

# DIE DIGITALISIERUNG DER NEUEN MUSIK

ROLF W. STOLL IM GESPRÄCH MIT DEM PHILOSOPHEN HARRY LEHMANN

Neue Zeitschrift für Musik 1/2013

«Digitalisierung» scheint für die meisten noch immer eine Frage von sich weitenden medialen Möglichkeiten und neuen Geschäftsmodellen. Der Philosoph Harry Lehmann zeigt in seinem neuen Buch, dass es um weit mehr geht: um die Implosion des gesamten kulturellen Gefüges, wie wir es bisher kennen – mit gestaltbaren Auswirkungen auf die innere Verfassung der Künste selbst. Über Erscheinungsformen der Digitalisierung, die vielfältigen institutionellen Veränderungen, die damit einhergehen, und die Möglichkeiten, diese für die Musik produktiv zu machen, sprachen wir mit dem Autor.

■ *Ihr neues Buch basiert auf der Beobachtung, die gegenwärtige Kunstszene unterliege einem Dispositiv, das sie nach innen und nach außen gegen jede Kritik immunisiert. Was bringt Sie zu dieser Beobachtung?*

Der Witz ist, dass sich Dispositive nicht «beobachten» lassen. Man kann sie nicht einfach wahrnehmen und mit dem Finger auf sie zeigen, sondern es sind spezifische Machtstrukturen, die ein kulturelles Feld wie die Neue Musik präformieren. Sie schaffen die Handlungsspielräume für alle Akteure, sie bleiben aber für die Handelnden selbst – also für die Komponisten, Musiker, Verleger und Veranstalter – weitgehend unsichtbar. Dass es heute möglich ist, das Dispositiv der Neuen Musik zu beschreiben, ist eher ein Indiz dafür, dass es bereits zerfällt.

■ *Was muss man sich unter einem «Dispositiv» vorstellen?*

Auf eine Kurzformel gebracht, würde ich im Anschluss an Foucault immer dann von einem «Dispositiv» sprechen, wenn Institutionen und Diskurse sich komplementär ergänzen und stabilisieren. In Bezug auf die Neue Musik kann man dann zeigen, dass die Form ihrer Institutionalisierung eine ganz bestimmte Idee von absoluter Musik privilegiert hat und dass diese Idee wiederum die vorherrschende institutionelle Verfassung der Musik mit ihren rigiden Inklusions- und Exklusionsmechanismen für Komponis-

ten legitimierte. Genau diese Verschränkung von institutionellen und diskursiven Elementen bewirkt, dass Dispositive immun gegenüber Kritik sind.

■ *Das Potenzial zur Überwindung dieses Zustands schreiben Sie der Digitalisierung der Musik zu?*

Richtig, nur dass damit eben nicht gemeint ist, dass die Möglichkeiten, mit dem Computer zu komponieren, unmittelbar die Neue Musik verändern, sondern dass die Digitalisierung auf einer viel fundamentalen Ebene die Produktions- und Rezeptionsbedingungen von Kunstmusik transformiert. Es handelt sich um ein genuin soziologisches Argument, das bei Musikwissenschaftlern regelmäßig auf taube Ohren stößt. Ein typischer Fall von Betriebsblindheit in einem Fach, welches Musik traditionell als ästhetisches Phänomen betrachtet und entsprechend auch alle technologischen Innovationen nicht anders als unter ästhetischen oder technischen Gesichtspunkten zu diskutieren vermag. Aber eigentlich finde ich es ganz in Ordnung, dass meine Kritiker auf jene Begriffe wie den «ePlayer» und «Soundshop» empfindlich reagieren, denn ich habe diese Worte ja nicht zuletzt deswegen kreiert, damit sie als begriffliche Alarmsignale wirken und auf die weitreichenden Konsequenzen aufmerksam machen, die von solchen Technologien getriggert werden. Nur empört

man sich eben an der falschen Stelle; wie leistungsfähig am Ende die ePlayer und Soundshop-Programme sein werden, ist zweitrangig – entscheidend sind die sozialen Transformationsprozesse, die sie auslösen.

■ *Und welche Transformationen sind dies genau?*

Ganz allgemein gesprochen führt die digitale Revolution zu einer Demokratisierung und zu einer Entinstitutionalisierung der Neuen Musik. Die digitale Technik senkt massiv die Zugangsbarrieren zur ehemaligen Hochkulturkunst «Neue Musik», sodass viel mehr Akteure als bisher diese Art von anspruchsvoller Kunstmusik schaffen und verbreiten können. Für alle Institutionen der Neuen Musik, die bislang eine bestimmte Dienstleistung exklusiv angeboten haben – wie der Musikverlag, der das Notenmaterial herstellt, das Ensemble, das eine Partitur einspielt, die Musikhochschule, an der man Spezialwissen über Spiel-, Notations- und Kompositionstechniken erwirbt –, entstehen technologische Alternativen. Selbst die an einen Verlag gebundenen Komponisten produzieren ihr Notenmaterial inzwischen selbst am Computer, die Qualität der ePlayer-Einspielungen verbessert sich jedes Jahr und die eigenen Wissenslücken lassen sich auch ohne Meister-schülerkurs mit Informationen aus dem Internet schließen.

■ Können Sie uns einige Beispiele geben, die uns deutlich machen, inwieweit die überkommenen Strukturen davon betroffen sind oder sein werden? Was wird beispielsweise aus den Institutionen, wenn es die genannten Alternativen gibt?

Natürlich werden die Musikinstitutionen nicht einfach verschwinden oder überflüssig werden, aber es gibt nun viele Umwege und Nebenwege, auf denen man sich eine Identität als Komponist aufbauen und Karriere machen kann. Die Institutionen können viel weniger als bisher ihre tradierten und von Eigeninteressen gelenkten Vorstellungen von Neuer Musik durchsetzen. Zugegebenermaßen besitzt der Begriff der «Entinstitutionalisierung» eine gewisse Ambivalenz; es gibt diese semantische Assoziation, dass eine Entinstitutionalisierung am Ende zur vollständigen Auslöschung der Institutionen führt. Auch dies ist nicht auszuschließen, aber doch nur ein Grenzfall, den ich normalerweise nicht im Sinn habe. Mir geht es darum, jene Prozesse beschreiben zu können, die zu einem wie auch immer gearteten «Weniger» an institutioneller Macht führen. Die begriffliche Unschärfe und die daraus resultierenden Missverständnisse nehme ich bewusst in Kauf, weil ich hierfür kein besseres Wort finden konnte, weil der Terminus in der Soziologie bereits etabliert ist und weil ich darauf spekuliere, dass der Begriff mit zunehmendem Gebrauch seine Zweideutigkeit verlieren wird. Je stärker eine Gesellschaft mit Phänomenen der Entinstitutionalisierung konfrontiert ist, desto mehr wird sich dieser Begriff auch mit Bedeutung aufladen. Wir haben einfach noch nicht genug Erfahrungen mit Entinstitutionalisierungsprozessen gesammelt, auf die sich unsere Sprache hätte einstellen können. In ein paar Jahren dürften die meisten ein sehr klares Bild vor Augen haben, wenn von Entinstitutionalisierung die Rede ist.

■ Welchen Zusammenhang sehen Sie aber nun zwischen diesen sozialen und ökonomischen Umbrüchen, die Sie beschreiben, und den eher musikästhetischen Fragen, die im zweiten Teil des Buches diskutiert werden?

Es handelt sich natürlich um keinen kausalen Zusammenhang, sondern das Argument ist, dass die Digitalisierung wie ein Katalysator wirkt, und zwar als Katalysator für ungelöste und bislang erfolgreich verdrängte immanente Probleme der Neuen Musik selbst. Die digi-

tales Revolution verändert nur die Bedingungen dafür, dass diese Probleme jetzt sichtbar werden, an die Oberfläche drängen und aufgelöst werden können.

■ Einer Ihrer zentralen Kritikpunkte betrifft die Vorstellung eines unendlich weiter zu erweiternden Materialfortschritts. Wäre dies ein solches «erfolgreich verdrängtes Problem»? Ihr Gegenkonzept lautet dann «gehaltsästhetische Wende». Worin liegt für Sie die Notwendigkeit einer solchen «Wende» begründet?

Dass man auf den akustischen Instrumenten nach der Erschließung der erweiterten Spieltechniken kein nennenswert neues musikalisches Material mehr hervorbringen kann, ist seit zwanzig Jahren offensichtlich. Dass damit die Neue Musik ihren Neuheitsanspruch nicht mehr einlösen kann, über den sie sich als avancierteste Kunstmusik der Gesellschaft lange Zeit definiert hat, ist das erfolgreich invisibilisierte Problem. Die simple Schlussfolgerung hieraus ist, dass die Neue Musik, wenn sie denn ihren genuinen Neuheitsanspruch weder preisgeben darf noch materialästhetisch einlösen kann, diesen immer noch über neue ästhetische Gehalte zu generieren vermag.

■ Diese Wende würde – so schreiben Sie – «einen Paradigmenwechsel jener Leitidee implizieren, an der sich die Neue und die Klassische Musik gleichermaßen orientieren», der Idee der «absoluten Musik». Hat der Begriff der «absoluten Musik» jetzt also ausgedient?

Ausgedient hat der Begriff nicht, aber er bekommt jetzt einen Gegenbegriff, von dem aus er sich unterscheiden lässt und der ihn relativiert. Neue Musik ist heute zu großen Teilen «relationale Musik», das heißt Musik mit einem Bezug zu Sprache, Bewegung, Empfindung, Diagramm und Bild, die sich einer vollständigen Musikalisierung widersetzen und in den Werken «Fremdkörper» bleiben. Musikrelate besitzen ein hohes Maß an Alterität gegenüber der Musik. *Water Walk* von Cage oder das «instrumentale Theater» von Kagel und natürlich alle Formen von Musiktheater sind traditionelle Erscheinungsformen für relationale Musik. Was sich heute ändert, ist, dass der Computer es so einfach macht, Videos, Texte und Geräusche in die Partituren und Werke hineinzukopieren. Relationale Musik wird damit zum Normalfall, die zudem den Vorzug hat, dass man in diesem Feld tatsächlich noch

neues ästhetisches Material generieren kann. Allerdings kann die zeitgenössische relationale Musik wie etwa *Schraubdichtung* von Carola Bauckholt oder das *Helikopter-Streichquartett* von Stockhausen nicht länger wie die eben erwähnten historischen Stücke von Cage und Kagel den Musikbegriff entgrenzen und insofern eben auch nicht mehr als «Materialfortschritt» verstanden werden.

■ Sie meinen, es gibt neues ästhetisches Material ohne Materialfortschritt?

Vollkommen richtig, diese Möglichkeit – die für die absolute Musik, die auf akustischen Instrumenten gespielt wird, schon längst nicht mehr existiert – gibt es in der relationalen Musik. Eine andere Frage wäre, ob sich nicht neues musikalisches Material mit neuen, digitalen Instrumenten generieren lässt. Natürlich wird man zwei Meter lange virtuelle Querflöten modellieren oder virtuelle Hybridinstrumente wie eine Harfentuba konstruieren können. Aber entsteht damit wirklich neues musikalisches Material? Ich tendiere hier eher zu der etwas konservativen Hypothese, dass die unerhörten akustischen Phänomene zumindest in ihren Extremen bereits durch die akustischen Instrumente erschlossen sind, vor allem wenn man bedenkt, dass sich in diesen Instrumenten die Hörerfahrung mehrerer Generationen von Instrumentenbauern und Musikern akkumuliert hat.

■ Aber wieso sprechen Sie dann von einer «gehaltsästhetischen Wende», wenn transmediale Musik weiterhin neues musikalisches bzw. neues ästhetisches Material hervorbringen kann. Der Innovation sind doch in dieser Hinsicht keine Grenzen gesetzt ...

Man muss in Rechnung stellen, dass heute das Erfinden von neuen Klängen – auch wenn sie eine Synthese mit Bildern, Sprache und Bewegung eingehen – eine viel geringere Wirkungsmacht entfalten kann als zu Zeiten der historischen Avantgarde. Selbst die ästhetisch innovativsten Werke entgrenzen nicht länger den Musikbegriff und haben entsprechend auch nicht mehr die Chance, auf diese Weise Musikgeschichte zu schreiben. Die Neue Musik hat das ganze 20. Jahrhundert extrem selbstreferenziell operiert, sie folgte einer Überbietungslogik der Moderne, wo Neuheit über die Negation von Tradition definiert wurde.

Das Resultat war ein immanenter Zugewinn an Freiheitsgraden, eine schrittweise Entkoppelung von Werk, Medium und Konzept in der Kunstmusik. Wenn diese Überbietungslogik einmal angereizt ist – und mit ihr auch die etwas simplifizierenden Leitbilder des «Materialfortschritts» und der «Entgrenzung» –, dann bekommen gehaltsästhetisch konzipierte Werke für Komponisten einen besonderen Reiz. Es gibt nämlich immer zwei Optionen, wie die relationale Musik mit jenen Fremdreferenzen, d. h. mit jenen mannigfaltigen «außermusikalischen» Bezügen, welche den Musikrelaten anhaften, umgehen kann. Die Fremdreferenzen können sich im Werk wechselseitig annullieren oder sie können so miteinander kombiniert werden, dass sie einen welterschließenden Sinnzusammenhang aufspannen, dessen ästhetischer Gehalt sich erschließen lässt.

Dass sich die Kunstmusik mehr und mehr an einem Begriff der relationalen Musik orientiert, scheint mir unumgänglich zu sein; dass sie sich hingegen auf eine «gehaltsästhetische Wende» einlässt, hat eher etwas damit zu tun, dass Komponisten auf diese Weise einen Sinnverlust kompensieren können. Früher konnte ein einzelnes Werk Bedeutung für das gesamte Musiksystem erlangen, indem es die Grenzen des vorherrschenden Musikbegriffs überschritt, heute kann das einzelne Werk einen über sich hinausweisenden Sinn eher dadurch gewinnen, dass es die vorherrschenden Selbstbeschreibungs- und Erfahrungsmuster der Gesellschaft provoziert.

■ *Noch einmal: Was wird dann aus der reinen, der «absoluten» Instrumentalmusik?*

Sie wird im Idealfall parallel zur relationalen Musik – von den gleichen Musikern und Komponisten – geschrieben und aufgeführt werden und sich hoffentlich nicht in eine eigene kleine Festivalnische zurückziehen. Es verschieben sich mehr die Gewichte als dass hier das eine Genre durch das andere abgelöst wird. Wenn, wovon ich überzeugt bin, der Neuen Musik als absoluter Musik die großen Innovationsspielräume abhanden gekommen sind, dann wird es hier, ähnlich wie in der Klassischen Musik, mehr um die Tradierung von handwerklichen Fertigkeiten, die Bewahrung eines einmal erlangten Niveaus an Virtuosität und um Repertoirebildung gehen. Der Kultur-

aspekt tritt dabei mehr in den Vordergrund. Der emphatische Kunstanspruch der Neuen Musik aus dem Geiste der Avantgarde der 1950er und 1960er Jahre wird aber eher in der relationalen Musik fortleben.

■ *Lassen Sie uns noch einmal zum Anfang unseres Gesprächs zurückkehren. Mich interessiert natürlich besonders, welche Auswirkungen die von ihnen angesprochenen Entinstitutionalisierungsprozesse auf die Institution der Musikverlage und Musikzeitschriften haben werden.*

Es gibt verschiedene Szenarien. Aus rein ökonomischen Gesichtspunkten liegt es nahe, dass sich die großen Musikverlage aus der Neuen Musik zurückziehen. Entscheidend dürfte sein, dass es sich in Zukunft kein junger Komponist mehr leisten kann, sein Notenmaterial und seine Einspielungen aus Copyright-Gründen nicht auf seine Website zu stellen oder über *YouTibe* zu verbreiten. Wer sich nicht sichtbar macht, wird einfach weniger Aufmerksamkeit und entsprechend auch weniger Aufträge und Preise bekommen. Das andere Szenario wäre, dass große Verlage die Neue Musik aus kulturpolitischem Verantwortungsbewusstsein fördern und auf die ein oder andere Weise quersubventionieren. Dies wäre wünschenswert, stände aber immer unter der Prämisse, dass man die Komponisten, die man vertritt, nicht daran hindert, ihre Werke frei zugänglich zu machen.

■ *Was drängt einen Philosophen dazu, sich mit diesen Fragen auseinanderzusetzen? Was ist Philosophie im Zusammenhang mit den digitalen Veränderungen von Lebenswelt und Kunst zu leisten in der Lage?*

Zunächst einmal gehört es wesentlich zur Philosophie, eine philosophisch interessante Fragestellung zu finden, ja zu einem guten Teil auch zu *erfinden*, denn ganz ohne theoretische Fantasie kommt man hier nicht aus. Insofern habe ich das Thema «Digitale Revolution der Musik» in erster Linie als Chance begriffen, eine Musikphilosophie zu schreiben – eine Chance, die sich nicht so schnell wieder ergeben wird. Man kann eine Musikphilosophie nur in jenen historischen Momenten entwickeln, in denen es zu grundlegenden Umbrüchen kommt, wie etwa der Emanzipation der Dissonanz Anfang des 20. Jahrhunderts oder eben jetzt, wo sich aufgrund der Digitalisierung die Rahmenbedingungen für die Kunst-

musik massiv verändern. Nur auf derart kognitiv unsicherem Terrain, wo es zu Verschiebungen im soziologischen, ökonomischen, technologischen Selbstverständnis der Musik kommt, müssen die ästhetischen Kategorien, die basalen Leitbilder und der Musikbegriff neu justiert werden. Dies ist im Sinne einer polykontextuellen Komplexitätsreflexion eine genuine Herausforderung für das philosophische Denken.

Was kann eine solche Philosophie leisten? Sie entwickelt Argumente, klärt alte und prägt neue Begriffe, konstruiert Theorien und Modelle, die in ihrem Zusammenspiel den Akteuren in einem kulturellen Feld wie der Neuen Musik Entscheidungsoptionen bereitstellen, die vorher nicht zu erkennen waren. Sie generiert mit anderen Worten eine Beobachtungsperspektive, woran sich die Geister wieder scheiden können.

■ *Welches wären Ihre Handlungsempfehlungen für die Akteure des Musiklebens?*

Wenn Sie mir zusichern können, dass sich die Akteure in Bezug auf die beruflichen Risiken und persönlichen Nebenwirkungen meiner Empfehlungen vertrauensvoll an die *Neue Zeitschrift für Musik* wenden können ...

■ *Leserzuschriften sind uns jederzeit willkommen ...*

Für Komponisten wird eine eigenständige, konzeptionelle Position immer wichtiger. Musiker sind sicher gut beraten, vielseitig zu sein und sich nicht nur als Instrumentalisten, sondern auch als Schauspieler, Bühnenbildner, Techniker oder Manager zu profilieren. Und die erfolgreichsten Veranstalter dürften in Zukunft weniger den Autoritätsempfehlungen etablierter Komponisten vertrauen und stattdessen eigensinnig nach interessanten Stücken in der virtuellen Welt suchen. ■



## ■ INFO



### Buch

■ Harry Lehmann:  
*Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie*  
Schott Music, Mainz 2012.  
NZ 5033

Auch als ePaper erhältlich,  
u. a. bei [www.notafina.de](http://www.notafina.de)