

# Kapitulationserklärung der Neuen Musik

Response auf den Beitrag von Harald Muenz in MusikTexte 146

von Harry Lehmann

In leichter Abwandlung des Sprichworts „A picture is worth a thousand words“ kann man mit Blick auf die Cover der letzten beiden Ausgaben der MusikTexte sagen: zwei Bilder sind mehr wert als tausend Worte. Auf der einen Titelseite der MusikTexte 145 sieht man die zerknüllte E-Mail zur Konzeptmusik-Umfrage auf dem Dielenboden, welche vorab an die Autoren verschickt wurde; noch gut zu lesen ist der Satz: „Wie würden Sie ‚Konzeptmusik‘ definieren?“ Das Cover ist die perfekte Momentaufnahme eines Diskurses, bei dem noch nicht klar ist, welche Richtung er nehmen wird: Einerseits scheint hier ein leidiges Thema entsorgt zu werden und sich auf dem Weg in den Müll zu befinden, andererseits wurde der Papierkorb offenbar verfehlt. Auf der Titelseite der MusikTexte 146 ist dann ein Klassiker der Konzeptkunst, Duchamps ‚Fahrrad-Rad‘, zu sehen. Voilà!

Im Folgenden möchte ich auf Harald Muenz' Beitrag antworten,<sup>1</sup> der sich im letzten Heft recht ausführlich mit meiner Musikphilosophie<sup>2</sup> auseinandergesetzt hat. Zunächst eine Bemerkung zur „digitalen Revolution“, die Muenz für einen Mythos hält: „Der in Lehmanns Buchtitel weiterkolportierte Mythos von der andauernden digitalen Revolution müsste so deutlich hinterfragt werden, wie es Volker Straebel in dieser Zeitschrift getan hat.<sup>3</sup> Dessen Einwände ... wischt Lehmann kurzerhand vom Tisch.“<sup>4</sup> Ich würde es nicht so ausdrücken, denn eigentlich gab es da gar nichts vom „Tisch zu wischen“, der „Tisch“ war nämlich leer. Liest man den Text von Nicholas Negroponte genau, auf den sich Straebel 2010 bezogen hat, dann wird man sehr schnell feststellen, dass die von ihm zitierte Bemerkung „Begrift es – die digitale Revolution ist vorbei“ einfach aus dem Kontext herausgerissen wurde und hinter ihr weder ein Argument noch die entsprechende Überzeugung von Negroponte steht – eher das Gegenteil ist der Fall. Am Ende schreibt Negroponte, dass er sich nach sechs Jahren als Autor der Wired-Kolumne mit diesem Text verabschiedet und das Geschäft nun jemand anderem überlässt. Die steile These, dass die digitale Revolution zu Ende sei, hatte offensichtlich etwas mit einem persönlichen Überdruß des Autors zu tun, der in seinem kleinen Zirkel seit Jahren das Gleiche hörte: „Und nun? Ich weiß: Die Extrapolation

von Bandbreite, Prozessorgeschwindigkeit, Netzwerkdimensionen oder der Verkleinerung von elektromechanischen Geräten ist wirklich ermüdend geworden. Moores Gesetz, erstmals 1965 von Gordon Moore erläutert, ist tatsächlich ein Geniestreich, aber jede weitere Erwähnung dieses Gesetzes sollte einen kotzen lassen. Der Zugriff auf Terabits, Petahertz-Prozessoren, planetarische Netzwerke und Diskettenlaufwerke auf der Spitze einer Nadel wird es geben ... sie werden einfach da sein. Begreift endlich – die digitale Revolution ist vorbei!“<sup>5</sup> Vorbei ist aber nicht die digitale Revolution, sondern höchstens – für die Insider von Wired im Jahre 1998 – der Neuigkeitswert der Aussage, dass es diese Revolution gibt. Das weiß natürlich auch Negroponte, so dass er im nächsten Satz die These gleich wieder zurücknimmt, indem er sagt: „Ja, wir befinden uns jetzt in einem digitalen Zeitalter“, und zwar nicht etwa an seinem Ende, sondern erst ganz am Anfang, wie er später ganz unmissverständlich sagt: „Wir sind nicht einmal im digitalen Basislager.“ Es ist also vollkommen irreführend und entspricht auch nicht den wissenschaftlichen Zitierstandards, wenn Volker Straebel Negroponte als Kronzeugen für ein Ende der digitalen Revolution anführt und Harald Muenz ihm hier beipflichtet. Negroponte hat keine Sachaussage gemacht, die man als Autoritätsbeweis anführen könnte, sondern eine rhetorische Abschiedskolumne geschrieben, die sich nicht gerade um Konsistenz bemüht. Die beiden Aussagen „the Digital Revolution is over“ und „we're not even at digital base camp“ stehen offensichtlich im Widerspruch. Negroponte kann natürlich so paradox formulieren, wie er will, wenn er darin ein probates Stilmittel sieht, reduziert aber ein Musikwissenschaftler solche Paradoxien auf die platte Aussage: „Die digitale Revolution ist vorbei“, dann ist dies ganz sicher kein ernstzunehmender Einwand.<sup>6</sup>

Meine zweite Response betrifft das Kriterium der Innovation, das Harald Muenz für einen Fetisch hält: „Lehmanns Theoriemodell beruht darauf, dass sich im Laufe der Musikgeschichte ‚Werk‘, ‚Medium‘ und ‚Konzept‘ sukzessive voneinander entkoppeln. Darin steckt die Idee historisch anwachsender Befreiung von Zwängen. Freiheit wäre aber auch, sich nicht bloß von Tabus der Nachkriegsmo-

derne, sondern ebenso von denen der Postmoderne zu lösen. Viele Neue-Musik-Akteure verzweifeln immer noch an der Suche nach Neuem, befindet sich der Komponist damit doch vermeintlich automatisch auf der Seite der Guten. Ich halte das Kriterium der ‚Innovation‘ für einen Fetisch der ‚Neuen Musik‘. Ihn in Frage zu stellen, ist nach wie vor so gut wie tabu.“<sup>7</sup>

Mit der Bemerkung, dass die Suche nach dem Neuen die Komponisten „vermeintlich automatisch auf die Seite der Guten“ stellen würde, stellt Harald Muenz den traditionellen Neuheitsanspruch der Neuen Musik als eine Art Ideologie dar. Man kann (aber muss nicht) diese hinzugewonnenen Möglichkeitsräume als eine „Befreiung von Zwängen“ – zum Beispiel vom „ästhetischen Apparat“ – interpretieren. Entscheidend ist aber, dass dieser Ausdifferenzierungsprozess von „Medium“, „Werk“ und „Konzept“ nicht nur einseitig negativ als Befreiung, sondern auch positiv als eine Erschließung neuer ästhetischer Wahrnehmungsdimensionen beschrieben wird. Hier kann man sicherlich verschiedene Theorien entwickeln, was dies im Einzelnen heißt. Meine These (die ich in dem demnächst erscheinenden Buch „Gehaltsästhetik. Eine Kunstphilosophie“<sup>8</sup> ausführlich erläutere) wäre, dass die Neue Musik im zwanzigsten Jahrhundert genauso wie die bildende Kunst und die Literatur die ästhetischen Eigenwerte der Erhabenheit, des Ereignisses und der Ambivalenz als alternative Werte zur traditionellen ästhetischen Leitidee der Schönheit erschlossen hat. György Ligeti's „Atmosphères“ (1961), Karlheinz Stockhausens „Kreuzspiel“ (1951) und Helmut Lachenmanns „Gran Torso“ (1971/1972) nutzen diese drei Eigenwerte der Wahrnehmung nicht nur akzidentuell, sondern komponierten mit ihnen in Reinform.<sup>9</sup> Was man gewöhnlich als „Ende des Materialfortschritts“ beschreibt, ist eigentlich die Erschöpfung des ästhetischen Innovationsmodus der Musik (wie auch aller anderen Künste), der allein über die Exploration der ästhetischen Wahrnehmung läuft.

Wenn Harald Muenz nun auf „ästhetische Erfahrung“ rekurriert, dann geschieht dies viel zu unspezifisch; der Satz: „Gerade für die ästhetische Erfahrung von Musik ist es zweitrangig, ob sie ‚innovativ‘ ist oder nicht“<sup>10</sup> hat nicht den

geringsten Argumentationswert für die Sache der Neuen Musik. Jeder, der aufmerksam Klassische Musik hört oder hellhörig im Wald spazieren geht, ist in der Lage, eine ästhetische Erfahrung zu machen. Wenn man in Bezug auf die Neue Musik von ästhetischer Erfahrung spricht, dann geht es immer um kunstspezifische ästhetische Erfahrungen und diese stehen wiederum in einem musikgeschichtlichen Kontext und setzen sich entsprechend auch einem Vergleich mit Werken aus, die eine ähnliche ästhetische Erfahrungsdimension schon einmal besonders prägnant und exemplarisch erschlossen haben. Die Werke von Ligeti, Stockhausen und Lachenmann haben in ihrer Entstehungszeit tatsächlich das Hören entgrenzt, die Wahrnehmung befreit und einen neuen Klang gefunden. Und die Einsicht oder die bittere Erfahrung, dass dies heute nicht mehr in gleicher Weise möglich ist, führt Harald Muenz offenbar dazu, den Innovationsanspruch der Neuen Musik ganz aufzugeben. Ich halte das für eine fatale Strategie und möchte im Folgenden nur die Konsequenzen aufzählen, die dies für die Neue Musik haben würde.

Die Preisgabe des Neuheitsanspruchs bedeutet vor allem einen Traditionsbruch mit der Neuen Musik, zu deren Selbstbeschreibung und Identität dieser Anspruch bislang genuin gehört hat. Er wird sich zweitens auch nicht einfach durch eine bloße Umschreibung von Wertevorstellungen und künstlerischen Ansprüchen verwirklichen lassen, sondern er würde zu einer institutionellen Zersplitterung der Neuen Musik führen in eine Experimentelle Musik einerseits, die am Neuheitsanspruch festhält, und in eine Zeitgenössische Klassik andererseits, die den Anspruch auf Innovation für sekundär erklärt.<sup>11</sup> Allein schon der ewig schwelende Generationenkonflikt wird dafür sorgen, dass junge Komponisten sich mit Stücken zu profilieren versuchen, die gegenüber den etablierten „alten“ als „neu“ erscheinen. Drittens würde die Neue Musik in dem Moment, wo sie offen als Institution auf den emphatischen Kunstan-spruch verzichtet, neu und innovativ zu sein, ihren stärksten Legitimationsgrund gegenüber einer Gesellschaft aus der Hand geben, auf deren Subventionen sie angewiesen ist. Als Zeitgenössische Klassik lässt sich die Neue Musik zwar wie ein Kulturgut pflegen, aber dafür ist es vollkommen ausreichend, die kanonischen Werke von Schönberg, Strawinsky, Ligeti, Stockhausen, Lachenmann und so weiter ins erweiterte Repertoire der Klassischen Musik aufzunehmen, anstatt

diese Ästhetiken in „neuen“ Werken von „neuen“ Komponisten variieren und re-kombinieren zu lassen.

Ganz gleich, ob man nun vom Zeitalter der digitalen Revolution, von der Industrie 4.0 oder vom zweiten Maschinenzeitalter spricht, es ist nun auch in den Feuilletons angekommen, dass die Digitalisierung zu gesellschaftlichen Umbrüchen führt, welche sich am ehesten mit denen vergleichen lassen, die im neunzehnten Jahrhundert durch die industrielle Revolution ausgelöst wurden.<sup>12</sup> Wenn aus der Neuen Musik nun das Lamento erschallt, die digitale Revolution sei „ein über zwanzig Jahre oller Hut“<sup>13</sup> – was auf gut Deutsch heißt, das Thema sei irrelevant –, dann bestärkt dies leider wieder einmal das weitverbreitete Vorurteil von der hoffnungslosen Weltfremdheit der Neuen

### Anmerkungen

- 1 Harald Muenz, „Macht die Musik, die ihr selbst hören wollt!“, in: MusikTexte 146, Köln, August 2015, 65–70.
- 2 Harry Lehmann, Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie, Mainz: Schott, 2012.
- 3 Volker Straebel, „Vordigitales Bewusstsein“, in: MusikTexte 126, Köln, August 2010, 23.
- 4 Harald Muenz, siehe Anmerkung 1, 65.
- 5 Nicolas Negroponte, „Beyond Digital“, in: Wired, San Francisco, Dezember 1998, 288; <http://archive.wired.com/wired/archive/6.12/negroponte.html>
- 6 Siehe zu diesem Thema auch Reinhard Oehlschlägel, „Zur digitalen Revolution“, in: MusikTexte 125, Köln, Mai 2010, 3–4; Harry Lehmann, „Zum Begriff der Digitalen Revolution“, in: Positionen 84, Großstückenfeld, August 2010, 30–33.
- 7 Harald Muenz, siehe Anmerkung 1, 69. Das von Muenz erwähnte Theoriemodell findet sich in Harry Lehmann, „Avantgarde heute. Ein Theoriemodell der ästhetischen Moderne“, in: Musik & Ästhetik 38, Stuttgart: Klett-Cotta, April 2006, 10.
- 8 Harry Lehmann, Gehaltsästhetik. Eine Kunstphilosophie, Paderborn: W. Fink (Dezember 2015). Diese gattungübergreifende

### Kunst und Geld

Am 20. und 21. Mai 2016 findet an der Pariser Universität EHESS auf Englisch und Französisch die Konferenz „Art and money: the socio-aesthetic implications of arts funding“ statt. Untersucht werden sollen Veränderungen der Kulturfinanzierung, namentlich die Verlagerung der Kulturförderung von öffentlichen Institutionen zu privaten Stiftungen, Mäzenen und zu Crowdfunding sowie der Einfluss dieser Entwicklungen auf Architektur, Musik, Kunst, Film, Theater, Tanz, Literatur et cetera. Unter dem Schlagwort „Follow the money“ sollen ästhetische Gegenstände und Ansätze mit soziologischen, politischen, ökonomischen Frage-

stellungen und Aspekten verbunden werden. Das Interesse richtet sich insbesondere auf Wanderbewegungen von Künstlern, auf aktuelle künstlerische Trends, Festivals, Auftragsvergabe, Kunstmarkt, das Verhältnis von avantgardistisch versus populär sowie neue Produktions-, Präsentations- und Distributionskanäle. Organisatorinnen sind Marion Duquero, Annelies Fryberger und Viviane Waschbüsch. Vorschläge für Vorträge im Umfang von dreihundert Wörtern samt Kurzbiographie und Publikationsliste bis maximal zweihundert Wörter können bis zum 15. Januar 2016 geschickt werden an [art.argent.2016@gmail.com](mailto:art.argent.2016@gmail.com)

Musik. Die Implikationen der Digitalisierung lassen sich weder in der Gesellschaft noch im Kunstsystem „Neue Musik“ einfach ignorieren, man kann höchstens unterschiedlich auf sie reagieren. Eine Neue Musik, die ihren genuinen Neuheitsanspruch nicht aufgibt, sondern gehaltsästhetisch reformuliert, würde auf jeden Fall jene künstlerischen Spielräume zurückgewinnen, um die gesellschaftlichen Transformationsprozesse, mit denen sie heute konfrontiert ist, medien-spezifisch reflektieren zu können.

Muenz' Thesen von der Irrelevanz der digitalen Revolution und dem Fetischcharakter der Innovation stützen sich gegenseitig und formulieren so, vermutlich unabsichtlich, eine Art Kapitulationserklärung der Neuen Musik – die man besser nicht unterschreibt.

- Kunstphilosophie beruht auf einer Theorie der ästhetischen Erfahrung, in welcher auch der Begriff der ästhetischen Eigenwerte systematisch eingeführt wird.
- 9 Siehe hierzu Harry Lehmann, „Erhabenheit – Ereignis – Ambivalenz. Zur Ästhetik der Neuen Musik“, in: Neue Zeitschrift für Musik, Mainz: Schott, 5/2015, 22–27.
- 10 Harald Muenz, siehe Anmerkung 1, 70.
- 11 Michael Rebhahn, „No problem! Approaches towards an artistic New Music“, Transcript of a lecture given at the conference New Perspectives for New Music in Germany, Harvard University, Music Department April 13th 2013; <http://hgnm.org/2013/05/13/documentation-hgnm-conference-new-perspectives-on-new-music/> (Übersetzung von Michael Rebhahn).
- 12 Vergleiche Erik Brynjolfsson/Andrew McAfee, The Second Machine Age: Work, Progress, and Prosperity in a Time of Brilliant Technologies, New York/London: W. W. Norton & Company, 2014; Martin Ford, Rise of the Robots: Technology and the Threat of a Jobless Future, New York: Basic Books, 2015.
- 13 Harald Muenz, siehe Anmerkung 1, 65.