

Jörn Peter Hiekel · Christian Utz (Hrsg.)

Lexikon Neue Musik

Handwritten musical score for a string quartet, featuring five staves. The score is marked with a 7/7 time signature and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The instruments are labeled on the left: vl 1, vl 2, vla, vcl, and vl 2, vla, vcl. The score includes dynamic markings like *p*, *cresc.*, *col vel / trasp.*, and *stacc.*. The notation is dense and complex, characteristic of contemporary music.

METZLER
BÄRENREITER

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 Sinnlosigkeitsgehabe, 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 Musikkultur 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 missverstandener 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 Komponistentexte 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 geweiteten 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, Themenbeitrag 4, 11.), auf künstlerische Akzentuierungen von Spiritualität oder Religiosität (Themenbeitrag 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 Themenbeiträge 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 Themenbeitrag 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

I. Themen

1. Die Avantgarde der 1950er Jahre und ihre zentralen Diskussionen

Inhalt: 1. Neukonzeption der Musik ▪ 2. Probleme des Serialismus ▪ 2.1 Klangkomposition ▪ 2.2 »Polyphonie« im Raum ▪ 2.3 Form ▪ 2.4 Dissoziation der musikalischen Zeit ▪ 2.5 Komponieren und Zufall ▪ 3. Altern der Neuen Musik? ▪ 4. Folgen der Atomisierung des musikalischen Materials ▪ 4.1 Was ist Musik? ▪ 4.2 Musik und menschliches Bewusstsein ▪ 4.3 Serielle Musik als Sprache? ▪ 4.4 Überfordert serielle Musik das Ohr? ▪ 5. Schluss

Die sich um 1950 herausbildende europäische musikalische Avantgarde verstand sich zwar selbst in der Tradition der Neuen Musik und der Wiener Schule und insbesondere in der Nachfolge Anton Weberns. Mit ihrer Musik auf rein struktureller Basis vollzog sie aber einen weit tiefgreifenderen Bruch mit der Tradition als es beim Übergang Arnold Schönbergs zur Atonalität vier Jahrzehnte zuvor der Fall gewesen war. Damals war nur ein – zweifellos wichtiger – Aspekt betroffen: die Harmonik, während das Komponieren zunächst davon weitgehend unberührt blieb. Jetzt handelte es sich um eine veritable Neukonzeption, in die alle Aspekte der Musik und des Komponierens hineingezogen wurden. Auf diese Neukonzeption und auf ihre Entfaltung im Laufe der 1950er Jahre lassen sich alle wesentlichen Debatten dieser Zeit, nicht nur jene kompositionstechnischer Natur, sondern auch die über den Musikbegriff und das musikalische Hören, zurückbeziehen. Mit ihrem struktorientierten kompositorischen Ansatz legte diese Avantgarde zugleich den Grundstein für die Arbeit nachfolgender Komponistengenerationen bis heute.

Das Selbstbewusstsein und die Selbstwahrnehmung der Komponisten als ihrer Zeit vorausseilende Avantgarde lassen sich an gelegentlich harschen Urteilen über Andersdenkende ebenso ablesen wie am apodiktischen Tonfall vieler ihrer Schriften. In dem im Mai 1952 in der Revue Musicale publizierten Aufsatz *Éventuellement ...* (Möglichkeiten) etwa dekretierte Pierre Boulez: »wir versichern unsererseits, daß jeder Musiker, der die Notwendigkeit der zwölftönigen Sprache nicht erkannt hat – wir sagen nicht: verstanden, sondern gründlich erkannt –, UNNÜTZ ist.

Denn sein ganzes Werk steht außerhalb der Forderungen seiner Epoche« (Boulez 1952/72, 24). Und Karlheinz Stockhausen konstatierte in einem im selben Jahr in Paris verfassten Text: »Daß voneinander unabhängige private Bemühungen um kompositorisches Handwerk [...] zu einem ›Stil‹ geführt haben, erlaubt es, von einer neuen Situation des Handwerks zu sprechen. Die historische Orientierung dieses neuen Denkens geht auf die letzte Wiener Schule mit ihrem konsequentesten Vertreter Anton von Webern zurück« (Stockhausen 1952/63, 17). Was Stockhausen – im Gegensatz zu dem, was die Lehrer- generation zu vermitteln hatte, von der anscheinend nichts mehr zu erwarten war – als »private Bemühungen um kompositorisches Handwerk« mit gleichwohl offensichtlich allgemeingültigem Anspruch bezeichnete, waren Karel Goeyvaerts', Boulez' und eigene erste Versuche, auf der Basis des Reihenprinzips eine umfassend strukturell organisierte Musik zu schreiben. Unverbrüchlich war bei den genannten Komponisten das Vertrauen darauf, dass das menschliche Ohr – wie in vergangenen Zeiten – das Neue schon irgendwann einholen würde, auch die Überzeugung, dass die neue musikalische Wirklichkeit auf konstruktiver Basis nicht nur geschichtlich notwendig war, sondern auch dem Menschen dazu verhelfen werde, den eigenen Horizont zu überschreiten. Dieser Fortschrittsglaube blieb weitgehend ungebrochen bis in die 1960er Jahre wirksam. Diejenigen, die keinen Zugang zu dieser Musik fanden oder sich einfach skeptisch zeigten, ebenso wie ihre erklärten Gegner versuchten dagegen mit den verschiedensten Argumenten die Grenzen von Musik zu markieren, Grenzen, die nicht überschritten werden durften, wenn das Klangobjekt noch Musik sein sollte, Grenzen auch, jenseits derer, versteht sich, diese neutönen- rischen Produkte anzusiedeln waren.

Inwieweit die westliche Avantgarde der 1950er Jahre und insbesondere die serielle Musik und die daran anschließenden kompositorischen Entwicklungen sich als Konsequenz der sog. »Stunde Null« (Scherliess 2014) und der spezifischen historischen Konstellation im Europa der Nachkriegszeit mit dem beginnenden Kalten Krieg verstehen lassen, mag hier dahingestellt bleiben (7 Themen- Beiträge 4, 3., 9, 3.). Fest steht jedenfalls, dass es unter den damals jungen Komponisten einige gab, die gewillt waren, *tabula rasa* zu machen und Musik noch einmal von Grund auf neu aufzubauen. Sie waren es, die mit ihren Bestrebungen die Avantgarde der 1950er Jahre begründeten.

1. Neukonzeption der Musik

Bei der Entstehung dieser Neukonzeption zugrunde liegenden Musikdenkens kam der Verbindung dreier Ideen ein besondere Bedeutung zu: (1) die aus der Zwölf-

tontechnik abgeleitete Vorstellung, dass die Musik aus diskreten Elementen aufgebaut ist, die mittels eines Strukturprinzips (»Reihe«) geordnet sind; (2) die bei John Cage und anderen schon Ende der 1940er Jahre anzutreffende Idee, die Grundelemente – die einzelnen Töne – in ihre vier Aspekte Tonhöhe, Dauer, Lautstärke und Klangfarbe zu zerlegen (Cage 1949/78, 63), sie sozusagen auf ein subatomares Niveau zurückzuführen; und (3) der Gedanke, strukturelle Organisationsprinzipien nicht nur auf die Tonhöhen anzuwenden, sondern auf jeden dieser Aspekte und sie von einem Aspekt auf den anderen zu übertragen, was voraussetzte, dass jede dieser vier Ebenen auf ihre Weise aus diskreten Elementen bestehend gedacht war. Aus dem solchermaßen vorgeformten mehrdimensionalen Material gingen dann im Kompositionsprozess die musikalischen Gestalten und Texturen synthetisch hervor.

Eine wesentliche Rolle bei der Entstehung dieser neuen Vorstellung von Musik spielte neben Weberns zwölftönigen Werken der späten 1920er bis 1940er Jahre vor allem Olivier Messiaen, und zwar als Lehrer wie als Komponist, und insbesondere die im Juni 1949 während seines ersten kurzen Besuchs der Kranichsteiner (später Darmstädter) Ferienkurse für Neue Musik entstandene Rhythmus-Studie *Mode de valeurs et d'intensités* für Klavier. Das Stück beruht auf einem 36-tönigen »Modus« von drei mal je zwölf verschiedenen absoluten Tonhöhen mit fest zugeordneten rhythmischen Werten aus drei linearen Skalen zwischen je einem und zwölf Zweiunddreißigsteln, Sechzehnteln und Achteln, d.h. insgesamt 24 verschiedenen Dauern. Ein Ton mit bestimmter Dauer kommt daher immer nur in ein und derselben Oktavlage vor; bestimmte Dauern dagegen, die in zwei oder allen dieser rhythmischen Skalen enthalten sind, erscheinen mit zwei oder maximal drei unterschiedlichen Tonhöhen verbunden. Messiaen verwendete zudem zwölf Anschlagsarten und sieben Lautstärkegrade, die allerdings nicht fest an einzelne Töne gebunden, sondern frei verfügbar waren. Bei diesem Material – das gilt es zu unterstreichen – handelte es sich nicht um ein »ordered set« im Sinne Allen Fortes (1973, 3), d.h. um eine bestimmte (zeitliche) Abfolge der Töne wie bei einer Zwölftonreihe, sondern um einen Modus, dessen Töne, da grundsätzlich ein »unordered set«, in beliebiger Folge verwendet werden konnten.

Dieses unscheinbare Stück sollte eine vom Autor so nicht vorhersehende Funktion als Katalysator bei der Entstehung einer umfassend reihenmäßig strukturierter Musik – der sog. seriellen Musik – übernehmen, eine Rolle, zu der Messiaen mit zunehmendem zeitlichem Abstand auf Distanz ging. Sprach er 1953 in Darmstadt noch von »meinem bescheidenen *Mode de valeurs et d'intensités*, den ich höchst naiv und ohne alle Voraussicht der

möglichen Folgen auf den musikalischen Markt geworfen hatte« (Messiaen 1953/99, 70), so äußerte er sich später zu dieser Etüde und insbesondere zu ihrer Rezeption sehr kritisch (Hill/Simeone 2007, 203). Boulez, der früher eine Zeitlang Messiaens Analysekasse am Conservatoire in Paris besucht hatte, sah sich durch das Stück veranlasst, die damit sich eröffnende neue musikalische Welt auf eigene Weise kompositorisch zu erkunden. Für Goeyvaerts und Stockhausen hingegen hatte es eher eine bestätigende Funktion. Der belgische Komponist und gleichfalls ehemalige Messiaen-Schüler Goeyvaerts, der als einer der ersten in die Tat umsetzte, was damals förmlich in der Luft gelegen zu haben scheint: die Übertragung des Reihenprinzips auf andere Aspekte des Klangs, fand sich durch das »punktuelle« klangliche Erscheinungsbild dieser Studie in den eigenen kompositorischen Bestrebungen bestätigt. Als er das Stück im Sommer 1951 bei den Darmstädter Ferienkursen über eine Schallplatte kennenlernte, die Antoine Goléa aus Paris mitgebracht hatte, hatte er selbst eben seine auf allen Ebenen strukturell durchorganisierte und der Idee einer »statischen Musik« (Goeyvaerts 2010, 67) verpflichtete Sonate für zwei Klaviere (1950–51, später *Komposition Nummer 1*) in der »Arbeitsgemeinschaft freie Komposition« vorgestellt. Und Stockhausen, der Goeyvaerts' Stück in der in jenem Jahr von Theodor W. Adorno geleiteten Arbeitsgemeinschaft analysierend vorgestellt und zusammen mit dem Komponisten den zweiten Satz gespielt hatte, fühlte sich durch die Erfahrung wiederholten Hörens der Aufnahme von Messiaens Etüde bestärkt in seinem Plan, trotz aller damals absehbaren Schwierigkeiten für einen Deutschen im Nachkriegsfrankreich, sobald wie möglich zu weiteren Studien zu Messiaen nach Paris zu gehen.

Boulez nahm mit der *Structure Ia* (1951), der ersten seiner drei *Structures* für zwei Klaviere (1951–52), auf Messiaens Stück direkt Bezug, indem er den ersten Abschnitt (»I«) des Modus als Ausgangsmaterial wählte und als Zwölftonreihe bzw. als Reihe von zwölf Tondauern zwischen einem Zweiunddreißigstel und einem punktierten Viertel interpretierte. Tonhöhen und Dauern waren bei ihm allerdings nicht wie bei Messiaens Modus fest aneinander gebunden, sondern separat strukturiert auf der Basis analoger Intervall- bzw. Proportionsreihen. Die zwölf Anschlagsarten und – anders als bei Messiaen – auch zwölf dynamischen Werte dagegen verwendete er aus guten Gründen nicht pro Element, sondern pro Reihenform. Dazu kam, dass Boulez nicht mit unveränderlichen absoluten Tonhöhen arbeitete, sondern mit einer »Klangagogik« (Boulez 1949/79, 250), der kompositorisch kontrollierten dynamischen Disposition der Registerlagen, die ihm aus dem ersten Satz von Weberns Symphonie op. 21

(1927–28) vertraut war. Bei den mittels Überlagerung von einem bis maximal sechs Reihenfäden in insgesamt elf Großabschnitte gegliederten *Structures Ia* handelt es sich demnach um ein Stück, das auf einer reihentechnischen Umdeutung oder Lesart von Messiaens modalem Ausgangsmaterial fußt.

Mit seinen bewusst auf ein Minimum reduzierten kompositorischen Entscheidungen, die György Ligeti 1958 in dem Aufsatz *Pierre Boulez. Entscheidung und Automatik in der »Structure Ia«* zum Gegenstand einer eingehenden Analyse machen sollte (Ligeti 1958/2007), scheint das Stück genau John Cages Vorstellung vom Komponieren zu entsprechen, wie er sie 1949 in dem Artikel *Forerunners of Modern Music* umrissen hatte: »Struktur in Musik ist ihre Teilbarkeit in aufeinanderfolgende Teile, von Phrasen bis zu langen Abschnitten. Form ist Inhalt, die Kontinuität. Methode ist das Mittel, um die Kontinuität von Note zu Note zu kontrollieren. Das Material von Musik sind Klang und Stille. Diese zu integrieren ist Komponieren« (Cage 1949/78, 62). Zur Zeit der Entstehung der *Structures*, zwei Jahre nachdem sich Cage und Boulez kennengelernt und angefreundet hatten, begannen sich aber bereits deutliche Differenzen zwischen den beiden Komponisten abzuzeichnen, wie ein Ende November 1951 geschriebener Brief Boulez' an Cage erkennen lässt: »Alles, was Du sagst über die in Deiner *Music of Changes* verwendeten Tabellen der Tönhöhen, der Dauern, der Lautstärken liegt, wie Du sehen wirst, genau auf der Linie, auf der auch ich im Moment arbeite. [...] Die einzige Sache, Du wirst das entschuldigen, die ich der Sache nicht angemessen finde, das ist die *Methode* des absoluten Zufalls (durch Münzwurf). Ich glaube, dass im Gegenteil der Zufall sehr kontrolliert werden muss: indem man sich der Tabellen im Allgemeinen bedient oder Reihen von Tabellen, kann man, glaube ich dahin kommen, das Phänomen des Automatismus des Zufalls, den ich, sei er nun geschrieben oder nicht, als eine Vereinfachung zurückweise, die absolut nicht notwendig ist, zu steuern« (Nattiez 2002, 193).

Differenzen zwischen den beiden Komponisten bestanden demnach nicht bezüglich der Arbeit mit Elementen auf verschiedenen Ebenen; die Meinungen gingen auseinander, was die Methode betrifft, und die beruhte bei Cage damals schon auf Zufallsverfahren, die dem alten chinesischen Orakelbuch *Yijing* (Buch der Wandlungen) entlehnt waren. Die sich hier abzeichnenden Differenzen sollten dann 1957 im Zusammenhang mit den Diskussionen über den / Zufall im Komponieren seitens Boulez zu offener Polemik gegen Cage führen (vgl. 2.5).

Anders als immer wieder zu lesen, stellte die *Structure Ia* nicht etwa ein Ideal des sog. seriellen Komponierens dar und alles, was danach kam, hätte sich bereits davon

entfernt (vgl. z.B. Schubert 1985, 61). Wie der Bleistiftentwurf der drei *Structures* belegt, der sich heute in der Sammlung Pierre Boulez der Paul Sacher Stiftung in Basel befindet, überlegte Boulez offensichtlich, dieses in nur einer Nacht entstandene erste der drei Stücke – beziehungsweise auf Paul Klees Bild *Monument an der Grenze des Fruchtlandes* (1928–29) – »À la limite du pays fertile« (An der Grenze des Furchtlandes) zu benennen. Für Boulez war die erste der *Structures* nur ein Grenzfall, dem erst mit den *Structures Ib* und *Ic*, die nicht mehr auf einer solch einfachen Zuordnung von Elementreihen beruhen, und erst recht mit *Le marteau sans maître* für Alt und sechs Instrumente (1952–55) Stücke folgen sollten, die das eigentliche Potenzial des neuen kompositorischen Ansatzes auszuschöpfen vermochten.

Die Idee, nicht nur die Tönhöhen, sondern auch die anderen Aspekte des Klangs strukturell vorzuordnen und die damit sich eröffnenden Möglichkeiten des Komponierens schienen Boulez offenbar dermaßen zukunftsstrahlig, dass er 1952 in einem Artikel für ein Gedenkheft der englischen Zeitschrift *The Score* für den im Jahr zuvor verstorbenen Arnold Schönberg dem Komponisten unter dem Titel *Schönberg Is Dead* (Schönberg ist tot) vorwarf, die Tragweite des von ihm entwickelten Reihenprinzips, die »echten reihenmäßigen Funktionen« (Boulez 1952/79, 294), nicht erkannt zu haben. Zugleich unterstrich er aber unmissverständlich die Bedeutung der Entdeckungen der Wiener Schule, deren »reihenmäßige Bestrebungen« (ebd., 295) für ihn – in erstaunlicher Übereinstimmung mit Adornos Begriff des »musikalischen / Materials« – den historischen Stand des Komponierens markierten, an dem keiner vorbeikam. Der Titel des Aufsatzes war daher weniger Feststellung und angedeutete Reflexion über die Folgen von Schönbergs Tod als die Behauptung, dieser Komponist sei sozusagen geschichtsphilosophisch tot und sein Komponieren – im Gegensatz zu jenem seines Schülers Anton Webern – nicht mehr an der Zeit. Dass Boulez einen in derselben Zeit entstandenen umfangreichen Aufsatz über die rhythmische Technik in *Le sacre du printemps* mit *Strawinsky bleibt* (Boulez 1953/79) betitelte, ist diesbezüglich als weiteres Statement zu verstehen.

Wenig später, in dem eingangs bereits zitierten Text *Éventuellement ...* (Möglichkeiten) vom Mai 1952, brachte Boulez dann, was für ihn damals an der Zeit war, auf den Punkt: »Was – wenn man von sich selbst ein Mindestmaß an konstruktiver Logik fordert – bleibt [...] für uns zu tun übrig, wenn nicht der Versuch, das in einem Bündel zu vereinigen, was unsere Vorgänger an verfügbaren Möglichkeiten ausgearbeitet haben? In einer Zeit der Transformation und der Organisation, in der sich das Problem der Sprache mit besonderer Schärfe stellt und aus der, wie es

scheint, für eine gewisse Zeit die musikalische *Grammatik* hervorgehen wird, nehmen wir unsere Verantwortung unbeeinträchtigt auf uns. [...] In dieser Absicht müssen wir die Mittel einer Technik ausweiten, die wir bereits vorgefunden haben; da diese Technik bislang ein Mittel der Zerstörung gewesen und gerade dadurch an das gebunden war, was sie zerstören wollte, wird es unser erstes Bestreben sein, ihr Selbständigkeit zu geben. Des Weiteren, die rhythmischen Strukturen an reihenmäßige zu binden, und zwar mittels gemeinsamer Organisationsformen, die auch die anderen Klangcharakteristiken einschließen: Lautstärke, Einschwingvorgang, Klangfarbe. Schließlich gilt es, diese Morphologie auf eine zusammenhängende Sprachform hin zu erweitern« (Boulez 1952/72, 26–27).

Im weiteren Verlauf des umfangreichen Textes entfaltet Boulez erstmals ausführlich einige kompositionstechnische Grundlagen dessen, was er »echte reihenmäßige Funktionen« nannte. In dem kompositorischen Ansatz manifestiert sich eine Verbindung des Montageprinzips, das Strawinskys Schaffen auszeichnet, mit einem von Schönberg und der Wiener Schule stammenden organisierten Denken, dem zufolge das einzelne Werk in all seinen Aspekten aus einer einzigen Ausgangsstruktur hervorgehen sollte. Nicht von ungefähr spricht Boulez nicht selten in biologistischen Metaphern, etwa von der »Erzeugergewebe«, aus der etwas hervorgeht, oder es ist von einem »Mutterverhältnis« (relation utérine) zwischen musikalischer Schreibweise und formaler Architektur die Rede (Boulez 1951/79, 76; 1953/79, 176).

Nebenbei bemerkt: Es ist interessant, dass Boulez später seine damalige kompositorische Orientierung und die Suche nach strukturellen Mitteln, die es ihm erlaubten, den eigenen Horizont zu überschreiten, wiederholt in den Zusammenhang mit einem bis heute aktuellen Thema rückte, das viele Komponisten und andere Künstler – und nicht erst in jener Zeit – beschäftigte: die historische Bürde schon existierender Musik und Kunst. Dabei nahm er mehrfach Bezug auf ein Zitat des von ihm hochgeschätzten Paul Klee, das er seit 1949 durch Cages oben erwähnten Text *Forerunners of Modern Music* kannte: »Ich möchte sein wie neugeboren, nichts, absolut nichts über Europa wissen« (Cage, 1949/78, 65; Boulez 1956/79, 15).

Während Boulez mit seiner reihentechnischen Lesart von Messiaens Modus direkt auf eine integrale Serialisierung des musikalischen Werkes zusteuerte, führte Stockhausens Weg zu einer umfassend reihenbasierten Kompositionsvorstellung über eine Konzeption des Komponierens als »Tonordnung« (Blumröder 1993), das zunächst – etwa in *Kreuzspiel* für Oboe, Bassklarinette, Klavier und drei Schlagzeuger (1951) – näher zu den Verfahren seines Freundes Goeyvaerts stand. In dem eingangs

bereits zitierten, während der Studien bei Messiaen in Paris 1952 entstandenen Text *Situation des Handwerks: Kriterien der punktuellen Musik* hielt Stockhausen ganz im Sinne der oben umrissenen Neukonzeption von Musik fest: »Das Einzelne ist der Ton mit seinen vier Dimensionen: Dauer, Stärke, Höhe, Farbe. Das Komponieren, von der handwerklichen Fähigkeit geleitet, Töne zu ordnen, hat also schon in jeder dieser Dimensionen anzusetzen, um Widerspruchslosigkeit zu erreichen. Im Unterordnen versucht man, die einzelnen unteren Ordnungsprinzipien (sowohl untereinander, wie zum Übergeordneten hin) aus der Idee abzuleiten. Die dazu notwendige Fähigkeit nannte ich handwerkliches Können« (Stockhausen 1952/63, 19).

Ein Jahr später wird er dann unter Berufung auf Webern und auf das Reihendenken als der, wie er sagt, einzig »universell ausbaumöglichen Methode« mit umfassendem Anspruch formulieren: »Das Reihenprinzip besagt allgemein so viel, daß für eine Komposition eine begrenzte Auswahl von verschiedenen Größen getroffen wird; daß diese Größen proportionsverwandt sind; daß sie in bestimmter Folge und in bestimmten Intervallabständen angeordnet sind; daß diese Reihenauswahl für alle Elemente getroffen wird, mit denen komponiert werden soll; daß aus diesen ›Urreihen‹ weitere Reihenfolgen übergeordneter Gestalten komponiert werden, die wiederum reihenvariiert sind; daß die Proportionen der Reihe das umfassende Strukturprinzip des zu komponierenden Werkes sind und ihm die notwendige formale Konsequenz verleihen sollen« (Stockhausen 1953a/63, 46; Hervorhebungen im Original).

Musik sei »jeweils als Vorstellung jener umfassenden globalen Struktur zu verstehen, in die alles einbezogen ist« (ebd.). Genau an dieser Stelle sollte Ligeti einige Jahre später ansetzen, wenn er die »Unmotiviertheit der Form« serieller Kompositionen kritisierte, ästhetisch unmotiviert, da durch die Reihe vorwegbestimmt (vgl. 2.3).

Seit den ersten Anfängen des seriellen Komponierens war das Verhältnis von Material(vor)organisation und eigentlichem Komponieren zwangsläufig implizit mit zum Thema geworden, bei Boulez genauso wie bei Goeyvaerts und Stockhausen. Der besondere Fall der *Structures Ia* hatte in Bezug auf Boulez schon bald zu Missverständnissen geführt, und er sah sich genötigt, der Vorstellung entgegenzutreten, die seriellen Verfahren der Materialvorformung seien schon das Komponieren. In dem 1954 in den Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud / Jean-Louis Barrault publizierten Aufsatz ... *Auprès et au loin* (Nahsicht und Fernsicht) stellte Boulez diesbezüglich fest: »Wohlgemerkt: das Phänomen der Komposition besteht nicht darin, in jedem Augenblick alle Mittel einzusetzen. Vor einem Trugschluß muß man sich sehr hüten: vor der

Verwechslung von Komposition und Organisation. Tatsächlich geht jeder Komposition ein zusammenhängendes System voraus [...]. Die *Entscheidung ist es, die das Werk stiftet*, die Entscheidung, die in jedem Augenblick von neuem getroffen werden muß. Nie wird Komposition dem Zusammenstellen von Begegnungen gleichzusetzen sein, die in einer immensen Statistik aufgeführt sind. Bewahren wir uns diese unveräußerliche Freiheit: das Glück, auf das wir ständig hoffen – das Glück einer irrationalen Dimension« (Boulez 1954/72, 74–75; Hervorhebung UM).

Auch wenn dies in Stockhausens frühen Schriften zum eigenen Komponieren nicht so direkt wie bei Boulez ausgesprochen erscheint: auch er blieb einem Kompositionsbegriff verpflichtet, der sich keineswegs darin erschöpfte, Produktionsmechanismen zu ersinnen, aus denen dann das Werk einfach abgeleitet werden konnte oder hervorging. Auch bei ihm findet sich der Begriff des »Schöpfers« bzw. des »Schöpferischen«, so etwa wenn er im Hinblick auf die ästhetische Qualität serieller Werke von der dazu notwendigen »schöpferischen Kraft« spricht (Stockhausen 1955/63, 60).

Der strukturelle Ansatz, welcher der Neukonzeption der Musik der Nachkriegsavantgarde zugrunde lag, war nicht auf die herkömmliche Welt der instrumentalen und vokalen Töne und Klänge beschränkt. Er bot auch die Möglichkeit, das in jener Zeit ebenfalls in den Blick rückende, unüberschaubare Material elektronischer Klänge poetisch in den Griff zu nehmen, das weder durch Vorgaben der Beschaffenheit und Akustik der Instrumente begrenzt war noch durch irgendwelche Tonsysteme. Neben der empirischen Kontrolle durch das Ohr war damit auf der Ebene der Realisation der konkreten Klangobjekte im elektronischen Studio ein Mittel gegeben, ein Material zu beherrschen, mit dem im Prinzip alles möglich war.

Mit seiner Vorstellung vom Aufbau einer Musik aus Elementen, die im Kompositionsprozess synthetisiert werden, bildete dieser strukturelle Ansatz darüber hinaus auch die Basis für die Materialzubereitung und für ein Komponieren mittels Algorithmen – wie es der amerikanische Komponist Lejaren A. Hiller 1959 erstmals vorstellte (Hiller / Isaacson 1959) – und damit später auch für computergestützte Kompositionsverfahren (Elektronische Musik / Elektroakustische Musik / Computermusik, 6.).

2. Probleme des Serialismus

Der primär synthetische Ansatz der auf vorstrukturierten Materialien aufbauenden seriellen Musik brachte es fast zwangsläufig mit sich, dass die ersten Stücke, auch wenn schnell eine ganze Reihe von herausragenden Werken zu verzeichnen war, zunächst Versuchscharakter hatten. Die Auseinandersetzung mit den dabei aufgetretenen Proble-

men führte vielfach zu Lösungen, die die Entwicklung des Komponierens vorantrieben und teilweise weitreichende historische Folgen zeitigen sollten.

2.1 Klangkomposition

Schon 1953, zwei Jahre nach der Entstehung von Boulez' *Structures*, sprach Stockhausen in einem musikalischen Nachtprogramm des (damals noch) Nordwestdeutschen Rundfunks in Köln zum Thema Entstehung der / elektronischen Musik von »statistischen Formkriterien«, die diese Musik charakterisieren: »Nicht bestimmte wiederkehrende musikalische Gestalten oder Tonverbindungen sind wesentlich, sondern Struktureigenschaften, wie ›dicht‹ oder ›weniger dicht‹ – in der vertikalen Tonüberlagerung wie in der horizontalen Dichte der Tonfolgen. [...] Es ist die seltsame Dialektik einer nie dagewesenen Bedeutung des Einzeltones und einer übergeordneten formalen Vorstellung, in der die Einzeltöne zu kollektiven Tonscharen und damit zu musikalischen Gestalten zusammengeslossen werden« (Stockhausen 1953b/63, 43f.). Damit sind Aspekte der seriellen Musik benannt, die einerseits Stockhausen selbst zu Reflexionen über »Klangkomposition« und »Gruppenkomposition« bewegten (Stockhausen 1953a/63; 1955/63). Fast zeitgleich andererseits führten ähnliche Beobachtungen den französischen Architekten und Komponisten griechischer Abstammung Iannis Xenakis zu einer fundamentalen Kritik am seriellen Komponieren und seinen Grundlagen: »In der Tat wird das serielle System durch seine zwei Grundaspekte in Frage gestellt, die im Keim ihre eigene Zerstörung und Überschreitung enthalten: a) die Reihe; b) die polyphone Struktur. Die Reihe entstammt (ihrer ganzen Natur nach) einer linearen ›Kategorie‹ des Denkens. [...] Die lineare Polyphonie zerstört sich selbst durch ihre aktuelle Komplexität. Das, was man hört, ist in Wirklichkeit nur eine Ansammlung von Tönen in unterschiedlichen Registern. Die enorme Komplexität hindert das Hören daran, dem Gewirr der Linien zu folgen und hat als makroskopischen Effekt eine sinnlose und willkürliche Verteilung der Töne über die ganze Breite des Klangspektrums zur Folge. Daraus folgt ein Widerspruch zwischen dem polyphonen linearen System und dem gehörten Resultat, das Oberfläche, Masse ist« (Xenakis 1955, 3; Übersetzung UM).

Aus diesem zumindest für bestimmte serielle Texturtypen unmittelbar einleuchtenden Befund, zog Xenakis – ohne allerdings weiter der Frage nachzugehen, unter welchen Bedingungen solche Strukturen doch wahrnehmbar in Erscheinung treten können – die Konsequenz, Musik als Phänomen von Klangmassen nicht mehr über den Umweg serieller Strukturen zu realisieren. Statt dessen entwickelte er eine auf der Wahrscheinlich-

keitsrechnung basierende Kompositionsmethode, das »stochastische Komponieren«, dessen theoretischer Begründung er eine lange Reihe von Texten widmete, 1963 zusammengefasst in dem Buch *Musiques formelles: nouveaux principes formels de composition musicale* (Xenakis 1963). Die Kernthese seines Ansatzes lautet: »[Der] der Polyphonie inhärente Widerspruch verschwindet, sobald die Töne vollständig voneinander unabhängig werden. Wenn die linearen Kombinationen und ihre polyphone Überlagerung nicht mehr wirken, ist es in der Tat allein das statistische Mittel der isolierten Transformationszustände der Bestandteile, das in einem gegebenen Moment zählt. Der makroskopische Effekt wird demnach durch Mittelung der Bewegungen der von uns gewählten n Objekte kontrolliert werden können. Daraus folgt die Einführung des Begriffs der Wahrscheinlichkeit, der übrigens in diesem präzisen Fall kombinatorisches Kalkül impliziert« (Xenakis 1955, 3).

Xenakis zog demnach kompositorisch die Konsequenz aus der Tatsache, dass sich bei zunehmender Komplexität von Überlagerungen serieller Materialien für die Hörwahrnehmung bald ein qualitativer Sprung vollzieht: Nicht mehr die Einzelheiten der Strukturen sind dann noch wahrzunehmen, sondern nur noch Summenphänomene, Klangresultate, die sich auch – zumindest tendenziell – durch die Anwendung von Methoden der Wahrscheinlichkeitsrechnung erreichen lassen.

Xenakis' Kritik an den seriellen Verfahren ist zugleich eine Distanzierung von der Aneignung der Zwölftontechnik durch die Messiaen-Schüler Boulez und Stockhausen und Frucht der Begegnung mit einem anderen Vorbild dieser Avantgarde: mit Edgard Varèse, der auch für viele andere Komponisten, insbesondere mit seinen Überlegungen zu dem technisch verarbeiteten »organized sound«, einen wichtigen Bezugspunkt bildete (Borio 2006; / Themen-Beitrag 3, 2.1). Dieser hatte sich Ende 1954 für zwei Monate in Paris aufgehalten, um in der von Pierre Schaeffer geleiteten Groupe de Recherche de Musique Concrète bei der Radiodiffusion Television Française unter Mitarbeit von Pierre Henry die Tonbandinterpolationen mit »organized sound« für die am 2. Dezember 1954 stattfindende Uraufführung von *Déserts* (1949–54) fertigzustellen. Varèses Musik, die Xenakis schon vorher bekannt war, bestärkte ihn in den eigenen Vorstellungen. Zu einer wenigstens indirekten Zusammenarbeit der beiden kam es allerdings erst 1958 im Zusammenhang mit dem Bau des Philips-Pavillons auf der Weltausstellung in Brüssel durch Le Corbusier, zu dem Varèse das *Poème électronique* (1957–58) beisteuerte (/ Themen-Beitrag 6, 5; / Klangkunst, 4; / Neue Musik und Architektur; / Säle und Gebäude). Xenakis war damals als im Büro Le Cor-

busiers angestellter Architekt wesentlich an der baulichen Realisierung des Projektes beteiligt. Das erste Werk, das aus Xenakis' Überlegungen zu einer stochastischen Musik hervorging, war *Achorripsis* für Orchester (1956–57).

Klangkomposition wurde unabhängig davon, mit welchen Methoden die Werke realisiert wurden, ob struktural oder stochastisch, und mit welchen Mitteln, ob instrumental oder elektronisch, zu einem zentralen Phänomen der Musik seit den späten 1950er Jahren nicht nur im Schaffen von Xenakis. Dazu zählen Werke von György Ligeti (etwa *Atmosphères* für großes Orchester ohne Schlagzeug, 1960–61; oder *Lux aeterna* für sechzehnstimmigen gemischten Chor a cappella, 1966), von Bernd Alois Zimmermann und vielen anderen.

2.2 »Polyphonie« im Raum

Mit der Auflösung traditioneller musikalischer Kategorien wie Motiv oder Thema verbunden war ein weiteres Phänomen: dass nämlich die Überlagerung zweier punktueller Strukturen nicht etwa den Eindruck einer Polyphonie erweckte, und nicht einmal den einer Schichtung, sondern nur jenen einer höheren Dichte (/ Harmonik / Polyphonie, 4.). Aus der Lösung dieses Problems ging eine für die folgenden Jahrzehnte wichtige Entwicklung mit hervor: die kompositorische Arbeit mit der Lokalisierung des Schalls im Raum. Bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt kam Stockhausen 1958 in einem Vortrag zum Thema *Musik im Raum* beiläufig auf diesen Umstand zu sprechen: »die [...] Auflösung aller »mehrstimmigen« Prinzipien, der »Stimme« als musikalischem Formbegriff überhaupt, ließ eine permanente Einschichtigkeit (wie in der asiatischen Musik) als einzige Möglichkeit offen. Die Auflösung in »Punkte« zerstört die »Gleichzeitigkeit«, denn überlagerte Punkte ergeben bestenfalls mehr oder weniger dichte Punktfolgen, und erst Linien, das heißt kontinuierliche Punktverbindungen, ermöglichen die Darstellung verschiedener gleichzeitiger Vorgänge. Teilt man nun eine Punktstruktur in zwei Gruppen und läßt gleichzeitig die eine von links, die andere von rechts erklingen, so erlebt man sehr wohl zwei Schichten ein und desselben Klangbildes« (Stockhausen 1958/63, 155).

Die Entstehung eines Bewusstseins für das, was Stockhausen auch als den »fünften Parameter« (neben Tonhöhe, Tondauer, Lautstärke und Klangfarbe) bezeichnete (ebd., 160f.): die Lokalisierung und Bewegung von Klängen im Raum, ist demnach nicht allein mit der Entstehung der elektronischen Musik verbunden, die vom Komponisten forderte, zu entscheiden, wo die Lautsprecher zu platzieren waren, wenn er sich nicht abhängig machen wollte von Entscheidungen anderer. Sie steht auch

in direktem Zusammenhang mit dem genannten kompositorischen Problem der seriellen Musik. Zentrale Werke der Avantgarde wie Stockhausens »elektronische Musik« *Gesang der Jünglinge* für fünfkanales Tonband (1955–56), *Gruppen* für drei Orchester (1955–57) und *Carré* für vier Orchester und vier Chöre (1959–60) oder Boulez' *Poésie pour pouvoir* nach Henri Michaux für Sprecher, Tonband und drei Orchester (1958) verdanken sich ersten künstlerischen Erkundungen dieses Aspekts. Die kompositorische Verfügung über die Lokalisierung des Schalls sollte zu einem der bis heute wichtigsten Themen der zeitgenössischen Musik werden (↗ Themen-Beitrag 6).

2.3 Form

In dem um den Jahreswechsel 1958/59 geschriebenen Aufsatz *Wandlungen der musikalischen Form*, der 1960 im siebten Heft der Zeitschrift *die Reihe* veröffentlicht wurde (Ligeti 1960/2007), präsentierte György Ligeti eine Bestandsaufnahme der Probleme des seriellen Komponierens aus der Perspektive der Formbildung (↗ Themen-Beitrag 3, 2.3). Hauptkritikpunkt war die Unmotiviertheit der musikalischen Form. Fast beiläufig formulierte er dabei eine Konsequenz seiner Überlegungen, die er wenig später für sein eigenes Komponieren auch tatsächlich ziehen sollte: »Da alle diese Verfahren [die Verfahren, um die Probleme der seriellen Dauernorganisation zu lösen] die ursprünglich fixe Prädeterminierung der Dauernwerte ohnedies zerstören, und zwar über den Umweg übergeordneter Steuerungsmaßnahmen, ist es sinnvoll, die Frage zu stellen, ob man nicht in die elementaren Dauernverhältnisse selbst eingreifen und anstelle korrektiver Therapie die Gestaltung des zeitlichen Ablaufs der Form unmittelbar in die Hand nehmen sollte« (ebd., 97).

Diesen Schritt vollzog der Komponist, wie die Skizzen zeigen, tatsächlich seit dem Orchesterstück *Atmosphères* (1960–61). Den Stücken gingen nunmehr Planungen zur jeweils gewählten Form voraus, die sich im Frühstadium des Entstehungsprozesses in graphischen Skizzen niederschlugen (Duchesneau/Marx 2011, 170f.). Theoretisch rückte Ligeti die anstelle einer »Bottom-up-Strategie« trendende umgekehrte »Top-down-Strategie« in einem Vortrag bei dem Kongress zum Thema »Form« bei den Darmstädter Ferienkursen 1965 in den Mittelpunkt. Nach einer ausführlichen Analyse der Probleme der Formbildung, insbesondere in serieller und aleatorischer Musik, kam er zu dem Schluss: Durch »eine Verlagerung des Ansatzpunktes der kompositorischen Methode« ergebe sich »die Möglichkeit, über Form als Intendiertes wieder zu verfügen. Dies bedeutet, daß Zusammenhänge innerhalb des kompositorischen Prozesses weitgehend mit den Zusammenhängen, die in der komponierten Musik erscheinen,

übereinstimmen, und zugleich bedeutet dies den Verzicht auf Disposition und Manipulation mit im voraus aufgestellten Direktiven: Nicht das kompositorische Verfahren ist primär gegeben, sondern die Konzeption der Totalität der Form, die Imagination der erklingenden Musik« (Ligeti 1966/2007, 199). Das Verhältnis von strukturellen kompositorischen Verfahren und musikalischer Formbildung ist bis heute eine der zentralen Fragen des Komponierens geblieben.

2.4 Dissoziation der musikalischen Zeit

Das synthetisierende serielle Komponieren hatte nicht nur Folgen bezüglich der kompositorischen Kategorien. Es brachte Werke hervor, bei denen sich eine prozessuale Zeiterfahrung, wie man sie seit der Musik Beethovens kannte, nicht mehr einstellte (Kramer 1988). Insbesondere an dieser Stelle setzte Adornos Kritik an der seriellen Musik an: Sie verstoße gegen das, was er 1961 in dem Vortrag *Vers une musique informelle* auf den Darmstädter Ferienkursen ihre »Verpflichtung des Werdens« (Adorno 1962/78, 518) nannte, will heißen: Sie verstoße dagegen, prozessual beschaffen zu sein. Er kritisierte diese Musik wegen ihrer, wie er es nannte, »Pseudomorphose an die Malerei«, ein Phänomen, das er schon in der *Philosophie der neuen Musik* an der Musik Igor Strawinskys bemängelt hatte (Adorno 1949/75, 174f.; ↗ Themen-Beitrag 3, 2.3, ↗ Zeit, 2.1). Der Verlust dieser temporalen Dimension zeichnet nicht nur die sich Zufallsverfahren verdankenden Werke Cages aus, sondern ist auch ein Charakteristikum der seriellen Musik. Letztere führten dem Hörer nicht Variations- oder Entwicklungsprozesse vor Ohren, sondern synthetische Kombinationen von mittels spezifischer Erzeugungsverfahren gewonnenen Varianten, die in präformierten Materialvorräten bereitgestellt waren. Adornos Kritik zielte auf das Verhältnis von notierter Musik und zeitlicher Form ihres Erscheinens, in der das Identische zum Nicht-Identischen wird, da ein zweites Erklingen desselben dieses zwangsläufig zu etwas anderem werden lässt. Musik dieser Art übt aus Adornos Sicht sozusagen Verrat am Besonderen der Musik als Zeitkunst. Andere Formen musikalischer Zeitlichkeit, etwa jene einer vorüberziehenden Klanglandschaft, kranken für ihn daran, dass die entsprechende Musik das Verhältnis zur Zeit nicht bewältigt hatte. Die »Verpflichtung zum Werden« ist aber aus ihrer Existenzform als transitorischer Kunst nicht stringent herzuleiten, sondern beruht auf dem seinen Überlegungen zugrunde liegenden teleologischen Zeitbegriff.

Das Zeitliche ist bei serieller Musik nicht mehr an einem mit veränderlicher Geschwindigkeit verlaufenden Prozess als Werden, Zerfall oder Transformation abzu-

lesen, der sich vor den Ohren eines Hörers vollzieht. An den Ohren zieht vielmehr ein Stück als Ganzheit mit festgefühten Teilen vorüber, das hörend »abgetastet« wird. Diese Form der / Wahrnehmung entspricht einem Komponieren, das nicht prozesshafte Veränderungen gestaltet, sondern Materialbausteine aneinanderfügt: Es setzt musikalisches Material in Konstellationen und gestaltet »quasi-räumliche« Strukturen, die als zeitliche erfahren werden (/ *Zeit*, 2.1, 2.2). In musikalischen Werken solcher Faktur durchläuft nicht ein musikalisch Gleiches eine »Geschichte«, die als in der Zeit verlaufender Prozess wahrgenommen wird, sondern wir als Wahrnehmende durchschreiten gleichsam eine »Klanglandschaft«. Die Zeitstruktur solcher Stücke ist daher nicht die eines Prozesses, sondern die einer Bewegung.

2.5 Komponieren und Zufall

1958 lud Wolfgang Steinecke, damals Direktor der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik, John Cage ein, im Rahmen der Kurse Vorträge zu halten. Sein Auftritt geriet zu einem Ereignis, das auch in der Presse breiten Nachhall fand. Zugleich markierte er aber auch den Schlusspunkt einer Rezeption, die längst stattgefunden hatte, wie Mauricio Kagel in seinem Bericht über die Ferienkurse für die Zeitschrift *Buenos Aires Musical* zu Recht feststellte: »Der Einfluß von Cages komplexer Persönlichkeit hat in den letzten Jahren veritable Konzeptrevolutionen hervorgebracht, und das Gewicht seines theoretischen Beitrages ist in den Werken etlicher junger europäischer Komponisten nicht zu verkennen. So geht auf ihn die ›offene‹ oder aleatorische Form zurück, in welcher der Interpret während der Aufführung die Reihenfolge verschiedener charakteristischer Strukturen wählen kann« (Kagel 1999, 180). Bereits vor seinem Darmstädter Auftritt hatte die Cage-Rezeption in Europa eine klare Richtung angenommen.

In Boulez' auf den Ferienkursen 1957 von Heinz-Klaus Metzger in Übersetzung verlesenen Vortrag *Alea* – Zeugnis der seit 1951 zunehmenden Entfremdung, die sich parallel zu Cages musikalischer Entwicklung bei Boulez eingestellt hatte – heißt es gleich zu Beginn zu Cage, ohne ihn beim Namen zu nennen: »So bestände die unterste Stufe einer Anverwandlung des Zufalls in der Übernahme einer orientalisch getünchten Philosophie, die eine grundlegende Schwäche der Kompositionstechnik zu verdecken hätte: das bedeutete ein Zufluchtnehmen vor dem Erstickungstod der Erfindung, Zuflucht freilich zu einem feineren Gift, das jedes künstlerische Handwerk schon im Keim abtötete. Ich möchte diesen Versuch – wenn es sich überhaupt um einen solchen handelt, da das Individuum seinem Werk gegenüber ja keine Verantwortung fühlt und sich aus uneingestander Schwäche, aus Verwirrung und

um einer zeitweisen Erleichterung willen ganz einfach kindischer Magie in die Arme wirft – ich möchte diesen Versuch als Zufall aus Versehen bezeichnen« (Boulez 1957/72, 100).

Boulez lehnte den »Zufall aus Versehen« und einen »Zufall durch Automatismus« ebenso ab wie die Möglichkeit, die Entscheidung einfach den Interpreten zu überantworten, indem man ihnen gewisse Freiheitsgrade einräumt, ein Verfahren, das auf ein »verallgemeinertes Rubato« (ebd., 105) hinausliefe. All diese Haltungen bedeuteten für ihn ein »Zurückschrecken vor der Entscheidung« (ebd., 102), zurückschrecken mithin vor dem, was erst das Werk stiftet. Statt dessen forderte Boulez eine Verbindung von Komposition und Zufall, die ihn innerhalb eines gerichteten Zusammenhangs in die Struktur selbst eingliedert (ebd., 108), eine Vorgehensweise, die er in der Dritten Klaviersonate (1955–57) mit einer Anlage aus »Formanten« realisierte, deren Reihenfolge der Interpret festlegt. Darin sah er nur eine mehr als plausible Konsequenz: »[...] daß man auf die [formale] Struktur den allgemeinen Begriff der Permutation anwenden kann [...] ist eine logische und vollkommen gerechtfertigte Entwicklung, weil nun das gleiche Organisationsprinzip sowohl Morphologie wie Rhetorik durchwaltet« (ebd., 111).

Die Folgen einer solchen Konzeption beschrieb Stockhausen im Hinblick auf sein ebenfalls gelenkter Aleatorik verpflichtetes *Klavierstück XI* (1956): »Kontinuität entsteht erst im Augenblick einer Interpretation und nur dann; die ›Musik‹ existiert nicht außerhalb ihrer klanglichen Realisation auf dem Papier. Immer stärker entzieht sich diese Instrumentalmusik der Wiederholbarkeit, dem Mechanischen und damit auch der Reproduktion ([...] man hat bestenfalls eine ›Version‹, nicht aber das Stück)« (Stockhausen 1957/75, 69).

Henri Pousseur schließlich verstand Cages Haltung, wie aus einem 1958 am Vorabend von Cages erster Lecture in Darmstadt gehaltenen Vortrag hervorgeht, als ein durchaus anregendes »dada-ähnliches Manifest«. Aus seiner Sicht ist aber nur eine bestimmte »Spielart des Zufalls kompositorisch brauchbar«: Man habe gelernt, »daß der richtig verstandene (das heißt in seinen Grenzen und Ausgangspunkten definierte) Zufall eine Bedingung für die wahre Wahlfreiheit ist (was er in den amerikanischen Kompositionen selten war: dort gibt der Zufall selbst die präzisen, vollständigen Angaben über das zu Tuende; er selbst, das heißt: niemand trägt die Verantwortung für die Entscheidungen)« (Pousseur 1959, 25).

Der entscheidende Punkt, an dem keiner der genannten Autoren bereit war, Konzessionen zu machen, war die Autorschaft, d.h. die Verantwortung des Autors für das von ihm Geschaffene, das Werk, und dies selbst dort, wo

man einen kontrollierten Zufall zulassen mochte. Genau diesen Aspekt der Verantwortung rückte Luigi Nono 1959 in Darmstadt in dem nach seinen Vorgaben von Helmut Lachenmann auf deutsch formulierten Vortrag *Geschichte und Gegenwart in der Musik* ins Zentrum der Ausführungen: »Über ihr [dem Zufall verpflichteter Komponisten wie John Cage] Allerweltsheilmittel, den Zufall, ließe sich unter Komponisten jederzeit reden, solange man bereit wäre, den Zufall zu verstehen und hervorzurufen als ein Mittel, um seinen empirischen Horizont zu erweitern, als Weg zu erweiterter Erkenntnis. Den Zufall und seine akustischen Produkte als Erkenntnis an die Stelle der eigenen Entscheidung zu setzen, kann nur die Methode derer sein, die Angst haben vor einer eigenen Entscheidung, derer, die Angst vor der Freiheit des Geistes haben« (Nono 1960, 40; vgl. De Benedictis / Mosch 2012, 44–47).

Gerade Nono geht es dabei um mehr als nur um die künstlerische Verantwortung: Das Handeln des Künstlers ist für ihn vielmehr politisches Handeln, und handeln kann nur, wer einen Standpunkt bezieht und Entscheidungen trifft.

Das Eingreifen des Zufalls im Schaffen beschäftigte damals nicht nur die Künstler selbst, es erregte auch die Aufmerksamkeit der Philosophie. Ebenfalls im September 1958, wenige Tage nach Cages Auftritt in Darmstadt, griff Umberto Eco das Phänomen der »offenen Form« in einer über die Musik hinausgehenden Perspektive im Rahmen eines Vortrages auf dem Zwölften Internationalen Philosophiekongress in Venedig aus poetologischer Perspektive auf. Der Text erschien 1959 in den von Luciano Berio herausgegebenen *Incontri musicali* unter dem Titel *L'opera in movimento e la coscienza dell'epoca* (Das Kunstwerk in Bewegung und das Bewusstsein der Epoche, Eco 1959) und ging später in modifizierter Form als erstes Kapitel in das 1962 publizierte epochemachende Buch *Opera aperta* (Das offene Kunstwerk, 1962/73) ein. Ausgehend von Beobachtungen an Berios *Sequenza I* für Flöte (1958), Stockhausens *Klavierstück XI*, Boulez' Dritter Klavieronate, Pousseurs elektronischer Komposition *Scambi* (Wechsel, 1957) und James Joyces *Ulysses* und *Finnegans Wake* entwickelte Eco eine Poetik des offenen Kunstwerks. An den analysierten Beispielen bemerkte er »die Tendenz, das Kunstwerk so zu organisieren, daß keine Ausführung des Werkes mit einer letzten Definition von ihm zusammenfällt; jede Ausführung erläutert, aber erschöpft es nicht, jede Ausführung realisiert das Werk, aber alle zusammen sind komplementär zueinander, jede Ausführung schließlich gibt uns das Werk ganz und befriedigend und gleichzeitig unvollständig, weil sie uns nicht die Gesamtheit der Formen gibt, die das Werk annehmen könnte« (ebd., 49).

Diese Formen des Kunstwerks sind nach Eco als »epistemologische Metapher« zu verstehen, in der sich »die Art, wie die Wissenschaft oder überhaupt die Kultur dieser Epoche [d.h. Ende der 1950er Jahre] die Realität sieht, widerspiegelt« (ebd., 46).

3. Altern der Neuen Musik?

Im April 1954 hielt Adorno im Süddeutschen Rundfunk einen erst zwei Jahre später publizierten Vortrag unter dem Titel *Das Altern der Neuen Musik* (Adorno 1956/73). Darin meinte der Philosoph in der in jener Zeit neu entstandenen Musik Alterserscheinungen im Vergleich zu den Werken der Komponisten der Wiener Schule beobachten zu können: »die Qualität, die Verbindlichkeit der Gefüge« nehme ab (ebd., 144). Die Alterserscheinungen machte er vor allem an zwei Aspekten fest: am Kompositionsbegriff und am Begriff der musikalischen Zeit.

Angesichts der Musik der jungen Komponisten – und damit waren wohl in erster Linie Boulez, der als einziger namentlich genannt wird, Stockhausen und Goeyvaerts gemeint – treibt ihn die Sorge um, das Komponieren könne Opfer der Präformierung der Mittel werden. Boulez und »seine Anhänger« hätten »vor allem versucht, in die strenge Ordnung des Zwölftonverfahrens auch die Rhythmik hineinzuziehen und schließlich das Komponieren überhaupt durch eine objektiv-kalkulatorische Anordnung von Intervallen, Tonhöhen, Längen und Kürzen und Stärkegraden zu ersetzen – eine integrale Rationalisierung, wie sie wohl in der Musik kaum zuvor visiert worden ist« (ebd., 151). Die Werke setzten bloß noch Materialvorordnungen um; Komponieren, soweit es mehr ist als bloße Anordnung, sei nicht zu erkennen (ebd., 150). Serielle Musik weigere sich dem hörenden Vollzug (ebd., 156): ihre Ordnungsprinzipien seien hörend nicht nachvollziehbar. Adorno rekurriert hier auf einen Kompositionsbegriff, der – durchaus kritisch – an den Werken der Wiener Schule entwickelt worden war und misst daran die Musik der jungen Komponisten. Dabei sieht er, was er bei den Jungen beobachtet, schon bei Webern vorgebildet. Dieser sei in seinen letzten Kompositionen dem Verzicht auf musiksprachliche Mittel zuweilen schon sehr nahe gekommen, ohne allerdings je den musikalischen Sinn vollends zu opfern.

Der zweite Kritikpunkt ist die musikalische Zeitlichkeit dieser Musik: »Zugrunde liegt eine statische Vorstellung von der Musik: die genauen Entsprechungen und Äquivalenzen, welche die totale Rationalisierung anbefiehlt, basieren allesamt auf der Voraussetzung, daß das wiederkehrende Gleiche in der Musik auch tatsächlich gleich sei, etwa wie in einer schematischen räumlichen Darstellung. Das fixierte Notenbild wird mit dem Gesche-

hen verwechselt, das es bedeutet. Aber solange Musik überhaupt in der Zeit verläuft, ist sie dynamisch derart, daß das Identische durch den Verlauf zum Nichtidentischen wird, so wie umgekehrt Nichtidentisches, etwa eine verkürzte Reprise, zum Identischen werden kann« (ebd. 151f.).

Adorno diagnostizierte die Folgen der eingangs erwähnten Preisgabe der traditionellen kompositorischen Kategorien sehr genau, konnte aber offenbar damals, Mitte der 1950er Jahre, noch nicht erkennen, inwieweit die verallgemeinerten Reihenverfahren vielleicht ein anderes Komponieren ermöglichen würden, das auf »reihenmäßige Funktionen« (Boulez) setzte. In einer kritischen Replik auf die 1956 leicht verändert publizierte Fassung von Adornos Vortrag warf Heinz-Klaus Metzger dem Philosophen unter dem Titel *Das Altern der Philosophie der Neuen Musik* (Metzger 1957/80) vor, in Bezug auf die kritisierte Musik schlecht abstrakt geblieben zu sein und die tatsächlichen Probleme nicht erkannt zu haben. Letztlich beschränkte sich seine Kenntnis im Wesentlichen auf die oben erwähnte Sonate für zwei Klaviere (1950–51) von Goeyvaerts und vorserielle Stücke wie die Zweite Klaviersonate (1946–48) von Boulez. Adorno räumte später ein, er habe über Musik vor dem Entstehen einer eigentlich seriellen Schule gesprochen und Werke wie Boulez' *Le marteau sans maître* (1952–55) und Stockhausens *Zeitmaße* (1955–56) seien von der Kritik auszunehmen (Adorno 1963/73, 12; Metzger / Adorno 1957/80).

4. Folgen der Atomisierung des musikalischen Materials

Die Idee, die verschiedenen Aspekte des Klangs getrennt voneinander und allenfalls isomorph zu organisieren, musste, da sie von einer Separierung der verschiedenen Aspekte des Klangs ausgeht, an die Grundfesten der herkömmlichen Kompositions- und Musikvorstellung rühren: Diese hatten auf umfassenden Kategorien wie Melodie, Thema oder Motiv beruht, in denen die Tonhöhen, rhythmischen Werte, die Artikulation und die dynamische Hüllkurve in der musikalischen Gestalt ungeschieden eine Einheit bildeten. Mit der neuen, seriellen Herangehensweise waren musikalische Gestalten nun nicht mehr direkt Gegenstand der Erfindung. Sie »schossen zusammen«, wie Stockhausen es im Hinblick auf die elektronische Musik formulierte (Stockhausen 1953a / 63, 59), aus der Kombination der verschiedenen mittels Materialpräparation vorstrukturierten Ebenen des Klangs. Resultat der komplexen Strukturierungs- und Zuordnungsverfahren sind musikalische Gestalten, in denen die Ausgangsstrukturen – etwa eine bestimmte Tonhöhenreihe oder eine bestimmte Dauernfolge – nur noch in Ausnahme-

fällen direkt erkennbar werden. Das Verfahren hatte eine vollständige Verwandlung des klanglichen Erscheinungsbildes zur Folge, das schon bei Messiaens *Mode de valeurs et d'intensités* und dann bei den frühen seriellen Werken zunächst als eine Atomisierung zu einer »punktuellen Musik« erscheint. Die ohrenfälligste Folge davon war das Ersetzen einer auf einem regelmäßigen Puls beruhenden, metrisch grundierten Rhythmik durch eine bloß additive Rhythmik, die keinen Taktschwerpunkt und keine Pulsation mehr kennt (/ Rhythmus / Metrum / Tempo, 2.1).

Die Fremdheit des Klangbildes und eine scheinbare Unzugänglichkeit für das Hören lösten eine Debatte um den Musikbegriff und das Hören aus, die bis heute noch nicht ganz erloschen ist (/ Rezeption, / Wahrnehmung). Sie entzündete sich vor allem am Verhältnis der Ordnungsprinzipien zur Wahrnehmbarkeit, an dem, was Adorno mit der Formel, diese Musik weigere sich dem hörenden Vollzug, auf den Begriff gebracht hatte. Gegner wie auch durchaus wohlmeinende Kritiker bemühten die unterschiedlichsten Argumente, um zu zeigen, dass es sich dabei nicht um Musik handle bzw. man diese Musik »nicht hören« könne im Sinne eines musikalischen Hörens.

4.1 Was ist Musik?

Auf den Kasseler Musiktage im September 1958 hielt Friedrich Blume einen Vortrag unter dem Titel *Was ist Musik?*. Darin behauptete er, das Phänomen Musik sei an eine tonale Ordnung welcher Art auch immer gebunden: »Hier liegt eine echte Grenze des Begriffs Musik zutage: eine tonal unbezogene, tonalitätsfreie Musik kann es nicht geben. Die Überschreitung dieser Grenze würde von der Musik als geordnetem Tonstoff in das Chaos der prämusikalischen Klänge und Geräusche führen« (Blume 1959/63, 878). Das schließt auch aus, dass elektronische Musik überhaupt als solche betrachtet werden kann: »Die sogenannte Elektronische Musik verläßt grundsätzlich den Naturklang, indem sie (kurz formuliert) die Naturklänge in ihre Bestandteile auflöst und diese für sich oder in beliebigen Kombinationen montiert. [...] Ausschlaggebend scheint mir, daß hier Dinge produziert werden, die für uns gar nicht apperzipierbar sind, weil unser Gehör, das auf den Naturklang und seine Ableitungen eingerichtet ist, weder im physischen noch im psychischen Sinne befähigt ist, diese Produktionen zu verarbeiten, und beim Versuch zur Apperzeption vergeblich nach Beziehungen zum naturklanglichen Tonstoff sucht, der in den elektronischen Reizen nicht mehr enthalten ist. Bestenfalls nehmen wir auch hier Farbflecken wahr. Das eigentlich Gemeinte bleibt unrealisierbar« (ebd., 881). Man habe es demnach nicht mit Musik zu tun, sondern mit etwas, für das man noch keinen Begriff habe (vgl. ebd., 882).

Diesem Vortrag widmete die Zeitschrift *Melos* im Frühjahr 1959 ein ganzes Heft mit größtenteils polemischen Repliken von namhaften Komponisten, Kritikern und Musikpublizisten, darunter Pierre Boulez, der in Blumes Ausführungen lediglich »die Verhüllung einer panischen Angst vor dem Neuen, aber keineswegs einen von irgendwelchen Beweisen gestützten Gedankengang« (Boulez 1959, 69) sah, Antoine Goléa, der die wissenschaftliche Fundierung von Blumes Argumenten schlichtweg bestritt (Goléa 1959, 75), und Bernd Alois Zimmermann, der die Definitionsmacht, was Musik sei, bei den Komponisten ortete, nicht bei der Wissenschaft: »Die Entscheidung darüber, wo die Grenzen der Musik liegen, kann schließlich und schlüssig nur durch die Unternehmungen der Komponisten ermittelt werden, die, jeder für sich, immer wieder bestrebt sind, das Unfaßbare faßbar zu machen, das Chaotische zu ordnen, das Grenzenlose zu begrenzen: ein Anliegen des menschlichen Geistes seit jeher« (Zimmermann 1959, 90).

4.2 Musik und menschliches Bewusstsein

In seiner Ende der 1950er, Anfang der 1960er Jahre entstandenen großangelegten Untersuchung *Les fondements de la musique dans la conscience humaine* (Grundlagen der Musik im menschlichen Bewusstsein) versuchte der Dirigent Ernest Ansermet aus der »Natur« des menschlichen Bewusstseins zu begründen, warum alle atonale Musik keine »Musik«, sondern bloße »Ton-Kunst« sei (1961/85, 45–76). In einem in der Struktur des Bewusstseins verankerten Gesetz, das er unumwunden als »tonales Gesetz« bezeichnete, sah er das Wesen einer Musik begründet, die allein diesen Namen verdient. Dieses Gesetz leitete er aus zwei Sachverhalten her: zum einen aus der empirischen Tatsache, dass die Wahrnehmung musikalischer Intervalle logarithmisch strukturiert ist, zum anderen aus der spekulativen Annahme, die Einheit des wahrnehmenden Bewusstseins sei nur dann gewährleistet, wenn ein einziger konstitutiver Logarithmus zugrunde liege. Ein Tonsystem kann demnach nur dann zu einer einheitlichen Wahrnehmung der Musik führen, wenn es aus einem konstitutiven Intervall deduziert ist, und bei Ansermet ist dieses Intervall die Quinte. Musik, die nicht auf einem solchen Tonsystem beruht, mithin alle atonale Musik, kann daher nur als sinnloses Chaos wahrgenommen werden (ebd.). In seiner Rezension der deutschen Übersetzung der *Fondements de la musique dans la conscience humaine* hat Carl Dahlhaus schlagend belegt, dass die Prämissen des »tonalen Gesetzes« unzureichend sind: (1) die logarithmische Strukturierung der Tonhöhen- und Intervallwahrnehmung, weil sie unspezifisch ist und für jede Reihe gleicher Intervalle gilt, seien es nun Ganztöne

oder Sechsteltöne; (2) die Annahme der Quinte als konstitutives Intervall aus historischen Gründen, da nämlich in der tonalen Musik des 17. bis 19. Jh.s, um deren theoretische Begründung es Ansermet geht, anstelle einer Fundierung durch das pythagoräische Tonsystem die Terz als in der Auffassung direkt gegebene Naturterz für grundlegend galt; (3) schließlich die Verknüpfung der Annahme eines einzigen konstitutiven Intervalls als Voraussetzung der Einheit des musikalischen Bewusstseins mit der Tatsache der logarithmischen Strukturierung Intervallwahrnehmung, weil es sich um eine sachlich durch nichts gerechtfertigte Willkür handelt (Dahlhaus 1966, 180).

4.3 Serielle Musik als Sprache?

1959 erhob der Linguist Nicolas Ruwet von einem strukturalen linguistischen Modell ausgehend Einwände gegen serielle Komponieren (1959/72). Seriellen Komponisten warf er vor, »daß sie keine ausreichend klare Vorstellung davon gehabt hätten, was die Tatsache, daß Musik Sprache ist, bedeutet« (ebd., 25). Indem sie die Bedingungen der Möglichkeit von so etwas wie Sprache überhaupt außer Acht gelassen hätten, sei es ihnen versagt geblieben, eine neue Sprache zu begründen, deren prinzipielle historische Notwendigkeit nach dem »Tod des tonalen Systems« für ihn unstrittig war (ebd., 25). Resultat sei eine »sehr statische Musik«, der es nicht gelinge »ein Werden zu konstruieren« und »eine sich selbst bestimmende Rede hervorzubringen«. Sie sei gerade gut genug, um als »undifferenzierte Klangkulisse« unser alltägliches Dasein auszustaffieren (ebd., 24).

Das Hauptproblem, was Komponisten wie Boulez, Pousseur oder Stockhausen betrifft, liegt Ruwet zufolge darin, dass sie »die Sprache auf eine einzige ihrer Ausdrucksformen, die Rede« (ebd., 28), reduzierten, anstatt Rede auf der Grundlage eines Sprachsystems hervorzu bringen. Musikalische Differenzierung wäre demnach nur wahrnehmbar auf der Grundlage eines Systems. Wo dieses System preisgegeben wird oder seine Funktion nicht oder nur mangelhaft erfüllt, sei eben nur die besagte »undifferenzierte Klangkulisse« zu hören. Ähnlich wird in den 1960er Jahren der Ethnologe und Anthropologe Claude Lévi-Strauss in der »Ouvèrtüre« zu seinem Buch *Le cru et le cuit* (Das Rohe und das Gekochte) argumentieren (Lévi-Strauss 1964/76, 29–45).

Ruwets Kritik bezieht sich nur auf frühe serielle Stücke wie Boulez' *Structures I* oder Stockhausens *Kontra-Punkte*, nimmt aber ausdrücklich andere aus: *Le marteau sans maître* (Boulez), *Zeitmaße* und *Gruppen* (Stockhausen). Inwiefern letztere Werke aber Sprache im definierten Sinne ausprägen – darauf hat schon Pousseur in seiner Entgegnung *Musik, Form und Praxis (Zur Aufhebung eini-*

ger *Widersprüche*) (Pousseur 1960) hingewiesen – erläutert er nicht, und man kann daran zweifeln, ob sie es tun. Ruwets ästhetisches Urteilsvermögen stand offensichtlich der Kritik im Wege, verhinderte andererseits jedoch auch nicht, dass die Unangemessenheit seiner Kriterien, die aus seinem Musikbegriff herrühren, unbemerkt blieb.

4.4 Überfordert serielle Musik das Ohr?

Der Ingenieur und Akustiker Fritz Winckel war einer der Ersten, der auf der Basis der Ende der 1940er Jahre von Claude Shannon entwickelten Informationstheorie versuchte zu zeigen, dass serielle Musik das menschliche Ohr überfordere: »Ähnlich wie für die Tonhöhe eine Zwölftonreihe aufgestellt wird, die keinen vorbestimmten Ton kennt, so sind für all die anderen erwähnten Elemente Reihen aufgestellt, so daß in der strengsten Beachtung dieses Prinzips der »seriellen Musik« die Information das überhaupt mögliche Maximum an Information erreicht. [...] Da die psychische Beanspruchung mit der physischen direkt gekoppelt ist, erhebt sich die Frage, ob der Mensch der Einwirkung von Information bis zur Grenze seiner Kapazität gewachsen ist – ohne den Ausgleich durch Redundanz, in der Kunst also durch formale Verarbeitung. Das ist gleichsam ein Naturgesetz, dem sich denn auch die Komponisten der seriellen Musik unterwerfen, indem sie von überlieferten Formen wie z.B. Wiederholung, Variation, Passacaglia usw. Gebrauch machen« (Winckel 1960, 72f.).

Neue Musik, im Besonderen aber serielle Musik sei Winckel zufolge so schwer zu hören, weil ihre Informationsmenge im Sinne der gleichnamigen Theorie zu groß ist bzw. umgekehrt ihre Redundanz, die nach Auffassung der Verfechter dieser These allein Verständlichkeit verbürgt, zu klein sei. Der Ansatz krankt jedoch daran, dass die quantitativen Termini der ursprünglich rein deskriptiven Theorie qualitativ interpretiert werden, ohne dass die Anwendungsbedingungen ausreichend bedacht wären. Der äquivokale Gebrauch sämtlicher Grundbegriffe der Informationstheorie in Winckels Ausführungen verdeckt die prinzipielle Divergenz von informationstheoretischer Beschreibung und Wahrnehmung.

Um die Theoreme überhaupt anwenden zu können, bedarf es zählbarer Einheiten, seien das Töne, Intervalle oder sog. Markowketten (bedingte Wahrscheinlichkeiten im Zusammenhang mit Musik im Allgemeinen; / Elektronische Musik / Elektroakustische Musik / Computermusik, 6.1). Aus dieser Perspektive unterscheidet sich aber ein Schubert-Lied nicht von einem seriellen Stück oder einem Schlager. Und es lässt sich auch nicht mehr unterscheiden zwischen einem Musikstück und einer Klasse von Gegenständen, die auf der Grundlage von Wahrscheinlichkeits-

regeln erzeugt werden, welche aus diesem abgeleitet sind. Die Theorie ist demnach auch unspezifisch, sie verfehlt den ästhetischen Gegenstand und erlaubt damit streng genommen gar keine Aussagen über Musik, sondern nur über eine Klasse von Gegenständen mit gleichen Tonhäufigkeiten und Übergangswahrscheinlichkeiten, unter die auch Musikstücke fallen.

Der entscheidende Einwand gegen den Versuch, mit informationstheoretischen Argumenten Kapazitätsgrenzen des Hörens zu bestimmen, ergibt sich indessen aus der Tatsache, dass Information und Redundanz als statistische Größen ohne jeden Bezug auf den Hörer allein am musikalischen Objekt bestimmt werden. Zwar wurde – um dem Paradox zu entgehen, dass ein statistisch gesehen sehr informationsreiches Stück für einen Hörer gänzlich redundant ist, der es auswendig kennt – verschiedentlich versucht, den Informationsgehalt und die Redundanz in Abhängigkeit vom Hörer zu bestimmen, allerdings ohne durchschlagenden Erfolg. Das Problem, die Erfahrung und das Wissen des Hörers quantitativ zu erfassen und mit »dem Informationsgehalt« eines Stückes in Beziehung zu setzen, ist anscheinend unlösbar.

5. Schluss

Die Avantgarde nach dem Zweiten Weltkrieg vollzog mit ihrer Neukonzeption der Musik auf struktureller Basis, in deren Sog alle Aspekte von den grundlegenden Kategorien bis hin zur musikalischen Form und zum Werkbegriff gerieten, einen tiefgreifenden Bruch mit der traditionellen Vorstellung von Musik. Mit der Idee, Musik aus vorstrukturierten Elementen auf verschiedenen Ebenen aufzubauen, die im Kompositionsprozess synthetisiert werden, legte dieser Ansatz den Grundstein für zahlreiche kompositorische Weiterentwicklungen bis heute, arbeiteten diese nun in herkömmlicher Weise mit Stift und Papier oder, seit einiger Zeit nun schon, auch computergestützt. Aus diesem Komponieren ging eine Musik hervor, die das Hören grundsätzlich herausfordert. Die Diskussionen um Musikbegriff und Wahrnehmbarkeit, die sie provozierte, sind noch immer nicht verstummt, auch wenn sich die Akzente mit zunehmender historischer Distanz längst zu verschoben begonnen haben. Das gilt auch für die musikwissenschaftliche Rezeption dieser Musik. Sie war lange Zeit, nicht zuletzt durch eine Orientierung an den Komponistentexten, vorwiegend auf die kompositionstechnische Seite fixiert. Manchem mochte es sogar scheinen, als ob sich die Geschichte dieser Musik als Kompositionsgeschichte schreiben ließe, in der die Werke nur noch Dokumente einer technischen Entwicklung wären (Dahlhaus 1985, 10). Mit dem geschichtlichen Abstand und der vertieften und breiteren Kenntnis des Denkens der Kompo-

nisten und ihrer Werke hat sich der Akzent heute eher hin zu den Werken als ästhetischen Gegenständen verschoben (Kovács 2004; Mosch 2004; Delaere 2011), auch wenn immer noch ein Großteil der Studien technischen Fragen gilt und darüber hinausgehende ästhetische Fragen eher selten ins Zentrum gerückt werden.

/ Themen-Beitrag 3; Rezeption; Serielle Musik; Wahrnehmung; Zeit; Zufall

Literatur Adorno, Theodor W.: Philosophie der neuen Musik [1949] (Gesammelte Schriften 12), Frankfurt a.M. 1975 ■ ders.: Das Altern der Neuen Musik [1956], in: Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt (Gesammelte Schriften 14, 7–167), Frankfurt a.M. 1973, 143–167 ■ ders.: Vers une musique informelle [1962], in: Quasi una fantasia – Musikalische Schriften II (Gesammelte Schriften 16), Frankfurt a.M. 1978, 493–540 ■ ders.: Vorrede zur dritten Ausgabe [1963], in: Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt (Gesammelte Schriften 14, 7–167), Frankfurt a.M. 1973, 9–13 ■ Ansermet, Ernest: Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewußtsein [1961], München 1985 ■ ders.: Grundlage und Grenzen der Musik, in: Avantgarde. Geschichte und Krise einer Idee, hrsg. v. der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München 1965, 45–76 ■ Blume, Friedrich: Was ist Musik? [1959], in: Syntagma musicologicum. Gesammelte Reden und Schriften, hrsg. v. Martin Ruhnke, Kassel 1963, 872–886 ■ Blumröder, Christoph von: Die Grundlegung der Musik Karlheinz Stockhausens (BzAfMw 32), Stuttgart 1993 ■ Borio, Gianmario: »Ein fremdes Phänomen«: Zum Einfluß Varèses auf die europäische Avantgarde, in: Edgard Varèse: Komponist – Klangforscher – Visionär, hrsg. v. Felix Meyer und Heidy Zimmermann, Mainz 2006, 361–370 ■ Boulez, Pierre: Flugbahnen [1949], in: Anhaltspunkte. Essays [1975], hrsg. v. Josef Häusler, Kassel 1979, 242–265 ■ ders.: Bach als Kraftmoment [1951], in: ebd., 60–78 ■ ders.: Schönberg ist tot [1952], in: ebd., 288–296 ■ ders.: Möglichkeiten [1952], in: Werkstatt-Texte, hrsg. v. Josef Häusler, Berlin 1972, 22–52 ■ ders.: Strawinsky bleibt [1953], in: Anhaltspunkte. Essays [1975], hrsg. v. Josef Häusler, Kassel 1979, 163–238 ■ ders.: Nahsicht und Fernsicht [1954], in: Werkstatt-Texte, hrsg. v. Josef Häusler, Berlin 1972, 58–75 ■ ders.: Die Korruption in den Weihrauchfässern [1956], in: Anhaltspunkte. Essays [1975], hrsg. v. Josef Häusler, Kassel 1979, 9–16 ■ ders.: Alea [1957], in: Werkstatt-Texte, hrsg. v. Josef Häusler, Berlin 1972, 100–113 ■ ders.: Kulturen sind sterblich, in: Melos 26/3 (1959), 69f. ■ Cage, John: Forerunners of Modern Music [1949], in: Silence. Lectures and Writings [1961], London 1978, 62–66 ■ Dahlhaus, Carl: Ansermets Polemik gegen Schönberg, in: NZfM 116/5 (1966), 179–183 ■ ders.: Geschichte und Geschichten, in: Die Musik der fünfziger Jahre. Versuch einer Revision (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 26), hrsg. v. Carl Dahlhaus, Mainz 1985, 9–20 ■ De Benedictis, Angela Ida/Mosch, Ulrich (Hrsg.): Alla ricerca di luce e chiarezza: l'epistolario Helmut Lachenmann – Luigi Nono (1957–1990) (Archivio Luigi Nono, Studi 4), Florenz 2012 ■ Delaere, Mark (Hrsg.): Rewriting Recent Music History. The Development of Early Serialism 1947–1957, Leuven 2011 ■ Duchesneau, Louise/Marx, Wolf-

gang (Hrsg.): György Ligeti. Of Foreign Lands and Strange Sounds, Woodbridge 2011 ■ Eco, Umberto: L'opera in movimento e la coscienza dell'epoca, in: Incontri musicali 3 (1959), 32–54 ■ ders.: Das offene Kunstwerk [1962], übersetzt von Günther Memmert, Frankfurt a.M. 1973 ■ Forte, Allen: The Structure of Atonal Music, New Haven 1973 ■ Goeyvaerts, Karel: Selbstlose Musik. Texte – Briefe – Gespräche, hrsg. v. Mark Delaere, Köln 2010 ■ Goléa, Antoine: Genug der Wiegenlieder, in: Melos 26/3 (1959), 74f. ■ Hill, Peter/Simeone, Nigel: Messiaen, Mainz 2007 ■ Hiller, Lejaren A./Isaacson, Leonard M.: Experimental Music: Composition with an Electronic Computer, New York 1959 ■ Kagel, Mauricio: John Cage in Darmstadt 1958, in: Darmstadt-Dokumente I (Musik-Konzepte Sonderband), hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1999, 180 ■ Kovács, Inge: Wege zum musikalischen Strukturalismus: René Leibowitz, Pierre Boulez, John Cage und die Webern-Rezeption in Paris um 1950, Schliengen 2004 ■ Kramer, Jonathan D.: The Time of Music. New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies, New York 1988 ■ Lévi-Strauss, Claude: Mythologica I. Das Rohe und das Gekochte [1964], Frankfurt a.M. 1976 ■ Ligeti, György: Pierre Boulez. Entscheidung und Automatik in der *Structure Ia* [1958], in: Gesammelte Schriften, Bd.1, hrsg. v. Monika Lichtenfeld, Mainz 2007, 413–446 ■ ders.: Wandlungen der musikalischen Form [1960], in: ebd., 85–104 ■ ders.: Form in der Neuen Musik [1966], in: ebd., 185–199 ■ Messiaen, Olivier: Pierre Boulez [1953], in: Darmstadt-Dokumente I (Musik-Konzepte Sonderband), hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1999, 70f. ■ Metzger, Heinz-Klaus: Das Altern der Philosophie der Neuen Musik [1957], in: Musik wozu. Literatur zu Noten, hrsg. v. Rainer Riehn, Frankfurt a.M. 1980, 61–89 ■ Metzger, Heinz-Klaus/Adorno, Theodor W.: Disput zwischen Theodor W. Adorno und Heinz-Klaus Metzger [1957], in: Heinz-Klaus Metzger, Musik wozu. Literatur zu Noten, hrsg. v. Rainer Riehn, Frankfurt a.M. 1980, 90–104 ■ Mosch, Ulrich: Musikalisches Hören serieller Musik. Untersuchungen am Beispiel von Pierre Boulez' *Le Marteau sans maître*, Saarbrücken 2004 ■ Nattiez, Jean-Jacques (Hrsg.): Pierre Boulez, John Cage, Correspondance et Documents, Mainz 2002 ■ Nono, Luigi: Geschichte und Gegenwart in der Musik von heute, in: DBNM 3, hrsg. v. Wolfgang Steinecke, Mainz 1960, 41–47 ■ Pousseur, Henri: Theorie und Praxis in der neuesten Musik, in: DBNM 2, hrsg. v. Wolfgang Steinecke, Mainz 1959, 15–29 ■ ders.: Musik, Form und Praxis (Zur Aufhebung einiger Widersprüche), in: die Reihe 6 (1960), 71–86 ■ Ruwet, Nicolas: Contradictions du langage sériel [1959], in: Langage, musique, poésie, Paris 1972, 23–40 ■ Scherliess, Volker (Hrsg.): Stunde Null – zur Musik um 1945, Bericht über das Symposium der Gesellschaft für Musikforschung an der Musikhochschule Lübeck 24.–27. September 2003, Kassel 2014 ■ Schubert, Giselher: Werkidee und Kompositionstechnik. Zur seriellen Musik von Boulez, Stockhausen und Ligeti, in: Die Musik der fünfziger Jahre. Versuch einer Revision (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 26), hrsg. v. Carl Dahlhaus, Mainz 1985, 48–71 ■ Stockhausen, Karlheinz: Situation des Handwerks (Kriterien der punktuellen Musik) [1952], in: Texte zur Musik 1. Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens, hrsg. v. Dieter Schnebel, Köln 1963, 17–23 ■ ders.: Zur Situation des Metiers (Klangkomposition)