

Digitale Infiltrationen

Die gehaltsästhetische Wende der Neuen Musik

Harry Lehmann

in: dissonance 117/2012, S. 4-10.



Mario del Nunzio, «27s(PNM)» für E-Gitarren-Quartett und FX-Pedale (2009), Festival rainy days, Luxemburg, 2. Dezember 2011. Foto: Ada Günther

Die Ideengeschichte des 20. Jahrhunderts kennt eine ganze Reihe von «Turns»: den «Linguistic Turn», den «Cultural Turn», den «Iconic Turn», den «Pragmatic Turn» und viele mehr. Dieser in Amerika geprägte Begriff, den man mit «Wende» ins Deutsche überträgt, markiert einen Perspektivwechsel. So kam es in der Philosophie zu einer «linguistischen Wende», als man daran zu zweifeln begann, dass uns die Dinge an sich in ihrem Sein oder in unserem Bewusstsein zugänglich sind, und man statt dessen von der Prämisse ausging, dass die Sachverhalte dieser Welt immer schon sprachlich vermittelt sind. Die traditionellen Fragen der Philosophie – wie wir die Welt erkennen können, wie sich moralische Gesetze begründen lassen oder was «Wahrheit» ist – wurden aus einem sprachphilosophischen Blickwinkel reformuliert. Für solche «Turns» gibt es normalerweise einen Auslöser in der Wirklichkeit, zum Beispiel als mit der Verbreitung von Presse und Rundfunk im 20. Jahrhundert die sprachliche Konstruktion von Bedeutung in der Kultur immer augenfälliger wurde. Die linguistische Wende war also eine Reaktion auf reale Transformationsprozesse der westlichen Kultur.

I. DILEMMA

Als ich vor etwa fünf Jahren die Frage nach einer «Avantgarde heute» zu beantworten versuchte und in diesem Zusammenhang den Begriff der «gehaltsästhetischen Wende» ins Spiel brachte, war dies zunächst ein Gedanke, für den es nur wenige Anhaltspunkte in der Realität der Neue-Musik-Szene gab.¹ Vielmehr handelte es sich um eine theoretische Schlussfolgerung, die sich aus der historischen Rekonstruktion der ästhetischen

Moderne ziehen liess. Für die Neue Musik, wie sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstand, war ihr Name Programm. «Neuheit» war das entscheidende Kriterium, das diese aus der Klassischen Musik entstandene Kunstform als eigenständiges Genre konstituierte. Wie alle Künste der ästhetischen Moderne definierte sich auch die Neue Musik über eine Abgrenzung zur eigenen Tradition. Neuheit war eine Negation des Alten, und zwar primär in Hinsicht auf das «musikalische Material», das um 1900 durch das tonale System generiert wurde. Entsprechend bestand die radikalste Form von Neuheit zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Preisgabe ebendieser Tonalität, wie sie mit dem Schritt in die freie Atonalität durch Schönberg exemplarisch vollzogen wurde.

Die Negation des tonalen Systems besiegelte die Geburtsurkunde der Neuen Musik. Sie erfasste nicht nur die Tonhöhen, sondern alle musikalischen Parameter, insbesondere auch den Rhythmus und den Klang. Auf ihrer phänomenologischen Oberfläche lässt sich selbst heute noch die meiste Neue Musik daran erkennen, dass sie atonal ist, Redundanzen meidet und einen hohen Geräuschanteil besitzt. Doch im Prinzip hat diese Idee von «Neuer Musik» schon seit Langem ihren Legitimationsgrund verloren. Seit der Erschließung erweiterter Spieltechniken lassen sich kaum noch neue Materialschichten auf Grundlage der alten Orchesterinstrumente entdecken. Die heute noch möglichen Materialfortschritte bleiben marginal, und vor allem fehlt ihnen die Kraft, in irgendeiner Weise noch die Idee, den Begriff oder das Selbstverständnis der Neuen Musik zu verändern.

Der naheliegende Schluss aus jenem Theoriemodell der ästhetischen Moderne war, dass in dem Moment, in dem die Neue Musik ihre Idee von Neuheit nicht länger über ihre

Materialeigenschaften definieren kann, man entweder die Leitidee des Neuen aufgeben sollte oder – wenn man an ihr festhalten will – den Neuheitsanspruch über den ästhetischen Gehalt der Musik bestimmen müsste.² Erstaunlicherweise hat weder das eine noch das andere stattgefunden. Die Neue Musik, wie sie in Donaueschingen, Witten und Darmstadt lange Zeit gepflegt wurde, hielt an avantgardistischen Selbstbeschreibungen fest und blieb ansonsten der Arbeit am Material verpflichtet. Es ändert sich in der Sache erst einmal gar nichts, wenn man die Neue Musik mit kleinem «n» schreibt. Diese Aporie zwischen Ideal und Wirklichkeit kommt in einer weit verbreiteten Grundtonmelancholie der Szene zum Ausdruck – als ob das, was zur Aufführung kommt, niemanden mehr überraschen könne und die «unerhörte» Musik von heute etwas längst Gehörtes sei. Gemessen an den heroischen Zeiten der Avantgarde, welche noch die Wahrnehmungsgewohnheiten des Publikums provozieren konnte, wird Neue Musik heute auf höchstem handwerklichen Niveau aufgeführt, wobei selbst die avanciertesten Spiel- und Kompositionstechniken mit einer ganz selbstverständlichen Professionalität benutzt, variiert, kombiniert und verfremdet werden. Nach ihrem Selbstbild wäre der Mainstream der Neuen Musik Sekundärmusik – ein Kommentar, eine Fortschreibung, eine Ergänzung dessen, was es schon gibt.

Noch seltsamer ist, dass auch die Alternative zu diesem Avantgarde-Dilemma, die von der Kultur angeboten und von der bildenden Kunst ohne Zögern aufgegriffen wurde, sich in der Neuen Musik kaum durchgesetzt hat. Eine musikalische Postmoderne konnte sich, zumindest in den deutschsprachigen Szenen, nicht wirklich entfalten. Der Graben zwischen der elitären Kunst und der Populärkultur wird nicht schon dadurch überbrückt, dass man einen Beatles-Song in einem grossen Orchesterwerk zitiert, und auch die sogenannte «Neue Einfachheit» von Wolfgang Rihm und anderen Komponisten in den 1980er Jahren war wiederum nur ein Brückenschlag zum Klassik-Publikum und nicht in die Lebenswelt des «normalen» Musikhörers. Ein genuin postmoderner Musikstil wie der amerikanische Minimalismus hat sich im deutschsprachigen Kulturraum weder ausbilden können noch wurde er als Neue Musik sofort akzeptiert.

Eine weitere Merkwürdigkeit ist, dass die Elektronische Musik nur eine marginale Rolle im Vergleich zur Instrumentalmusik gespielt hat, obwohl sie eigentlich dafür prädestiniert schien, die Idee des Materialfortschritts in der Neuen Musik fortzuschreiben. Im Gegensatz zum Instrumentarium aus Holz und Metall, das im Wesentlichen ausgereizt ist, kann die Elektronische Musik dem technologischen Fortschritt folgen, wodurch auch das Versuchsfeld für eine experimentelle Musik beständig erweitert wird. Bei der Gründung der ersten Studios für Elektronische Musik in den 1950er Jahren hatte man der Elektronischen Musik noch ein grosses Entwicklungspotenzial zugetraut, doch dieses Versprechen hat sich in der Praxis immer weniger einlösen lassen. Die Elektronische Musik hat nicht etwa die Definitionsmacht in der Neuen Musik übernommen, sondern sie hat sich mehr und mehr von ihr separiert und in eine eigene Subkultur zurückgezogen. Zudem kam es

zu einer institutionellen Differenzierung in Elektronische und Akustische Musik an den Musikhochschulen und in den Musikfestivals. Erst die Digitalisierung der Neuen Musik führt inzwischen zu einer Umkehrung dieses Trends.

Wer aus der Halbdistanz auf die Kunstform Neue Musik schaut, steht vor einem Paradoxon: Es ist offenkundig, dass sich ihre ursprüngliche Leitidee des Materialfortschritts im Kontext der akustischen Musik erschöpft hat, ohne dass sich hier eine Art von Paradigmenwechsel vollzogen hätte. Weder hat sich eine musikalische Postmoderne entfalten können, die explizit mit der Überbietungslogik der Avantgarde bricht und eine Brücke zur Popmusik schlägt, noch hat sich die Neue Musik im Windschatten der Elektronischen Musik als eine Art von «Experimentalismus» neu erfunden, um an ihrem alten Fortschrittsideal festhalten zu können. Am ehesten könnte man die Situation des letzten Jahrzehnts so beschreiben, dass die Neue Musik ihr eigenes Genre, ihre eigenen Stile, Techniken und Vorbilder rekombiniert. Auch wenn die Szene sich inzwischen für hybride Darstellungsformen geöffnet hat, so tendiert die Neue Musik, die auf alten Instrumenten gespielt wird, heute mehr denn je zur Neuen Klassischen Musik, die sich idealerweise in das Repertoire der Klassikkonzerte integrieren lässt. Wenn man die Insider mit dieser Diagnose konfrontiert, dann wird man bei vielen auf Zustimmung treffen, aber lesen, im Sinne einer Selbstbeschreibung oder gar Selbstkritik, wird man dies nicht – zumindest nicht aus der Tastatur renommierter Komponisten, Musikwissenschaftler und Festivalleiter. Es müssen strukturelle Gründe vorliegen, wenn eine Kunstszenen, die öffentlich den Geist der Avantgarde beschwört, genötigt ist, diese Art von Aporien über Jahrzehnte hinweg zu invisibilisieren.

II. DISPOSITIV

Wie kommt es zu diesem Widerspruchskonglomerat, zu dieser Intransparenz der Motivlage in der heutigen Neuen Musik? 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 – so die These – an den Folgen der digitalen Revolution zerbricht.³

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 ebensowohl wie Ungesagtes umfasst. Soweit die Elemente des Dispositivs. Das Dispositiv ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft ist.»⁴

Ausgehend von diesem Grundbegriff lässt sich zeigen, dass die Neue Musik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein eigenes Dispositiv ausgebildet hat. Seine wesentlichen institutionellen Elemente sind der Musikverlag (welcher das Notenmaterial herstellt); die Musikhochschule (an der man sich Spezialwissen der Kompositions-, Notations- und Spieltechniken

erwirbt); das freie Neue-Musik-Ensemble (das auf die Aufführung zeitgenössischer Musik spezialisiert ist); das Neue-Musik-Festival (das oftmals als alternativer Aufführungsort zum Konzertsaal gegründet wurde); der Klassik-Konzertbetrieb (in den sporadisch zeitgenössische Kompositionen integriert werden); der öffentlich-rechtliche Rundfunk (der Sendeplätze für die Neue Musik bereitstellt); das Urheberrecht (das die Rechte der Verlage und Komponisten bei der Aufführung und Verbreitung der Neuen Musik regelt); und Verwertungsgesellschaften wie SUISA, AKM oder GEMA (die sicherstellen, dass die Verlage und Komponisten von den Aufführungen und Hörfunksendungen ökonomisch profitieren).

Wenn Foucault nun sagt: «Alles, was in einer Gesellschaft als Zwangssystem funktioniert, und keine Aussage ist, kurz also: alles nicht-diskursive Soziale ist Institution»⁵, dann heisst dies, dass Institutionen nicht ohne den Aspekt der institutionellen Macht zu denken sind. Es wäre zu einfach, diese Macht darin begründet zu sehen, dass Institutionen gemäss ihren Befugnissen, Rechten und Zielen Entscheidungen treffen können, denn dies können Organisationen auch. Mein Vorschlag wäre, die institutionelle Macht von den Dienstleistungen her zu verstehen, die von den Institutionen erbracht werden. Die Neue Musik ist hier ein besonders aufschlussreicher Fall, weil sie zu den voraussetzungsreichsten Künsten zählt und auf solche Institutionen wie den Musikverlag, das Ensemble oder die Hochschule substanziell angewiesen ist (beziehungsweise war). Die Kenntnisse zum Partiturschreiben müssen erlernt, die Noten der geschriebenen Partituren müssen gedruckt und die gedruckten Partituren müssen durch ein Ensemble aufgeführt werden, damit Neue Musik überhaupt entsteht. Ihre institutionelle Macht verdanken solche Institutionen dem Umstand, dass sie diese konstitutiven Dienstleistungen bislang alternativlos bereitgestellt haben. Sie besaßen ein Dienstleistungsmonopol und verteilten infolgedessen nicht nur die Ressourcen für die Musik, sondern konnten damit zugleich den Zugang zu ihr regulieren – und zwar im Sinne einer Leitidee, die sich in den Diskursen der Neuen Musik mit der Zeit herauskristallisiert hat.

Der Diskurs bildet neben den Institutionen den zweiten entscheidenden Aspekt eines Dispositivs. Dass sowohl das «Gesagte» (die Diskurse) als auch das «Ungesagte» (die Institutionen) gleichermaßen als machtrelevante Faktoren betrachtet werden, ist der innovative Kern an Foucaults Dispositivbegriff. Der Ansatz erlaubt es, dass sich die Formationen der Macht in einem Feld wie der Neuen Musik als ein Interdependenzverhältnis zwischen institutionellen Strukturen und Ideengebäuden rekonstruieren lassen.

Die Leitidee der Neuen Musik konstituiert sich auf der einen Seite in einer Negation der Klassischen Musik, das heisst in einer Suspendierung des ihr zugrunde liegenden tonalen Systems. Auf der anderen Seite ist diese ästhetische Negativität in der Selbstbeschreibung der Neuen Musik als ein Akt des gesellschaftlichen Widerstandes beziehungsweise als Form einer «befreiten Wahrnehmung»⁶ interpretiert worden. Helmut Lachenmann wurde vor allem deshalb zum exemplarischen Komponisten der Neuen Musik, weil er in seinem kompositori-

schen und essayistischen Werk genau diesen Zusammenhang zwischen ästhetischer und gesellschaftlicher Negativität am stringentesten herzustellen vermochte.

Natürlich gab es nicht nur Lachenmanns Konzept einer *musique concrète instrumentale*, aber sie verkörpert modellhaft die Leitidee der Neuen Musik, weil sie passgenau die Diskursstelle in ihrem Dispositiv besetzt. Sie steht für ein Komponieren im Widerstreit zur Klassischen Musik und ihrem «ästhetischen Apparat»⁷. Und sie garantiert den Anschluss an die Institutionen der Klassischen Musik, in denen sie verankert bleibt – an die Musikhochschulen, wo Musiker an den klassischen Instrumenten ausgebildet werden; an die Neue-Musik-Ensembles, welche vorwiegend auf diesen Instrumenten spielen; und an die Musikverlage, welche neben dem Notenmaterial ihrer Klassiker auch das von zeitgenössischen Komponisten verlegen, die für dasselbe Instrumentarium schreiben.

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 der Institutionen führt dazu, dass sie sich auch an gemeinsamen Leitideen orientieren, die normativ wirksam werden, wenn Komponisten in Verlage aufgenommen oder nicht aufgenommen, von Festivals aufgeführt oder nicht aufgeführt werden. Die Leitideen der Neuen Musik stabilisieren die Institutionen rückwirkend, so wie der in den Institutionen zirkulierende Diskurs in solchen Leitideen konvergiert. Genau dieses Netz von wechselseitigen Abhängigkeiten und positiven Rückkopplungen bildet das Dispositiv der Neuen Musik.

Diese historische Machtformation zerfällt mit der digitalen Revolution, die nicht nur die populäre, sondern auch die ernste Musik ergreift. In allen Bereichen der Produktion, Distribution und Reflexion entstehen technologische Alternativen zu jenen Leistungen, die bislang von den Institutionen der Neuen Musik 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, sprich mit *ePlayern*⁸, einspielen, überhaupt wird das Komponieren im Medium der Samples möglich, jeder kann die eigene Musik über Internetportale verbreiten, und auch die Musikkritik artikuliert sich in unabhängigen Websites und Blogs. Sobald es aber diese Umwege und Nebenwege zu den institutionellen Hauptwegen gibt, erfahren die Institutionen einen Verlust an institutioneller Macht. Diese gründete in der Tatsache, dass Institutionen infolge der von ihnen organisierten Ressourcenverteilung zugleich eine Türsteherfunktion erfüllen können, bei der entschieden wird, wer in welchem Masse Akteur in einem Kulturfeld werden kann und wer nicht.

Wenn man, wie Foucault, Institutionen über das ihnen inhärente Machtmoment begreift, dann heisst dies, dass die Digitalisierung der Neuen Musik – die mit einem substanziellen

Kontrollverlust für die Institutionen einhergeht – insgesamt zu einer Entinstitutionalisierung des sozialen Systems. Neue Musik führt. Man könnte auch sagen, dass sich die Neue Musik von einem stark institutionalisierten in ein schwach institutionalisiertes Kunstsystem transformiert.⁹ Das heisst nicht, dass die einzelnen Institutionen verschwinden oder ihre Bedeutung einbüßen – obwohl auch das wie im Fall der Musikverlage nicht ausgeschlossen werden kann. Es könnten auch «neue Institutionen» in Gestalt von Musikvideoportalen mit einem eigenen Rankingsystem entstehen, das ganz anders, als man es bisher gewohnt war, Aufmerksamkeit und Anerkennung für Neue Musik verteilt. Entscheidend an der These ist, dass sich das Machtgefüge lockert, das sich unsichtbar zwischen den Institutionen spannt. Die Folge davon ist, dass Institutionen in Zukunft die Karrieren in der Neuen Musik sowohl weniger behindern als auch weniger befördern können, was zu einer verstärkten Pluralisierung miteinander konkurrierender Musikkonzepte und Stilrichtungen führt. Das latente Einverständnis in Bezug auf Idee, Begriff und Funktion Neuer Musik erodiert, und die Institutionen orientieren sich mehr und mehr an ihren Eigen- oder Selbsterhaltungsinteressen. Die Digitalisierung der Neuen Musik führt somit zu einer Entkoppelung von Diskursen und Institutionen, was zur Konsequenz hat, dass die normativen Entscheidungen über die Musik nicht mehr durch gemeinsam geteilte Leitideen koordiniert werden können, was aber auch einen Autonomiegewinn für die Institutionen selbst bedeutet. Zum Beispiel kann dann ein Musikfestival viel unkonventionellere Entscheidungen treffen, als dies innerhalb der Konvention «Neue Musik» bislang möglich war. Insofern ein Dispositiv also in den Vernetzungseffekten zwischen Institutionen und Diskursen gründet, ist heute ein Zerfall jenes Dispositivs der Neuen Musik zu beobachten, wie es sich im 20. Jahrhundert herausgebildet hat.

III. TURN

Die digitale Revolution ist der Trigger in der Realität für eine «gehaltsästhetische Wende» in der Neuen Musik. Bislang war ein solcher «Turn» durch das Dispositiv der Neuen Musik blockiert; mit der Verbreitung digitaler Kompositions-, Aufschreib- und Wiedergabesysteme gewinnen die Komponisten, Veranstalter, Kritiker und Hochschullehrer jedoch einen neuen Grad an institutioneller Unabhängigkeit, was weitreichende Folgen hat. Zum einen werden damit die Zugangsbarrieren zur Neuen Musik extrem abgesenkt, so dass viel mehr Akteure ins Spiel kommen als bisher. Ein Grossteil der aktiven Komponisten wird ein eigenes Werk schaffen können, aber keine Karriere mehr im herkömmlichen Sinne haben. Es ist absolut ausgeschlossen, Tausende von gut ausgebildeten Komponisten mit Kompositionsaufträgen für Ensembles oder Orchester auszustatten. Allein schon aus diesem Grund wird man mehr am Computer komponieren, eigene Einspielungen mit wenigen Musikern und *ePlayern* herstellen, diese Aufnahmen über das Internet verbreiten, in der Hoffnung, dass diese Stücke einmal auf einem Festival oder in einem Kunstprojekt zur Aufführung

kommen. Die Digitalisierung führt in dieser Hinsicht zu einer weitgehenden Demokratisierung der Neuen Musik – aus einer Kunst der Wenigen wird eine Kunst von Vielen, die jeden erreichen kann, der einen Internetzugang besitzt.

Vor allem die Möglichkeit der Dokumentation und Präsentation von Neuer Musik auf Videoportalen erschliesst dieser ein Publikum, das weit über die engen Grenzen ihrer Subkultur hinausreicht. Der Kontakt zum zeitgenössischen Tanz, zur Performance-Szene, zum Jazz, zur akademischen Ästhetik, zur Naturwissenschaft oder zur aktuellen Philosophie lässt sich über einen Link herstellen und in den sozialen Netzwerken multiplizieren. Dieses hinzugewonnene Publikum, das kein genuines Fachpublikum ist, kann die Neue Musik aber unmöglich auf ihre diffizilen Materialexperimente hin beobachten, sondern wird eher eine lebensweltliche Perspektive einnehmen und auf die ästhetischen Gehalte achten, die erfahrbar sind. Im Unterschied zur Popmusik wird sie dabei gerade nicht die massenhaft anschlussfähigen Themen aufgreifen, sondern die reflexiv anspruchsvollen Selbstbeschreibungsaporien der Gesellschaft suchen. Je weiter sich das virtuelle Fenster in die Welt öffnet, desto stärker wird auch das Motiv bei den Komponisten, einen ästhetischen Gehalt zu kommunizieren.

Die gehaltsästhetische Wende, die sich heute am Horizont der zeitgenössischen Musik abzeichnen beginnt, ist mithin ein multikausales Phänomen: Sie wird überhaupt erst denkbar, weil sich das Ideal des innermusikalischen Fortschritts mit akustischen Instrumenten nur noch simulieren, aber nicht mehr überzeugend einlösen lässt. Ein Blick in die digitalen Archive, in denen alles abrufbar sein wird, was im Genre Neue Musik jemals komponiert wurde, wird zu einer zusätzlichen Ernüchterung führen: für jede Innovation – ganz gleich, ob es sich nun um einen neuen Klang, eine neue Kompositionstechnik oder eine neue Spielweise handelt – findet sich bereits ein mehr oder weniger ähnliches Pendant im Netz.

Die gehaltsästhetische Wende der Neuen Musik wird zudem zu einer realen Option, weil es mit der Digitalisierung zu einer umfassenden Demokratisierung dieser hochgradig elitären Kunstform kommt, und zwar sowohl nach innen als nach aussen. Ihre Institutionen können den meisten Komponisten nach ihrer Ausbildung keine Sichtbarkeit mehr gewährleisten, mit der Folge, dass sie sich ihre eigene Öffentlichkeit schaffen müssen. Eine gehaltsästhetische Wende ist für die aus den Institutionen freigesetzten Komponisten schlichtweg ein Kommunikations-Apriori. Indem sie die für die Neue Musik so charakteristische Kluft zwischen «Kunst» und «Leben» gehaltsästhetisch überbrücken, können sie das Erbe der historischen Avantgarde in einem viel stringenteren Sinne antreten, als es die Generation von Stockhausen bis Lachenmann je vermocht hat. Wie jede avancierte Kunst, war auch deren Musik konzeptionell, nur dass es sich hierbei um Musikkonzepte handelte, die primär der Organisation des musikalischen Materials dienten und den Weltbezug ihrer Musik in einer oft theoretisch abstrakten, zum Teil auch hermetisch spekulativen Sprache in ihren Komponisten-Ästhetiken abhandelten. Die Konzepte der gehaltsästhetisch orientierten Neuen Musik hingegen konfigurieren konkret die Lebensweltbezüge der Musik und sind

deswegen im Prinzip auch für ein Publikum anschlussfähig, das nicht selbst schon einen langjährigen Sozialisierungsprozess in den Neue-Musik-Szenen durchlaufen hat.

Gehaltsästhetische Musikkonzepte müssen selbstevident sein, das heisst sie können nicht länger darauf vertrauen, dass sie in akademischen Seminaren vermittelt wurden oder zum Szenewissen gehören. Entsprechend werden heute drei Konzeptualisierungsstrategien immer wichtiger, welche eine Selbstvermittlung der Musikkonzepte leisten: die Visualisierung, die Theatralisierung und die Semantisierung der Neuen Musik. Auch dieser Forderung kommt der technologische Fortschritt entgegen, insofern der Computer eine universelle Schnittstelle für Musik, Text und Bild bereitstellt. Über eine Videoleinwand lassen sich heute ästhetische Gehalte vermitteln, wie dies früher nur in dem extrem kostenintensiven Format des Musiktheaters möglich war.

Die Digitalisierung lockert das institutionelle Netz, welches das Dispositiv der Neuen Musik konstituiert, aber sie ändert nicht unmittelbar ihren Diskurs oder ihre Leitideen, die es restabilisieren. Letztlich folgte auch die Neue Musik im 20. Jahrhundert der im 19. Jahrhundert entstandenen Idee der absoluten Musik, die sie von der Klassischen Musik unbesehen übernommen hat und die ein Primat des Hörens für diese Kunstform festschreibt.

Wie die Klassik hielt die Neue Musik über Jahrzehnte an der Grundüberzeugung fest, dass sich in der reinen Instrumentalmusik im eigentlichen Sinne des Wortes die Idee der Musik manifestiert – eine Vorstellung, die sich übrigens erst um 1800 durchgesetzt hat.¹⁰ Vordem zählten Text, Tanz und Bild nicht etwa zu den «aussermusikalischen» Phänomenen, sondern waren fester Bestandteil der Musik. In der Neuen Musik erhielt sich die Idee der absoluten Musik in einer invertierten Form: Sie bezog sich negativ auf das musikalische Material der Tradition, und sie bezog sich nach dem Modell einer negativen Utopie auf die gesellschaftliche Wirklichkeit oder das Universum. Diese invertierte Idee der absoluten Musik, die in Lachenmanns Musikästhetik am prägnantesten zum Ausdruck kommt und nicht zuletzt aus diesem Grund bis heute eine Vorbildfunktion erfüllt, wird von einer Komponistengeneration, die heute etwa Mitte dreissig ist, unterlaufen. Anders als bei Mauricio Kagels «Instrumentalem Theater», das als grenzüberschreitende Avantgardestrategie das Dispositiv der Neuen Musik höchstens rhetorisch in Frage gestellt hat, fallen die gehaltsästhetischen Werke von heute in einen anderen sozialen Kontext – und damit auf fruchtbaren Boden.

Die gehaltsästhetische Wende der Neuen Musik manifestiert sich in unterschiedlichen Werktypen. Zum einen trifft man subversive Arbeiten, deren Intention vor allem darin besteht, die vorherrschende Idee der Neuen Musik von allen Seiten her zu unterminieren. Dies ist zum Beispiel bei Trond Reinholdtsens Stück *Music as Emotion* (2007) der Fall, in dem ein Quiz für das Publikum veranstaltet wird, das die Gefühlsqualitäten von Neuer Musik erraten soll – ob die vom Ensemble vorgespielte Passage nun «freudig», «begeisternd» oder «pathetisch» klingt. Die von einem Sprecher vorgetragene Arbeitshypothese lautet, dass Musik eine «Sprache der Gefühle» sei. Und natürlich

rät man als uneingeweihter Zuhörer immer falsch – das ist der Witz. Ein anderes Beispiel wäre das *Meisterwerk* (2010) für Klavier und Posaune von Patrick N. Frank, der sein technisch äusserst anspruchsvolles und virtuos geschriebenes Stück von den Musikern Abschnitt für Abschnitt in präziser musikwissenschaftlicher Fachsprache erläutern lässt.¹¹ Für die Zuhörer wird das Stück zum absurden Vergnügen, weil offensichtlich wird, dass es keine nachvollziehbaren Urteilkriterien für die Meisterhaftigkeit eines Neue-Musik-Stückes mehr gibt. Im einen wie im anderen Fall wird die kommunikative Dysfunktionalität der rein instrumentalen Neuen Musik vorgeführt, einmal in Bezug auf ihre Erfahrungsqualitäten, ein andermal in Bezug auf ihre technischen Merkmale und ihre formale Struktur. In beiden Fällen handelt es sich um einen Angriff auf die invertierte Idee der absoluten Musik mit den Mitteln der sardonischen Selbstkommentierung.

Die Rede von einer gehaltsästhetischen Wende besagt selbstverständlich nicht, dass es in Zukunft keine Neue Musik mehr gibt oder gar geben sollte, die weiterhin einem materialästhetischen Kompositionsideal folgt. Der Punkt ist vielmehr, dass auch diese Musik in eine gehaltsästhetische Perspektive gestellt und so wahrgenommen wird. So sind die *Infiltrationen* (2009) von Stefan Prins ein typisch experimentelles Stück, das die Klangmöglichkeiten von vier Elektrogitarren erforscht. Allerdings bricht die Performance mit der Konzertsituation, indem die vier E-Gitarren auf grossen Tischen wie Versuchsobjekte auf dem Rücken liegen und von den vier Musikern mit den verschiedensten Gegenständen «bearbeitet» werden. Damit wird das Materialexperiment in einer Weise theatralisiert, dass es selbst zum expliziten Gehalt der Musik wird. Die *Infiltrationen* sind kein Beispiel für die Gehaltsästhetik, aber sie machen sich mit ihr kompatibel: Sie inszenieren eine Laborsituation, die das Hören gerade nicht auf sich selbst fokussiert. Und auch wenn die Ensembles heute den Konzertsaal verlassen und sich die öffentlichen Räume erschliessen – wenn sie immer öfter in Fabrikhallen, Museen, Kirchenruinen, auf Schiffen, Bahnhöfen oder in der freien Landschaft spielen –, so hat dies heute weniger etwas mit einer avantgardistischen Entgrenzungsstrategie zu tun als mit einem verstärkten Interesse an ästhetischen Gehalten.

Neben jenen Arbeiten, bei denen die Subversion der vorherrschenden Leitbilder der Neuen Musik selbst zum Gehalt des Stückes wird – und zu diesen gehört natürlich auch das weit verbreitete Wunschbild, dass Neue Musik eine «Kunst ohne Leitbilder» sei –, kamen in den letzten zwei Jahren eine ganze Reihe von Arbeiten zur Aufführung, die in einem direkten Sinne eine gehaltsästhetische Ausrichtung besitzen. Johannes Kreidler bringt in seinem Stück *Fremdarbeit* (2009) die Ausbeutungsverhältnisse zwischen erster und zweiter Welt auf die Bühne; Leah Muir komponiert in ihrem Stück *HardBeat* (2009) mit den Elektrokardiogrammen von Herzinfarktpatienten ein zeitgemässes Lied vom Tod für Sopran; Daniel Kötter und Hannes Seidel führen in ihrem Stück *Falsche Freizeit* (2010) vor, welchen Zusammenhang es zwischen Beruf und Freizeitbeschäftigung gibt. Alle genannten Beispiele finden sich auf YouTube.

Wenn man sich vergegenwärtigt, welchen Paradigmenwechsel diese gehaltsästhetischen Werke für die Neue Musik tatsächlich implizieren, dann ist es bemerkenswert, dass sie auf den Festivals aufgeführt werden. Genau genommen brechen sie nicht nur mit der invertierten Idee der absoluten Musik, sondern sie setzen letztlich ein diametral entgegengesetztes Musikverständnis voraus: Eine Idee der relationalen Musik, welche die Bezüge zu Text, Sprache, Bewegung und Bild nicht länger als «aussermusikalische» Relationen begreift und die reine Instrumentalmusik nicht mehr als den Wesenskern der Musik betrachtet. Gerade weil das musikalische Material kein unbestrittener Letztwert mehr für die aktuelle Kunstmusik sein kann, ist sie gleichermassen offen für die klassischen Orchesterinstrumente, für Elektronische Musik, für die Alltagsgeräusche oder Samplekompositionen. Sie besitzt auch keine Präferenz mehr für bestimmte Ismen und Stile der Neuen Musik. Alles ist möglich – wenn das ausgewählte Material zum ästhetischen Gehalt des Stückes passt. Nach der gehaltsästhetischen Wende definiert sich die Neue Musik nicht mehr durch die klangliche Oberfläche, insbesondere der klassischen Instrumente, oder die strukturelle Tiefe einer atonalen Komposition, sondern durch die Konstellation von Erfahrungsgehalten. Neue Musik lässt sich sowohl im hoffnungslos übernutzten Genre des Streichquartetts als auch mit Hilfe einer billigen Popkompositionssoftware komponieren, welche eigentlich nur musikalische Klischees reproduziert. Dass diese Art von gehaltsästhetisch gepolter Kunstmusik inzwischen von den Institutionen der Neuen Musik aufgegriffen und gefördert wird, ist sicherlich das deutlichste Indiz dafür, dass auch die normativ wirksamen Leitideen in der Neuen Musik sich im Wandel befinden.

Weiterführende Video-, Ton- und Textdokumente sind über das «Dossier Digitale Infiltrationen» auf www.dissonance.ch zugänglich.

-
- 1 Vgl. Harry Lehmann, *Avantgarde heute. Ein Theoriemodell der ästhetischen Moderne*, in: *Musik & Ästhetik* 38, 2006, S. 5–41; Text online auf www.harrylehmann.net/texte.
 - 2 Zu einer adäquaten Neufassung des Begriffs des musikalischen Materials im Zeitalter der digitalen Revolution siehe den grundlegenden Aufsatz von Johannes Kreidler, *Zum Materialstand der Gegenwartsmusik*, in: *Musik & Ästhetik* 52, 2009, S. 27.
 - 3 Der Frage, wie sich der Begriff des Dispositivs für die Beschreibung Neuer Musik fruchtbar machen lässt, widmet sich das Themenheft «Dispositiv(e)» der *Positionen* 74, Februar 2008.
 - 4 Michel Foucault, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin: Merve 1978 (Neuaufgabe 2000), S. 119f.
 - 5 Ebd., S. 125.
 - 6 Vgl. Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1996, S. 113.
 - 7 Ebd., S. 117.
 - 8 Der Begriff des *ePlayers* besitzt eine Doppelbedeutung und verweist einerseits auf die «elektronischen Spieler» (wie zum Beispiel den digitalen Trompeter) und andererseits auf die Abspielmaschine (in Analogie zum CD-Player). Die Ambivalenz ist gewollt, weil auch die virtuellen Einspielungen keine rein synthetischen Produkte sind, sondern die Elementarteilchen der ePlayer-Musik, das heisst jedes einzelne Instrumentalsample, von einem echten Musiker einmal live eingespielt wurden. Vgl. Harry Lehmann, «ePlayer», in: Johannes Kreidler, Harry Lehmann, Claus-Steffen Mahnkopf, *Musik, Ästhetik, Digitalisierung. Eine Kontroverse*, Hofheim: Wolke 2010, S. 161–167; siehe auch www.harrylehmann.net/begriffe.
 - 9 Zur Theorie der Entinstitutionalisierung vgl. ausführlich Harry Lehmann, *Zur Entinstitutionalisierung der Neuen Musik*, ebd., S. 151–160, sowie Thomas Hummel, *Not als Innovationsmotor. Ein Erfahrungsbericht zum Thema «Entinstitutionalisierung der Neuen Musik»*, in: *dissonance* 113, März 2011, S. 18–21.
 - 10 Vgl. Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel: Bärenreiter 1978, S. 7–23.
 - 11 Vgl. Michael Kunkel, *Gemeinde ohne Moral? Patrick N. Franks Arbeit am Indifferenten*, in: *dissonance* 116, Dezember 2011, S. 46–51, sowie das multimediale «Dossier Patrick N. Frank» auf www.dissonance.ch.
-