

Christoph von Blumröder (Köln)

## Das Ende der Neuen Musik

Fast kann zuweilen der Eindruck sich aufdrängen, als sei der zeitliche Geltungsbereich, der dem zu Beginn des 20. Jahrhunderts als kompositorische Leitkategorie und historiographische Beschreibungsgröße ineins etablierten, im deutschsprachigen Raum die musiktheoretische Reflexion bis in die 1970er Jahre weitgehend dominierenden Begriff der Neuen Musik im emphatischen Sinne zukam, anschließend nahezu unbemerkt zu Ende gegangen, wenn auch noch im 21. Jahrhundert im Blick auf aktuelle kompositorische Aktivitäten mitunter ohne den geringsten terminologischen Zweifel von ihm die Rede ist. Wurde nämlich in diesem Zusammenhang beispielsweise auf der Frühjahrstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt Anfang April 2017 im Eröffnungsvortrag die Meinung vertreten, die Begriffe Neue Musik und „Gegenwartsmusik“ seien „heute ja durchaus synonym zu gebrauchen“<sup>1</sup>, dann ist diese affirmative Äußerung freilich ganz im Gegenteil ein eklatantes Indiz für eine offensichtlich mehr oder minder unbewusste Preisgabe des erstgenannten, der in einer solch banalen Gleichsetzung jegliche musikhistorische Spezifik, die einst im 20. Jahrhundert ihm zugewachsen war, einbüßt und lediglich den ästhetisch belanglosen chronologischen Aspekt des Zeitgenössischen behält. In einem anderen Beitrag wurden zentrale ehemalige Kriterien wie etwa das namengebende Streben – beziehungsweise der nicht selten sogar postulierte Zwang – zur Innovation mit der Behauptung ignoriert, stattdessen gelte fraglos „offiziell zum Großteil in der Neuen Musik das Nebeneinander, das ‚Sowohl als auch‘. Es existiert eine kaum überschaubare Zahl ästhetischer Positionen, die inkompatibel sind“<sup>2</sup>, um daraus die These abzuleiten, „die Werke der Neuen Musik“ aus den heroischen avantgardistischen Zeiten eines Anton Webern oder eines Karlheinz Stockhausen seien momentan in Konzerten kaum präsent, sondern nur mehr „Diskursgegenstand“, da „mit dem Klassik- wie dem heutigen Neue-Musik-Betrieb inkompatibel“<sup>3</sup>; nach dieser signifikant mehrdeutigen, sowohl besonderen als auch pauschalen Bezeichnungsvorstellung findet wenig später in einem modischen Kontext allgegenwärtiger Diskurse der Begriff „Neue Musik“ mit den einseitigen Klischees „intellektuell, akademisch gelehrt und diskursiv erfahren“<sup>4</sup> sich verknüpft. Und wurde während der besagten Tagung an einer wiederum anderen Stelle angesichts des eben bereits beschworenen willkürlichen „Pluralismus [...] (glücklicherweise) in der Neuen Musik im 21. Jahrhundert“ allerdings einschränkend „ein sehr eurozentrisches Denken“ moniert, insofern „die Neue Musik [...] in der Regel aus der westlichen Perspektive und von der westlichen musikalischen Entwicklung her beurteilt“<sup>5</sup> werde, so zeigt

- 
- 1 Jörn Peter Hiekel, „Unverrückbare Dispositive? Über Differenzen und Konflikte im Felde der Gegenwartsmusik“, in: *Clash! Generationen – Kulturen – Identitäten in der Gegenwartsmusik*, hrsg. von dems. (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 58), Mainz 2018, S. 10–29, hier S. 17.
  - 2 Johannes Kreidler, „Nebeneinander, Gegeneinander, Miteinander. Über ästhetische und diskursive Pluralität“, in: ebd., S. 72–80, hier S. 72.
  - 3 Ebd., S. 73.
  - 4 Ebd., S. 75.
  - 5 Sarah Nemtsov, „Wurzeln, Be-/Ab-/Entgrenzung und Osmose in der Neuen Musik“, in: ebd., S. 90–106, hier S. 91.

sich im kurioserweise erhobenen Vorwurf, der aus einer unbesonnen anmutenden, vielmehr gleichfalls einem aktuellen Trend gehorchenden interkulturellen Überdehnung des Begriffes sich ergibt, eine offenbar weitgehende Unkenntnis dessen spezieller theoretischer Provenienz und des daraus resultierenden konstitutiven Grundcharakters einer durch und durch mitteleuropäischen Prägung.

Denn anders als es gegen Ende des 20. Jahrhunderts einmal in einer widersprüchlichen, auf angeblicher Internationalität beharrenden Einlassung, die sämtliche methodischen Prämissen begriffswissenschaftlicher Forschung nicht zuletzt der prinzipiellen etymologischen Ausrichtung geradezu auf den Kopf stellte und dabei zudem in verquerer Logik von der Wort- in die Sachgeschichte abglitt, lexikalisch auszubreiten versucht wurde,<sup>6</sup> entstand und figuriert der ursprünglich eng am Schaffen Arnold Schönbergs orientierte Begriff der Neuen Musik als ein spezifisch deutschsprachiges Konzept der Distanzierung von überkommenen, da ästhetisch verbraucht erachteten kompositorischen Konventionen mit der Zielsetzung einer der zeitgenössischen menschlichen Gefühlswelt adäquaten musikalischen Semantik, das kein verbales Äquivalent in anderen Sprachbereichen fand.<sup>7</sup> Nirgendwo sonst gewann der Terminus eine selbst nur ansatzweise vergleichbare Bedeutung, wahrscheinlich auch da weder Paul Bekkers 1919 wegweisender Vortrag *Neue Musik*<sup>8</sup> noch Theodor W. Adornos für den deutschsprachigen Raum seit den 1950er Jahren ungemein einflussreiche *Philosophie der neuen Musik*<sup>9</sup> anderenorts mit einer Intensität wie in Deutschland, in der Schweiz und in Österreich rezipiert wurden. Paradigmatisch genügt hier die Erinnerung daran, dass Adornos Buch in der frühen Übersetzung Giacomo Manzonis unter offenkundiger Anpassung an eine in Italien bevorzugte Benennung zeitgenössischer Musik mit dem veränderten Titel *Filosofia della musica moderna* veröffentlicht wurde<sup>10</sup> und ebenso in der relativ späten englischen Edition von Anne G. Mitchell und Wesley V. Blomster *Philosophy of Modern Music* hieß;<sup>11</sup> wenn Mario Bortolotto in seiner Abhandlung über die musikalischen Entwicklungen während der ersten beiden Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg *Fase seconda. Studi sulla nuova musica* ausnahmsweise sozusagen buchstäblich den deutschen Terminus ins Italienische übertrug,<sup>12</sup> dann war dieser Umstand einzig seiner von tiefer intellektueller Bewunderung getragenen persönlichen Verbundenheit mit Adorno geschuldet. Und ähnlich riskierten zwar Hans Hildenbrand und Alex Lindenberg bei ihrer Übersetzung ins Französische, die dort ungewöhnliche Originalformulierung nichtsdestoweniger dem Deutschen getreu zu erhalten, ohne indes mit ihrem wörtlichen Nachvollzug *Philosophie de la nouvelle musique*<sup>13</sup> Schule zu machen. Exemplarisch für die an das Œuvre Arnold Schönbergs und Anton Weberns sowie gleichermaßen Igor Strawinskys anknüpfende serielle Musik in Frankreich spielte im Gegenteil in den Schriften deren französischer Statthalter Pierre Boulez der Terminus Neue Musik respektive nouvelle musique überhaupt keine Rolle. Stattdessen wurde im Zusammenhang mit der nach dem Zweiten Weltkrieg musikhistorisch einschneidenden, im Pariser Rundfunk angestoßenen kompositorischen Umwälzung, die freilich im

6 Vgl. Hermann Danuser, Artikel „Neue Musik“, in: *MGG2*, Sachteil 7, Kassel 1997, Sp. 75f.

7 Siehe vom Verf. *Der Begriff „neue Musik“ im 20. Jahrhundert* (= Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft 12), München und Salzburg 1981.

8 Paul Bekker, *Neue Musik* (= Tribüne der Kunst und Zeit 4), Berlin 1919.

9 Tübingen 1949.

10 Turin 1959.

11 New York 1973.

12 Turin 1969.

13 Paris 1962.

Unterschied zur seriellen Praxis nicht auf die Zwölftontechnik der Schönberg-Schule rekurrierte, für die neuartige Studioarbeit mit elektroakustisch gespeicherten sowie empirisch zu modifizierenden Klängen und Geräuschen von Pierre Schaeffer 1948 die Bezeichnung *Musique concrète* – ein Gegenentwurf zur tradierten vokal-instrumentalen, im Hinblick auf das erklingende Resultat abstrakten Partiturokomposition – lanciert,<sup>14</sup> während François Bayle, dessen Schaffen eher vor dem Horizont der oft literarischen oder visuellen Anregungen und Natur-Vorstellungen programmatisch korrespondierenden Klangfarbenmusik Claude Debussys anzusiedeln ist, für das zugleich implizierte Primat des Hörens in einer bewussten Wechselwirkung mit den medial bedingten besonderen Realisations- und Rezeptionsmodalitäten die Theorie der *Musique acousmatique* seit 1974 detailliert entfaltet.<sup>15</sup>

Fast müßig erscheint darüber hinaus die Erwähnung, dass auch für den Protagonisten der jüngeren angloamerikanischen Musikgeschichte John Cage der originär deutschsprachige Begriff der Neuen Musik keine wesentliche Relevanz besaß. Vielmehr ineins mit einem durch Henry David Thoreau inspirierten anarchistischen Individualismus unter Verquickung mit einer recht eigenwillig angeeigneten und dergestalt – paradox ausgedrückt – durchaus subjektiven Zen-Objektivität akzentuierte er mittels einer metaphorischen Auffassung der experimentellen Aktion das Unvorhersehbare als die zentrale ästhetische Charakteristik seiner angestrebten „Experimental Music“ 1955; „here the word ‚experimental‘ is apt, providing it is understood [...] simply as of an act the outcome of which is unknown“.<sup>16</sup> Nur sehr vereinzelt benutzte Cage auch den Ausdruck „new music“, den er in einer eher unspezifischen Verbindung mit dem ihm dabei anscheinend vorschwebenden allgemeinen Begriff eines bislang nicht vorhandenen außergewöhnlichen Sachverhaltes zum Beispiel 1957 aufrief, zur Umschreibung eines lediglich sekundären herkömmlichen Definitionsmerkmales für ein experimentelles Ergebnis, dessen Konformität mit dem gemeinhin überlieferten Musikverständnis hingegen zahlreiche andere Menschen grundsätzlich in Frage stellten: „Many people [...] have given up saying ‚experimental‘ about this new music. Instead, they [...] question whether this ‚music‘ is music at all.“<sup>17</sup> Beziehungswise ähnlich erläuterte Cage anschließend die konstitutive Funktion des Magnetophons für die von Schaeffer inaugurierte elektroakustische Musik: „magnetic tape was used not simply to record performances of music but to make a new music that was possible only because of it“.<sup>18</sup>

Dass demgegenüber Karlheinz Stockhausen am tradierten emphatischen Begriff der Neuen Musik als einem entscheidenden kompositorischen ebenso wie ästhetischen Qualitätsmaßstab unverbrüchlich festhielt und daraus zusätzlich eine historische Legitimation auch der eigenen Arbeit gewann, lässt eindrucksvoll die Heftigkeit erkennen, mit der er in passagenweise höchst polemischen Formulierungen 1985 die Überlegungen zurückwies, die Hans Heinrich Eggebrecht – obwohl nach eigener Bekundung nicht völlig ohne Skrupel – den Stichwörtern Neue Musik und Ästhetik gewidmet hatte. Eingedenk einer damals nicht länger verbreitet zu beobachtenden Aufbruchsstimmung, wie sie die Neue Musik sowohl zu Beginn des 20. Jahrhunderts als auch nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs geprägt hatte, vertrat Eggebrecht die Ansicht, „daß man in der großgeschriebenen Neuen Musik

14 Siehe Pierre Schaeffer, *A la recherche d'une musique concrète*, Paris 1952.

15 Siehe François Bayle, *Musique acousmatique. Propositions... ..positions*, Paris 1993.

16 John Cage, „Experimental Music: Doctrine“, in: ders., *Silence*, London 1968, S. 13–17, hier S. 13.

17 Ders., „Experimental Music“, in: John Cage, *Silence*, London 1968, S. 7–12, hier S. 7.

18 Ebd., S. 8f.

einen Begriff noch mitschleppt wie einen Sack, in dem nichts mehr drin ist“<sup>19</sup>, und hob außerdem zugunsten der schöpferischen Freiheit der Komponisten hervor, es habe die aus dem 19. Jahrhundert herrührende normative „Musikästhetik [...] ihre Rolle ausgespielt (zusammen mit dem Schönen als zentraler Kategorie von Kunst)“.<sup>20</sup> Abgesehen von der puren Selbstverständlichkeit, die man der zuletzt zitierten Aussage nicht heute erst bescheinigen möchte, mutet die Diagnose der Inhaltsleere des Attributs neu für die Musik einer überwiegenden Mehrheit der zur Mitte der 1970er Jahre ins Rampenlicht gerückten jüngeren Komponistengeneration, die von Teilen der Publizistik mit dem Schlagwort einer Neuen Einfachheit etikettiert wurde, durchaus plausibel an, während Stockhausen allerdings allem Anschein nach sämtliche Darlegungen Eggebrechts mit der ihm eigenen Egozentrik ausnahmslos allein auf sich selbst in einem speziellen geschichtlichen Kontext bezog. Unter Rückverweis auf die nazistische Diffamiation und Verfolgung, der gemäß „ganz bestimmte Neue Musik – nicht einfach alle zeitgenössische Musik – verdammt und verboten, und die Komponisten [...] aus dem Land gejagt“<sup>21</sup> worden seien, sowie unter Einschluss verschiedener vergangener und gegenwärtiger Angriffe auf das eigene Schaffen unterstrich Stockhausen somit einerseits den Charakter des Verfemten und Widerständigen, der „Neue Musik, *zu* Neue Musik, die unerwünschte Neue Musik“<sup>22</sup> auszeichne – ein politischer Aspekt, der in der Geschichte dieses Begriffs indes nicht von Anfang an dokumentiert war, sondern erst im weiteren Verlauf unter den Einwirkungen diverser Diktaturen namentlich in der Sowjetunion und zumal im Nazi-Deutschland zu einer Konstante erwuchs –, um mit vorwurfsvoller Implikation eines ethischen Gesichtspunktes fortzufahren, wenn nun auch Leute wie Eggebrecht „den Unterschied nicht mehr sehen zwischen Neuer Musik – geistig, technisch, sozial – und zeitgenössischer Musik, fragt man sich, wozu so viele gelitten, immer wieder Nein gesagt und trotz allem weitergemacht haben“.<sup>23</sup> Andererseits ist es unverkennbar, dass Stockhausen die Ablehnung einer musikästhetischen Gängelung als Missachtung des eigenen Werkes falsch verstand, als die nächste der „Kapitulationen“ eines einstmaligen Sympathisanten Neuer Musik, um mit harscher militaristischer Metaphorik zu enden: „Ihr Eggebrechts seid die letzten Überläufer. – Karge Landschaft der Neuen Musik, verbrannte Erde der Ästhetik!“<sup>24</sup> (Das Vokabular entbehrt nicht einer gewissen Brisanz, wenn man an später gegen Eggebrecht erhobene Beschuldigungen einer möglichen Beteiligung an Kriegsverbrechen denkt<sup>25</sup>).

19 Hans Heinrich Eggebrecht, „Komponieren heute. Zur Ästhetik und Rezeption der Neuen Musik“, in: *NZfM* 146 (1985), H. 1, S. 4–7, hier S. 6b.

20 Ebd., S. 7a.

21 Karlheinz Stockhausen, „Protest gegen ‚zeitgenössische Musik‘“, in: ders., *Texte zur Musik 1984–1991*, Band 9: *Über LICHT, Komponist und Interpret, Zeitwende*, hrsg. von Christoph von Blumröder, Kürten 1998, S. 521ff., hier S. 521.

22 Ebd., S. 522.

23 Ebd.

24 Ebd., S. 523.

25 Vgl. die Dokumentation eines Vortrags, gehalten von Boris von Haken am 17. September 2009 bei der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Tübingen „Holocaust und Musikwissenschaft: Zur Biographie von Hans Heinrich Eggebrecht“, in: *AfMw* 67 (2010), S. 146–163, mit einem Editorial Albrecht Riethmüllers auf S. 79. In der anschließenden internationalen Debatte blieb Eggebrechts Rolle umstritten; siehe „Der ‚Fall‘ Eggebrecht. Verzeichnis der Veröffentlichungen in chronologischer Folge 2009–2013“, in: *Mf* 66 (2013), S. 265–269. Das seinerzeit angekündigte Buch *Musikwissenschaft und Holocaust* hat von Haken wohl infolge mangelnden Stoffs bis heute nicht vorgelegt.

Zugleich nimmt es wenig wunder, dass ebenfalls György Ligeti noch im Jahre 1999 am Begriff Neue Musik als einer ausschlaggebenden qualitativen Bezugsgröße kompositorischer Reflexionen keinerlei Zweifel aufkommen ließ, wobei er aktuell eine massive Gefährdung zum einen seitens der profitorientierten Kulturindustrie in einer vorwiegend auf banale Unterhaltung bedachten gegenwärtigen Gesellschaft erblickte, wenn er skeptisch konstatierte: „Was man heute ‚ernste‘ neue Musik nennt, hat keine soziale Funktion mehr“, sondern werde in ihrer einstigen „Autonomie [...], der große Musik (ich erinnere an Beethoven) ihre Existenz verdankt, [...] durch die Verflachung und Kommerzialisierung des Musikbetriebs, durch die Interessen der Musikindustrie und den eminenten Einfluß der Werbung bedroht“<sup>26</sup>; die Orthographie des Adjektivs neu in Kleinschreibung ging vermutlich auf Constantin Floros zurück, der ein dem publizierten Text zu Grunde liegendes Gespräch redigierte, während die zusätzliche Klassifikation „ernst“ als ein Indiz der präzisierenden Reaktion auf einen offenbar schon vollzogenen Auflösungsprozess klarer begrifflicher Konturen bewertet werden muss. Zum anderen stellte Ligeti mit einem seine unmittelbare persönliche Betroffenheit spiegelnden „Bedauern“ fest, die von Pierre Boulez, György Kurtág, Conlon Nancarrow und ihm selbst vertretenen „Richtungen ‚ernster‘ neuer Musik“ verlören auch im gleichsam internen artifiziellen Wettbewerb „ständig an Bedeutung“ gegenüber manchen „Richtungen der Postmoderne“, zu denen er vorrangig „die Minimalisten“ und „die ‚Religiösen“ (hier allen voran wohl Arvo Pärt) zählte. Und jedenfalls verzichtete Ligeti augenscheinlich bewusst auf den Terminus Neue Musik bei der pessimistischen Konklusion, zwar könne er die voraussichtliche Entwicklung der „Musik im 21. Jahrhundert“ schwerlich prognostizieren, aber „befürchte, daß die Zukunft der funktionalen Musik gehören wird“.<sup>27</sup>

Wie in Stockhausens zuvor skizzierter Polemik wird gleichermaßen bei Ligetis Äußerungen deutlich, dass beide sich regelrecht gezwungen sahen, den Begriff der Neuen Musik in einer ungemindert emphatischen Auffassung mit allem Nachdruck zu verteidigen, insofern er unübersehbar für ihr eigenes Schaffen noch eine uneingeschränkte kompositorisch-ästhetische Verbindlichkeit besaß, chronologisch parallel hingegen seine Gültigkeit der unangefochtenen Leitkategorie für die zeitgenössische Komposition im Allgemeinen eklatant eingebüßt hatte. Sucht man für solch ein hartnäckiges Festhalten am Begriff Neuer Musik nach einer einleuchtenden Erklärung, so ist es hilfreich das Faktum ins Bewusstsein zu rufen, dass zeitgeschichtlich betrachtet die Etablierung des Terminus zunächst vor dem Hintergrund der Katastrophe des Ersten Weltkriegs einschließlich der November-Revolution in Deutschland 1918 mit der daraus zuwachsenden Konnotation eines eindringlichen Startsignals vollzogen worden war und dann in einer historisch bedrückenden Analogie des fundamentalen Neuansatzes, der nach dem von der Nazi-Barbarei und den Gräueln des Zweiten Weltkriegs in Europa verursachten Traditionsbruch notwendig geworden war, die geradezu brennende Relevanz des Begriffs durch eine mitunter so genannte „zweite Entwicklungsphase der Neuen Musik“<sup>28</sup>, die infolge einer immens gesteigerten Radikalität der Innovationen manche Zeitgenossen sogar als deren eigentlichen Beginn einschätzten,<sup>29</sup> bekräftigt wurde.

26 György Ligeti, „Neue Musik und Zukunft“, in: ders., *Gesammelte Schriften* 2, hrsg. von Monika Lichtenfeld (= Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 10, 2), Mainz 2007, S. 66.

27 Ebd.

28 Herbert Eimert, „Die zweite Entwicklungsphase der Neuen Musik“, in: *Melos* 27 (1960), S. 365–369.

29 Siehe Leo Schrade, „Herkules am Scheideweg“. Zur neuen Musik der Nachkriegsjahre“ (1963), in: ders., *De Scientia Musicae Studia atque Orationes*, hrsg. von Ernst Lichtenhahn, Bern und Stuttgart 1967, S. 592–608.

Stockhausens und Ligetis Biographien waren in zwar individuell recht verschiedener, aber vergleichbar unentrinnbarer Weise von existentiellen Extremerfahrungen, die unerbittliche Diktatur und blutiger Krieg ihnen am eigenen Leibe zugefügt hatten, gezeichnet, und die psychisch daraus resultierenden unauslöschlichen Prägungen lieferten beiden wohl die Motivation, in der Hoffnung eines Aufbruchs aus tiefstem inhumanen Elend hin zu einer besseren menschlichen Zukunft unverzichtbar auf der Idee einer dezidiert der Erneuerung des Denkens, des Handelns und der Empfindung verpflichteten innovativen Musikkultur bis an ihr jeweiliges Lebensende zu insistieren.

Dass jedoch im Unterschied dazu für jene jüngere Komponistengeneration, die von einer solchen autobiographischen Nähe zum Zweiten Weltkrieg nicht mehr unmittelbar betroffen gewesen war, der Begriff Neue Musik im Verlaufe der 1970er Jahre seine buchstäblich wegweisende Bedeutung verloren hatte, ist ohne weitschweifige Explikationen evident. Exemplarisch dafür ließ Wolfgang Rihm bei seinem Debütvortrag während der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt – dem Selbstverständnis nach ein Forum kompositorischer Innovationen schlechthin – im Sommer 1978 verlauten, seine Generation müsse jetzt die polaren Attribute „alt“ und „neu“ überdenken als Sichtweisen, höchstens als Ausgangspunkte, nicht aber als Handlungsspielraum<sup>30</sup> der schöpferischen Tätigkeit. Assoziierte er dabei mit dem Begriff Neue Musik in erster Linie einen einengenden „Systemzwang“<sup>31</sup>, so dokumentierte sich darin freilich eine nicht vorurteilsfreie, einseitig technologische Auffassung im Banne der ihm überaus vertrauten, aber für die eigenen musikalischen Bestrebungen wahrscheinlich schier übermächtig erdrückend anmutenden seriellen Kompositionspraxis, womit die beabsichtigte Distanzierung nicht zuletzt aus einer persönlichen Abwehrhaltung heraus interpretiert werden darf. Nebenbei bemerkt erscheint es in diesem Zusammenhang außerdem ratsam, sich daran zu erinnern, dass anlässlich der Erfindung der Zwölftonkomposition Arnold Schönberg bekanntlich die klischeebelastete Rede von einem „System“ zu Recht relativiert und stattdessen neutraler von einer „Methode“, einem „*Modus* der regelmäßigen Anwendung einer vorgegebenen Formel“ gesprochen hatte;<sup>32</sup> zutreffend auch für die serielle Handhabung, kennzeichnete sogar gleichlautend mit dem Ausdruck Formel Karlheinz Stockhausen sein seit 1970 bevorzugt angewandtes, mit einer basalen Melodie operierendes Verfahren der Formel-Komposition (ohne Schönbergs Aussage, auf die er sich gleichwohl hätte rückbeziehen können, nachweislich zu kennen). Rihm äußerte darüber hinaus in seinem Darmstädter Manifest einen prinzipiellen Zweifel am „Phänomen Innovation [...] in der Musik“ und plädierte stattdessen für eine „Neubewertung des Experimentellen“, indem er den bisher so qualifizierten „Umgang mit Material“ in das Postulat ummünzte: „Experimentell muß der Mensch selber werden, der mit dem Material umgeht.“<sup>33</sup> Wird damit eine entschiedene, in ihrer Plausibilität hier nicht des näheren zur Debatte stehende Subjektivierung gefordert, der zufolge der Komponist „eine experimentelle Existenz, die mit sich“ – das heißt mit ihren aktuellen Lebenserfahrungen – „experimentiert“<sup>34</sup>, verkörpern soll, dann wird jedenfalls die Untauglichkeit des Terminus

30 Wolfgang Rihm, „Der geschockte Komponist“, in: *Ferienkurse '78*, hrsg. von Ernst Thomas (= Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 17), S. 40–51, hier S. 51.

31 Ebd., S. 40.

32 Vgl. Arnold Schönberg, „Komposition mit zwölf Tönen“, in: ders., *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. von Ivan Vojtěch (= Gesammelte Schriften 1), Frankfurt a. M. 1976, S. 72–96, hier S. 75, Anm. 1.

33 Rihm, „Der geschockte Komponist“, S. 42f.

34 Ebd., S. 45.

Neue Musik für eine verbale Erfassung derartiger Intentionen deutlich, ohne dass Rihm dessen einstmaliger theoretischer Schlüsselstellung sich vollständig zu entziehen vermocht hätte. Denn bezeichnenderweise glückte die angestrebte Abgrenzung gegenüber der Tradition des Neuen insofern nicht vollends, als die von ihm alternativ ins Spiel gebrachte, wenngleich revidierte Kategorie des Experimentellen seit der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nichtsdestoweniger ebenfalls bereits in einer engen Beziehung mit der Begriffsgeschichte der Neuen Musik kursierte.

So verdient zur Erläuterung dieser bemerkenswerten Verflechtung die wahrscheinlich nicht allseits geläufige, jedoch musikhistorisch paradigmatische Tatsache hervorgehoben zu werden, dass Paul Bekker nicht nur mit seinem Vortrag *Neue Musik* im Jahre 1919 einen gewichtigen begriffsgeschichtlichen Akzent gesetzt hatte, sondern etwas mehr als ein Jahrzehnt später unter einer aus wissenschaftstheoretischer Sicht außergewöhnlich antizipativen problemgeschichtlichen Perspektive auch auf den naturwissenschaftlichen Terminus Experiment in einer Verbindung mit Arnold Schönbergs besonderem kompositorischen *Procedere* rekurrierte, in den einzelnen Werken bestimmte „Problemstellungen“ zu fixieren, um diese sodann einer jeweils speziellen „Lösung“ zuzuführen, womit „das Problem als solches [...] als bewegende Kraft“ zum produktiven Impuls des innovativen *Cœuvres* gerate zugunsten einer kritischen Überprüfung der überlieferten musikalischen Konventionen: „Das Experiment als solches wird zum Objekt der Gestaltung [...] als ruhelos bohrende, unaufhaltsame Kraft des Weiterfragens nach dem Sinn und der Gültigkeit überkommener Werte.“<sup>35</sup> Und wenn Pierre Schaeffer, der als ein ebenso verdienstvoller wie einflussreicher Exponent der *Résistance* nach dem Zweiten Weltkrieg mit Elan zur Reorganisation des Französischen Rundfunks beitrug, unter interdisziplinärer Kooperation mit Abraham A. Moles in einer betonten Analogie zur Naturwissenschaft die experimentelle Methode der ständigen empirischen Kontrolle der Theorie durch das konkrete kompositorische Versuchsergebnis zur Richtschnur jeglicher elektroakustischer Aktivitäten erhob und dem korrespondierenden Ausdruck experimentelle Musik zusammenfassend die Gesamtheit der damaligen Pionierarbeiten Pariser, New Yorker und Kölner Provenienz subsumierte, um diese im Rahmen einer zehntägigen Veranstaltung „*Première Décade Internationale de Musique Expérimentale*“ vom 8. bis zum 18. Juni 1953 in Paris mit ausgewählten Vorträgen und Konzerten öffentlich zu präsentieren<sup>36</sup>, dann war damit ein Begriff kreiert, der seither vor allem in Frankreich während der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine hohe Reputation genoss und in manchen Kreisen bis heute seine theoretische Faszination augenscheinlich kaum einbüßte. Noch jüngst wurde im Sommer 2018 eine Tagung der jetzigen Relevanz des Begriffs unter dem Motto „*Electroacoustic Music: Is it Still a Form of Experimental Music?*“ gewidmet,<sup>37</sup> wobei indes die Inhaltsangaben der im Programmbuch angekündigten Vorträge einerseits bestätigten, dass zwar die Verwendung der Bezeichnung Experiment hinsichtlich einer gängige Verfahren erweiternden Erprobung bislang unbekannter technischer Prozesse der Klangproduktion, -modifikation und -diffusion zur Erschließung neuartiger ästhetischer Wahrnehmungsdimensionen im elektroakustischen Arbeitsbereich, der unverändert durch einen hohen Innovationsgrad charakterisiert

35 Paul Bekker, „An Arnold Schönberg“, in: ders., *Briefe an zeitgenössische Musiker*, Berlin 1932, S. 57–67, hier S. 63.

36 Siehe den mit einer geraumen zeitlichen Verzögerung erschienenen Tagungsbericht *Vers une musique expérimentale*, hrsg. von Pierre Schaeffer (= *La Revue Musicale* 236), Paris 1957.

37 14. Konferenz des *Electroacoustic Music Studies Network* in Florenz vom 20. bis zum 23. Juni 2018, geleitet von Marc Battier, Leigh Landy und Daniel Teruggi, mit Programmbuch.

ist, partikular sich weiterhin aufrecht erhalten lässt. Andererseits jedoch kann von theoretischer Grundlagenforschung im Kontext der Anfangsphase einer revolutionären medienbasierten Musikpraxis, wie sie Schaeffer als Definitionskriterien einst vorgeschwebt hatten, mit Blick auf die kompositorische Situation im frühen 21. Jahrhundert, die mittlerweile renommierte Tendenzen wie insbesondere eine international vielfältig verzweigte musikalische Akusmatik und deren individuelle Synthesen mit der originär seriellen elektronischen Konzeption Kölner Prägung beherrschen, schlechterdings nicht länger gesprochen werden; der Ausdruck experimentelle Musik begegnet nunmehr im terminologisch laxen, von einer gewissen oberflächlichen Beliebigkeit gekennzeichneten Wortgebrauch für ungewöhnliche zeitgenössische Varianten live-elektronischer Improvisation, eigentümlicher Instrumentenkonstruktionen, elektroakustischer Performanz und Intermedialität sowie für nicht zuletzt poplarmusikalische Aneignungen wie Dubstep, Noise oder Techno.

Verloren mithin sowohl der seit dem Ersten Weltkrieg tradierte Begriff der Neuen Musik als auch korrespondierende Benennungen wie experimentelle Musik mit dem ausgehenden 20. Jahrhundert eine substantielle Bedeutung für die aktuelle Komposition, so erhebt sich heute die Frage, weshalb einige Chronisten und Akteure desungeachtet im nun schon zweiten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts an der überkommenen Kategorie Neuer Musik unverdrossen festhalten. Ob dabei mit Bedacht entwickelte, gedanklich zwingende Motivationen ausschlaggebend sind, die von einer lediglich bequemen, infolge bloßer Verlegenheit geborenen Gewohnheit aus Mangel an einer alternativen Terminologie abweichen, wird überzeugend nicht ersichtlich, und allein die vordergründige Möglichkeit einer gewollten Teilhabe am begrifflichen Prestige der innovativen Notwendigkeit, um jüngste musikalische Bestrebungen als Fortsetzungen einer gloriosen Vergangenheit historisch zu legitimieren, erscheint indiskutabel. Vielmehr wäre nachvollziehbar zu entfalten, inwiefern essentielle Beweggründe der Erneuerung, wie sie im 20. Jahrhundert in einer unmittelbaren Konsequenz zweier Weltkriegskatastrophen aufgeworfen worden waren, mit einem vergleichbaren Gewicht ebenfalls im bisher durchlaufenen 21. Jahrhundert sich auffinden ließen, wird doch zumindest auf den ersten Blick im Rahmen der allgemein sich anbietenden kompositorischen Lage eine nachdrückliche Aufbruchsstimmung – vor welchem spezifisch musikalischen, sozialen oder politischen Horizont angesiedelt und unter welcher expliziter Zielsetzung auch immer verkündet – für wohl niemanden einleuchtend erkennbar. Denn das Ende der Neuen Musik reflektiert zugleich den Umstand, dass ein schier grenzenloser, zur Unübersichtlichkeit neigender Pluralismus, der vor einem vagen Umschlag in postmoderne Unverbindlichkeiten nicht gefeit ist, dem ehemaligen Leitbegriff, der meistens in der Vergangenheit mit einem rigiden Ausschließlichkeitsanspruch aufgetreten war und zuweilen zusätzlich einem eindimensional zugespitzten Fortschrittsdenken korrelierte, die sachliche Grundlage entzog. Der Synchronismus mehrerer kompositorisch eigenständig und relativ gleichberechtigt nebeneinander wirkender Generationen drängte ein zuvor überwiegend monokausales Geschichtsbild in den Hintergrund, insofern vielgestaltige Inhomogenität einerseits und der Begriff der Neuen Musik im emphatischen Sinne andererseits theoretisch unvereinbar sind, sondern im Prinzip einander gegenseitig ausschließen. In diesem Zusammenhang war es paradigmatisch, dass Wolfgang Rihm und ein paar sonstige deutsche Komponisten eher zweiten Ranges, die nur kurzzeitig unter der Parole Neue Einfachheit die Aufmerksamkeit einer etwas breiteren Öffentlichkeit genießen durften, trotz ihres mit nicht geringem rhetorischen Aufwand damals proklamierten Willens zur Verweigerung gegenüber den sogenannten Forderungen der Neuen Musik – einer vermeintlich gescheiterten Phase „euphorisch blinden



Neubeginns“<sup>38</sup> nach dem Zweiten Weltkrieg – indessen durch ihre vollmundig deklarierte „frische Reaktion auf die zum Teil recht verkalkte ‚Neue Musik‘“<sup>39</sup> keinen anderen großen, mit kohärenten inhaltlichen Konturen zu einer übergreifenden Funktion tauglichen kompositorischen Entwurf anstoßen konnten, der eine nächste musikhistorisch dominierende Strömung, die in ähnlicher Weise wie die jetzt negierte eine geschichtsphilosophische Untermauerung für sich hätte reklamieren können, zu erzeugen fähig gewesen wäre.

Die Diagnose, die Carl Dahlhaus parallel zu Rihms Vortragsdebüt seinerseits bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt 1978 erläuterte, wonach nämlich die „Prämisse, daß die Neue Musik aus repräsentativen Tendenzen bestehe, die sich zu einer linearen Entwicklung zusammenschließen lassen, [...] in der die eine Richtung die andere ablöst, sei es als Konsequenz oder als Umschlag ins Gegenteil“, Hand in Hand mit der „Unterscheidung zwischen einem Hauptstrom der Geschichte und einigen peripheren Traditionen, die sich darumlagern“, beide hinfällig geworden seien<sup>40</sup>, gilt in diesem Moment erst recht. Und wenn Dahlhaus der zuletzt erwähnten Unterscheidung in einer Parenthese die schlichte Anmerkung hinzufügte, dass freilich „durch deren Preisgabe ein Zeithistoriker die Orientierung verlieren würde“<sup>41</sup>, dann hatte er damit unverblümt ein zentrales Problem erfasst, das augenblicklich nahezu dringlicher noch als damals sich zeigt und gar manchen Autoren dazu verleiten möchte, geradezu fast verzweifelt an den überlieferten Terminus Neue Musik sich zu klammern. Wie also beim Versuch einer musikwissenschaftlichen Erörterung der heutigen kompositorischen Gegebenheiten eine verlässliche historiographische Ausrichtung auffindbar wäre, ist zu einer entscheidenden Frage geworden, die ein Ausweichen nicht erlaubt, sofern man nicht resignieren und entweder von der Musikgeschichtsschreibung überhaupt Abstand nehmen will oder paradox die singuläre Kategorie Neuer Musik zu einem widersinnig aufgespreizten Begriff pluralistisch willkürlicher Entgrenzung umdefinieren möchte, um auf die Sekurität, die solch ein oberflächlicher „Beleg für eine Art Markencharakter“<sup>42</sup> anscheinend gewährt, nicht völlig verzichten zu müssen. Doch wenn es triftig ist, dass ein Zeithistoriker profunde Anhaltspunkte benötigt, um der Aufgabe einer plausibel angeordneten Darstellung für signifikant erachteter geschichtlicher Phänomene und Ereignisse nachkommen zu können, dann darf man nicht vorschnell beim unumgänglichen, obgleich nicht leichten Unterfangen verzagen, methodische Auswege aus dem Dilemma aufzuspielen. Der nun seit ungefähr vier Dezennien herrschenden musikalischen Vielfalt angemessen wäre zunächst einmal ein historiographischer Ansatz gewissermaßen in bescheidener Neutralität, indem man der kompositorischen Diversität, die nicht länger einem sämtliche Einzelheiten konfliktfrei überwölbenden Einheitsbegriff sich subsumieren lässt, mit einer unvoreingenommenen, von keiner vorgefassten ästhetischen Meinung beeinträchtigten Einstellung durch die generelle Verwendung der zwar wenig spektakulären und

38 Manfred Trojahn anlässlich der Uraufführung seiner *Zweiten Symphonie* im Programmheft der Donaueschinger Musiktage 1978, S. 30a.

39 Hans-Jürgen von Bose, „Suche nach einem neuen Schönheitsideal“, in: *Ferienkurse '78*, S. 34–39, hier S. 39.

40 Carl Dahlhaus, „Vom Einfachen, vom Schönen und vom einfach Schönen“, in: ebd., S. 22–33, hier S. 32.

41 Ebd.

42 Wolfgang Seierl und Doris Weberberger, „Neue Musik – heute?“, in: *Neue Musik heute? Versuch einer Standortbestimmung. Texte von und zum Symposium von mica – music austria*, in Kooperation mit der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und Wien Modern (23.–26. Oktober 2012), Wien 2014, S. 9–17, hier S. 9.

inhaltlich unspezifischen, aber immerhin den Aspekt der Aktualität terminologisch bewahrenden Sammelbezeichnung Musik der Gegenwart Rechnung trüge, ohne allerdings damit von vornherein ausschließen zu wollen, dass in einem darauffolgenden zweiten Schritt jene in der Vergangenheit bereits bewährten Untersuchungen einsetzen könnten, inwieweit in diesem allgemeinen Rahmen auch ohne eine alles überragende Leitidee sich aller Wahrscheinlichkeit nach trotzdem vorhandene Zusammenhänge, Folgeerscheinungen, Gegenbewegungen oder Brüche und damit zuvor nicht zu Tage getretene musikgeschichtliche Besonderheiten beobachten und adäquat zur Sprache bringen ließen.

Verdankte sich der Begriff Neue Musik am Anfang des 20. Jahrhunderts den theoretischen Überlegungen einzelner hellhöriger Zeitgenossen, die bestimmte kompositorisch auffällige Tendenzen apperzipierten und zutreffend zu umschreiben suchten, um dabei – wie es dann erst im Weiteren sich des näheren erwies – für einen inzwischen wohl allseits anerkannten Hauptstrom der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts diesen überaus prägnanten Terminus zu etablieren (der freilich nicht als ein Epochenname missverstanden werden sollte), so unterschied er sich in Hinsicht auf seinen Ursprung, der synchron mit dem zu Bezeichnenden datierte, von anderen in der Musikwissenschaft und -publizistik geläufigen, jedoch retrospektiv gemünzten Ausdrücken, die einer historiographischen Orientierung dienen (wie Barock im positiven Gebrauch, Periodisierungen wie Generalbasszeitalter und Wiener Klassik oder der Begriff des romantischen deutschen Liedes, um hier nur einige zu nennen). Inwieweit aber nun für die gegenwärtige kompositorische Situation des frühen 21. Jahrhunderts eine vergleichbare zeitgenössische Prägung demnächst noch zu erwarten wäre, ob sie womöglich bislang unbemerkt schon erfolgte oder erst zukünftig ein späterer Chronist rückblickend eine solche ersinnen möchte, ist mehr als zweifelhaft. Denn anders als zum Beispiel das selbsternannte *Fin de siècle*, das eine Atmosphäre bürgerlicher Dekadenz ausgangs des 19. Jahrhunderts repräsentierte, und ebenso als der im Kontrast dazu hoffnungsvolle musikalische Anbruch des 20. Jahrhunderts scheint jedenfalls an dessen Ende die Millenniumswende, die im alltäglichen Leben durchaus mit Euphorie zelebriert wurde, im Bewusstsein der allermeisten Komponisten und damit gleichermaßen in deren Schaffen keinen nachhaltigen Eindruck und mithin in einer weiteren negativen Konsequenz keine offenkundigen Spuren in der musikalischen Terminologie hinterlassen zu haben. Vielmehr dürften auf interne kompositorische Faktoren gegründete zeithistorische Betrachtungen unabhängig voneinander im Konsens zur unstrittigen Feststellung gelangen, dass zur Jahrhundertmitte die elektroakustische Revolution eine weitaus fundamentalere Zäsur markierte, deren Auswirkungen weit in das 21. Jahrhundert sich erstrecken, insofern die damals eröffneten kreativen Perspektiven in ihrem gesamten Potential längst nicht ausgeschöpft sind. Hatte Karlheinz Stockhausen in der exemplarischen Fokussierung auf „eine Musik, die selbst denjenigen, die sie finden, die sie entstehen lassen, unheimlich, neu, unbekannt ist“, wobei für diese Arbeitsweise „das Experiment nicht etwas Vorläufiges, sondern eine permanente Bedingung ist“, im Jahre 1965 formuliert: „Die gute Tradition des Kölner Studios setzt Elektronische Musik gleich mit Neuer Musik“,<sup>43</sup> so bildet heute die Akusmatik eine die Jahrtausendwende überbrückende Fortführung. Zwar keinen alternativen Entwurf zum vokale, instrumentale und elektroakustische Bezirke vollständig umfassenden Begriff der Neuen Musik konstituierend, sondern vielmehr auf einen partikularen Bereich unter einem

43 Karlheinz Stockhausen, „Elektronische Musik und Automatik“, in: ders., *Texte zur Musik 1963–1970*, Band 3: *Einführungen und Projekte, Kurse, Sendungen, Standpunkte, Nebennoten*, hrsg. von Dieter Schnebel, Köln 1971, S. 232–237, hier S. 234.

ähnlich innovativen stofflichen Gesichtspunkt eingegrenzt, gewährt die höchst laborierte Praxis und Theorie der akusmatischen Musik paradigmatisch eine besondere, musikhistoriographisch bisher weitgehend unterschätzte Orientierung, indem sie die von François Bayle immer wieder unterstrichene „Revolution des Klangs“ im Sinne der neuartigen medialen Fixierung manifestiert, dank der „er Gegenstand beziehungsweise sogar autonomes Material geworden ist“; diese unabänderliche Errungenschaft, dass also der „Klang, der von Natur aus ephemere ist (er ist das flüchtigste aller Phänomene), aber seither in seinem zeitlichen Verlauf detailliert und präzise festgehalten sowie folglich leicht untersucht und manipuliert werden kann“<sup>44</sup>, wurde zur Basis einer nunmehr siebzugährigen kontinuierlichen musikalischen Tradition, die international einen Hauptstrom der aktuellen Komposition darstellt, harrt jedoch noch einer intensiven Beschäftigung seitens der akademischen Musikwissenschaft.

Darüber hinaus gilt es die begriffsgeschichtliche Singularität hervorzuheben, dass nach dem Zweiten Weltkrieg infolge des vom Streben nach einem radikalen Neuaufbau beflügelten kompositorischen Interesses an den Mikro- und Infrastrukturen der Musik, an den akustischen Elementen und deren grundlegenden Interdependenzen zahlreiche naturwissenschaftliche Analogien mit entsprechenden terminologischen Entlehnungen vorgenommen wurden, wie es im Vorhergehenden beispielhaft Pierre Schaeffers spezielle Konzeption der experimentellen Musik und Stockhausens eben zitierte Betonung der substantiellen Funktion des Experimentes – darin der Auffassung Paul Bekkers verwandt – erkennen ließen. Befand man sich in den damaligen 1950er Jahren in Übereinstimmung mit einer gesellschaftlich vorwiegend positiven Erwartung, die die modernen naturwissenschaftlichen Forschungen und Technologien einschließlich der Kernenergie als vermeintliche Garantien für eine Optimierung der allgemeinen Lebensverhältnisse begrüßte, so hat freilich seitdem zusammen mit der chronologischen Distanz zum Weltkriegsende, die mittlerweile erheblich angewachsen ist, auch der ehemals fast blinde Technikglaube die Wendung zu einer jetzt weit verbreiteten, geradezu diametral entgegengesetzten tiefgreifenden Skepsis erfahren. Und selbst wenn der Hinweis auf diesen zeithistorischen Kontext bei flüchtiger Lektüre vielleicht banal anmuten mag, sind damit genau betrachtet wesentliche externe Faktoren benannt, die in Europa während der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts konkrete Voraussetzungen des kulturellen Handelns abgaben und dergestalt ebenfalls die musikalische Komposition, Theorie und Terminologie in vermittelter Form beeinflussten. Ist allerdings die heutige Realität – ohne bestehendes eklatantes Unrecht und Leid leugnen und unzulässig verkleinern zu wollen – nicht derartig schwerwiegend wie direkt nach der Nazi-Barbarei und dem Weltkriegsende mit furchtbarem Elend verquickt und somit auch nicht entfernt vergleichbar in ihren humanen, ökonomischen und politischen Grundfesten erschüttert, dann verwundert es kaum, dass keine umwälzenden kompositorischen Konsequenzen einer Neudefinition sichtbar werden, zumal die Musik der Gegenwart schwerlich eine Bedeutsamkeit wie einst besitzt, als in der nicht nur durch den leiblichen, sondern ebenso durch einen geistigen Hunger gekennzeichneten Nachkriegsperiode gewisse zeitgenössische Werke wenigstens bei neugierig und frei gesonnenen musikalischen Enthusiasten auf ein starkes Nachholbedürfnis gestoßen waren. Damalige Neue Musik war sämtlichen ungünstigen äußeren Bedingungen

---

44 François Bayle, „Prinzipien der Akusmatik“ (2000), in: *Komposition und Musikwissenschaft im Dialog IV (2000-2003)*: ders., *L'image de son / Klangbilder. Technique de mon écoute / Technik meines Hörens*, zweisprachige Edition Französisch und Deutsch mit Klangbeispielen auf einer Compact Disc, hrsg. von Imke Misch und Christoph von Blumröder (= Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit 8), Münster 2003, S. 3–29, hier S. 3.

zum Trotz in der zukunftsgerichteten Überzeugung ihrer Protagonisten, zur Verbesserung der menschlichen Existenz beizutragen, von einem unbändigen schöpferischen Optimismus beseelt, wie er heutzutage im Angesicht des Klimawandels, dadurch ausgelöster ökologischer Katastrophen und apokalyptischer Visionen mindestens teilweise spurlos verschwunden zu sein scheint; Stockhausen ging auf seinen christlichen Glauben gestützt in jener zurückliegenden „Zeit universeller Erneuerung“<sup>45</sup> aus „von der Gewißheit, daß die Menschheit in aller Vielfalt an dem einen Werk der Selbstvervollkommnung arbeitet“ und auch er daran durch „jede Erfindung, jede schöpferische Arbeit“ entschieden mitwirke,<sup>46</sup> und fast gleichlautend beschwor Iannis Xenakis unter Berufung auf die pythagoreische Überlieferung „die Bedeutung, die die Musik spielen kann bei der Vervollkommnung des Menschen durch seine schöpferischen Fähigkeiten“, mit dem ausdrücklichen Ziel der Hervorbringung einer „Menschheit [...], die ein stets wachsendes Wissen besitzt und von vollendeter Meisterschaft sein wird“.<sup>47</sup>

Selbst wenn es zutrifft, dass ähnlich ambitionierte, mit spürbarer Begeisterung vorgebrachte musikalische Entwürfe im angebrochenen 21. Jahrhundert bislang nirgendwo sich entdecken lassen, insofern sie in einer Phase, die nach der früheren, primär während der 1950er Jahre mit musikgeschichtlich einmaliger Rapidität geschehenen Innovationsflut nun anscheinend retardiert, augenblicklich offenbar nicht gefordert sind, und dass außerdem nicht wie einst eine ganze Reihe prominenter lebender Komponistenpersönlichkeiten als charismatische Vorbilder, denen Jüngere nacheifern, figurieren – neben den im Vorigen bereits erwähnten darf in diesem Zusammenhang Olivier Messiaen als der vorerst letzte große Lehrer mit überragendem Einfluss hier nicht ungewürdigt bleiben –, so sollte man indessen vor einer pessimistischen Überzeichnung der derzeitigen Lage ins Negative sich hüten. Denn völlig abgesehen davon, dass die Produktion gelungener Musik auch ohne unmittelbar begleitende theoretische Kommentare und eine generalisierend untermauernde Terminologie wohl keineswegs grundsätzlich ausgeschlossen ist, kann doch der Zeithistoriker von einer äußeren Zugangsweise, die durch übergeordnete Begriffe gelenkt wird, zu einem inneren methodischen Ansatz umschwenken, der erklärtermaßen im Sinne einer Orientierung am Detail zunächst einmal isoliert auf einzelne bemerkenswerte musikalische Phänomene und Entwicklungen sich konzentriert, wie sie beispielsweise im mehrfach schon hervorgehobenen elektroakustischen Kompositionsbezirk unschwer sich auffinden lassen. Der durch die *Musique concrète* inaugurierte klangliche Empirismus und die von der Akusmatik dezidiert in den Mittelpunkt gerückte Ausrichtung der kreativen Tätigkeiten am Hörerlebnis haben für die Musik der Gegenwart faszinierende, in allen ihren Facetten kaum schon vollständig überschaubare ästhetische Dimensionen eröffnet, die in einer originär europäischen Tradition durch das jeweils individuell beträchtlich reiche Œuvre eines Denis Smalley, Jonty Harrison, Åke Parmerud, Ludger Brümmer und Hans Tutschku sowie in Übersee durch die kanadische akusmatische Musik von Gilles Gobeil oder Robert Normandeau repräsentiert werden, wobei nicht zuletzt dem semantischen Moment konstruktiv gebändigter Emotionalität vielfach eine besondere Rolle zuzukommen scheint.

45 Stockhausen, „Erfindung und Entdeckung“ (1961), in: ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Band 1, hrsg. von Dieter Schnebel, Köln 1963, S. 222–258, hier S. 258.

46 Ders., „An Stelle eines Vorworts“ (1960), in: ebd., S. 11ff., hier S. 13.

47 Mario Bois und Iannis Xenakis, „Das Gespräch vom 4. März 1966“, in: *Iannis Xenakis. Der Mensch und sein Werk*, Bonn 1968, S. 5–28, hier S. 17.

Allerdings bedarf es bei der Erfassung und anschließend exemplarisch auswählenden Beschreibung des im 21. Jahrhundert dominierenden kompositorischen Pluralismus einer beherzten Eigenständigkeit des agierenden musikwissenschaftlichen Subjektes mit dem Mut zum eindeutigen, zwar keinesfalls willkürlichen, aber aus einer durchaus persönlichen Überzeugung gewonnenen und begründeten Werturteil, wenn der musikhistoriographische Versuch einer ordnend-akzentuierenden Darstellung wenigstens ansatzweise glücken sollte, geschweige denn an ein Paradigma wie Paul Bekkers seismographischen Vortrag *Neue Musik*, der vor nunmehr einhundert Jahren eine lang nachhallende musikgeschichtliche Resonanz erzeugte, auch nur annähernd heranreichen möchte. Jedenfalls gibt es keinen einzigen stichhaltigen Grund, im Unterschied dazu heute auf jegliche eigene Einschätzungen zu verzichten und aus Scheu vor dem wohlfeilen Vorwurf fehlender Objektivität vor der klaren Äußerung einer schlüssigen Ansicht zurückzuschrecken, sofern man nicht von vornherein seine Auffassung anderen dogmatisch zu oktroyieren gewillt ist, sondern es vielmehr unternimmt, die eigenen Gedanken möglichst stringent und nachvollziehbar zu entfalten, um sie damit einer freien allgemeinen Diskussion anzubieten. Lebt doch alle Wissenschaft – auch die auf Musik bezogene – von der Auseinandersetzung und dem Wettbewerb origineller subjektiver Erkenntnisse und Argumente, aus deren gemeinschaftlicher Erörterung weiterführende fruchtbare Einsichten hervorgehen können, sofern man nicht verhehlt, dass jedwede aktuelle kompositorische Beobachtung, ästhetische Aussage und musikhistorische These gleichermaßen in Abhängigkeit von den Rezeptionsumständen und der Perzeptionsfähigkeit der involvierten Zeitzeugen relativiert werden muss, deshalb in der Regel von nachfolgenden Forschergenerationen auf ihre Plausibilität überprüft und nötigenfalls, wenn nichts dafür spricht, daran festzuhalten, revidiert oder ganz und gar verworfen werden wird, indem die vermeintlich objektive Wahrheit schimärisch und selbst retrospektiv mit Sicherheit niemals erreichbar ist.

#### *Abstract*

The term “Neue Musik” was coined for a special concept of fundamental musical innovation within Austro-German music theory of the early 20<sup>th</sup> century, and it found no terminological equivalent beyond the German language. Established by Paul Bekker with his lecture *Neue Musik* in 1919, composers such as Stockhausen or Ligeti embraced the term with its emphatic claim to innovation and new departures. However, one hundred years on the term “Neue Musik” is often used mainly as a synonym for any type of contemporary music. This article questions whether the term “Neue Musik” is still an appropriate framework for a current theory of musical composition. Not only have the specific musical circumstances changed within the course of the 20<sup>th</sup> century, but also the political and social conditions have altered drastically after two world wars which had given special impulses to those composers who strove for a new foundation of music after 1918 and 1945 respectively. This article argues that the age of “Neue Musik” has come to an end in the late 20<sup>th</sup> century, and thus it is now necessary to introduce alternative terminological concepts and methodical directions for music historiography.