



peut donc regretter qu'à défaut d'avoir des traductions de ces livres, des ouvrages de vulgarisation comme celui de Bertrand Dermoncourt n'en fasse pas mention et n'en tire pas profit.

De lecture agréable, le texte s'apparente à un article de magazine développé. L'auteur ne traite d'ailleurs pas son sujet de façon chronologique ou systématique, mais donne quelques coups de sonde dans le parcours riche en ruptures du grand Russe. Comme souvent dans les ouvrages de cette collection, la musique est peu abordée en tant que telle, ce qui limite forcément le propos. Dermoncourt n'en dessine pas moins les contextes et les influences d'un compositeur qui a souvent changé de cercle de collaborateurs, avec une attitude de prédateur, qu'il s'agisse du milieu russe ou de l'élite intellectuelle parisienne, celui de la côte vaudoise ou celui de la côte ouest-américaine.

Étrange destinée tout de même que celle de ce compositeur qui a si puissamment influencé la musique de son temps, mais dont l'œuvre est à ce point inégale, et marque à partir des années vingt un déclin inexorable, sauvé de-ci de-là par d'évidentes réussites. C'est bien la question de cet échec qui devrait être réfléchi, dans la mesure où elle touche à des questions fondamentales, et toujours actuelles, sur le langage musical et sur la place et la fonction de la musique dans nos sociétés modernes. Manière de dire qu'à un survol du phénomène Stravinski, nous eussions préféré une mise en perspective, un point de vue, une approche critique aidant à le penser à nouveaux frais.

Philippe Albèra

---

### Die digitale Revolution der Musik.

#### Eine Musikphilosophie

Harry Lehmann

Mainz: Schott 2012, 150 S.

---

#### Autonome Kunstkritik

Harry Lehmann (Hrsg.)

Berlin: Kadmos 2012, 155 S.

---

Am aktuellen Diskurs über den Zustand der zeitgenössischen Musik und damit verbundenen philosophischen Implikationen beteiligt sich Harry Lehmann seit einigen Jahren aktiv, engagiert und auf hohem Reflexionsniveau. Als Physiker und Philosoph bezieht er dabei nicht selten deutlich Stellung. In zwei neu erschienenen Publikationen kann man nun eine Vielzahl seiner Gedankengänge und Schlussfolgerungen nachvollziehen. Die umfangreichere der beiden – *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie* – spart dabei nicht mit pointierten Aussagen. Kernbefund: Die Neue Musik (mit explizitem grossem «N», also westliche Musik mit Kunstanspruch) sei unter starkem Legitimationsdruck, weil sie sich weder von ihren Institutionen und Standardisierungen noch von ihren veralteten Leitideen (unter anderem begründet im Konzept einer absoluten Musik) befreien könne.

Materialfortschritt im Sinne einer Überbietungslogik sei als Qualitätskriterium hinfällig geworden, und letztlich sei die Neue Musik immer noch im Modell der historischen Moderne gefangen, ideologisch flankiert durch Theorien und Texte von Adorno und Lachenmann. Im Gegensatz zur Praxis der bildenden Kunst halte sie zu grossen Teilen am (Hand-)Werkcharakter fest: «Die Neue Musik operiert nach wie vor im Modus der Klassischen Moderne; die Avantgarde wurde schnell übersprungen, die Postmoderne nur zur Hälfte realisiert. [...] Die meisten Mittel in der Neuen Musik werden für ihren Führungsapparat bereitgestellt, so dass eine radikale Institutionskritik, welche

mit dem Werkcharakter auch den Musiker in Frage stellt, auf völliges Unverständnis und erbitterten Widerstand stossen muss.» (S. 82f.) Oder etwas poetischer: «Es werden keine neuen Möglichkeitsräume erschlossen, sondern erschlossene Möglichkeitsräume benutzt.» (S. 87) Herausgefordert werde dieser Zustand durch die Digitalisierung der Musik, die auf allen Ebenen – Produktion, Distribution, Rezeption – die Institutionen demokratisiere, mithin unterminiere. Im ersten Teil der Publikation argumentiert Lehmann mit sozialphilosophischen Konzepten, indem er beispielsweise die historische Entwicklung der Musikverlage, der Notenschrift, der Musikhochschulen, des traditionellen Instrumentenparks oder der Orchester beschreibt (seltsamerweise lässt er das Konzertwesen oder das Verhältnis zwischen Autorschaft und Interpretation weitgehend unbeachtet). Dabei wird der Einfluss der Digitalisierung auf die beschriebenen Institutionen knapp erläutert. Im zweiten Teil – dem Diskurs – kommen musikphilosophische Positionen zur Sprache, um letztlich die zentrale These zu bekräftigen, dass die Digitalisierung zu völlig neuen (Macht-)Verhältnissen im Musikbetrieb führen werde und drei Tendenzen hervortreten lasse: Eine Erstarkung der elektronischen Musik, eine klar abgegrenzte «Neue Musik auf alten Instrumenten» (im Sinne einer zeitgenössischen klassischen Musik) sowie eine «konzeptuelle, gehaltsästhetisch orientierte Musik» mit starkem Bezug zu den Bildenden Künsten.

Es sind vor allem die Abschnitte zur Idee der absoluten Musik und der Definitionsmacht eines Helmut Lachenmann, die der Autor hier ausführlich darlegt. Lachenmann etwa habe Spieltechniken und Musikästhetik enorm erweitert, habe aber mit seiner Kritik am «ästhetischen Apparat» und der Forderung nach

«Verweigerung von Gewohnheit» Gesamtkategorien geschaffen, die den Horizont letztlich mehr einengten als öffneten (S.101ff.). Vor allem betreibe er keine Institutionskritik, was ja durchaus in der Tradition der historischen Avantgarde stünde. Das Resultat: Die Neue Musik sei in einer Art Sackgasse gelandet, aus der sie mit eigenen Mitteln nicht wieder herausfinde.

Wenn Lehmann in der historisch-philosophischen Herleitung seiner Thesen einen aufwändigen, detailreichen und sprachlich präzisen Argumentationsapparat aufbaut, der sich anregend liest und dabei in eher kultursoziologischer Weise den Effekt digitaler Medien beschreibt – Netzwerke, Blogs, Notationssoftware, digitale Archive etc. –, so erstaunt es doch, dass er gerade im zentralen Punkt – dem Wesen der Digitalisierung selbst – zentrale Aspekte beiseite lässt. Die Digitalisierung ist für ihn vor allem im Bereich der Sound Libraries, der Lern- und Austauschmöglichkeiten über Netzwerke und der Breitenwirkung der Massenmedien wirkungsvoll. Der Autor behauptet, dass sich zeitgenössisches Komponieren zunehmend über Samples statt über Noten definieren werde – eine zumindest gewagte These angesichts der Etablierung neuer virtueller Instrumente oder komplexer Wiedergabesysteme. Diese Befunde und Prognosen werden im Text aber viel knapper belegt als die historischen und philosophischen Analysen, insofern ist der Titel des Buches – die *digitale* Revolution der Musik – etwas irreführend. Selten wird zudem der wichtige Unterschied gemacht, ob bei den zitierten Musikbeispielen (für die überwiegend der Komponist Johannes Kreidler herangezogen wird) von öffentlich und live aufgeführter Musik oder von Musik aus Lautsprechern in privaten Kopfhörern die Rede ist, mit anderen Worten: Der Aufführungskontext, der den Gehalt zeitgenössischer Musik massgeb-

lich mitbestimmt, ist selten ein Thema. Auch was die Digitalisierung im Kern für das musikalische Material bedeutet und welche Problemstellungen sich daraus ergeben, interessiert Lehmann weniger, etwa dass hier im Unterschied zu analogen Medien kein konkreter Bezug zur materiellen Welt mehr besteht, weil alles über einen numerischen Code verknüpft wird und deshalb die Frage des Interfacedesigns zentral wird; oder dass die Marktmacht einiger Soft- und Hardwarefirmen einen ebenso standardisierenden Effekt hat wie all die Steinways und Stradivaris, an die wir uns gewöhnt haben, weil heute viele User dieselben Benutzeroberflächen, Presets und Lautsprecher benutzen; oder dass es seit langem eine überaus aktive und innovative Szene der elektronischen Musik gibt, die zwischen Akademie, Forschungslabor und Dancefloor und von der Kritik weitgehend unbeachtet viele experimentelle ästhetische Modelle erprobt hat und dies weiterhin tut (von anderen musiknahen Communities der bildenden Kunst ganz zu schweigen). Wenn, wie Lehmann fordert, anstelle einer «Hochkultur» der Neuen Musik also eine «Reflexionskultur» treten soll, dann müssten diese und noch einige zusätzliche Punkte ebenso gründlich analysiert werden wie diejenigen, mit denen sich der Autor mit spürbarer Leidenschaft und beeindruckender Literaturkenntnis auseinandersetzt.

In der zweiten Publikation, derjenigen zur Kunstkritik, geht es direkter zur Sache. Hier fungiert Harry Lehmann als Herausgeber und ergreift die Gelegenheit, seine bereits 2008 im *Merkur* formulierten *Zehn Thesen zur Kunstkritik*, die seither zu Recht viel Beachtung gefunden haben, in überarbeiteter Form zu präsentieren. Zudem hat er, ausgehend von einem Symposium, prominente Kulturtheoretiker zu schriftlichen Essays angeregt: Peter Bürger, Christian Demand, Jörn-Peter Hiekel, Hanno Rauterberg und

Wolfgang Ullrich äussern sich zur Krise der Kunstkritik, die sich heute vorwiegend in komplexen Abhängigkeiten als macht- und mutloses Dienstleistungsmedium präsentiert. Da Kriterien wie Neuheit, Materialfortschritt oder Gesellschaftskritik kaum mehr als zentrale Gesichtspunkte des Kunstdiskurses taugen würden, die Orte der Kritik verschwänden und gleichzeitig der Kunstmarkt weitgehend allein über den Fortgang der Kunstgeschichte bestimme, gleiche die Diskussion über Kunst dem Austausch von Geschmacksurteilen. Eine autonome Kunst aber, so die Forderung, benötige eine autonome Kunstkritik und also entsprechende Unterstützung – allein eine Lobby oder eine Akademie für Kunstkritik, wie sie Hanno Rauterberg fordert, sind nicht in Sicht. Im Beitrag von Jörn-Peter Hiekel, der sich speziell mit der Geschichte der Musikkritik auseinandersetzt, werden weitere Forderungen umrissen, denn die Krise der Musikkritik sei «nicht zuletzt durch die Neigung der akademischen Musikwissenschaft zu erklären, sich [...] lieber mit den alten Zeiten und ihren scheinbar gesicherten Terrains zu beschäftigen.» (S. 106) Dies entspreche der fehlenden Bereitschaft vieler Komponisten, «über das nachzudenken, was unsere Zeit eigentlich ausmacht.» (S.113) Wäre beides anders, so Hiekel, so könnte eine aktuelle Musikkritik durchaus affirmativ Weltbezüge herstellen durch jene Musik, die in ihr verhandelt würde, und so auch wieder gesellschaftlich relevanter werden.

Peter Kraut