
Entinstitutionalisierung	77
Übersprungene Geschichte	82
Schlechte Unendlichkeit	87
Gehaltsästhetische Wende	90
Absolute Musik	94
Musikkonzepte	106
Relationale Musik	115
Musikkritik	126
Musikphilosophie	137
Appendix	143
Anmerkungen	144

Vorgeschichte

Musikphilosophie ist, wie Kunstphilosophie überhaupt, keine fest etablierte akademische Disziplin. Sie tritt eher sporadisch in bestimmten historischen Konstellationen in Erscheinung, wenn es zu einschneidenden Veränderungen in der musikalischen Praxis kommt und es notwendig wird, den Begriff von Musik neu zu bestimmen. Dies war der Fall, als sich die Symphonie vor gut zweihundert Jahren als prägende musikalische Gattung etablierte und die Instrumentalmusik zur ‹eigentlichen Musik› umgedeutet wurde, und dies geschah, als es vor einhundert Jahren zur Preisgabe der Tonalität kam und die Idee der Neuen Musik als avancierter Kunstmusik der Gegenwart entworfen wurde. Das Ereignis, welches heute das philosophische Interesse auf die Musik lenkt, ist die digitale Revolution. Sie stellt ihre vorherrschenden Selbstbeschreibungsmuster und ihren genuinen Kunstanspruch in Frage. Die digitale Revolution der Neuen Musik ist das Thema dieser musikphilosophischen Untersuchung.

Historische Umbrüche sind in postmetaphysischen Zeiten die Chance und das Wagnis der Philosophie. Sie sind eine Chance, weil sich diese Transformationsprozesse nur kontextübergreifend, d. h. philosophisch beschreiben lassen. Sie bleiben ein Wagnis für das Denken, weil man auf die verschiedenen Wissensbereiche, die miteinander verknüpft werden müssen, nicht als Experte zugreifen kann – im vorliegenden Fall handelt es sich vor allem um technologische, soziologische, historische und ästhetische Theoriekontexte. So ist auch der Autor dieser Abhandlung kein Musikwissenschaftler, kein Musiksoziologe, kein Musikhistoriker und erst recht kein Komponist, sondern ein Philosoph, der sich für die Geschehnisse der zeitgenössischen Kunstmusik interessiert und seiner Profession entsprechend versucht, sich als Komplexitätsspezialist nützlich zu machen.

Diesem Buch gehen ein ‹Gedankenexperiment› und eine ‹Kontroverse› voraus. Im Frühjahr 2008 hatte ich einen Vortrag mit dem Titel ‹Die Digitalisierung der Neuen Musik – Ein Gedankenexperiment› auf der jährlichen Arbeitstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung in Darmstadt gehalten, der in erster Näherung abzuschätzen versuchte, welche Auswirkungen die digitale Revolution auf die zeitgenössische Musik haben könnte. Überraschenderweise ist bei dem versammelten Auditorium aus Komponisten, Musikwissenschaftlern und Musikpädagogen die ganze Fragestellung auf Ablehnung gestoßen – als ob es von vornherein klar sei, dass solche Auswirkungen nur irrelevant oder negativ sein könnten.

Eigentlich sollte der Untertitel ‹Ein Gedankenexperiment› nur das Vortragsgenre bezeichnen und die Zuhörer auf das intellektuelle Durchspielen von Möglichkeiten einstimmen. Doch dieses gedankliche Experiment hat – ohne dass es dafür konzipiert wurde – auch handfeste empirische Daten geliefert: Es evozierte ein überaus tiefenscharfes Bild vom vorherrschenden Selbstverständnis der Neuen Musik. Das erste Versuchsergebnis war, dass Neue Musik, die sich gern als ‹experimentelle Musik› beschreibt, nur noch wenig

Verständnis für Experimente hat und sich offensichtlich an ganz anderen Werten orientiert. Die Vermutung wurde durch die Reaktion der einschlägigen Fachzeitschriften bestärkt, denen der Vortrag zur Publikation angeboten wurde: ein Journal riet dem Autor «in seinem eigenen Interesse» von einer Veröffentlichung ab, ein anderes wollte einen solchen Text nur mit einer entsprechenden Gegendarstellung veröffentlichen, in einem dritten diskutierten die Herausgeber über ein Jahr lang miteinander, ob und wie sie den Vortrag publizieren sollten.

Das «Gedankenexperiment» erschien schließlich zwei Jahre später im regulären Tagungsband¹ und wurde zum Ausgangspunkt einer «Kontroverse» zwischen den Komponisten Johannes Kreidler, Claus-Steffen Mahnkopf und mir, die im Sommer 2010 in Buchform erschien.² Mein Beitrag bestand in einem Text, der die noch vage Grundidee des Gedankenexperiments in eine Theorieform zu bringen versuchte. Die Quintessenz des Argumentes lautete nun, dass die digitalen Technologien die institutionellen Rahmenbedingungen verändern, unter denen sich die Kunstform «Neue Musik» gesellschaftlich reproduziert.

Die im Anschluss an den Kontroversenband geführte Debatte erbrachte noch einen zweiten «experimentellen Befund», und zwar den, dass die Neue-Musik-Szene insbesondere mit musiksoziologischen Problemstellungen Schwierigkeiten hat. Die meisten Repliken überlesen geflissentlich das zentrale Argument, demzufolge die digitale Revolution zu einer Demokratisierung und Entinstitutionalisierung der Neuen Musik führt. Ein Komponist hat das Theorieangebot bisher aufgegriffen und in einem Erfahrungsbericht auf seine eigene Arbeit appliziert.³ In einem Fall kam es zu einer Art denunziatorischer Abwehrreaktion, in welcher die analytische Beschreibung von Entinstitutionalisierungsprozessen als Instrument rechtspopulistischer Kulturpolitik umgedeutet wurde.⁴ Die Zwischenbilanz der Debatte wäre, dass das vorherrschende Selbstbild der Neuen Musik keine Reflexion auf ihre eigenen Möglichkeitsbedingungen trägt. Die Neue Musik braucht Latenzschutz vor der Musiksoziologie, weil ihr Überzeugungssystem noch ganz in der Klassischen Musik verankert ist, für die es nur menschlichen Subjekte, aber keine sozialen Systeme gibt. Die Einsicht, die der Komponist Georg Katzer kürzlich formuliert hat, zählt zu den absoluten Ausnahmen und ließe sich geradezu als Motto diesem Buch voranstellen: «Die größten Veränderungen ergaben und ergeben sich aber durch die nun für jedermann erreichbare, bezahlbare, bedienbare Digitaltechnik im Soziologischen, nämlich der Demokratisierung der Musikproduktion, ihrer multimedialen Vermittlung und massenhaften Verbreitung. Der Computer hat das obskure Handwerk des Komponisten demokratisiert.»⁵

Was bislang sowohl im «Gedankenexperiment» als auch in der «Kontroverse» nur andeutungsweise zur Sprache kam, sind die eigentlichen musikphilosophischen Fragen: Wie ändern sich die Idee und der Begriff von Neuer Musik, wenn es tatsächlich infolge neuer digitaler Technologien zu einer all-

gemeinen Demokratisierung bei der Produktion, Distribution und Rezeption von Neuer Musik kommt? Welche normativen Leitbilder werden dabei technologisch entzaubert? Inwiefern muss das System der ästhetischen Kategorien neu konfiguriert werden, das die Selbstbeschreibung der Neuen Musik bislang getragen hat? Es sind diese genuin philosophischen Problemstellungen, denen sich dieses Buch jetzt zuwenden möchte.

Wenn im Folgenden ohne zusätzliche Erläuterung von «der» Neuen Musik die Rede ist, dann ist damit die avancierte Kunstmusik gemeint, die größtenteils auf alten Instrumenten gespielt wird und in einem Traditionskontinuum mit der westeuropäischen Klassischen Musik steht. Normalerweise schreibt sich die Neue Musik heute nicht mehr mit einem großem «N», obwohl dies in der Sache nicht gerechtfertigt ist.⁶ Doch es hat vor allem einen praktischen Grund, dass wir an der alten Orthografie festhalten und weiterhin von «Neuer» und nicht von «neuer Musik» sprechen wollen. Der Selbstverzicht auf den Eigennamen, der mit der Kleinschreibung einhergeht, ist nicht nur für einen Leserkreis außerhalb der Neuen-Musik-Szene schwer verständlich, sondern die Kleinschreibung kommt auch einem Akt der Selbstverleugnung gleich. Man könnte meinen, dass sich hier eine Kunstform vorsätzlich namenlos macht, um in der Gesellschaft nicht mehr beobachtbar und ansprechbar zu sein. Letztendlich ist es gleich, ob man von «neuer», «zeitgenössischer» oder «aktueller» Musik spricht, doch man sollte die Namen zumindest als Eigennamen markieren. Der gemeinsame Nenner der unterschiedlichen Bezeichnungen ist, dass es sich hier um eine Musik mit ausdrücklichem Kunstanspruch handelt. Dieser Anspruch ist konstitutiv für die Neue Musik, der allerdings in jeder Zeit neu eingelöst werden muss. In diesem Sinne versteht sich dieses Buch als eine Musikphilosophie, die in einundzwanzig Kapiteln den Kunstanspruch der Neuen Musik unter den Bedingungen der digitalen Revolution reflektiert.

Dispositiv

Wer aus der Halbdistanz der Philosophie auf das Genre «Neue Musik» schaut, steht vor einem Paradox: Es ist offenkundig, dass sich ihre ursprüngliche Leitidee des Materialfortschritts im Kontext der akustischen Musik erschöpft hat, ohne dass sich hier ein Umdenken oder gar ein Paradigmenwechsel vollzogen hätte. Weder hat sich eine musikalische Postmoderne entfalten können, die eine Brücke zur Populärmusik schlägt, noch hat sich die Neue Musik im Windschatten der Elektronischen Musik als «Experimentalismus» neu erfunden, um an ihrem alten Fortschrittsideal festhalten zu können. Für den Mainstream der Neuen Musik gilt, dass sie in den letzten Jahrzehnten ihre eigene Tradition, ihre eigenen Stile, Techniken und Vorbilder rekombiniert. Auch wenn die Szene sich inzwischen für hybride Darstellungsformen geöffnet hat, so tendiert sie in ihrem Kern zur Neuen Klassischen Musik, die sich – wie die *Contemporary Classical Music* in den USA – in das Repertoire der Klassikkonzerte integrieren will.

Es müssen strukturelle Gründe vorliegen, wenn eine Kunstszene, die aus dem Geiste der Avantgarde geboren wurde, sich in dieser Aporie eingerichtet hat. Wie kommt es zu diesem Widerspruchskonglomerat, zu dieser Intransparenz der Motivlage? Die Antwort lautet: man stößt hier auf ein *Dispositiv*, das die Neue Musik vor Kritik von innen und außen immunisiert. Interessant wird die Feststellung allerdings nur, weil sie bereits überholt ist, weil dieses Dispositiv der Neuen Musik an den Folgen der digitalen Revolution zerbricht.

Nach Michel Foucault ist ein Dispositiv «ein entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architektonische Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wie Ungesagtes umfasst. Soweit die Elemente des Dispositivs. Das Dispositiv ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft ist»⁷. Dispositive sind zudem immer «Machtdispositive», die das Denken, Fühlen, Sprechen, das Verhalten und Handeln aller Akteure in einem sozialen Feld präformieren. Oder mit Foucaults Worten: «Das Dispositiv ist also immer in ein Spiel der Macht eingeschrieben, immer aber auch an eine Begrenzung oder besser gesagt: an Grenzen des Wissens gebunden, die daraus hervorgehen, es gleichwohl aber auch bedingen. Eben das ist das Dispositiv: Strategien von Kräfteverhältnissen, die Typen von Wissen stützen und von diesen gestützt werden.»⁸ Der produktive Ansatz von Foucaults Dispositivbegriff besteht darin, dass er sowohl das «Gesagte» (die Diskurse) als auch das «Ungesagte» (die Institutionen) gleichermaßen als machtrelevante Faktoren betrachtet, die sich wechselseitig bedingen. Das Gefüge der Institutionen bestimmt eine «Grenze des Wissens» und präferiert bestimmte Wissensformen. Der Ansatz erlaubt es, dass sich die Formationen der Macht in einem Feld wie der Neuen Musik als ein Interdependenzverhältnis zwischen Institutionen und Diskursen rekonstruieren lassen. Die These wäre dann, dass die Form ihrer Institutionalisierung sich in der Idee der Neuen Musik niederschlägt, und dass umgekehrt ihr Musikbegriff die Reproduktion der institutionellen Strukturen stabilisiert.

Peter Bürger hat in seiner *Theorie der Avantgarde* den Institutionsbegriff für die Künste so definiert, dass er auch ihre Diskurse mit einschließt: «Mit dem Begriff Institution Kunst sollen hier sowohl der kunstproduzierende und -distribuierende Apparat als auch die zu einer gegebenen Epoche herrschenden Vorstellungen über Kunst bezeichnet werden, die die Rezeption von Werken wesentlich bestimmen.»⁹ Wenn man mit diesem Institutionenbegriff arbeitet, gerät der Unterschied zwischen den institutionellen und diskursiven Aspekten allzu leicht aus dem Blick. Deswegen folgen wir hier Foucault und sprechen vom *Dispositiv* und nicht von der *Institution* «Neue Musik».

Ein solches Theoriedesign hat zur Folge, dass dieses Buch sich nicht als Institutionenkritik versteht, obwohl es sehr oft die institutionellen Rahmenbedingungen der Neuen Musik diskutiert. Ich glaube nicht, dass man die Neue Musik auf ihrem bisherigen technologischen Stand – dem Stand der

klassisch romantischen Musik aus dem 19. Jahrhundert – hätte irgendwie ‹besser› oder ‹gerechter› organisieren können. Die Dispositivanalyse lenkt den Blick eher auf die *Realität* der Machtverhältnisse, die sich dem Willen und der Einsicht der Akteure widersetzen. Ein Dispositiv ist wirksam und verstellt den Durchblick auf seine Strukturen, weil sich seine institutionellen und diskursiven Elemente wechselseitig bedingen. Für sich genommen wäre die reine Beschreibung eines Dispositivs affirmativ: Sie zeigte ein kulturelles Feld, wie es ist und nicht anders sein kann.

Ihr emanzipatorisches Potenzial entfalten Dispositivanalysen erst in dem Moment, wo sie nicht nur die Realität, sondern auch die *Historizität* der Machtverhältnisse, d. h. ihr Gewordensein und ihre Kontingenz aufzeigen können. Bei Foucault liegt der Fall klar, insofern es sich bei seinen Untersuchungen zu den Dispositiven der Sexualität, der Macht und der Wahrheit immer um historische Studien einer vergangenen Epoche gehandelt hat, die sich auf der Kontrastfolie der Gegenwart lesen lassen, aber diese nicht selbst analysieren. Indirekt besitzen solche Studien dennoch ein kritisches Potenzial. Man erkennt die Überreste der alten Dispositive in der eigenen Lebenswelt wieder, die sich als nicht mehr zeitgemäße Relikte identifizieren lassen. Man wird durch eine solche Lektüre für Machtverhältnisse sensibilisiert, die längst nicht mehr in den geschichtlichen Konstellationen zementiert sind, sondern sich nur in sozialen Gewohnheiten verankern.

Wie aber verhält es sich mit Dispositivanalysen, denen dieser historische Abstand fehlt, die sich zum Beispiel auf das sehr gegenwärtige Dispositiv der Neuen Musik beziehen? Hier kann man nicht auf die Differenz zwischen dem, was *war*, und dem, was *ist*, zurückgreifen. Stattdessen muss der Unterschied zwischen dem, was *ist*, und dem, was *sein wird*, konstruiert werden. Es gilt also nicht nur, ein Dispositiv zu beschreiben, sondern auch die Risse zu finden, an denen es auseinanderbricht. An diesem Punkt zweigt die vorliegende Theorie von Foucaults historischer Dispositivanalyse ab. Es wird eine Art Zusatzannahme benötigt, die erklären kann, weshalb ein Dispositiv wider Erwarten instabil wird. Hier lautet unsere Ausgangsthese, dass die digitale Revolution zu einer Entinstitutionalisierung der Neuen Musik führt.

Damit ist ein Forschungsprogramm formuliert: Es gilt erstens die institutionellen Elemente des Neue-Musik-Dispositivs zu identifizieren und auf ihre machtrelevanten Vernetzungseffekte hin zu analysieren, wobei dies immer mit einem Seitenblick auf die Frage passiert, wie und wo es aufgrund der digitalen Revolution hier zu Auflösungs- bzw. Transformationsprozessen kommt. Zweitens muss man den Diskurs der Neuen Musik modellartig rekonstruieren, so dass deutlich wird, wie durch diesen technologischen Umbruch ihre normativen Leitideen institutionell abgewertet und alternative Musikbegriffe institutionell aufgewertet werden.

Es ist ein offenes Geheimnis, dass die Institutionalisierung der Neuen Musik kein neutraler Sachverhalt ist, sondern etwas, das die Praxis dieser Kunst entscheidend prägt und normiert. Der Komponist Peter Ablinger ist so

frei und spricht es aus: «Spät, aber doch ist mir aufgefallen, dass die Abhängigkeit der Musik von den Institutionen: Orchester, Ensemblebesetzungen, Akademie, Ausbildung, Instrumententradition, Konzertsaal und Musikwissenschaft nicht nur verantwortlich ist für die erdrückende Historizität des Musikbetriebs, sondern auch zur korrumpierenden Falle wird für die neueste Musik oder zumindest ein vorurteilsbelastetes Klima schafft gegenüber allem musikalischen Tun, welches diese Institutionen auch nur teilweise zu umgehen sucht.»¹⁰

Dass Orchester, Ensemblebesetzungen, Akademie, Ausbildung, Instrumententradition, Konzertsaal und Musikwissenschaft zur «korrumpierenden Falle» der Neuen Musik werden, hat allerdings weniger damit zu tun, dass es sich hier im Einzelnen um «Institutionen» handelt, sondern liegt darin begründet, in welcher *Form* die Neue Musik institutionalisiert ist. Wirft man einen Seitenblick auf die Literatur und die Malerei, dann sieht man einen markanten Unterschied. Der Schriftsteller ist zumeist Autodidakt, spricht er hat das Lesen und Schreiben in der Schule erlernt und konnte sein literarisches Talent durch eigene Schreibversuche entfalten. Institutionell war er bislang auf einen Verlag angewiesen, der sein Manuskript technisch reproduziert und einer Leserschaft zugänglich macht. Der Maler erlernt sein Handwerk an einer Kunsthochschule, sein Erfolg wird im großen Maße von Galerien und Museen bestimmt, doch die Produktionsmittel für seine Arbeit – Farbe, Pinsel, Keilrahmen und Leinwand – kann er privat in jedem Malerbedarfsladen erwerben. Neue Musik, die nach wie vor auf alten Instrumenten gespielt wird, ist im Vergleich mit diesen Künsten ein viel voraussetzungsreiches Unterfangen: Sie benötigt gedrucktes Notenmaterial, sie muss von ausgebildeten Musikern in einem Konzertsaal aufgeführt werden, und sie setzt in der Regel ein akademisches Kompositionsstudium voraus. Dies sind drei spezifische «Bedingungen der Möglichkeit», die erfüllt sein müssen, damit Neue Musik überhaupt entsteht. Da es sich hier um Leistungen handelt, die nicht nur kurzfristig bereitgestellt, sondern in einer Kultur längerfristig bereitgehalten werden müssen, sind sie in Form von Musikverlagen, Ensembles und Musikhochschulen institutionalisiert. Wenn man auf dieser basalen Ebene die drei Künste miteinander vergleicht, dann ist die Neue Musik die am stärksten institutionalisierte, d. h. die am stärksten von Institutionen abhängige Kunst.

Die «Stärke» einer «starken Institution» gründet darin, dass sie definieren kann, wer «Mitglied» oder «Teilnehmer» von ihr ist und wer nicht. Ob jemand ein Komponist ist und zur Neuen-Musik-Szene dazugehört, wird fast vollständig von den Spielregeln bestimmt, die institutionell festgeschrieben sind. Die Folge ist, dass Rang und Name eines Komponisten unter solchen Bedingungen in einem hohen Maße von institutionellen Entscheidungen abhängen, die nur von einigen wenigen Verlegern, Festivalleitern, Ensembles und renommierten Komponisten getroffen werden können.

Wenn die Musiksoziologie «das «Soziotop» neue Musik» als «eine «versäulte» institutionelle Struktur» beschreibt «die sich vor allem aus ihrer Abhängigkeit von der staatlichen Kulturförderung und den öffentlich-rechtli-

chen Rundfunkanstalten ergibt»,¹¹ dann legt dies nahe, dass es auch andere Soziotope geben muss, die nicht «versäult» sind. Die institutionellen Elemente des Neue-Musik-Dispositivs – also z. B. der Musikverlag, die Musikhochschule oder das Ensemble – besitzen tatsächlich den Charakter von institutionellen Säulen: sie sind als Institutionen starr und tragend zugleich. Dennoch ist es nicht die staatliche Kulturförderung, welche zu jener «Versäulung» der Neuen Musik führt, sondern ihr technologischer Stand im letzten Jahrhundert, der die Ausbildung von solchen «versäulten» Institutionsformen bedingt hat. Anstelle von mehr oder weniger institutionell versäulten Künsten könnte man auch von *stark institutionalisierten* und *schwach institutionalisierten Kunstsystemen* sprechen. Gemeint ist in beiden Fällen, dass es gravierende Unterschiede in der Art und Weise gibt, wie eine Kunst durch ihre Institutionen präformiert werden kann.

Die Ausgangslage ist also folgende: Die Neue Musik, wie sie sich im letzten Jahrhundert speziell in Deutschland ausgebildet hat, ist eine stark institutionalisierte Kunst. Warum sollte sich an diesem Zustand etwas ändern? Die kurze Antwort lautet: Die digitale Revolution schafft Alternativen. Der Komponist ist nicht länger in dieser ausschließlichen Weise wie bisher darauf angewiesen, bestimmte Dienstleistungen der Institutionen in Anspruch zu nehmen. Sie gibt den Produzenten jene Produktions- und Distributionsmittel an die Hand, die bislang nur institutionell bereitgestellt werden konnten.

In allen Bereichen der Herstellung, Verbreitung und Kommentierung Neuer Musik entstehen technologische Alternativen zu jenen Leistungen, die bislang von den Institutionen exklusiv bereitgestellt werden mussten. Partituren lassen sich am Computer herstellen, Spezialwissen der Neuen Musik lässt sich im Internet finden, die eigenen Stücke lassen sich ganz oder zum Teil mit Instrumentalsamples einspielen, überhaupt wird das Komponieren im Medium der Samples möglich, jeder kann die eigenen Musik über Internetportale verbreiten, und auch die Musikkritik artikuliert sich in unabhängigen Websites und Blogs. Sobald es aber diese Umwege und Nebenwege gibt, verlieren die Institutionen einen Großteil ihrer institutionellen Macht, die ihnen allein aus der Tatsache zuwuchs, dass sie über die Ressourcenverteilung zugleich Akteure inkludieren und exkludieren konnten.

Genau in diesem Sinne führt die digitale Revolution zu einer basalen Entinstitutionalisierung der Neuen Musik, wobei dieser Begriff hier dynamisch, im Sinne eines Prozesses verstanden werden soll. Zu einer Entinstitutionalisierung kommt es dann, wenn ein stark institutionalisiertes soziales System sich in ein schwach institutionalisiertes soziales System transformiert. Diese Aussage ist keine normative Forderung – derart, dass die Institutionen abgeschafft oder gar zerstört werden sollten, so wie Boulez einst die Opernhäuser sprengen wollte –, sondern beschreibt einen Funktionswandel der Institutionen innerhalb der Neuen Musik. Eine solche Entinstitutionalisierung schließt auch nicht aus, dass sich neue Institutionen zum Beispiel in Gestalt von Internetplattformen oder privat finanzierten Neue-Musik-Akademien

ausbilden können. Aber wenn dies geschieht, dann werden diese in einer digitalen Musikkultur nur noch einen schwachen Institutionalisierungsgrad aufweisen. In Zukunft werden alle Institutionen, ganz gleich ob es sich um traditionsreiche oder neugeschaffene Einrichtungen handelt, die Karrieren in der Neuen Musik sowohl weniger behindern als auch weniger befördern können.

Soviel zum methodischen Ausblick auf den institutionellen Aspekt der Dispositivanalyse. In ihrem Licht lässt sich um die Frage nach den diskursiven Elementen des Neue-Musik-Dispositivs stellen. Zunächst gilt es, die Selbstbeschreibung der Neuen Musik in ihrem stark institutionalisierten Kunstsystem zu rekonstruieren. Anschließend kann man die normativ brisante Frage diskutieren, zu welcher Gestalt der Neue-Musik-Diskurs tendiert, wenn die Musik selbst immer weniger durch Institutionen geprägt und vorgefertigt wird.

Es wird sich zeigen, dass die Leitidee der Neue Musik im 20. Jahrhundert eine *invertierte Idee der absoluten Musik* war, was sich exemplarisch am Werk von Helmut Lachenmann rekonstruieren lässt. Seine Idee von Neuer Musik steht für ein Komponieren im Widerstreit zur Klassischen Musik und ihrem «ästhetischen Apparat»¹². Aber sie garantierte auch den Anschluss an die Institutionen der Klassischen Musik, weil sie weiterhin auf alten Instrumenten gespielt wird. Die Institutionen der Neuen Musik teilen also ein Doppelinteresse: größtmögliche Distanz zur klassischen Tradition und Fortschreibung dieser Tradition mit anderen Mitteln. Man bricht mit den tradierten Kompositions- und Spieltechniken, indem man dezidiert auf erweiterte Kompositions- und Spieltechniken setzt.

Dieses genuine Doppelinteresse führt dazu, dass sich auch die Institutionen der Neuen Musik an jener gemeinsamen Leitidee orientieren, die normativ wirksam wird, wenn Komponisten in Verlage aufgenommen oder nicht aufgenommen, von einflussreichen Lehrern gefördert oder nicht gefördert, von Festivals aufgeführt oder nicht aufgeführt werden. Die Leitideen der Neuen Musik restabilisieren die Institutionen, so wie der von den Institutionen prästabilisierte Diskurs zu eben diesen Leitideen konvergiert. Genau dieses Netz von wechselseitigen Abhängigkeiten und positiven Rückkopplungen bildet das Dispositiv der Neuen Musik, wie es sich im 20. Jahrhundert herausgebildet hat, und das mit der Verbreitung des Personalcomputers und dem Entstehen des multimedialen Internets zu Beginn des 21. Jahrhunderts sich aufzulösen beginnt.

Die Entinstitutionalisierung der Neuen Musik führt mittelbar zu einer verstärkten Pluralisierung miteinander konkurrierender Musikkonzepte und Stilrichtungen. Das latente Einverständnis in Bezug auf Idee, Begriff und Funktion Neuer Musik erodiert und die Institutionen orientieren sich mehr und mehr an ihren Eigen- bzw. Selbsterhaltungsinteressen. Die Folge hiervon ist eine weiterreichende Entkoppelung von Diskursen und Institutionen, was unter anderem eine Zersplitterung in viele verschiedene Musikszene befördert.

Der Unterscheidung von «Institution» und «Diskurs» folgt auch die Gliederung dieses Buches: Im ersten Teil wird primär die Frage diskutiert, wie die Institutionen der Neuen Musik beschaffen sind und wie sie sich unter dem

Anpassungsdruck der digitalen Technologien transformieren. Im zweiten Teil geht es einerseits um eine Kritik des etablierten Diskurses der Neuen Musik, wie er sich unter dem institutionellen Latenzschutz bis heute unhinterfragt fortschreiben konnte. Und andererseits wird der Versuch unternommen, die Idee der Neuen Musik so zu reformulieren, dass sich ihr genuiner Anspruch als Kunstmusik auch in einer digitalen Musikkultur einlösen lässt.

Musikverlage

Die digitale Revolution bricht an vielen Stellen zugleich ein Dienstleistungsmonopol auf. Bei Musikverlagen wird dies offensichtlich, seitdem Komponisten ihre Partituren selbst am Computer herstellen und ausdrucken können.¹³ Die Frage ist dabei nicht, ob das Notenmaterial der professionellen Verlage besser oder schlechter ist als dasjenige, was sich im Selbstverlag herstellen lässt, sondern, dass sich Partituren überhaupt unabhängig von Verlagen produzieren lassen. Man muss sich noch einmal vergegenwärtigen, dass es vor gut dreißig Jahren keine öffentlichen Copyshops gab und Musikverlage bis zu diesem Zeitpunkt das Vervielfältigungsmonopol für Noten besaßen. Mit den Notenschreibprogrammen wird ihnen diese Geschäftsgrundlage entzogen, was nicht nur den unmittelbaren Notendruck betrifft, sondern auch die institutionelle Funktion, die der Verlag im Neue-Musik-System mit dieser Dienstleistung erfüllen konnte.

Zusätzlich prekär wird die Situation für Musikverlage, wenn es nicht nur gute Gründe für Komponisten, sondern auch für Musiker gibt, auf gedrucktes Notenpapier zu verzichten. Man kann sich die Noten auch am Notebook anzeigen lassen, was sich immer öfters beobachten lässt. Der Blick auf den Bildschirm entlastet die Musiker vom Umblättern per Hand, das entweder per Fußmaus ausgelöst oder automatisch gesteuert wird. Zudem erlaubt das digitale Notenpult den Musikern, sich ohne Beleuchtungsaufwand flexibel im Raum zu positionieren.

Eine weitere wichtige Funktion besitzen Musikverlage darin, das Werk eines Komponisten zu verbreiten, zu bewerben und zu vermarkten. Das heißt vor allem, den verlagseigenen Komponisten Aufträge und Aufführungen zu vermitteln, sich für die Ausstrahlung ihrer Werke im Rundfunk einzusetzen, ihnen eine CD-Einspielung zu ermöglichen und Pressearbeit zu leisten. Hinter diesen Arbeiten steht ein starkes Eigeninteresse, da die Verlage am öffentlichen Erfolg des Komponisten finanziell beteiligt sind, und zwar an den GEMA-Einnahmen, den Ausleihgebühren für das Notenmaterial, am Notenverkauf und an den Synchronisationsrechten in Film oder Fernsehen. Auch bei diesen sekundären Funktionen verändern sich die kulturökonomischen Parameter. Es ist natürlich nach wie vor von Vorteil, wenn sich ein Verlag mit all seiner institutionellen Macht um diese Dinge kümmern kann, und viele Komponisten werden auch in Zukunft auf diese Dienstleistungen nicht verzichten wollen. Aber auch hier gibt es nun Alternativen zur verlagsgebunde-

Anmerkungen

- 1 «Die Digitalisierung der Neuen Musik – Ein Gedankenexperiment», in: J. P. Hiekel (Hg.): *Vernetzungen. Neue Musik im Kontext von Wissenschaft und Technik*, INMM Darmstadt Bd. 49, Mainz 2009, S. 33-43.
- 2 Johannes Kreidler/Harry Lehmann/Claus-Steffen Mahnkopf: *Musik, Ästhetik, Digitalisierung – Eine Kontroverse*, Hofheim 2010.
- 3 Thomas Hummel: «Not als Innovationsmotor. Ein Erfahrungsbericht zum Thema ›Entinstitutionalisierung der Neuen Musik‹», in: *Dissonance* 113 (2011), S. 18-21.
- 4 Claus-Steffen Mahnkopf: «Wider den Abbau der Institutionen», in: *MusikTexte* 126 (2010), S. 15-22.
- 5 Georg Katzer: «À la recherche du son inconnu», in: *Neue Zeitschrift für Musik* 1/2011, S. 31.
- 6 Frank Hentschel bemerkt treffend in Bezug auf die Wittener Tagen für neue Kammermusik, bei denen «das kleine ›n‹ im Titel [...] programmatisch gegen die Neue Musik gerichtet gewesen» war, dass auch diese kleingeschriebene ›neue Musik‹ «von der älteren nur graduell, durch weniger eng gefasste Grenzen, unterschieden war. Davon, dass der einen – Darmstädter – Neuen Musik eine andere entgegengesetzt worden sei, konnte natürlich nicht die Rede sein. So erschien es nur in der Immanenz der Szene.» Ders.: *Die ›Wittener Tage für neue Kammermusik‹. Über Geschichte und Historiografie aktueller Musik*, Stuttgart 2007, S. 163 bzw. 165.
- 7 Michel Foucault: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978 (Neuauf. 2000) S. 119 f.
- 8 ebd., S. 123.
- 9 Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1974, S. 29.
- 10 Peter Ablinger: «Due Pratiche», in: Jörn Peter Hiekel (Hg.): *Neue Musik und andere Künste*, INMM Darmstadt Bd. 50, Mainz 2010, S. 236.
- 11 Winfried Gebhardt: «Soziotop oder Szene? Die Soziale Gestalt der Neuen Musik», in: *Neue Zeitschrift für Musik* 5/2010, S. 27 f.
- 12 ebd., S. 117.
- 13 Zur Situation der Musikverlage heute s. Max Nyffeler: «Händler, Helden, Tantiemen. Die Musikverlage im Zeitalter von Computer und Internet» in: Christiane Krautscheid/Stefan Pegatzky/Rolf W. Stoll (Hg.): *Paganini am PC. Musik und Gesellschaft im 21. Jahrhundert*, Mainz 2009, S. 105-112.
- 14 Selbst bei den Salzburger Festspielen, wo man für eine Aufführungsserie des *Rosenkavaliers* schon einmal 400 000 Euro Materialgebühr und Tantiemen bezahlen muss (nach Großem Recht entspricht das 14% der Abendeinnahmen), überlegt man laut, «ein so teures Werk nur zu programmieren, wenn man es mit Stücken kombinieren könne, die nicht mehr geschützt sind». Ebd., S. 56.
- 15 ebd., S. 53.
- 16 <http://zeitvertrieb.mur.at/>.
- 17 Eine empirische Untersuchung zum Einfluss der Kompositionslehrer auf die Karrieren ihrer Schüler hat Frank Hentschel durchgeführt in: *Die ›Wittener Tage für neue Kammermusik‹*, a. a. O., S. 186.
- 18 Siehe etwa die Website von conTimbre, welche exemplarisch die Instrumentaltechnik der Neuen Musik vermittelt.
- 19 Heiner Goebbels: «Ich bin ja phantasiefrei» in: *MusikTexte* 95 (2002), S. 19.
- 20 «Das *Wall Street Journal* hat einen Test gemacht, zwei Musik-Professoren vier Passagen aus Beethovens 7. Symphonie vorgespielt, einmal von einem normalen Orchester, einmal von Smiths digitalem Gegenstück eingespielt. Ergebnis: Beide hielten beim ersten Hören die Interpretation der echten Musiker für das Werk eines Computers», zitiert aus dem Artikel «Der Computer spielt die erste Geige», in: *Spiegel*, 10. 5. 2007.
- 21 Eindrucksvoll ist aber schon jetzt die Einspielung von Strawinskys *Frühlingsopfer* durch Jay Bacal.
- 22 Siehe den Artikel «Der Computer spielt die erste Geige» über Paul Henry Smith, a. a. O.
- 23 Insofern ist es auch wenig erfolgversprechend, dieser Unterscheidung den Status einer ästhetischen Leitdifferenz zusprechen zu wollen, wie dies Claus-Steffen Mahnkopf versucht, s. ders. in Kreidler/Lehmann/Mahnkopf: *Musik, Ästhetik, Digitalisierung – Eine Kontroverse*, a. a. O., S. 39.
- 24 Heiner Goebbels: «Theater als Museum oder Labor», in: *Theater der Zeit*, 6/2008 Berlin, S. 18-21.
- 25 Kreidler/Lehmann/Mahnkopf: *Musik, Ästhetik, Digitalisierung – Eine Kontroverse*, a. a. O., S. 41.
- 26 Siehe die Beispielrechnung für ePlayer im Appendix S. 143.
- 27 «Die Digitalisierung der Neuen Musik – Ein Gedankenexperiment», a. a. O., S. 33-43.