

Jörn Peter Hiekel · Christian Utz (Hrsg.)

Lexikon Neue Musik

Jörn Peter Hiekel · Christian Utz (Hrsg.)

Lexikon

Neue Musik

METZLER
BÄRENREITER

ernst von siemens
musikstiftung



Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem, säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-476-02326-1 (Metzler)
ISBN 978-3-7618-2044-5 (Bärenreiter)

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2016 J.B. Metzler Verlag GmbH
www.metzlerverlag.de
www.baerenreiter.com
Gemeinschaftsausgabe der Verlage J.B. Metzler, Stuttgart und Bärenreiter, Kassel

Einbandgestaltung: Melanie Frsch unter Verwendung eines Notenbeispiels aus Beat Furrer, Antichesis für 14 Streicher (2006), T. 117ff.: Ausschnitt aus der Seite 24 der Partiturreinschrift des Komponisten, © 2006 by Bärenreiter Verlag Basel
Satz: Dörlemann Satz, Lemförde
Druck und Bindung: Kösel, Krugzell

Printed in Germany

Inhalt

Artikelverzeichnis	VII
Einleitung	IX
<i>(Jörn Peter Hiekel / Christian Utz)</i>	
I. Themen	
<hr/>	
1 Die Avantgarde der 1950er Jahre und ihre zentralen Diskussionen <i>(Ulrich Mosch)</i>	3
2 Ein Sonderweg? Aspekte der amerikanischen Musikgeschichte im 20. und 21. Jahrhundert <i>(Wolfgang Rathert)</i>	17
3 Auf der Suche nach einer befreiten Wahrnehmung. Neue Musik als Klangorganisation <i>(Christian Utz)</i>	35
4 Angekommen im Hier und Jetzt? Aspekte des Weltbezogenen in der Neuen Musik <i>(Jörn Peter Hiekel)</i>	54
5 Ästhetische Pragmatiken analoger und digitaler Musikgestaltung im 20. und 21. Jahrhundert <i>(Elena Ungeheuer)</i>	77
6 Raumkomposition und Grenzüberschreitungen zu anderen Kunstbereichen <i>(Christa Brüstle)</i>	88
7 Zwischenklänge, Teiltöne, Innenwelten: Mikrotonales und spektrales Komponieren <i>(Lukas Haselböck)</i>	103
8 Geistliche, spirituelle und religiöse Perspektiven in der Musik seit 1945 <i>(Jörn Peter Hiekel)</i>	116
9 Verflechtungen und Reflexionen. Transnationale Tendenzen neuer Musik seit 1945 <i>(Christian Utz)</i>	135
II. Lexikon	
<hr/>	
Artikel von A bis Z	157
Anhang	
<hr/>	
Siglenverzeichnis	636
Autorinnen und Autoren	637
Personen- und Werkregister	638
Sachregister	670

Artikelverzeichnis

- Afrika
- Akustik / Psychoakustik
- Aleatorik / Zufall
- Analyse
- Arabische Länder
- Architektur / Neue Musik und Architektur
- Ästhetik / Musikästhetik
- Atonalität / Posttonalität / Tonalität
- Australien / Neuseeland / Ozeanien
- Avantgarde
- Bearbeitung
- Bildende Kunst / Neue Musik und bildende Kunst
- China / Taiwan / Hong Kong
- Chor / Stimme / Vokalmusik
- Collage / Montage
- Composer-Performer
- Computermusik / Themen-Beitrag 5; Elektronische Musik / Elektroakustische Musik / Computermusik
- Dirigieren
- Dodekaphonie / Zwölftontechnik
- Elektroakustische Musik / Themen-Beitrag 5; Elektronische Musik / Elektroakustische Musik / Computermusik
- Elektronische Musik / Elektroakustische Musik / Computermusik
- Ensemble / Kammerensemble
- Film / Video
- Form
- Fortschritt / Avantgarde
- Fragment
- Gattung
- Gender
- Geräusch
- Gesang / Stimme / Vokalmusik
- Globalisierung
- Gruppenkomposition / Serielle Musik
- Harmonik / Polyphonie
- Humor
- Improvisation
- Indien
- Informelle Musik
- Institutionen / Organisationen
- Instrumentales Theater
- Instrumentation
- Instrumente und Interpreten / Interpretinnen
- Intermedialität
- Internet
- Interpretation
- Intertextualität / Analyse, 1.3; Bearbeitung; Collage / Montage
- Iran
- Israel
- Japan
- Jazz
- Kammerensemble
- Kammermusik
- Kanonisierung
- Klang / Themen-Beitrag 3; Harmonik / Polyphonie
- Klangfarbe
- Klangkomposition, Klangflächenkomposition / Themen-Beitrag 3, 2.2
- Klangkunst
- Klangmasse / Themen-Beitrag 9, 2., 3.1; Orchester, 1.
- Klangorganisation / Themen-Beitrag 3, 2.1
- Klangzentrum / Atonalität / Posttonalität / Tonalität; Harmonik / Polyphonie
- Komplexität / Einfachheit
- Komposition / Form; Harmonik / Polyphonie; Kompositionstechniken; Rhythmus / Metrum / Tempo; Schaffensprozess; Wahrnehmung; Zeit
- Kompositionstechniken
- Kontrapunkt / Harmonik / Polyphonie
- Konzeptuelle Musik
- Konzert
- Korea
- Körper
- Kulturpolitik
- Lateinamerika
- Literatur / Neue Musik und Literatur

- Live-Elektronik / Themen-Beitrag 5; Elektronische Musik / Elektroakustische Musik / Computermusik
 Logik / Musikalische Logik
 Material
 Mathematik / Neue Musik und Mathematik
 Medien
 Melodie
 Metrum / Rhythmus / Metrum / Tempo
 Mikrotonalität / Themen-Beitrag 7; Atonalität / Posttonalität / Tonalität; Harmonik / Polyphonie,
 Minimalismus / Minimal Music
 Moderne
 Montage / Collage / Montage
 Multimedia / Intermedialität; Medien
 Multiphonics
 Musikalische Logik
 Musikalische Syntax
 Musikanalyse / Musikalische Analyse / Analyse
 Musikästhetik
 Musikhistoriographie
 Musikjournalismus
 Musiksoziologie
 Musiktheater
 Musiktheorie
 Musikwissenschaft
 Musique concrète / Themen-Beitrag 5; Elektronische Musik / Elektroakustische Musik / Computermusik, 2.
 Musique concrète instrumentale
 Musique spectrale / Themen-Beitrag 7, 8.; Spektralmusik
 Nationalsozialismus
 Natur
 Neue Einfachheit / Komplexität / Einfachheit; Postmoderne
 Neue Musik
 Neue Musik und Architektur
 Neue Musik und bildende Kunst
 Neue Musik und Literatur
 Neue Musik und Mathematik
 Nordamerika
 Nordeuropa
 Notation
 Offene Form / Form
 Oper / Musiktheater
 Orchester
 Osteuropa
 Parameter
 Performance
 Politische Musik / Themen-Beitrag 4
 Polystilistik
 Pop / Rock
 Popularität
 Postmoderne
 Posttonalität / Atonalität / Posttonalität / Tonalität
 Psychoakustik / Akustik / Psychoakustik
 Punktuelle Musik / Serielle Musik
 Raum / Themen-Beitrag 6
 Reihenkomposition / Serielle Musik; Zwölftontechnik
 Rezeption
 Rhythmus / Metrum / Tempo
 Säle und Gebäude
 Satztechniken / Satztypen / Strukturtypen / Harmonik / Polyphonie
 Schaffensprozess
 Serielle Musik
 Sinfonie / Gattung; Orchester
 Soziologie / Musiksoziologie
 Spektralmusik
 Sprache / Sprachkomposition
 Statische Musik / Themen-Beitrag 3, 2.2; Serielle Musik
 Stil
 Stille / Wahrnehmung, / Zeit
 Stimme / Vokalmusik
 Stimmungen / Themen-Beitrag 7; Atonalität / Posttonalität / Tonalität
 Stochastische Musik / Elektronische Musik / Elektroakustische Musik / Computermusik; Neue Musik und Mathematik; Zufall
 Streichquartett
 Struktur
 Südostasien
 Symmetrie / Atonalität / Posttonalität / Tonalität; Harmonik / Polyphonie; Rhythmus / Metrum / Tempo
 Synästhesie
 Syntax / Musikalische Syntax
 Tanz / Tanztheater
 Tempo / Rhythmus / Metrum / Tempo
 Tonalität / Atonalität / Posttonalität / Tonalität
 Tonhöhenorganisation / Harmonik / Polyphonie; Kompositionstechniken
 Tonsysteme / Themen-Beitrag 7; Atonalität / Posttonalität / Tonalität; Harmonik / Polyphonie
 Türkei
 Vermittlung
 Video / Film / Video
 Vokalensemble, Vokalmusik / Stimme / Vokalmusik
 Wahrnehmung
 Zeit
 Zentren neuer Musik
 Zufall
 Zwölftontechnik

Einleitung

Verallgemeinerungen erweisen sich nicht selten als kunstfremd. Auch der Umgang mit Entwicklungen und Ideen in der Musik hat dies oft genug gezeigt. Doch so selbstverständlich diese Einsicht für die Beschäftigung mit Musikwerken früherer Zeiten bereits sein mag, so dominant ist vielerorts noch immer die Tendenz, gerade die musikalischen Entwicklungen des 20. und 21. Jh.s auf wenige Grundmuster und lineare Geschichtsverläufe zu reduzieren. Selbst in fachwissenschaftlichen Texten begegnet – um wenigstens das geläufigste dieser Grundmuster gleich zu nennen – bis heute zuweilen die Behauptung, die Musik der vergangenen etwa hundert Jahre zeichne sich vor allem durch ein Festhalten am Prinzip der Innovation aus. Jedoch ist in jüngerer Zeit zunehmend sichtbar geworden, dass erst eine Betrachtung, welche die neue Musik nicht einseitig unter der oft überschätzten Perspektive des »Materialfortschritts« zu fassen sucht, der Komplexität dieses Phänomens gerecht zu werden vermag.

Ein Handbuch wie das vorliegende *Lexikon Neue Musik*, das aus der Idee der Verlage Metzler und Bärenreiter entstand, die gemeinsam herausgebrachte Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* präzisierend, vertiefend und aktualisierend mit Blick auf einen ihrer besonders in Wandlung begriffenen Teilbereiche fortzuführen, lässt vor diesem Hintergrund durchaus das erwarten, was man gemeinhin als Orientierungshilfe beschreibt: eine Handreichung zur jüngeren und jüngsten Musikgeschichte – wobei es von Anfang an primär um die Musik nach 1945 gehen sollte und nur punktuell um die vergleichsweise gut erforschte erste Jahrhunderthälfte. Die neue Musik nach 1945 in ihrer Gesamtheit darf man zweifelsohne als besonders facettenreich und unübersichtlich bezeichnen – und man mag dabei sogar an das denken, was der Philosoph Jürgen Habermas im Jahre 1985 mit dem Begriff der »Neuen Unübersichtlichkeit« meinte (Habermas 1985). Allerdings wird dieser Begriff bei Habermas wie auch sonst oft eher als typisches Kennzeichen nicht bereits der Moderne, sondern erst der Postmoderne ins Spiel gebracht. Das bringt die Gefahr mit sich, die Vielstimmigkeit der Kunstentwicklung aus den Jahrzehn-

ten zuvor herunterzuspielen und einseitig das Bild eines »Avantgarde-Hauptstroms« vorzusetzen.

Angesichts solcher und ähnlicher Erwägungen geht es im vorliegenden *Lexikon Neue Musik* um den in unterschiedliche Darstellungsformate und Teilthemen aufgefächerten Versuch, Simplifizierungen, Klischees, Einseitigkeiten und »blinde Flecken« in bisherigen Beschreibungsansätzen in Frage zu stellen bzw. zu korrigieren. Das Ziel dieses Handbuchs liegt somit nicht zuletzt darin, sich der Musik des 20. und 21. Jh.s in ihrer erheblichen Pluralität von Tendenzen, Kriterien, Phänomenen und Intentionen zu nähern, aber auch in ihren Widersprüchen sowie in den manchmal unerwarteten Konvergenzen des scheinbar Widersprüchlichen.

Diese Grundintention des Projekts begründet zugleich Anlage und Umfang der hier versammelten Beiträge. Einige Lemmata des lexikalischen Teils sind allgemein gehalten, sodass sie einigen Raum erfordern, um die oft verzweigten Aspekte in konziser Form abzuhandeln – dies nicht zuletzt auch mit dem Ziel, dem in den letzten Jahren zum Teil deutlich gewachsenen Forschungsstand gerecht zu werden. Sie verbinden sich auf diese Weise eng mit dem im ersten Teil des Bandes versammelten Reigen thematischer Aufsätze zu grundlegenden Aspekten der neuen Musik. Das Zusammenspiel zwischen den neun Aufsätzen und 104 Lexikoneinträgen resultiert dabei in einer hohen Dichte von Querbeziehungen und zueinander komplementären Perspektiven, die durch zahlreiche Textverweise nachvollziehbar gemacht werden.

1. Geweiteter Horizont

Der im Titel dieses Lexikons gewählte Begriff »neue Musik« ist gewiss weitaus mannigfaltiger als es seine zeitweilige (und teilweise noch bis heute zu beobachtende) Verwendung suggeriert. Wohl mag man produktiv darüber diskutieren, ob man ihn als Sammelbegriff auch für solche musikalische Tendenzen verwendet, die zumindest auf den ersten Blick gewisse »konservative« Elemente aufweisen, oder ob man ihn gar – wie dies gelegentlich vorgeschlagen wurde – für jene Phänomene des Aufbruchs im frühen 20. Jh. reserviert, die längst als historisch gelten können. Im Gegensatz dazu kann man heute davon ausgehen, dass der Fortschritt bei der Betrachtung von Kunstingen keine zentrale Kategorie mehr ist (über die triviale Tatsache hinaus, dass sich Kunst zu jeder Zeit von der jeweils vorangegangenen zu unterscheiden sucht). Zudem aber gehört eine Auseinandersetzung mit sich wandelnden künstlerischen Darstellungsmöglichkeiten keinesfalls einer historisch abgeschlossenen Epoche an, sondern ist bis in die unmittelbare Gegenwart hinein ein Attraktionspunkt kompositorischen Denkens geblieben.

Unter solchen Gesichtspunkten betrachtet ist der gut eingeführte Begriff »neue Musik« gewiss dazu angetan, eine wirkliche Vielfalt von Phänomenen innerhalb der Musik des 20. und 21. Jh.s zu fassen. Und dies gilt durchaus unabhängig davon, ob man für das Adjektiv Groß- oder Kleinschreibung wählt: Die Großschreibung hat heute längst ihre einschüchternde Wirkung verloren. Freilich darf man zugleich betonen, dass wohl keiner der in diesem Buch versammelten Beiträge wesentlich anders ausgefallen wäre, hätte man dieses mit einem anderen gebräuchlichen Begriff wie etwa »moderne Musik« oder »zeitgenössische Musik« überschrieben (/*Neue Musik*, 4.)

Zur Moderne gehört – das haben grundlegende Darstellungen schon vor längerer Zeit gezeigt (vgl. etwa Heinrich 1966) – eine Tendenz zur Reflexivität, bezogen auch auf die eigene Stellung in der Geschichte (/*Moderne*, 4.). Diese Dimension ist zuweilen mit einem aus der Theologie oder Hegelschem Denken geläufigen Geschichtsbewusstsein vermengt worden und hat nicht selten zu einer Ausklammerung bestimmter Phänomene geführt. Doch das Sendungsbewusstsein, das eine Zeitlang die Protagonisten der neuen Musik geprägt haben mag, dürfte heute weitgehend passé sein (/*Neue Musik*, 5.). Von einer »Ideologie« der neuen Musik auszugehen, erscheint jedenfalls längst obsolet – obschon es sie in früheren Zeiten punktuell gegeben haben mag. Zuweilen wird Theodor W. Adornos *Philosophie der neuen Musik* als Exempel hierfür genannt (Adorno 1949/75). Doch erstens sollte man die unbezweifelbare historische Bedeutung dieser Schrift nicht übersehen, die ja nicht zuletzt darin liegt, ihrerseits auf Ideologisches zu antworten, und sich als Orientierungsversuch in einer weithin orientierungslos gewordenen Zeit verstand. Und zweitens war Adornos Buch zwar ein wichtiger Kristallisationspunkt für manche Diskussionen und das Modernverständnis um 1950 in Westeuropa, hat aber bereits früh auch für energisch ausgetragene Kontroversen im Felde der neuen Musik gesorgt (und nicht zufällig hat Adorno viele seiner Positionen später auch erheblich modifiziert). Bereits an diesem Beispiel zeigt sich, dass die neue Musik schon in der in Rede stehenden Zeit der 1950er Jahre, die bis heute oft als eine monolithische bezeichnet wird, von einer polyphonen Vielstimmigkeit geprägt war.

Wenn das vorliegende Lexikon von manchen früher üblichen Vereinheitlichungen und Verkürzungen (über deren diskursgeschichtliche Gründe gleich noch zu sprechen sein wird) abzurücken versucht, so heißt dies auch, dass es in sich durchaus unterschiedliche – bisweilen wohl sogar einander widersprechende – Beschreibungsansätze und Gewichtungversuche versammelt. Und es heißt überdies, dass dabei kompositorische Ansätze berücksichtigt werden, die früher aus unterschiedlichen Grün-

den (meist wohl deshalb, weil sie außerhalb eines »Hauptstroms« der Musikgeschichte zu liegen schienen) vielfach ausgeklammert blieben. Es geht in diesem Band also auch um mitunter historiographisch marginalisierte Figuren wie John Adams, Benjamin Britten, Paul Hindemith, Arvo Pärt, Alfred Schnittke oder Isang Yun. Und es geht auch um neue Musik, die außerhalb des europäischen oder US-amerikanischen Horizonts liegt und als Resultat fortschreitender kultureller / Globalisierung in ein immer breiter werdendes Blickfeld tritt (/*Themen-Beitrag* 9), so besonders in den verschiedenen Beiträgen über Länder bzw. Regionen wie / Afrika, Arabische Länder, Australien/Neuseeland/Ozeanien, China/Taiwan/Hong Kong, Indien, Iran, Israel, Japan, Korea, Lateinamerika, Nordamerika, Nordeuropa, Osteuropa, Südostasien, Türkei. Überdies kommen auch jene Tendenzen verstärkt zur Sprache, die mit unterschiedlichen Strategien herkömmliche Kriterien einer Trennung von Kunst- und Populärmusik unterlaufen (/*Themen-Beiträge* 5, 6, Improvisation, Jazz, Pop/Rock, Popularität). Mit einiger Selbstverständlichkeit werden dabei auch Komponistinnen und Komponisten in die Betrachtung einbezogen, die bei Selbstbeschreibungen den Begriff der neuen Musik kaum in Anspruch nehmen oder genommen hätten, sondern sich eher von Haltungen abzusetzen such(t)en, die man zuweilen früher mit ihm verband.

Zu den Grundmustern der Beschreibung gehörte im Falle der Musik des 20. und 21. Jh.s eine Zeitlang deren Reduzierung auf wenige – tatsächliche oder vermeintliche – Schlüsselmomente und Entwicklungslinien, was manchmal zu einer Heroisierung von wenigen Hauptakteuren führte. Zuweilen ging das sogar so weit, dass man außer Arnold Schönbergs Schritt in die Atonalität im Zeitraum 1907–10, der »Erfindung« der seriellen Musik durch Persönlichkeiten wie Karlheinz Stockhausen und Pierre Boulez in den frühen 1950er Jahren sowie der Einführung des Zufalls durch John Cage kaum andere Ereignisse von Gewicht für erwähnenswert hielt – vielleicht am ehesten noch die mit Namen wie György Ligeti oder Krzysztof Penderecki verbundene »Klangkomposition« und dann die vermeintliche »Neotonalität« bei Wolfgang Rihm und anderen (/*Themen-Beitrag* 3, Postmoderne). Vor diesem Hintergrund konnte ein Musikgeschichts-Erzählversuch über neue Musik früher zuweilen so aussehen: Erst kamen die Serialisten, die jegliche Entfaltung von Klängen und deren Bedeutungen eliminierten, dann kam Cage mit seiner anarchischen Aleatorik und seinem fröhlich-dadaistischen Sinnlosigkeitsgehebe, und irgendwann die Postmoderne, die das Rad wieder zurückdrehte und damit den Anschluss an die gute, alte Zeit der musikalischen Sinnfälligkeiten und tönend bewegten Formen fand.

Solche und ähnliche historiographischen Stereotype haben damit zu tun, dass nicht nur der Perspektivenreichtum der hier erwähnten Ansätze ignoriert wurde, sondern unter dem Primat eines teleologischen Denkens die Verschiedenartigkeit koexistierender Ansätze übersehen wurde. Gleiches gilt für das enorm facettenreiche Feld von Konzepten, die von anderen Kunst- und Darstellungsformen inspiriert sind (∕ Film/Video, Neue Musik und Architektur, Neue Musik und bildende Kunst, Neue Musik und Literatur, Tanz/Tanztheater) oder von ganz spezifischen (oft auch philosophisch grundierten) Sichtweisen auf Aspekte wie Klang, ∕ Zeit oder ∕ Form getragen werden (∕ Musikästhetik). So wurde etwa, um ein weiteres Beispiel zu nennen, immer wieder jener Aspekt einer »Sprache des Körpers« ignoriert, der exemplarisch für die Entfernung von begrifflichen Fixierungen und die Möglichkeit posthermeneutischer Zugangsweisen steht und erst in den letzten Jahren innerhalb der Musikwissenschaft und Musikpädagogik vermehrt diskutiert worden ist (∕ Körper).

Es versteht sich von selbst, dass solche Verengungen, die auf einer mit einfachen Modellen und »roten Fäden« operierenden Musikgeschichtsschreibung basieren, erst mit der Zeit aufgebrochen werden können. Doch es ist mit Blick auf ein Handbuch wie das vorliegende, das dies im Sinn hat, vielleicht hilfreich, die Gründe für diese Verengungen wenigstens anzusprechen, um in einem nächsten Schritt dann einzelne jener Revisionen anzudeuten, die im Rahmen des Diskurses über neue Musik in den letzten Jahrzehnten erfolgten – oder sich zumindest anbahnen – und die zu den Ausgangspunkten des vorliegenden Handbuchs zählen.

2. Publizistik und Forschung zur neuen Musik

Insbesondere zur deutschsprachigen Auseinandersetzung mit Phänomenen neuer Musik trug eine Zeitlang vor allem ein fester Kreis von Musikjournalistinnen und -journalisten bei, die durch den ständigen Kontakt mit speziell ausgerichteten Festivals und Konzertreihen einen erheblichen Wissens- und Anschauungsvorsprung gegenüber den akademischen Fachvertretern hatten (∕ Musikjournalismus). Als Beispiele seien jene sorgfältigen, wenn auch erkennbar subjektiv gehaltenen Beschreibungen einer großen Zahl kompositorischer Ansätze genannt, die Ulrich Dibelius in seinem kenntnisreichen Werk *Moderne Musik* vorlegte (Dibelius 1966/88/98) sowie die neutralere Darstellung Jean-Noël von der Weids (1997/2001) oder die aus US-amerikanischer Perspektive verfasste, beharrlich ins Feuilletonistische navigierende Darstellung des New Yorker Kritikers Alex Ross (2007/09).

Eine gewisse Breite des musikjournalistischen Diskurses, der in musiksoziologischer Perspektive bisweilen

oft etwas abschätzig als bloßer Teil einer »Expertenkultur« bezeichnet wird, entwickelte sich zur gleichen Zeit auch im Rundfunk. Dieser hat vor allem in den deutschsprachigen Ländern sowie in Frankreich und Italien zur Förderung und Erörterung der neuen Musik bekanntlich Wesentliches beigetragen und damit eine Funktion von unschätzbare Bedeutung eingenommen (∕ Institutionen/Organisationen, 4.). Dasselbe gilt für diverse Fachzeitschriften, die – anknüpfend an verschiedene schon vor dem Zweiten Weltkrieg erschienene Periodika – überwiegend oder sogar ausschließlich dem Bereich neuer Musik gewidmet sind oder waren (und in denen vor allem in der Anfangszeit in einem erheblichen Maß Manuskripte von Rundfunkbeiträgen abgedruckt wurden).

Nicht zu unrecht wird oft beklagt, dass es im Rahmen der an Universitäten bzw. Musikhochschulen angesiedelten Musikwissenschaft eine deutliche Tendenz zur weitgehenden Ausklammerung oder Marginalisierung von weiten Teilen der neuen Musik gegeben hat bzw. teilweise immer noch gibt, und dies obgleich vereinzelt Professuren mit Kennern der neuen Musik besetzt wurden (∕ Musikwissenschaft, 2.). Ähnliches gilt erst recht auch für die Nachbarfächer Musikpädagogik und ∕ Musiktheorie und vor allem für breite Segmente der Instrumentalausbildung.

Man mag angesichts dieser Tendenz zur Ausklammerung des Neuen aus dem wissenschaftlichen und musikpraktischen Diskurs an die entschieden aufklärerische Ambition einer der ersten Musikzeitschriften der Geschichte erinnern – nämlich an Johann Adam Hillers Zeitschrift *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend* (Leipzig 1766–70) und deren Leitgedanken zur Vermittlung von Musik. Diese Vermittlung zielte, wie später auch Robert Schumanns *Neue Zeitschrift für Musik*, ganz selbstverständlich auf das *Neue*. Doch sie erwies sich, wie Hiller ausdrücklich monierte, gerade bei jenen als schwierig, »welche keinen anderen kritischen Richterstuhl erkennen wollen als ihre Ohren« (zit. nach Tadday u.a. 1997, 1370).

Eine offene, unvoreingenommene Haltung, die heute nicht anders als damals einzufordern ist und sich erfahrungsgemäß manchmal eher bei Kunstinteressierten aus anderen Bereichen finden lässt, hat mit einer Bereitschaft zu tun, auch das zu akzeptieren, was den eigenen Hörgewohnheiten zunächst nicht unmittelbar eingängig erscheint. Dies kann schlicht heißen, die eigenen Kriterien der Wahrnehmung und der Interpretation beim Erleben des Ungewohnten wenigstens für Momente in Frage zu stellen, um adäquate andere Kriterien zu entwickeln, wobei es weniger um kognitive Lernprozesse als um eine Haltung von Neugier und Entdeckerfreude geht (∕ Wahrnehmung, 3.5).

Eine breite antimoderne Tendenz, die solche Einsichten ohne Zweifel behindern kann, führt(e) in der Musikwissenschaft zu einer verbreiteten Zurückhaltung, nicht selten aber auch zu pauschalen Abwehrhaltungen. Ein prominentes Beispiel ist Friedrich Blumes bekannte Polemik, in der er die Musik Karlheinz Stockhausens als »Blasphemie« bezeichnete (Blume 1959, 17). Zu dieser Haltung gehört es allerdings bis heute oft auch, dass von einem eindimensionalen Begriff des Verstehens von Musik ausgegangen wird (↗ Analyse, 1.4, ↗ Musikästhetik, 4.2), oft in schlichter Invertierung verschiedener – gewiss ebenfalls einseitiger – Thesen Adornos zur Rolle der neuen Musik als »Flaschenpost« (1949/75, 126), bisweilen mit vermeintlich soziologischen Argumenten operierend (↗ Musiksoziologie, Neue Musik, 5.).

Beide hier benannten Felder des Umgangs mit neuer Musik können nicht unabhängig voneinander betrachtet werden: Die Abstinenz oder zumindest Zurückhaltung der akademischen Fachvertreter in den letzten Jahrzehnten verstärkte für Persönlichkeiten aus dem Bereich des Musikjournalismus die Notwendigkeit, die entstandene Lücke mit Engagement und Nachdruck zu füllen (nur vereinzelt, etwa im Falle von Hans Heinz Stuckenschmidt, waren sie zugleich auch in den akademischen Bereich eingebunden).

Was aber, so ist zu fragen, war bzw. ist problematisch an diesem journalistisch geprägten Diskurs? Zu dessen unverkennbaren Merkmalen gehört es, dass sich die Autorinnen und Autoren oft durch die einseitigen Pauschalurteile von konservativer Seite – in den Diktaturen des Ostblocks wohl auch durch jene des Staatsapparats (Schneider 2004) – zu einer gegenüber der neuen Musik affirmativen Haltung veranlasst sahen. Diesem nicht kleinen Kreis von Schreibenden eine mangelnde Distanz zum Gegenstand ihres Tuns vorzuwerfen, mag in vielen Fällen zutreffend sein. Dies gilt insbesondere dann, wenn gewisse in der Musik thematisierte gesellschaftliche Bezüge überbetont werden (↗ Themen-Beitrag 4, 5.) oder wenn Komponistinnen und Komponisten in oberflächlicher Weise als Repräsentanten einer bestimmten Strömung oder Richtung etikettiert werden (mit Blick auf die journalistische wie wissenschaftliche Rezeption der Musik Helmut Lachenmanns etwa ging es um die notwendige Befreiung aus dem »Ghetto einer Verweigerungs-Ästhetik«, vgl. Brinkmann 2005, 126). Gewiss ist aber auch nicht zu übersehen, dass eine solche Kritik an der Intention vieler journalistischer Beiträge vorbeigeht, versuchen diese doch zunächst das Verständnis und die Sensibilität gegenüber ungewöhnlichen Ansätzen in der jüngeren Musik zu vergrößern – und es gehört zum journalistischen Schreiben dabei selbstverständlich der Mut zum

pointierten Herausarbeiten von Tendenzen. Die oft dokumentierte Beobachtung freilich, dass journalistische oder halbwissenschaftliche Texte über neue Musik im Wesentlichen bloß das paraphrasieren, was Komponistinnen und Komponisten selbst über ihre Werke und Ideen äußerten, deutet auf einen nicht unwesentlichen Faktor für das Entstehen mancher Klischees und Einseitigkeiten vor dem Hintergrund einer kontinuierlichen Nachwirkung komponistenzentrierter Genieästhetik auch im Bereich der neuen Musik (↗ Analyse, 1.2–1.3).

Gerade diese Erkenntnis aber kann, um auf den Bereich der Wissenschaft zurückzukommen, zur vertieften Beschäftigung mit den Phänomenen der neuen Musik einladen und Impulse für ein Umdenken in allen genannten Fächern setzen. Musik der Gegenwart in sämtlichen stilistischen Facetten sollte in der musikwissenschaftlichen Ausbildung ebenso wie in praktischen Fächern ganz selbstverständlich einen der Schwerpunkte bilden, um eine nicht nur vorurteilsfreie, sondern auch wissenschaftlich substantielle Auseinandersetzung mit ihr zu ermöglichen, wie es auch für andere Epochen der Musikgeschichte selbstverständlich ist. Wer sich dieser Herausforderung verweigert, trägt dazu bei, dass erstens ein überaus vielfältiges Segment der Gegenwartskultur einem erheblichen Teil der Kunst- und Musikinteressierten vorenthalten bleibt und dass sich zweitens die in der Musikultur ohnehin immer weiter wachsenden Tendenzen zur »Musealisierung« und zur »Leichtkeitslüge« (Noltze 2010) in der Rezeption von Musik verstärken.

Immerhin lassen sich in jüngerer Zeit ermutigende Anzeichen für eine gewisse Verbreiterung in der Auseinandersetzung mit neuer Musik feststellen. Es häufen sich Dissertationen, Tagungen und Forschungsprojekte zu wichtigen Teilbereichen des Feldes, die dazu beitragen können, Klischees und Einseitigkeiten zu korrigieren. Und es gibt mancherlei Denkanstöße, die Stereotypen des Diskurses in Frage stellen – angefangen mit der in der postmodernen Wissenschaft auf breiter Basis bestandenen Tendenz, Geschichte an »dead white men« zu orientieren (Inglis/Steinfeld 2000; ↗ Gender, ↗ Globalisierung, ↗ Kanonisierung, ↗ Musikhistoriographie). Vieles davon ist in das vorliegende Buch eingeflossen – und nachfolgend sei versucht, wenigstens einige Aspekte der sich abzeichnenden Neuorientierung schlaglichtartig zu skizzieren.

3. Revisionen und neue Perspektiven

Ein wesentlicher, oft jedoch missverständlicher Aspekt des Umgangs mit neuer Musik liegt in der Frage der Relevanz der Kommentare zu ihr. Carl Dahlhaus, einer der bekanntesten und einflussreichsten Musikwissenschaftler

im 20. Jh. (und noch dazu einer der wenigen, die für die neue Musik ein erhebliches, durch viele Konzertbesuche fundiertes Interesse mitbrachten), wies mit Blick auf kommentierende Texte zur Musik darauf hin, dass ein generelles »Misstrauen gegen Lektüre [...] borniert« sein kann (1971/2005, 245). Zweifellos wird in manchen neuen Musikwerken die konzeptuelle Seite stark akzentuiert, bisweilen sogar in einer Weise, die es geboten scheinen lässt, den Kommentartext als Teil des Werkes gelten zu lassen (im Sinne eines Paratextes, der freilich seinerseits nach Interpretationen verlangt und nicht bloß fertige Verstehenslösungen bietet). Doch heikel kann das Vertrauen auf die Relevanz der Lektüre dann werden, wenn es lediglich um eine Dokumentation der von Komponistinnen und Komponisten vorgenommenen Selbstdeutung eines Werks oder womöglich der historischen Positionierung geht. Denn gewiss ist die Reflexivität von Musikwerken niemals schlicht mit dem gleichzusetzen, was im Diskurs über sie gesagt ist. Dieser kann an ihnen auch in beträchtlichem Maße vorbeigehen – bedingt durch seine gleichsam zentrifugale Eigendynamik, aber auch durch die verbreitete Neigung, alles auf griffige Tendenzen und Positionen zu reduzieren. Anlass zu dieser Einsicht können die einseitigen Stellungnahmen vieler Komponisten vor allem aus den 1950er Jahren geben, sei es zur eigenen Musik oder, etwa in ausführlichen strukturalistischen Analysen, zu Werken ihrer Zeitgenossen und Vorläufer (7 Analyse, 2.). Diese Texte tendierten in einer musikgeschichtlich spätestens seit Richard Wagner verbreiteten Weise dazu, die historische Bedeutung des eigenen Handelns zu inszenieren und dabei mitunter mit Vehemenz eine Distanzierung gegenüber vieler anderer Musik auszusprechen. Letzteres vor allem ist heute lesbar als Attribut einer kompromisslos-kämpferischen Haltung, die noch Jahrzehnte nach 1945 im Diskurs über neue Musik spürbar war.

Man könnte geneigt sein, die Entschiedenheit, mit der etwa die Idee der seriellen Musik und der mit ihr repräsentierte Neuanfang propagiert wurden, im Rückblick ausschließlich positiv zu bewerten: etwa in dem Sinne, dass sich an diesen Ideen jahrzehntelang nicht nur die Musikwissenschaft, sondern auch verschiedenste Komponistinnen und Komponisten abarbeiten konnten – angefangen bei Persönlichkeiten wie Iannis Xenakis, John Cage, Morton Feldman, Bernd Alois Zimmermann, Mauricio Kagel, György Ligeti und Helmut Lachenmann, die allesamt bereits deutliche Widersprüche gegenüber der seriellen Musik und manchen in ihr anklingenden Alleinvertretungsansprüchen anmeldeten. Doch das eigentliche Defizit der Musikgeschichtsschreibung – das eine solche ausschließlich positive Sicht auf die Entschiedenheit des Neuanfangs erschwert – hat wohl vor allem zwei andere Gründe. Ein

erster liegt darin, dass im Schrifttum über die Musik nach 1945 mit einer gewissen Selbstverständlichkeit die bereits eingangs genannte simplifizierte fortschrittsorientierte Geschichtskonstruktion immer weiter transportiert und petrifiziert wurde. Und ein zweites, noch gravierenderes Dilemma wird darin deutlich, dass jene größere Gruppe von Autorinnen und Autoren, die sich der Beschäftigung mit neuer Musik schlicht entzog, in solchen vereinfachenden Geschichtskonstruktionen die eigene Abstinenz legitimiert sah, zumal viele Komponistexte seit 1945 zwar mit wissenschaftlicher Verve auftraten, aber methodisch diesen Anspruch nur in wenigen Fällen einzulösen vermochten. Dabei dokumentierte der einseitige, oft harsche Tonfall mancher Kommentare der 1950er Jahre zuweilen sogar Sprachtopoi des Kalten Krieges.

Anders formuliert: Der Diskurs *über* die Musik stellte oft den Blick auf diese selbst. Man übersah dabei etwa die – mit Blick auf Adorno schon angedeuteten – Differenzen, die sich früh innerhalb jenes Kreises manifestierten, den man gern pauschalisierend als »Darmstädter Avantgarde« bezeichnete. Vor der Folie dieser einseitigen Konzentration auf den historischen Neuanfang und seine Fortführung des klassischen Werkbegriffs gelangten auch dem Projekt der neuen Musik grundsätzlich wohlgesonnene Autoren allzu schnell zu abwertenden Urteilen – namentlich etwa gegenüber John Cage und vieler von ihm beeinflusster künstlerischer Strategien oder gegenüber Hanns Eisler sowie dem gesamten Feld einer politisch engagierten Musik. Oder man erlaubte sich schlichte Ignoranz gegenüber anderen, alternativen Positionen, die man aus heutiger Sicht gewiss nicht als konservativ bezeichnen kann. Beispielhaft erwähnt seien hier jahrzehntelang unterschätzte Persönlichkeiten wie Giacinto Scelsi, Olivier Messiaen oder Bernd Alois Zimmermann, die heute als Schlüsselfiguren der neuen Musik gelten müssen. Aber Ähnliches lässt sich auch für fast alle wesentlichen kompositorischen Ansätze sagen, die außerhalb Europas und der USA entwickelt wurden.

Im Falle von Cage – mitsamt der experimentellen nordamerikanischen Tradition, die er repräsentiert (7 Themen-Beitrag 2) – mag es hilfreich sein, kurz auf Carl Dahlhaus zurückzukommen, der den Ansatz von Cage verkürzend als »verspätete[n] musikalische[n] Dadaismus« (1972/2005, 257) bezeichnete. Als Antwort darauf kann man an einen Gedanken von Karl Heinz Bohrer erinnern, der sich ausdrücklich auf die problematische Rezeption der neueren Kunst in der Wissenschaft richtet: »Wir haben bis heute die Tiefen-Dimension der Avantgarde, der Duchampschen Provokation etwa, nicht erforscht, weil sie viel zu früh formalistisch als Anti-Kunst klassifiziert und damit einer objektiven Kunst- und Stil-

geschichte sowie deren Werk-Begriff überliefert wurde. Hingegen wäre zu entdecken, daß Duchamps Gelächter überhaupt noch nicht gehört worden ist. Die Provokation des Schocks liegt nicht darin allein, daß er provoziert, sondern in dem bis dahin unbekanntem Aspekt des Gesagten, der verwirrt. [...] Er muß überhaupt noch realisiert werden im Kopfe der Wissenschaft, im Kopfe von uns allen« (Bohrer 1981, 77).

Das Beispiel steht dafür, dass selbst in jenem Teil der Musikwissenschaft, in dem es eine Aufgeschlossenheit gegenüber neuer Musik gab, eine erhebliche Fixierung sowohl auf einen engen Begriff von Form und strukturellen Zusammenhang als auch auf ein geschichtsphilosophisch grundiertes Entwicklungsdenken existierte. Und gerade dieses Denken ließ viele an Musik Interessierte immer wieder von einem »Avantgarde-Hauptstrom« ausgehen, der dazu angetan war, eine erhebliche Zahl von Komponistinnen und Komponisten zu »Außenseitern« abzustempeln, als sei das von ihnen Geschaffene, da nicht »geschichtsmächtig« genug, bloß etwas Peripheres. Und namentlich Cage galt vielen vorschnell als bloßes Indiz einer »Abschaffung« der Avantgarde, als sei deren Geschichte schlicht an ihr Ende gekommen.

Eine adäquate Darstellung der neuen Musik kann die bei deren Verächtern wie deren Verfechtern gleichermaßen präsenste Tendenz zur Simplifizierung nur dann überwinden, wenn sie im Sinne einer wichtigen Forderung von Jean-François Lyotard der Versuchung widersteht, von »großen Erzählungen«, von »Metanarrativen« auszugehen und sich stattdessen den »kleinen Erzählungen« (*pétit récits*) zuwendet (1979, 107). So wäre es gewiss zu einseitig, die neuere Musikgeschichte einzig unter dem Leitgedanken einer »Moderne als unvollendetem Projekt« (Jürgen Habermas) zu schreiben und die vielfältigen Parallel- und Gegenentwicklungen beiseite zu lassen.

Kritik an einem am Materialbegriff orientierten Determinismus der Musikgeschichtsschreibung wurde bereits in einigen Überblicksdarstellungen zur neueren Musik der Ausgangspunkt breiterer Ansätze. Dies gilt etwa für die von Nicholas Cook und Anthony Pople im Jahre 2004 herausgegebene *Cambridge History of Twentieth-Century Music*, deren ausdrückliches Ziel ein Bewusstsein für die Pluralität der Musikkultur ist – jenseits eines Beharrens auf innovativen oder auf nichtinnovativen Tendenzen (Cook/Pople 2004). An diesem in seiner Breite gewiss verdienstvollem Buch kann allerdings bemängelt werden, dass zwar ein ausführliches Kapitel zum »moderate mainstream 1945–75« enthalten ist, aber doch allzu viele andere Entwicklungslinien unberücksichtigt blieben – namentlich etwa die neue Musik in asiatischen oder lateinamerikanischen Ländern. Anders als die Seitenblicke auf Aspek-

te der Populärmusik, die vor allem in englischsprachigen Darstellungen zwischenzeitlich mit einer gewissen Selbstverständlichkeit integriert werden (Griffiths 2006/08; Ross 2007/09), ist das Fehlen von Perspektiven, die außerhalb des europäischen und US-amerikanischen Horizonts liegen, im Reden über neue Musik weiterhin eher die Regel als die Ausnahme. Dies macht das in der *Geschichte der Musik im 20. Jh.: 1975–2000* enthaltene Ansinnen, auch je ein Kapitel über »postkoloniale Perspektiven« (Gertich/Greve 2000) und über »Urbane Aboriginale« (Barthelmes 2000) zu integrieren, umso wertvoller, selbst wenn das Spektrum der hier behandelten Tendenzen sehr selektiv und diskursiv wenig entwickelt ist. In deutlichem Kontrast zu dieser von Helga de la Motte-Haber herausgegebenen Publikation und zu Cooks und Poples *Cambridge History*, die unter wechselnden systematischen Blickwinkeln bewusst sehr unterschiedliche Ausschnitte aus dem Gesamtspektrum der neueren Musik zur Diskussion stellen und auf eine einheitliche Sicht der Dinge verzichten, steht die fünfbandige *Oxford History of Western Music* von Richard Taruskin (2005/10). Auch Taruskin möchte sich nach eigenem Bekunden eigentlich vom linearen Denken der Musikgeschichtserzählungen abwenden und das Modell der »kleinen Erzählungen« aufgreifen (2005/10, Bd. 1, XXIII). Doch kann kaum ein Zweifel daran bestehen, dass er sehr wohl weiterhin von einer Geschichte der »dead white men« ausgeht. Ein viel diskutiertes Manko seines Projekts besteht denn auch darin, dass eine von teleologischem Denken beflügelte Tendenz vor allem immer wieder durchschlägt, wenn es um das 20. Jh. geht (Cox 2012). In den beiden auf dieses Jahrhundert bezogenen Teilbänden 4 und 5 wird dabei einerseits das, was beim (US-amerikanischen) Publikum bereits »angekommen« ist, in epischer Breite dargelegt. Zugleich aber wird vieles einfach weggeblendet, Schlüsselfiguren europäischer Musik wie Helmut Lachenmann, Mathias Spahlinger oder Klaus Huber finden kein einziges Mal Erwähnung. Und dies gilt erst recht für das Komponieren jüngerer Generationen und Entwicklungen außerhalb der »Western Music« (die vor allem für die Musik nach 1945 als Eingrenzungskriterium nicht mehr tauglich ist). Nicholas Cook kritisierte zudem an Taruskins Ansatz, dass vielfach quantitative Kriterien wie Publikumserfolg, Verkaufszahlen und ökonomische anstelle von künstlerischen Kriterien zur Geltung kommen (2006, 206f.) – eine Tendenz, die auch einige neuere soziologisch orientierte Polemiken, die sich auf Taruskin berufen, aufgegriffen haben. Wenn Taruskin etwa darlegt, die musikalische Avantgarde nach 1945 sei weitgehend ein Erbe der »asozialen« romantischen Ästhetik (2005/2010, Bd. 5, 210–213), so wird besonders drastisch sichtbar, wie soziale und weltbezogene Dimensionen von Musik in den

Dienst pauschaler Werturteile gestellt werden (↗ Themen-Beitrag 4, 5).

Der Blick wurde hier vergleichsweise ausführlich auf Taruskis Werk gerichtet, weil er belegen kann, wie deutlich es sich heute abzeichnet, dass man den verschiedensten Phänomenen und Ansätzen innerhalb der neuen Musik keinesfalls gerecht wird, wenn man ihre Verzweigkeit und Vielstimmigkeit außer Acht lässt und zugleich allzu deutliche Wertungen in das Dargestellte integriert. Dabei markiert es eine fast triviale Erkenntnis der Geschichtswissenschaft, dass implizite Wertungen unvermeidbar sind. Schon die Auswahl der Phänomenebereiche, die man für ein Buchprojekt formuliert, ist eine Richtungsentscheidung (und Vergleichbares gilt für die Wahl von Autorinnen und Autoren). Manche der wertenden Implikationen erweisen sich hinreichend deutlich erst im Spiegel von Diskussionen folgender Jahre oder gar Jahrzehnte. Und diese Diskussionen können helfen, den Diskurs zu differenzieren. Abzulesen ist dies etwa daran, dass Hermann Danuser seinem viel beachteten Band zum Neuen Handbuch der Musikwissenschaft *Die Musik des 20. Jhs* (Danuser 1984/92), der bereits Anfang der 1980er Jahre fertiggestellt wurde (und daher auch nur ungefähr zwei Drittel des 20. Jhs behandelt, also nur einen kleinen Teil dessen, worum es im Vorliegenden vor allem geht), späterhin einzelne Präzisierungen, Erweiterungen oder Korrekturen an die Seite stellte.

Man kann wohl davon ausgehen, dass die auch von Danuser zuweilen aufgeworfene Frage, inwieweit es überhaupt adäquat möglich sein kann, über Musik der jüngeren Geschichte – oder sogar der Gegenwart – Substantielles zu schreiben, grundsätzlich positiv zu beantworten ist. Doch auch dann landet man schnell bei einer zweiten Frage, die sich auf die schon angedeuteten Diskurs-Wucherungen der letzten Jahrzehnte bezieht: Wie kann es gelingen, jener so misslichen Tatsache zu begegnen, dass der Diskurs über neue Musik, der sich vor allem seit 1950 entfaltet, bis heute so nachdrücklich die gewissenhafte Betrachtung dieser Musik selbst überlagert?

Nach Auffassung der Herausgeber des vorliegenden Handbuchs liegt eine mögliche Lösung des Problems darin, jene Tendenzen im Erforschen dieser Musik und im Schreiben über sie aufzugreifen, die in grundlegender Weise die Notwendigkeit von wechselnden Akzenten und Betrachtungsweisen akzeptieren. Das erfordert zunächst die Überwindung von Verkürzungen und gängigen Überbetonungen. Hier ist außer der Darstellung von Musikgeschichte als Fortschrittsgeschichte auch jene kaum minder prekäre Tendenz zu nennen, sie als Geschichte von Kontroversen oder Dichotomien aufzufassen (Paul Griffiths wies mit Recht darauf hin, dass auch etwa die Mini-

mal Music keineswegs als Ganzes eine »Kampfansage an die anerkannte moderne Tradition« war, 2006/08, 262).

Aber es erfordert vor allem die Einbeziehung und besondere Akzentuierung von verschiedenen wichtigen Aspekten des neueren Komponierens, die dazu angetan sind, gerade die außerordentliche Vielfalt der neueren Musik erfahrbar zu machen – und die angesichts der Fixierung des bisherigen Diskurses auf einen bestimmten Musikbegriff viel zu wenig berücksichtigt wurden.

Beispielhaft erwähnt seien hierfür, neben dem schon genannten Aspekt der »Sprache des Körpers« und der Überwindung von Kultur- und Genrebegrenzungen, auch der so verschiedenartige musikalische Umgang mit ↗ Zeit und Raum (↗ Themen-Beitrag 6) oder die – oft bewusst reduzierten, oft hochkomplexen – Ausgestaltungen der klanglichen oder der formalen Dimensionen von Musik. Solche konzeptionellen Differenzierungen führten nicht zuletzt dazu, dass die musikalische ↗ Wahrnehmung in einer Weise ins Zentrum des kompositorischen Interesses rückte, die früher undenkbar gewesen wäre und die oft kaum ohne den Horizont nicht-europäischer Perspektiven angemessen untersucht werden kann.

Die eingehendere Beschäftigung mit neuer Musik ist heute überdies undenkbar ohne das Bewusstsein dafür, wie mannigfaltig die Inspirationen von Musikwerken durch Aspekte der bildenden Kunst, der Literatur, des Tanzes, der Architektur oder der Bereiche Film/Video sind, wie umfassend und vielgestaltig aber auch die – oft von neuen technischen Möglichkeiten getragenen – Verknüpfungen mit diesen Nachbarkünsten. Hierzu zählen nach den frühen Aufbrüchen im Bereich ↗ elektronischer Musik und ihrer zahlreichen Ausformungen (↗ Themen-Beitrag 5) gewiss auch Konzepte im Bereich der ↗ Klangkunst sowie die äußerst variablen Ansätze im besonders stark erweiterten Bereich des ↗ Musiktheaters. Hierzu gehören in deutlich gewachsenem Maße aber auch Aktivitätsfelder innerhalb der klassischen ↗ Institutionen wie dem ↗ Konzert und in Musik für ↗ Orchester, ↗ Kammerensembles oder für ↗ Stimme und Vokalensembles. Darüber hinaus geht mit der inzwischen immens gewachsenen Digitalisierung unserer Lebenswirklichkeit eine weitere erhebliche Weitung von Möglichkeitsräumen einher (↗ Intermedialität, ↗ Internet, ↗ Medien).

Will man der – pointiert als eigentlicher Anlass dieses Buches zu bezeichnenden – Vielfalt der Tendenzen und Möglichkeiten des Komponierens, Spielens und Hörens von Musik im 20. und 21. Jh. auch nur annähernd gerecht werden, stößt man freilich auch noch auf verschiedenste weitere Teilaspekte, die man früher ebenso schlicht wie unzureichend oft als »außermusikalisch« rubrizierte oder sogar ganz ausklammerte: etwa auf die enorm facettenrei-

chen Bezüge zur Natur, auf vielfältige Akzentuierungen des Weltbezugs (gerade dies oft im Zeichen der in jüngerer Zeit oft diskutierten digitalen Revolution, Themen-Beitrag 4, 11.), auf künstlerische Akzentuierungen von Spiritualität oder Religiosität (Themen-Beitrag 8) oder auf Ansätze, die auf verschiedene Strategien oder Vorlieben etwa aus dem seinerseits weiten Feld von Pop/Rock oder Jazz rekurrieren.

Alles das bezeichnet Facetten neuer Musik, die gewiss nicht immer mit Neuheitsansprüchen auftrumpfen, die aber die unbezweifelbare Lebendigkeit des in Rede stehenden Feldes von künstlerischen Möglichkeiten repräsentieren. Es sind Möglichkeiten, die einerseits die Traditionen bereits existierender kompositorischer Ansätze fortschreiben oder verfeinern können, die aber andererseits diese oft auch brechen, unterlaufen, umkehren oder kommentieren.

Es gehört zu den Selbstverständlichkeiten eines Handbuchs wie dem vorliegenden, dass in seinen bewusst weit verzweigten Darstellungen an vielen Stellen Persönlichkeiten und Ansätze ins Blickfeld geraten, die bei einer auf nur wenige »rote Fäden« konzentrierten Darstellung ebenso zu kurz kämen wie bei Darstellungen, die das Innovative zum alleinigen Kriterium erheben. Insgesamt hoffen die Herausgeber, dass die Breite des Ansatzes des in diesem Buch Versammelten ebenso erfahrbar wird wie der Versuch, über stereotype Betrachtungsweisen markant hinauszugehen. Und so mag beim Umgang mit diesem Buch über neue Musik wie mit dieser selbst immer wieder hinreichend kenntlich werden, dass sie insgesamt allenfalls in Ausnahmefällen als bloße Verweigerung oder Kritik der reichen Tradition der Musikgeschichte angelegt ist – sondern vielmehr als faszinierend vielgestaltige Weitung von künstlerischen Gestaltungs- und Erfahrungsräumen.

4. Zum Gebrauch des Lexikons

Das vorliegende Handbuch, das bewusst nicht von Einzelpersonen, sondern von Themen bzw. Themenclustern ausgeht, verschränkt unterschiedliche Darstellungsformen und Perspektiven. Dabei ist es so angelegt, dass die neun im ersten Teil stehenden Themen-Beiträge partiell auch einzelne Lemmata des lexikalischen zweiten Teils abzudecken suchen (vgl. hierzu jeweils die entsprechenden Verweise) und dass auch einige lexikalische Beiträge diskursiv ausgeweitet sind, und zwar dort, wo dies durch die im Gegenstand begründeten Zusammenhänge unerlässlich schien. Am Schluss jedes Beitrags sind weiterführende Verweise auf andere Beiträge in diesem Buch genannt, bei der aufgelisteten Literatur wurde im Wesentlichen jene berücksichtigt, auf die in den Beiträgen verwiesen wird. Das Register umfasst ein kombiniertes Personen-

und Werkverzeichnis sowie ein Sachregister, in das freilich mit Rücksicht auf den Umfang nur eine Auswahl von Schlüsselbegriffen aufgenommen werden konnte.

5. Schreibweisen

Zum Konzept des Buches gehört es, beim Begriff »Neue/neue Musik«, der nicht als Epochenbegriff, sondern als Sammelbegriff höchst unterschiedlicher Tendenzen verstanden wird, sowohl Groß- als auch Kleinschreibung zuzulassen. Aus Gründen der besseren Lesbarkeit ist in den Aufsätzen wie den Lexikonbeiträgen dort, wo vereinfachend von »Komponisten«, »Hörern«, »Autoren« etc. die Rede ist, stets die weibliche Form mitzudenken. Bei Aufzählungen, die weibliche und männliche Namen enthalten, finden selbstverständlich beide Formen Verwendung.

6. Dank

Der Dank der Herausgeber gilt zunächst allen Autorinnen und Autoren für ihre Geduld und gewissenhafte Kooperation im Rahmen des mehrjährigen Entstehungsprozesses. Besonders gedankt sei Dieter Kleinrath für die umsichtige und kompetente redaktionelle Assistenz, Übersetzertätigkeiten und die Erstellung des Registers sowie Oliver Schütze (J.B. Metzler Verlag), der das Projekt von Anfang an mit Leidenschaft und Nachdruck begleitete. Weiterer Dank gilt Rainer Nonnenmann für die kurzfristige Bereitschaft zur Ausweitung seiner Autorentätigkeit, Thomas Desi für die Mitarbeit am Lexikonbeitrag »Musiktheater«, Stefan Becker für die inhaltliche und redaktionelle Hilfe beim Themen-Beitrag 5 sowie Helga de la Motte-Haber und Alice Stašková für wertvolle Hinweise und Berichtigungen. Dank gilt auch der Ernst-von-Siemens-Musikstiftung für die finanzielle Unterstützung der redaktionellen Arbeit.

Literatur Adorno, Theodor W.: Philosophie der neuen Musik [1949] (Gesammelte Schriften 12), Frankfurt a.M. 1975 ■ Barthelmes, Barbara: Urbane Aboriginale, in: Geschichte der Musik im 20. Jh., Bd. 4: 1975–2000 (HbM20Jh 4), hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Laaber 2000, 283–318 ■ Blume, Friedrich: Was ist Musik?, in: Musikalische Zeitfragen, Schriftenreihe im Auftrag des Deutschen Musikrats, Bd. 5, hrsg. v. Walter Wiora, Kassel 1959, 10–17 ■ Bohrer, Karl Heinz: Die Furcht vor dem Unbekannten. Zur Vermittlungs-Struktur von Tradition und Moderne, in: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins, Frankfurt a.M. 1981, 68–86 ■ Brinkmann, Reinhold: Der Autor als sein Exeget. Fragen an Werk und Ästhetik Helmut Lachenmanns, in: Nachgedachte Musik. Studien zum Werk von Helmut Lachenmann, hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Siegfried Mauser, Saarbrücken 2005, 116–127 ■ Cook, Nicholas/Pople, Anthony (Hrsg.): The Cambridge History of Twentieth-Century Music, Cambridge 2004 ■ Cook, Nicholas: Alternative Realities: A Reply to Richard Taruskin, in: 19th-Century Music 30/2 (2006), 205–208 ■ Cox, Franklin: Richard

Taruskins *The Oxford History of Western Music*, in: *Musik & Ästhetik* 16/1 (2012), 95–106 ■ Dahlhaus, Carl: Probleme der Kompositionskritik [1971], in: *Gesammelte Schriften* 8, Laaber 2005, 244–252 ■ ders.: Über Sinn und Sinnlosigkeit in der Musik [1972], in: ebd., 253–262 ■ Danuser, Hermann: Die Musik des 20. Jh.s [1984] (NHbMw 7), Laaber 1992 ■ Dibelius, Ulrich: *Moderne Musik*, Bd. 1: 1945–1965 (München 1966), Bd. 2: 1965–1985 (München 1988); erweiterte Neuausgabe: *Moderne Musik nach 1945*, München 1998 ■ Gertich, Frank/Greve, Martin: *Neue Musik im postkolonialen Zeitalter*, in: *Geschichte der Musik im 20. Jh.*, Bd. 4: 1975–2000 (HbM20Jh 4), hrsg. v. Helga de la Motte-Haber, Laaber 2000, 49–64 ■ Griffiths, Paul: *Geschichte der Musik. Vom Mittelalter bis in die Gegenwart* [2006], Stuttgart 2008 ■ Habermas, Jürgen: *Die Neue Unübersichtlichkeit*, Frankfurt a.M. 1985 ■ Henrich, Dieter: *Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart (Überlegungen mit Blick auf Hegel)*, in: *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, hrsg. von Wolfgang Iser, München

1966, 11–31 ■ Inglis, Laura Lyn/Steinfeld, Peter K.: *Old Dead White Men's Philosophy*, Amherst NY 2000 ■ Lyotard, Jean-François: *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris 1979 ■ Noltze, Holger: *Die Leichtigkeitslüge. Über Musik, Medien und Komplexität*, Berlin 2010 ■ Ross, Alex: *The Rest is Noise. Das 20. Jh. hören* [2007], München 2009 ■ Schneider, Frank: »Westwärts schweift der Blick, ostwärts treibt das Schiff« – *Die Neue Musik in der DDR im Kontext der internationalen Musikgeschichte*, in: *Zwischen Macht und Freiheit. Neue Musik in der DDR*, hrsg. v. Michael Berg, Albrecht von Massow und Nina Noeske, Köln 2004, 89–106 ■ Tadday, Ulrich/Flamm, Christoph/Wicke, Peter: *Musikkritik*, in: *MG2S*, Bd. 6 (1997), 1362–1389 ■ Taruskin, Richard: *The Oxford History of Western Music*, 5 Bde. [2005], New York 2010 ■ Weid, Jean-Noël von der: *Die Musik des 20. Jh.s* [1997], Frankfurt a.M. 2001

Jörn Peter Hiekel/Christian Utz