

Jörn Peter Hiekel · Christian Utz (Hrsg.)

# Lexikon Neue Musik

METZLER  
BÄRENREITER

# Inhalt

<b>Artikelverzeichnis</b>	VII
<b>Einleitung</b>	IX
<i>(Jörn Peter Hiekel / Christian Utz)</i>	
<b>I. Themen</b>	
<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
<b>II. Lexikon</b>	
<hr/>	
Artikel von A bis Z	157
<b>Anhang</b>	
<hr/>	
Siglenverzeichnis	636
Autorinnen und Autoren	637
Personen- und Werkregister	638
Sachregister	670

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

nur schwer zu entkommen ist. Weitgehend frei von negativen Konnotationen verwendet Brian Ferneyhough den Stilbegriff, wobei er ihn im Sinne der systemtheoretischen Unterscheidung Medium/Form zu einem funktionalen Moment des eigenen Schaffens macht: »Die Funktion des Stils [bei Ferneyhough] ist es, einen evolutionären Zusammenhang sowohl innerhalb eines Werks als auch von Werk zu Werk zu ermöglichen. Oder umgekehrt formuliert: Die selbst- und rückbezüglichen Operationsweisen in den Kompositionen haben die Funktion, stilistisch-formale Beziehungen nicht nur innerhalb eines Einzelwerks, sondern auch zwischen den vergangenen und noch zu komponierenden Werken zu erzeugen« (Lippe 2010).

### 3. Musikhistoriographische Perspektiven

Die überwiegend negativen Äußerungen zur Kategorie des Stils durch Komponisten der neuen Musik belegen insgesamt eine prinzipiell unbewusste, nicht-intentionale Dimension dieser Kategorie. Die Musikhistoriographie ist allerdings keineswegs an die Perspektive der Selbstbeschreibung musikalischer Systeme aus der Sicht von Komponisten gebunden. Im Gegenteil könnte die musikhistorisch interessanteste Perspektive heute die einer Historiographie sein, die die Geschichte der neuen Musik gewissermaßen gegen den Strich als Stilgeschichte erzählt. Dabei wäre nicht bei der Benennung oder Beschreibung von Stilen Halt zu machen, die leicht zum bloßen Etikett geraten könnten, sondern nach dem jeweiligen geschichtlichen Sinn einer stilistischen Richtung oder Nuance zu fragen. Anknüpfen ließe sich dabei an Ansätze wie Arnold Scherings Gedanken historisch sich wandelnder »Klangstile« (Schering 1927), der, übertragen auf die jüngere Musikgeschichte, angesichts der herausragenden Bedeutung der Kategorie Klang in der neuen Musik auch rezeptionsästhetische Dimensionen in die Stildiskussion einbeziehen könnte (↗ Themen-Beitrag 3). Arthur Schopenhauers Formulierung vom Stil als der »Physiognomie des Geistes« (Schopenhauer 1851/1988, 455) aufgreifend, ließe sich dabei der Denkrahmen der kunst- und stilgeschichtlichen Methode des frühen 20. Jh.s erweitern. Überträgt man den Gedanken auf die Musikgeschichte, wäre von musikalischen Stilen als den Physiognomien musikgeschichtlicher Perioden zu sprechen. Stil wäre in dieser Sichtweise und durchaus in Theodor W. Adornos Sinn als in musikalischen Klängen und in musikalischen Kunstwerken »sedimentierter Geist« zu begreifen (Adorno 1949/75, 39). Hinter dem Pointillismus der Nachkriegsavantgarde, dem Lachenmann-Idiom des »dialektischen Komponierens« oder, um ein kontrastierendes Beispiel zu wählen, dem seit den 1990er Jahren im Grenzbereich von ↗ Pop/Rock und neuer Musik gepflegten »Remix-Stil«

(↗ Bearbeitung), zeichnen sich allgemeine soziokulturelle Erfahrungswirklichkeiten ab, die als komplexer Untersuchungsgegenstand der musikwissenschaftlichen Analyse und Kommentierung bedürfen.

↗ Analyse; Gattung; Musikhistoriographie; Musikwissenschaft; Musiktheorie; Postmoderne; Polystilistik

**Literatur** Adler, Guido: Der Stil in der Musik, Leipzig 1911 ■ Adorno, Theodor W.: Philosophie der neuen Musik [1949] (Gesammelte Schriften 12), Frankfurt a. M. 1975 ■ Boulez, Pierre: Einsichten, Aussichten [1954], in: Werkstatt-Texte, hrsg. v. Josef Häusler, Frankfurt a. M. 1972, 53–57 ■ ders.: Ästhetik und Götzendienst [1962], in: ebd., 216–231 ■ ders.: Geschmack und Funktion [1963], in: ebd., 232–254 ■ Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde, Frankfurt a. M. 1974 ■ Hilberg, Frank: Dialektisches Komponieren, in: Geschichte der Musik im 20. Jh., Bd. 4: 1975–2000 (HbM20Jh 4), hrsg. v. Helga de la Motte-Haber, Laaber 2000, 173–206 ■ Lachenmann, Helmut: Drei Werke und ein Rückblick [1992], in: Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995, hrsg. v. Josef Häusler, Wiesbaden 1996, 402f. ■ Lippe, Klaus: Brian Ferneyhough, in: KdG (2010) ■ Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1997 ■ Rosenberg, Rainer/Brückle, Wolfgang/Soeffner, Hans-Georg/Raab, Jürgen: Stil, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 5, hrsg. v. Karlheinz Barck u. a., Stuttgart 2003, 641–703 ■ Schering, Arnold: Nationale und historische Klangstile, in: Jahrbuch Peters 34 (1927), 31–43 ■ Schönberg, Arnold: Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke [1930/58], in: Stil und Gedanke, hrsg. v. Ivan Vojtěch, Frankfurt a. M. 1992, 40–53 ■ Schopenhauer, Arthur: Parerga und Paralipomena II. Kleine philosophische Schriften [1851] (Werke in fünf Bänden 5), Zürich 1988 ■ Stockhausen, Karlheinz: Situation des Handwerks (Kriterien der punktuellen Musik) [1952], in: Texte zur Musik, Bd. 1: Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens, hrsg. v. Dieter Schnebel, Köln 1963, 17–23 ■ ders.: ... wie die Zeit vergeht... [1957], in: ebd., 99–139 ■ Thompson, Virgil: Musical Chronicles 1940–1954, hrsg. v. Tim Page, New York 2014

Tobias Janz / Christian Utz

---

**Stille** ↗ Wahrnehmung; Zeit

---

**Stimme / Vokalmusik**

Inhalt: 1. Voraussetzungen ■ 2. Notation, Stimmgebung, Aufführungspraxis ■ 3. Theatralität und Performativität ■ 4. Werke mit Gesangssolisten: Repertoire und Interpreten/Interpretinnen ■ 5. Vokalensembles und Chöre: Repertoire und Formationen

#### 1. Voraussetzungen

Ihre klanglichen, mythischen und magischen Dimensionen und ihre enge Verbindung zu Sprechen und ↗ Sprache haben die menschliche Stimme seit frühester Zeit

zu einem zentralen Scharnier zwischen musikalischen, sozialen, spirituellen und religiösen Erfahrungsräumen gemacht, aber auch zu einem für den Transport von Ideologien aller Art besonders geeigneten Medium. Ein wesentlicher, in jüngeren Theoriebildungen herausgestellter Faktor ist die Eigenschaft der Stimme, auf unterschiedliche Weise Semantiken und (teils unbewusste) Emotionen zu transportieren: Noch die scheinbar »neutralsten« Erscheinungsweisen und Organisationsformen von Sprache, etwa die standardisierten Stimmen von Nachrichtensprechern, offenbaren Bedeutungen und Affekte, die strukturell-syntaktische Sprachmodelle nicht erfassen (Dolar 2006): Die Stimme zeigt, als Grenze des Diskursiven, auch das, was die Rede verschweigt (Krämer 2003, 79). Stets ist die Stimme Signal der »Gestimmtheit« eines Menschen. In Abhängigkeit von physischen Faktoren wie Geschlecht, Alter und Gesundheit hat sie Höhe, Farbe, Tempo, Rhythmus, Dynamik, Intonation und Charakter. Eine Stimme ist rau, hart, schneidend, hauchig, weich, schmal, sonor oder belegt, was nicht bloß temporär wechselnde oder physiologisch konstante Klangeigenschaften beschreibt, sondern unweigerlich damit verbundene physische und psychische Befindlichkeiten, die sich auf stimmrelevante Faktoren auswirken.

Durch Einbettung der Stimme in sprachliche und musikalische Zusammenhänge wird ihre klangliche Präsenz durch eine Vielfalt von Konnotationen gebrochen und erweitert, deren Rahmungen oder Codes den Reichtum der Stimme an häufig (intentional) mehrdeutigen Emotionen und Bedeutungen zusätzlich erhöhen (Mersch 2006). Unter der Perspektive der / Globalisierung – verstanden als eine ständig sich verschiebende Konstellation homogenisierender und differenzierender Entwicklungen (/ Themen-Beitrag 9) – wird deutlich, dass die Stimme sowohl kulturelle Konvergenzen oder Hybridisierungen verstärken als auch die Akzentuierung lokaler, regionaler und nationaler Identitäten artikulieren kann (Utz/Lau 2013). Studien zur Ästhetik und Kulturgeschichte der Stimme haben daneben gezeigt, dass sich kulturelle und historisch sedimentierte Stimmmodelle und -ideale u.a. durch musikalische Ausbildung in individuellen Stimmgebungen niederschlagen, sodass es unmöglich erscheint, im Endresultat individuelle von solchen kulturellen Komponenten zu isolieren (Armstrong 1985; Potter 1998). Gerade die plurale Vielfalt an Stimmcharakteren und -techniken ermöglicht es Geschichtenerzählern, Sängern traditioneller narrativer Genres, Opernsängern, Avantgardevokalistinnen und Schauspielern, in kürzester Zeit zwischen unterschiedlichsten Stimmungen und Charakteren zu wechseln. Solchem »Rollenspiel« stehen tiefenpsychologische Ansätze entgegen, die sich eine »Befreiung« der Stimme von for-

malisierten »Masken« und Konventionen des täglichen Stimmgebrauchs zum Ziel setzen. Zu nennen sind hier etwa die Stimmkünstler Alfred Wolfsohn und Roy Hart (Peters 2008) sowie Ansätze der musikalischen / Avantgarde der 1960er Jahre (/ Sprache/Sprachkomposition; vgl. 3.). Dabei haben sich in der neuen Musik vor dem Hintergrund eines historischen Wandels von Vokalstilen und Stimmgebungen (Seidner/Seedorf 1998; Fischer 1998) eine große Fülle neuer Vokaltechniken (Isherwood 2013), Perspektiven und Kontexte erschlossen.

## 2. Notation, Stimmgebung, Aufführungspraxis

Eine besondere Eigenheit vokaler Musik bestand von jeher in der Schwierigkeit ihrer Verschriftlichung. Grund dafür ist die Spannung zwischen auralen und performativen sowie schriftlichen und denotativen Schichten der musikalischen Praxis, die aus der neuen Musik wie aus der Ethnomusikologie (Nettl 2003, 74–91) gleichermaßen bekannt ist. Die minimalen Varianten stimmlicher Tonhöhengestaltung, Färbung, Dynamik und Registerwechsel, die einen individuellen Stimmklang konstituieren, lassen sich notationell kaum je lückenlos erfassen. In der neuen Musik resultierten daraus einerseits hoch komplexe Notationsweisen, die etwa bei Brian Ferneyhough an die Aufforderung gekoppelt sind, das vokale Organ gleichsam als »Resonator« aufzufassen, der dabei hilft, die notationelle Komplexität zu filtern und zu individualisieren (Ferneyhough 1980/95, 100). Analog zur Begrenztheit musikalischer Notation wurde daneben gezeigt, dass selbst ein so universalistisch konzipiertes Werkzeug wie das Internationale Phonetische Alphabet (IPA) trotz hochgradiger Differenzierung menschlicher Lautgebungen viele phonetische Bildungen nicht erfasst, da eine Stimme häufig graduell zwischen unterschiedlichen phonetischen Typen oder Kategorien changiert (Gee 2007, 265; Gee 2013). Solche Übergänge zwischen verschiedenen Stimmkategorien und -stilen wurden im 20. und 21. Jh. für die neue Vokalmusik unterschiedlichster historischer und kultureller Provenienz immer wieder zu einem Brennpunkt.

Zunehmend diskutiert findet sich in diesem Zusammenhang auch Roland Barthes' Unterscheidung von »Phänogeesang«, der kommunikative Dimensionen von Inhalt, Syntax und Semantik von Texten bezeichnet, und »Genogeesang«, der das Flüchtige und Prozesshafte einer Stimme samt deren unstrukturierten erotischen Triebenergien verkörpert (vgl. Klein 2009). Das Genotypische ist »die Art und Weise, wie die Stimme im Körper sitzt – oder wie der Körper in der Stimme sitzt« (Barthes 1977/90, 284), was Barthes mit der »Rauheit« (*grain*) der Stimme beschreibt (Barthes 1972/90). Außerdem unterscheidet Barthes zwischen einer »Artikulation« (*articu-*



lation), die phänotypisch um klare Verständlichkeit des Sinns und Ausdrucks bemüht ist, von der genotypischen »Aussprache« (*prononciation*), die z.B. bestimmte Konsonanten verschleift oder einzelnen Silben eine einmalige Signifikanz verleiht und stets singular ist, weil unabhängig von verbindlich fixierten Kodes (Barthes 1977/90, 282–284). Die Dimensionen des »Genogesangs« machen die Wahrnehmung einer Stimme für Barthes zu einem affektiven Prozess. Dabei ist die Emanzipation eben dieser individuellen Äußerungsformen einer Stimme in der neuen Vokalmusik seit den 1960er Jahren nicht nur ein ästhetischer Protest gegen das überkommene Reinheitsideal des Belcanto. Vielmehr handelt es sich – wie in zeitgleichen experimentellen Strömungen von / Tanz, Theater, / Performance, Happening, / Pop und Rock – um einen Bestandteil der allgemeinen gesellschaftlichen Befreiung des / Körpers und der Sexualität von rigiden Mode- und Moralvorstellungen. Eine zentrale Rolle spielten hier insbesondere auch die vielen individuell einmaligen Stimmen aus Blues, Soul, Beat und Rock, etwa von Louis Armstrong, Aretha Franklin, James Brown, Bob Dylan, Janis Joplin, Tom Waits, Kate Bush, Barry Gibbs, Nina Hagen, Björk sowie die verschiedenen Richtungen von Hard Rock, Punk, Hip-Hop und Metal mit Vokaltechniken wie »scream« oder »growl« (Elflein 2010).

Die vielfältigen Zwischenbereiche zwischen Sprechen und Gesang wurden dabei zu einem Schlüsselthema neuer Vokalmusik. Eine der bekanntesten vokalen Hybridisierungen im 20. Jh. ist die »Sprechstimme« in Arnold Schönbergs Monodramen *Pierrot lunaire* für eine Sprechstimme, Flöte, Klarinette, Violine, Violoncello, Klavier op. 21 (1912). Dabei geht Schönberg über eine simple Imitation des »pathetischen Sprechens« im Fin-de-Siècle, das ihm als eines von mehreren Modellen diente (Cerha 1978/2001; Stephan 1998; Meyer-Kalkus 2001, 299–318), deutlich hinaus. Seine Angaben zur Ausführung des Vokalparts lassen zweifellos einen Interpretationsspielraum: Zwar notierte Schönberg für die Sprechstimme durchweg eindeutige chromatische Stufen, ließ aber zugleich auch Interpretationen gelten (oder bevorzugte diese unter eigener Leitung sogar), bei denen die gesungen-gesprochenen Tonhöhen von den in der Partitur festgelegten immer wieder deutlich abwichen (Byron 2006).

Seit Schönbergs *Pierrot* gibt es zahlreiche weitere Formen der Hybridisierung von Sing- und Sprechstimme. In John Cages Hörspiel *Roaratorio, an Irish Circus on Finnegans Wake* (1979), in dem Cage selbst als Sprecher von Texten aus James Joyces Roman *Finnegans Wake* (1923–1939) auftritt, stabilisiert Cages Stimme zeitweise die (Sprech-)Tonhöhen auf gesangsähnliche Weise. Salvatore Sciarrino beschreibt seinen Vokalstil als »sillabazione

scivolata« (gleitende Silbenartikulation), und verweist dabei auf die »scioltezza« (Leichtigkeit) der Alltagssprache als Modell für die Interpreten (Utz 2010; Kampe 2013). Die Intonation von Figuren aus kurzen Notenwerten, die meist die Gesangsphrasen beschließen, soll nicht präzise erfolgen, sondern ausdrücklich mit einer »Nuancierung nicht temperierter Intervalle, wie dies beim Sprechen üblich ist« (Sciarrino 1998, 27). Dabei knüpft Sciarrino zugleich an die Belcantotechnik *mesa di voce* an, lässt lang ausgehaltene Töne sehr leise beginnen und allmählich ins Piano, Mezzoforte oder Forte crescendieren, um plötzlich wieder ins Pianissimo zurückzukehren, ohne dabei die Tonhöhe, etwa durch Vibrato, zu verändern (Saxer 2008).

Ein »gehobenes«, stilisiertes Sprechen ohne explizite Gesangsanteile, aber doch mit zeitweiliger Stabilisierung von Tonhöhen, ist bis zur Gegenwart in neuer Musik ein außerordentlich häufig eingesetztes Mittel geblieben. In einer einzigen Sprecherpartie zusammengeführt finden sich zwei verschiedene Textebenen in Heiner Goebbels »Konzertanter Szene« *Befreiung* für Sprecher und Ensemble (1989) auf einen Text von Rainald Goetz. Im Fall von Helmut Lachenmanns »... zwei Gefühle ...«, *Musik mit Leonardo* für zwei Sprecher und Ensemble (1991–92) übernahm der Komponist häufig alleine die beiden in einzelne Laute und Silben zersplitterten Sprecherpartien (Hiekel 2013, 166–168). Aus Sprache entwickelt ist auch der Zyklus *Récitations* (1977) von Georges Aperghis, der gesprochene Sprache (teils erfundene französische Worte) in Musik transformiert (Gee 2007, 2013, 193–196), entweder durch Montage unterschiedlicher Stimmgebungen oder, wie im ersten Teil von Nummer 10, allein durch die Abwandlung von Tempo und Dynamik, indem eine von Mal zu Mal länger werdende Silbenkette in einem Atemzug immer schneller und lauter zu sprechen ist, sodass trotz äußerlicher Mechanik des Verfahrens die Expressivität der Stimme exponentiell zunimmt (Abb. 1).

Eine hybride Stimmbehandlung zwischen Sprechen und Gesang zeigt schließlich auch die Rolle »Water« in Tan Duns Oper *Marco Polo* (1991–95), die sich auf die *Yunbai*-Stilistik der Peking-Oper bezieht und das von Tan in *Silk Road* für Sopran und Schlagzeug (1989) bereits entworfene Konzept stilistisch hybrider Stimmen erweitert. Die aus der langjährigen Kooperation des Komponisten mit Susan Botti, der Solistin der Uraufführung, hervorgegangene Vokalpartie ist gekennzeichnet – wie andere Stimmen in *Marco Polo* – durch die in Tans Begriff »vocal calligraphy« zusammengefassten Inflektionstechniken sowie durch einen starken Bezug auf die traditionelle Gesangstechnik der Peking-Oper, die entsprechend den Initial-, Mittel- und Endlauten der chinesischen Silbe drei Phasen der Tonproduktion unterscheidet: Kopf (*tou*),

Fois  
PAR FOIS  
EJ PAR FOIS  
SA EJ PAR FOIS  
RESA EJ PAR FOIS  
GUDI RESA EJ PAR FOIS  
POURQUOI RESA EJ PAR FOIS  
A MON POUVOIR RESA EJ PAR FOIS  
CEDFA MON POURQUOI RESA EJ PAR FOIS  
DONC ISTE JE CEDFA MON POURQUOI RESA EJ PAR FOIS  
JONC DONC ISTE JE CEDFA MON POURQUOI RESA EJ PAR FOIS  
ENVIE JONC ISTE JE CEDFA MON POURQUOI RESA EJ PAR FOIS  
FOI PAR ENVIE JONC ISTE JE CEDFA MON POURQUOI RESA EJ PAR FOIS  
PAS FOI PAR ENVIE JONC ISTE JE CEDFA MON POURQUOI RESA EJ PAR FOIS  
DONC 21  
MAF BEFOI PAS PAR ENVIE JONC ISTE JE CEDFA MON POURQUOI RESA EJ PAR FOIS  
DONC 25  
ARSI RESISTE DU BEFOI PAR ENVIE JONC ISTE JE CEDFA MON POURQUOI RESA EJ PAR FOIS  
FOIS 29  
SIR PA LUI ARSI RESISTE DU BEFOI PAR ENVIE JONC ISTE JE CEDFA MON POURQUOI RESA EJ PAR FOIS  
FOIS 30  
CE JONC SIR PA LUI ARSI RESISTE DU BEFOI PAR ENVIE JONC ISTE JE CEDFA MON POURQUOI RESA EJ PAR FOIS  
FOIS 32  
ONC CE JONC SIR PA LUI ARSI RESISTE DU BEFOI PAR ENVIE JONC ISTE JE CEDFA MON POURQUOI RESA EJ PAR FOIS  
FOIS 32' ONC'

Abb. 1: Georges Aperghis, *Récitations*, Nr. 10 (© 1982 by Editions Salabert, Paris)



Bauch (*fu*) und Schwanz (*wei*). Die symbolische Figur »Water« macht dies zu einer Mittlerin zwischen geographischen Gebieten (Wasser als Transportweg) sowie zwischen »Spirituellem« und »Physischem« (verschiedene Aggregatzustände des Wassers) (Utz 2014, 100–102).

### 3. Theatralität und Performativität

Artikulationsweisen jenseits normierter Grenzen von Sprache und Gesang entstehen üblicherweise als unwillkürliche Äußerungen von bestimmten körperlichen und emotionalen Zuständen wie Lust, Schmerz, Angst, Aggression, Nervosität usw. Aufgrund ihrer Rückbindung an derlei Alltagserfahrungen werden diese Laute daher selbst bei rein musikalischer Handhabung und streng struktureller Organisation zumeist als besonders affektiv, situativ und theatralisch erlebt. György Ligeti nahm diese expressive Geladenheit erweiterter stimmlicher Laute zur Grundlage seiner *Aventures/Nouvelles Aventures* für drei Sänger und sieben Instrumentalisten (1962–65), indem er die Vokalpartien mit rund siebzig verschiedenen »Expressemen« versah, also mit jeweils anderen charakteristischen Intonationsweisen (von »abschätzig« bis »zügellos«), sodass jenseits der begrifflichen Wortsprache auf expressiv-affektiver Ebene »sprechende« Monologe, Dialoge und imaginäre Operszenen resultierten (Kluppelholz 1995, 115–139). Luciano Berio komponierte die A-cappella-Version seines *a – ronne* für acht Stimmen (1974–75) als mehrmalige Lektüre eines selbstreferenziell Mehrsprachigkeit und Formung thematisierenden kurzen Texts von Edoardo Sanguineti, indem er das achtstimmige Pariser Solistenensemble Swingle Singers den identischen Text immer wieder gemäß unterschiedlicher Situationen und sozialer Kontexte (Kirche, Schlafzimmer, Wirtshaus, Kasernenhof, Hochschule, Gesangsschule, Sprachtherapie u.a.) stimmlich anders intonieren ließ, sodass auch hier imaginäre Szenen resultierten (Nonnenmann 2009, 48f.).

Im Gegensatz zur Komposition von Expressemen und Intonationen analysierte Dieter Schnebel in *Maulwerke* für Artikulationsorgane und Reproduktionsgeräte (1968–74) rein sachlich die physische Anatomie und Aktivität der an der menschlichen Stimme beteiligten Organe und Körperfunktionen. Gemäß der Idee seiner Werkreihe »Produktionsprozesse« werden hier die bei verschiedenen gymnastischen »Exerziten« beteiligten Körperteile (Kehlkopf, Zwerchfell, Zäpfchen, Zunge, Lippen, Mundraum, Kiefer und Atem/Pneumatik) für das Publikum mittels Fernsehkameras auf Monitore vergrößert projiziert sowie mittels Kontaktmikrofonen verstärkt. Ziel ist indes primär die systematische Selbsterkundung der physiologischen Beschaffenheiten und Wirkungsweisen

des individuellen Stimmorgans der beteiligten Sängerinnen und Sänger (Nonnenmann 2010, 37f.). Denn schließlich besteht auch konventioneller Gesangsunterricht nicht zuletzt darin, die eigene Stimme und den eigenen Körper als Instrument zu begreifen und in seinen Einsatzmöglichkeiten möglichst flexibel beherrschen zu lernen. Schnebels Autopsie der Artikulationswerkzeuge und -arten sprengt das »natürliche« Sprechen und Singen auf, um die seziierten Bestandteile der Stimme neu zu synthetisieren. Thematisiert und mit Studien zu industrieller Fertigungsoptimierung in Verbindung gebracht werden vokale Produktionsprozesse und Leistungsgrenzen auch in Brian Ferneyhoughs *Time and Motion Study III* für 16 Solostimmen (1974) (Gee 2007, 2013, 187–192).

Die latente Theatralität stimmlicher Möglichkeiten jenseits des sprachlichen und gesanglichen Normalmaßes kehrte Mauricio Kagel im Rahmen des von ihm seit Anfang der 1960er Jahre in zahlreichen Werken verfolgten Ansatzes des 7 Instrumentalen Theaters explizit nach außen. Schon in seinem »kammermusikalischen Theaterstück« *Sur scène* (1959–60) forderte er vom Sprecher eine »musikalische Artikulation des Textes«, die unabhängig vom Textinhalt als eigenständige Schicht zu gestalten ist, indem die normale Sprechstimme durch teils extreme Veränderungen von Stimmlage, Lautstärke und Geschwindigkeit in dem Maße musikalisiert wird, wie sie gleichzeitig teils bis ins Groteske verfremdet erscheint (Schnebel 1970, 52). Szenisch umgesetzt hat Kagel die konkrete Physis der menschlichen Stimme samt deren Beeinträchtigungen durch Krankheit und Alter in *Phonophonie – vier Melodramen* für zwei Stimmen und andere Schallquellen (1963–64). Die Hauptpartie charakterisierte der Komponist als das »Porträt eines Sängers aus dem 19. Jh. im Zustand seines stimmlichen Zerfalls« (Kagel zit. nach ebd., 120). Kagel schrieb das Stück für den US-amerikanischen Bassbariton William Pearson, der hier mit seiner extrem wandelbaren Stimme gleich vier Simultanrollen auszufüllen hatte, neben der Rolle des alternierenden Opernbaritons auch die Rollen von Taubstummer, Bauchredner und Tierstimmen-Imitator. Für den schauspielbegabten Ausnahme-Sänger schrieben auch andere Komponisten Stücke: Sylvano Bussotti das *Pearson Piece* (1960), Ligeti seine *Aventures* (1962), Hans Werner Henze die dramatische Kammerrevue *El Cimarrón* (1969–70) sowie Schnebel *Maulwerke* (1968–74) und *Atemzüge* (1970–71). Pearson übernahm mehrfach auch den – ursprünglich für die »mehrstimmige« Gesangsstimme von Roy Hart geschriebenen – exaltierten Solopart der *Eight Songs for a Mad King* (1969), mit denen Peter Maxwell Davies die damalige Anti-Psychiatrie-Debatte in Großbritannien reflektierte (Williams 2000, 83f.). Durch abrupte Wechsel



vorgelagerte Emphase unmöglich« ist (Lachenmann zit. nach Meyer-Kalkus 2009, 105), hat er in seinen wenigen Vokalwerken die Stimme in ihrer körperlichen Materialität vor allem als Klangerzeuger aufgefasst und auf der Basis einer anti-rhetorischen »Atemsyntax« (ebd.) zum Klingen gebracht. Analog zu Lachenmanns seit 1968 verfolgtem Ansatz einer *musique concrète instrumentale* führte dies vor allem in *temA* für Flöte, Stimme und Violoncello (1968) zu einer veritablen »musique concrète vocale« (Nonnenmann 1997, 2013, 185–193, 233f.; Hiekel 2013, 169–172).

Ähnlich Schnebel und Kagel thematisierte Simon Steen-Andersen in *Buenos Aires* für fünf Stimmen und Instrumente (2014) Luft und Atem als konkret materiale Grundvoraussetzung menschlicher Stimmgebung. Während die Instrumentalisten immer stärker durch Gewichte, Seilzüge, Stricke und Plastiktüten an Händen und Instrumenten behindert werden, haben die fünf Sänger sämtliche Laute statt mit eigenen Stimmbändern und eigener Atemluft mithilfe von Prothesen zu erzeugen. Verschiedene Tonhöhen erzeugen sie ausschließlich durch Kehlkopfmikrofon, Sprachcomputer, Vocoder und aus Schläuchen dringende Druckluft, die sie sich in ihre stumm Vokale und Konsonanten formenden atemlosen Münder blasen. Steen-Andersen spielt mit den extrem verfremdeten, zischenden und röchelnden oder überhaupt durch Computerstimmen ersetzten Stimmen auf Folterpraktiken der argentinischen Militärdiktatur an.

Eine zentrale Rolle nimmt die Auseinandersetzung mit Körperlichkeit und Performativität der Stimme auch in szenisch oder theatral konzipierten Werken zahlreicher weiterer Komponistinnen und Komponisten ein, u. a. bei Hans-Joachim Hespos, Heinz Holliger, Adriana Hölszky, Younghi Pagh-Paan und Beat Furrer. Besonders Louis Andriessen, Helmut Oehring, Bernhard Lang und Thomas Kessler haben dabei auch intensiv Vokalstile aus populären Genres rezipiert, so etwa in Kesslers *NGH WHT* für Sprecher und Streichquartett (2006–07), einer Kooperation mit dem Rap-Poeten und Performer Saul Williams. Zum Genre des vokalen Kammermusiktheaters gehören auch Werke von Georges Aperghis, Luciano Berio, Carla Bauckholt, Luca Francesconi, Wolfgang Rihm, Lucia Ronchetti, José Maria Sánchez-Verdú, Annette Schmuicki, Oscar Strasnoy, Claude Vivier, die gemeinsamen Produktionen des Komponisten Hannes Seidl und des Videokünstlers Daniel Kötter sowie die als Shows oder Moderationen inszenierten multimedialen Konzerte, die seit etwa 2010 Trond Reinholdtsen, Patrick Frank, Johannes Kreidler und andere entwickelten (*?* Film / Video, *?* Musiktheater).

Ein Sonderfall des wahlweise theatralen oder analytischen Umgangs mit stimmlichen Expresseden, Affekten

und Intonationen sind Kompositionen, die sich mit dem medialen Einsatz von Stimmen auseinandersetzen, namentlich mit Stimmen im Rundfunk oder zum Zweck politischer Agitation und Massenmobilisierung. Besonders stimmliche Suggestivkraft wurde zu einem zentralen Thema neuer Musik. Schnebel zielte in seinem Hörspiel *Hörfunk – Radiophonien* (1971) auf eine Selbstthematisierung des Mediums Rundfunk, indem er Mitschnitte verschiedener Radiosendungen mit – je nach Einsatzbereich – verschieden medial überformten Sprechstimmen und Musikstilen collagierte. Kagel unternahm in dem – von ihm selbst gesprochenen und später auch als szenische Fassung realisierten – Hörspiel *Der Tribun* für einen politischen Redner, Marschklänge und Lautsprecher (1979) den »Versuch, die sprachliche Haltung von politischen Rednern im allumfassenden Sinne bloßzustellen« (zit. nach Klüppelholz 1981, 193). Den Einsatz der Stimme als Agitations- und Manipulationsinstrument thematisierte auch Louis Andriessen in seiner elektronischen Komposition *Il duce* (1973). Als Reaktion auf den damals in Italien aufkeimenden Neofaschismus griff Andriessen eine berühmte Rede Benito Mussolinis an das italienische Volk auf, indem er die Stimme des »Duce« samt Publikumsgeräuschen sukzessiv überlagerte und verzerrte, um sie endlich unter Rauschen und Knistern völlig verschwinden zu lassen. Ähnlich verfuhr Harald Muenz in seiner Tonbandkomposition *schweigenderest* (2000–01) mit der berühmten Rede »Zehn Fragen an das deutsche Volk«, die Joseph Goebbels am 18. Februar 1943 im Berliner Sportpalast hielt, um unter dem Jubel der Anwesenden den »totalen Krieg« zu er- und verklären. Die Diktion des Redners mutiert bei Muenz zum Dröhnen von Bombergeschwadern, dem Feuer der Krematorien und dem Eiswind über den Schlacht- und Totenfeldern von Stalingrad (Nonnenmann 2004, 40).

#### 4. Werke mit Gesangssolisten: Repertoire und Interpreten/Interpretinnen

Viele zentrale Werke der neuen Vokalmusik nach 1950 verdanken sich intensiver Kooperationen von Komponistinnen und Komponisten mit durch spezifische stimmliche Fähigkeiten und Färbungen sich auszeichnenden Sängerinnen, Sängern und Vokalensembles. Beispielhaft ist die Zusammenarbeit zwischen Luciano Berio und der armenischstämmigen US-amerikanischen Sängerin Cathy Berberian (die von 1950 bis 1964 miteinander verheiratet waren). Berberian verfügte über ein außergewöhnlich breites Repertoire zwischen alter und neuer Musik, Volks- und Popmusik, Oper, Song, Chanson etc. Für Berberians vielseitige Stimme – und ihr schauspielerisch-komödiantisches Talent – schrieben mehrere Komponis-

ten Solowerke (Paull 2007; Karantonis u.a. 2014), wobei ihre Mitwirkung in vielen Fällen im Sinne einer Ko-Autorschaft verstanden werden kann (Halfyard 2006). Von herausragender Bedeutung ist die von Berio mit ihr und für sie komponierte *Sequenza III* für Stimme solo (1966), die eine aus dem seriellen Denken resultierende parametrische Systematisierung der Stimmgebungen vornimmt und dabei zugleich im Sinne der allgemeinen Tendenz zu Theatralität und Performativität die Stimme fortgesetzt Grenzbereiche erkunden lässt (Anhalt 1984, 25–40). Weitere mit und für Berberian entwickelte Vokalwerke Berios umfassen u.a. die elektronische Komposition *Tema (Omaggio à Joyce)* (1958), *Circles* für Frauenstimme, Harfe und Schlagzeug (1960) und *Folk Songs* für Mezzosopran und sieben Spieler (1964). Für Berberians stimmliche Möglichkeiten schrieben ferner Igor Strawinsky die *Elegy for J.F.K.* für Bariton, Mezzosopran und drei Klarinetten (1964) sowie John Cage die *Aria for voice* (1958). Zudem sang Berberian Werke von Hans Werner Henze, Luigi Nono, Bruno Maderna, Henri Pousseur und Sylvano Bussotti. In ihrer eigenen *Stripsody* (1966) erweist sich die Sängerin als Vertreterin des Typus  $\int$  »Composer-Performer«, der die notierte Partitur vor allem als Erinnerungsstütze dient, auf deren Grundlage jede Aufführung – oral tradierten Vokalgenres vergleichbar – individuell ausgestaltet wird (Herzfeld-Schild 2011).

Anders verfahren dagegen Karlheinz Stockhausen und Luigi Nono, indem sie bestimmten Werken für Stimme und Elektronik Aufnahmen von – unter ihrer Anweisung entstandenen – vokalen Improvisationen zugrunde legten. Stockhausen nutzte für sein frühes elektronisches Schlüsselwerk *Gesang der Jünglinge* (1955–56) Aufnahmen der singenden und sprechenden Knabenstimme des damals zwölfjährigen Josef Protschka, des späteren Lied- und Opernsängers. Stockhausen analysierte das vokale Stimm- und Sprachmaterial, um es anschließend elektronisch zu verarbeiten und in ein seriell organisiertes Kontinuum zwischen reiner Stimme und rein elektronisch generierten Klängen zu bringen (Ungeheuer/Decroupet 1998). Nono verstand die Stimme als vorrangiges Medium menschlichen Ausdruck des Protestes gegen Unterdrückung und Leid (Nanni 2004) und zielte dabei auf eine »Unlösbarkeit des phonetischen Materials von der Bedeutung des Wortes und vom Ausdruck« (Nono 1960/75, 60). In *La fabbrica illuminata* für Sopran und Tonband (1964) arbeitete er mit der Mezzosopranistin Carla Henius zusammen, deren Stimme er bei gemeinsamen Experimenten aufzeichnete und zusammen mit weiteren Aufnahmen (vom Coro della RAI in Mailand sowie von Sprachen und Geräuschen aus einem Walzwerk des Stahlkonzerns Italsider in Genua-Cornigliano) im Studio di Fonologia elektronisch

verarbeitete. Bei der Aufführung des Stücks tritt dann zur Tonbandschicht des Werks zusätzlich die Solistin wieder als live-singende Stimme hinzu (Henius 1995). Wenig später komponierte Nono *A floresta é jovem e cheia de vida* für drei Stimmen, Sopran, Klarinette, Kupferplatten und Tonband (1966) auf der Grundlage von gemeinsamen experimentellen Übungen mit Mitgliedern der 1947 von der Schauspielerin Judith Malina und dem Maler Julian Beck gegründeten New Yorker Künstlergruppe Living Theatre, die in Opposition zum kommerziellen Theater und in direkter Anlehnung an Erwin Piscator politische und experimentelle Theaterkonzepte vertrat (Guerrero 2010).

Die teils hochgradig individuellen stimmlichen Möglichkeiten und Farben von Sängerinnen und Sängern führten zuweilen – stärker als auf dem Gebiet der Instrumentalkomposition – zu besonders interpretenzentrierten Konzeptionen. Diese Tendenz wird verstärkt durch das wachsende Interesse an der individuellen Materialität, Leiblichkeit, Prozessualität und Ereignishaftigkeit des Lautlichen bzw. der unteilbaren Einheit von Stimme und Lautgebung, wie sie sich in dieser bestimmten Person äußert – »Person« dabei verstanden im Sinne des lateinischen »per sonare«, des Ertönsens der Stimme durch das Mundstück der Maske eines Schauspielers (Mertz 1996). »Person: das ist die Rolle, die sich im Sprechen artikuliert« (Krämer 2003, 74): »Der Körper zeigt sich in der Stimme« (ebd., 67).

Solche Körperlichkeit dokumentieren nicht zuletzt auch die Werke für Solostimme von Giacinto Scelsi. An der Entstehung von dessen zwanzigteiligem Zyklus *Canti del Capricorno* (1962–72) hatte die in Italien lebende japanische Sängerin Michiko Hirayama großen Anteil, indem sie u.a. Assoziationen an traditionelle japanische Vokalpraktiken einbrachte (Kirchert 1998; Hirayama 2005; Hiekel 2013, 161–164), obwohl sie betonte, keine fundierten Kenntnisse traditioneller japanischer Vokalmusik gehabt zu haben (Hirayama 2007, 4f.). Auch in vielen anderen Fällen berühren Kooperationen zwischen Interpret und Komponist Fragen der Autorschaft (Halfyard 2006). Dies gilt nicht zuletzt auch für Werke wie Claus-Steffen Mahnkopfs *Angela Nova 2* für Sopran solo (1999–2000) (Hellwig 2012) oder Michael Edwards Edgertons *Friedrich's Comma* für zwei Solostimmen (1999), die in hochkomplexer Weise ausnotiert sind. Dabei befasste sich Edgerton auch systematisch mit einer Erweiterung stimmlicher Möglichkeiten im Sinne eines »extra-normal voice« (2005).

Die Personalität von Stimmen bzw. die Sonorität von Personen bedingt, dass es gerade im Grenzbereich von Komposition und  $\int$  Improvisation ( $\int$  Performance) eine ganze Reihe von »Vocal-Composer-Performern« gibt. Neben experimentellen Vokalpraktiken beziehen viele unter

ihnen auch traditionelle Techniken unterschiedlicher Religionen und Kulturkreise ein: etwa arabischen, tibetanschen, indischen und indianischen Gesang sowie europäische Volksmusiktraditionen. Als Stimmartisten wahlweise mit eigenen Kompositionen oder Performances zu nennen sind beispielsweise: Laurie Anderson, Jaap Blonk, db boyko, Diamanda Galás, Erin Gee, Joane Hetu, Shelley Hirsch, Joan La Barbara, Fátima Miranda, Meredith Monk, David Hykes, Jennifer Walshe, Ute Wassermann, Bettina Wenzel sowie David Moss, der zudem zentrale Partien u. a. in Werken von Heiner Goebels, Helmut Oehring oder Olga Neuwirth ausfüllte. Herausragende Vokalsolisten neuer Opern und Kammermusik sind gegenwärtig u. a. Claudia Barainsky, Angela Denoke, Barbara Hannigan, Linda Hirst, Nicolas Isherwood, Salome Kammer, Otto Katzmaier, Donatienne Michel-Dansac, Annette Schön Müller, Almut Hellwig, Angelika Luz, Anna Maria Pammer, Bo Skovhus, Sarah Maria Sun und Kai Wessel.

Zusammen mit Instrumenten begegnen einzelne Solostimmen trotz eines vielfach vollzogenen Bruchs mit den Gattungstraditionen des 19. Jh.s bevorzugt im Rahmen von Klavierliedern, in den letzten Jahrzehnten komponiert von Wilhelm Killmayer, Aribert Reimann, Wolfgang Rihm und sogar von Helmut Lachenmann (*GOT LOST, Musik für hohen Sopran und Klavier*, 2007–08, Nonnenmann 2012). Die von Schönberg mit *Herzgewächse* für hohen Sopran, Celesta, Harmonium und Harfe op. 20 (1911) und *Pierrot lunaire* op. 21 (1912) sowie vergleichbar besetzten Werken Anton Weberns und Alban Bergs neu begründete Gattung der Kammermusik mit Sologesang griff nach 1950 zunächst Pierre Boulez mit *Le marteau sans maître* für Alt und sechs Instrumente (1952–55) wieder auf (↗ Kammerensemble). Später komponierte Boulez für erweiterte instrumentale und vokale Besetzungen *Pli selon pli* (*Portrait de Mallarmé*) für Sopran und Orchester (1957–1962) und *Cummings ist der Dichter* für 16 Solostimmen oder gemischten Chor und Instrumente (1970/86). Vor allem György Kurtág schrieb seit *Die Sprüche des Péter Bornemisza* für Sopran und Klavier op. 7 (1963–68) mehrere zentrale Werke der Gattung Kammermusik mit Sologesang, darunter *Poslanija pokojnoj R.V. Trusovoj* (Botschaften des verstorbenen Fräuleins R.V. Trussova) für Sopran und Ensemble op. 17 (1976–80), *Szenen aus einem Roman* für Sopran, Violine, Kontrabass und Cymbalon op. 19 (1981–82), *Fragmente (nach Gedichten von Attila József)* für Sopran und Ensemble op. 20 (1981), *Kafka-Fragmente* für Sopran und Violine op. 24 (1985–87) und *Songs to Poems by Anna Achmatova* für Sopran und Ensemble op. 41 (1997–2008). Ferner zu erwähnen sind Hans Zenders *Cabaret Voltaire* für Sopran und Ensemble (2001–02) auf dadaistische Text von Hugo Ball und sein Zyklus *Hölderlin*

*lesen I–V* (1997/87/91/2000/12) für Sprech- / Singstimme und verschiedene Besetzungen sowie das von Rolf Riehm eigens für die Stimme von Annette Schön Müller komponierte *Adieu, sirènes* für Mezzosopran, zwei Trompeten und zwei Violoncelli (2015). In sinfonisch dimensioniertem Zusammenhang begegnen Vokalistinnen in Berios *Sinfonia* für Orchester und acht verstärkte Stimmen (1968–69), wo die Stimmen – bei der New Yorker Uraufführung die Swingle Singers – statt zu singen meist Fragmente aus Texten von Claude Lévi-Strauss, Samuel Beckett und anderen – einschließlich Vortragsanweisungen aus Gustav Mahlers Zweiter Sinfonie – zu sprechen, flüstern und schreien haben.

## 5. Vokalensembles und Chöre: Repertoire und Formationen

Das Repertoire für solistisch besetzte Vokalensembles ist in den letzten zwei bis drei Jahrzehnten, vor allem bedingt durch zahlreiche neu gegründete Ensembles, stark angewachsen. Für Solistenensembles a cappella komponiert sind etwa – neben den bereits erwähnten Werken – unter vielen anderen Ligetis *Lux aeterna* (1966), Bussottis *Ancora odono i colli* (1967), Iannis Xenakis' *Nuits* (1967/68), Ferneyhoughs *Missa Brevis* (1969), Cages *Song Books (Solos for Voice 3–92)* (1970), Wolfgang Rihms *Sieben Passions-Texte* (2001–2006), Friedrich Cerhas *Zwei Szenen* (2010–11), Luca Francesconis *Herzstück* (2012) oder das an die nordindische *Khyal*-Gesangstradition anknüpfende *Atish-e-Zaban* (2006) von Sandeep Bhagwati (↗ Themenbeitrag 9, 4.; ↗ Indien, 3.).

Zum Teil durch Vokalensembles initiiert kam es – vor allem in jüngerer Zeit – in diesem Rahmen auch zu einer verstärkten Auseinandersetzung mit der Gattung des Madrigals. Zu nennen wären Ligetis *Nonsense Madrigals* (1993), Sciarrinos *Le voci sottovetro* (1999), *12 Madrigali* (2007) und *Carnaval* (2010–11), Clemens Gadenstätters *HEY* (2007) und *WEH* (2010), Andreas Dohmens *13\_infra* (2008), Johannes Schöllhorns *Madrigali a Dio nach Pier Paolo Pasolini* (2011), Claus-Steffen Mahnkopfs als Epitaph auf den italienischen Regisseur Pier Paolo Pasolini konzipiertes *void – un delitto italiano* (2009) und Sánchez-Verdú *SCRIPTURA ANTIQVA* (2010–12). In diesem Zusammenhang bemerkenswert ist auch eine eigene Tradition der kompositorischen Gesualdo-Rezeption in der neuen Vokalmusik. Diese beginnt u. a. mit Aaron Coplands *Four Motets* (1921), Ernst Kreneks *Lamentatio Jeremiae Prophetae* (1941–42) und Igor Strawinskys *Monumentum pro Gesualdo di Venosa* (1960) und findet in jüngerer Zeit eine Fortsetzung in Klaus Hubers *Lamentationes sacrae et profanae ad Responsoria Iesualdi* (1993; ↗ Themenbeitrag 8, 4.) sowie in den Gesualdo-Opern von Alfred Schnittke



(Gesualdo, 1993), Sciarrino (*Luci mie traditrici*, 1996–98) und der von den Neuen Vocalsolisten Stuttgart initiierten szenisch-musikalischen Collage *IOSIS. Zu Gesualdo. Cross Media Oper* (1997–98) mit Werken verschiedener Komponistinnen und Komponisten.

Etlche zentrale Werke der neuen Musik des 20. Jh.s knüpfen – wengleich unterschiedlich stark – an die Kantaten- und Oratoriumstradition des 17. bis 19. Jh.s an, einige davon auch an kirchenmusikalische Formate, wie etwa Arvo Pärts *Te Deum* für drei Chöre, präpariertes Klavier, Streichorchester und Tonband (1984–85/92). Mit gegensätzlichen Mitteln auf politische Dimensionen beziehen sich Luigi Nonos *Il canto sospeso* für drei Soli, Chor und Orchester (1955–56) und Benjamin Brittens *War Requiem* für Sopran-, Tenor- und Bariton-Solisten, Kna-benchor, gemischten Chor, Kammerorchester und Sinfoniorchester op. 66 (1961–62), wobei die (solistische wie kollektive) Stimme in beiden Fällen als primäres Medium des Bekenntiswerks erkennbar wird. Herausragende Werke in der oratorischen Gattungstradition sind ferner Ligetis *Requiem* (1963–65), Krzysztof Pendereckis *Passio et mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam* (1963–66), Bernd Alois Zimmermanns *Requiem für einen jungen Dichter* (1967–69) und seine »Ekklesiastische Aktion« *Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne* für zwei Sprecher, Bass-Solo und Orchester (1970). Werke der Klage, Anklage und Friedensbitte sind auch Klaus Hubers *Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet...* für Soli, Vokalensemble, Chor, 50 Instrumentalisten und Tonband (1975–82) auf Texte von Ernesto Cardenal, Florian Knobloch, Carolina Maria de Jesús, George Jackson und des Propheten Jesaja sowie Hubers *Quod est pax? – Vers la raison du cœur...* für Orchester mit fünf Solostimmen, arabische Perkussion und Schlagzeug (2007) (↗ Themen-Beitrag 4, 3., 6.).

Im Auftrag der Internationalen Bachakademie Stuttgart entstand 1995 anlässlich des Endes des Zweiten Weltkriegs vor fünfzig Jahren das *Requiem of Reconciliation*. Dabei schrieben Komponisten aus den ehemals kriegsbeteiligten Ländern jeweils einen Teil der lateinischen Liturgie: Luciano Berio, Friedrich Cerha, Paul-Heinz Ditt-rich, Marek Kopelent, John Harbison, Arne Nordheim, Bernard Rands, Marc-André Dalbavie, Judith Weir, Krzysztof Penderecki, Wolfgang Rihm, Alfred Schnittke, Genadi Rozhdstvensky, Jōji Yuasa und György Kurtág. Im Rahmen des Projekts »Passion 2000« brachte die Bachakademie im Jahr 2000 vier großbesetzte Passionen mit unterschiedlicher religiöser, konfessioneller und kirchenmusikalischer Verankerung zur Uraufführung: Sofia Gubaidulinas *Johannes-Passion* (2000), Osvaldo Golijovs *La Pasión según San Marcos* (2000), Wolfgang Rihms *Deus*

*Passus, Passions-Stücke nach Lukas* (1999–2000) und Tan Duns *Water Passion after St. Matthew* (2000).

An Chören und Kammerchören, die sich kontinuierlich und auch mit herausragenden Projekten der neuen Musik gewidmet haben und weiter widmen, sind zu nennen u.a. Lux Æterna Hamburg, Netherlands Chamber Choir, Groupe Vocal de France, BBC Singers, Arnold Schönberg Chor, Wiener Singverein sowie die stilistisch eigenständige Tradition skandinavischer und baltischer Chöre. Eine bedeutende Rolle spielten nach 1945 neben anderen Klangkörpern der Rundfunkanstalten auch die Rundfunkchöre des NDR, WDR, RIAS (heute RBB) sowie das SWR Vokalensemble. Je nach Leiter, Mitgliedern und Programmwahl waren diese Chöre kontinuierlich oder zumindest phasenweise herausragende Spitzenensembles der neuen Musik. Besondere Bedeutung kommt dabei dem SWR Vokalensemble Stuttgart zu, das mehr als 200 Werke zur Uraufführung brachte und dessen schlanke, gerade Stimmgebung und große artikulatorische wie intonatorische Perfektion in der Vergangenheit maßgeblich geprägt wurden durch Dirigenten wie Marinus Voorberg, Klaus-Martin Ziegler, Rupert Huber und (seit 2003) Marcus Creed.

An Solistenensembles zu nennen sind u.a. die Schola Cantorum Stuttgart (1960–90), gegründet und geleitet von Clytus Gottwald, die mehr als achtzig Werke zu Ur- und Erstaufführungen brachte und deren Leiter auch aktiv in den Diskurs neuer Musik eingriff (Gottwald 1973, 2003). In der Tradition der Schola Cantorum standen anfangs die 1984 von Manfred Schreier gegründeten und geleiteten, zunächst mit zwölf Solostimmen besetzten Neuen Vocalsolisten Stuttgart, die seit 2000 als siebenköpfiges Kammerensemble ohne Dirigent agieren. Weitere Solistenensembles sind das britische Hilliard Ensemble (1974–2014), NOTUS: IU Contemporary Vocal Ensemble (1980 in Indiana gegründet, geleitet von Dominick DiOrio), The Song Company (1984 in Australien von Charles Coleman gegründet, geleitet von Roland Peelman), Les Jeunes Solistes (1988 gegründet und seither geleitet von Rachid Safir, 2012 umbenannt zu Ensemble solistes XXI), Vokalensemble Zürich (1989 gegründet und seither geleitet von Peter Siegwart), Schola Heidelberg (1992 von Walter Nußbaum gegründet und seither von ihm geleitet), Nova (1992 gegründet und seither geleitet von Colin Mason), ChorWerk Ruhr (1999 gegründet und geleitet von Frieder Bernius, dann von Rupert Huber und seit 2011 von Florian Helgath), Exaudi Vocal Ensemble (2002 gegründet von James Weeks und Juliet Fraser, geleitet von James Weeks), cantAmabile Zürich (2007 gegründet von Valentin Johannes Gloor, geleitet seit 2013 von Mona Spägele), Ensemble SoloVoices Basel (2007 gegründet), Audi-

tivVokal Dresden (2007 gegründet und seither geleitet von Olaf Katzer), Kölner Vokalsolisten (2007 als sechsköpfige Formation gegründet, die ohne festen Dirigent arbeitet), Ekmeles (2010 in New York gegründet und seither geleitet von Jeffrey Gavett) sowie das Quince Contemporary Vocal Ensemble (2010 gegründet).

Experimentelle Gruppen sind das 1977 gegründete und aus Vokalist\*innen, Musikperformer\*innen, Musiktheatermacher\*innen und Komponist\*innen zusammengesetzte Ensemble Die Maulwerker (programmatisch nach Dieter Schnebels gleichnamigem Werk benannt) sowie die 1978 um die Vokal-Composer-Performerin Meredith Monk gebildete Formation Meredith Monk & Vocal Ensemble. In Grenzbereichen zwischen Musik, Phonetik und Literatur arbeitet seit 2004 das Trio sprechbohrer, das von ehemaligen Studierenden des Phonetikers, Sprachwissenschaftlers und Komponisten Georg Heike nicht zuletzt zum Zweck der Gesamtauführung von Hans G. Helms' legendärem Sprechbuch *Fa:m' Ahniesgwo* (1960) gegründet wurde.

7 Musiktheater; Neue Musik und Literatur; Performance; Sprache / Sprachkomposition

**Literatur** Anhalt, Istvan: *Alternative Voices. Essays on Contemporary Vocal and Choral Composition*, Toronto 1984 ■ Armstrong, Frankie: *Finding Our Voices*, in: *Voices*, hrsg. v. Nicki Jackowska, London 1985, 20–29 ■ Aubigny, Benoît: *L'ensemble vocal »a cappella« de 1945 à nos jours*, Paris 1998 ■ Barthes, Roland: *Die Rauheit der Stimme* [1972], in: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt a. M. 1990, 269–278 ■ ders.: *Die Musik, die Stimme, die Sprache* [1977], in: ebd., 279–285 ■ Byron, Avior: *The Test Pressings of Schoenberg Conducting Pierrrot lunaire*: Sprechstimme Reconsidered, in: *Music Theory Online* 12/1 (2006), <http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.06.12.1/toc.12.1.html> (15. 9. 2015) ■ Cerha, Friedrich: *Zur Interpretation der Sprechstimme in Schönbergs »Pierrrot Lunaire«* [1978], in: *Schoenberg und der Sprechgesang (Musik-Konzepte 112/113)*, hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 2001, 62–72 ■ Dolar, Mladen: *A Voice and Nothing More*, Cambridge 2006 ■ Edgerton, Michael: *The 21st-Century Voice: Contemporary and Traditional Extra-Normal Voice*, Lanham 2005 ■ Elflein, Dietmar: *Schwermetallanalysen. Die musikalische Sprache des Heavy Metal*, Bielefeld 2010 ■ Ferneyhough, Brian: *Unity Capsule: An Instant Diary* [1980], in: *Collected Writings*, hrsg. v. James Boros und Richard Toop, Amsterdam 1995, 98–106 ■ Fischer, Peter-Michael: *Die Stimme des Sängers: Analyse ihrer Funktion und Leistung – Geschichte und Methodik der Stimmbildung*, Stuttgart 1998 ■ Gee, Erin: *The Relationship of Non-Semantic Vocal Music to the International Phonetic Alphabet and Research in the Phonic Sciences*: Brian Ferneyhough, Georges Aperghis and Dieter Schnebel, Dissertation, Universität für Musik und darstellende Kunst Graz 2007 ■ dies.: *The Notation and Use of the Voice in Non-Semantic Contexts. Phonic Organization in the Vocal Music of Dieter Schnebel, Brian Ferneyhough, and Georges Aperghis*, in: *Vocal Music and Contemporary Identi-*

*ties: Unlimited Voices in East Asia and the West*, hrsg. v. Christian Utz und Frederick Lau, New York 2013, 175–199 ■ Gottwald, Clytus: *Bausteine zu einer Theorie der Neuen Vokalmusik*, in: *Festschrift für einen Verleger. Ludwig Strecker zum 90. Geburtstag*, hrsg. v. Carl Dahlhaus, Mainz 1973, 259–269 ■ ders.: *Neue Musik als spekulative Theologie. Religion und Avantgarde im 20. Jh.*, Stuttgart 2003 ■ Guerrero, Jeannie Maria: *Rzewski und Nono. Their Defining Reactions to Political Theatre*, in: *CMR* 29/6 (2010), 575–589 ■ Halfyard, Janet K.: *Text and Authority: Issues of Gender and Ownership in the Work of Cathy Berberian* [2006], [http://www.sequenza.me.uk/berberian/conference/berber\\_1.htm](http://www.sequenza.me.uk/berberian/conference/berber_1.htm) (15. 9. 2015) ■ Hellwig, Almut: *Angela Nova 2 – Ein Erfahrungsbericht*, in: *Die Musik von Claus-Steffen Mahnkopf*, hrsg. v. Ferdinand Zehentreiter, Hofheim 2012, 281–284 ■ Henius, Carla: *Carla Carissima – Carla Henius und Luigi Nono. Briefe, Tagebücher, Notizen*, Hamburg 1995 ■ Herzfeld-Schild, Marie Louise: *Studien zu Cathy Berberians New Locality*, in: *AfMw* 68/2 (2011), 121–156 ■ Hiekel, Jörn Peter: *Escaped from Paradise? Construction of Identity and Elements of Ritual in Vocal Works by Helmut Lachenmann and Giacinto Scelsi*, in: *Vocal Music and Contemporary Identities. Unlimited Voices in East Asia and the West*, hrsg. v. Christian Utz und Frederick Lau, New York 2013, 158–174 ■ Hirayama, Michiko: *»Mach's wie Du es fühlst«*. Michiko Hirayama im Gespräch über Giacinto Scelsi [mit Berno Odo Polzer], in: *Wien Modern* 2005, hrsg. v. Berno Odo Polzer und Thomas Schäfer, Saarbrücken 2005, 235–239 ■ dies.: (Michiko Hirayama im Gespräch mit Jürgen Kanold), in: *Giacinto Scelsi: Canti del Capricorno*, Beiheft zur CD Wergo WER 6686 2, 2007, 4–9 ■ Isherwood, Nicholas: *Die Techniken des Gesangs*, Kassel 2013 ■ Kampe, Gordon: *Öffnen und Schließen. Gedanken zur Choreographierung des Mundraumes in der Vokalmusik Salvatore Sciarrinos*, in: *Die Tonkunst* 7/3 (2013), 370–376 ■ Karantonis, Pamela/Placanica, Francesca/Sivuouja-Kauppalaa, Anne/Verstraete, Pieter: *Cathy Berberian. Pioneer of Contemporary Locality*, Farnham 2014 ■ Kircher, Kay-Uwe: *Between Worlds. Reflections on Ritual in the Music of Giacinto Scelsi*, in: *the world of music* 79 (1998), 79–100 ■ Klein, Richard: *Stimme verstehen mit und gegen Roland Barthes*, in: *Musik & Ästhetik* 13/51 (2009), 5–16 ■ Klüppelholz, Werner: *Mauricio Kagel 1970–1980*, Köln 1981 ■ ders.: *Sprache als Musik: Studien zur Vokalkomposition bei Karlheinz Stockhausen, Hans G. Helms, Mauricio Kagel, Dieter Schnebel und György Ligeti*, Saarbrücken 1995 ■ Krämer, Sybille: *Negative Semiologie der Stimme. Reflexionen über die Stimme als Medium der Sprache*, in: *Medien/Stimmen*, hrsg. v. Cornelia Epping-Jäger und Erika Linz, Köln 2003, 65–84 ■ Lee, Heekyung: *Reconsidering Traditional Vocal Practices in Contemporary Korean Music*, in: *Vocal Music and Contemporary Identities: Unlimited Voices in East Asia and the West*, hrsg. v. Christian Utz und Frederick Lau, New York 2013, 133–157 ■ Mersch, Dieter: *Präsenz und Ethizität der Stimme*, in: *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, hrsg. v. Doris Kolesch und Sybille Krämer, Frankfurt a. M. 2006, 211–236 ■ Mertz, Thea M.: *Persona – per sonare oder meine Stimme – meine Stimmung*, in: *Sprechen. Reden. Mitteilen. Prozesse allgemeiner und spezifischer Sprechkultur*, hrsg. v. Siegrun Lemke und Susanne Thiel, München 1996, 128–136 ■ Meyer-Kalkus, Reinhart: *Stimme und Sprechkünste im 20. Jh.*, Berlin 2001 ■ ders.: *Stimme und Atemsyntax in Vortragskunst, Prosa und Musik*, in:



Musik & Ästhetik 13/51 (2009), 73–106 ■ Nanni, Matteo: »... wenn Menschen sterben, singen sie Lieder« – Zum Vorrang des Vokalen in der Musik Luigi Nonos, in: NZfM 165/3 (2004), 18–22 ■ Nettle, Bruno: The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts, Champaign 2003 ■ Nonnenmann, Rainer: Auftakt der »instrumentalen musique concrète«. Helmut Lachenmanns »temA« von 1968, in: MusikTexte 67/68 (1997), 106–114 ■ ders.: Zu unbegrenzten Räumen und Möglichkeiten... Der Kölner Komponist Harald Muenz, in: MusikTexte 103 (2004), 35–45 ■ ders.: Im Anfang war das Wort... Die Entdeckung von Sprache als Musik im 20. Jh., in: Musik & Ästhetik 13/49 (2009), 39–54 ■ ders.: Jenseits des Gesangs: Sprach- und Vokalkompositionen von Schwitter bis Schnebel, in: MusikTexte 126 (2010), 31–40 ■ ders.: Bilder-Sturm-Flut: Lachenmanns »GOT LOST« zwischen Ikonen, Ikonoklasmus und Selbstbildnis, in: Helmut Lachenmann: Musik mit Bildern?, hrsg. v. Matteo Nanni und Matthias Schmidt, München 2012, 141–169 ■ ders.: Der Gang durch die Klippen. Helmut Lachenmanns Begegnungen mit Luigi Nono dokumentiert anhand ihres Briefwechsels und anderer Quellen 1957–1990, Wiesbaden 2013 ■ Nono, Luigi: Text – Musik – Gesang [1960], in: Texte. Studien zu seiner Musik, hrsg. v. Jürg Stenzl, Zürich 1975, 41–60 ■ Paull, Jennifer: Cathy Berberian and Music's Muses, Vouvy 2007 ■ Peters, Ralf: Wege zur Stimme: Reisen ins menschliche Stimmfeld, Köln 2008 ■ Potter, John: Vocal Authority. Singing Style and Ideology, Cambridge 1998 ■ Saxer, Marion: Vokalstil und Kanonbildung. Zu Salvatore Sciarrinos »Sillabazione scivolata«, in: Musiktheater der Gegenwart. Text und Komposition, Rezeption und Kanonbildung, hrsg. v. Ulrich Müller und Oswald Panagl, Anif 2008, 375–384 ■ Schnebel, Dieter: Mauricio Kagel: Musik – Theater – Film, Köln 1970 ■ Sciarrino, Salvatore: Salvatore Sciarrino im Gespräch mit Paolo Petazzi, in: Die tödliche Blume, Programmheft Schwetzingen Festspiele / Wiener Festwochen 1998, 36–40 ■ Seidner, Wolfram / Seedorf, Thomas: Singen, in: MGG2S, Bd. 8 (1998), 1412–1470 ■ Stephan, Rudolf: Sprechgesang, in: MGG2S, Bd. 8 (1998), 1698–1701 ■ Ungeheuer, Elena / Decroupet, Pascal: Through the Sensory Looking-Glass: The Aesthetic and Serial Foundations of »Gesang der Jünglinge«, in: PNM 36/1 (1998), 87–142 ■ Utz, Christian/Lau, Frederick (Hrsg.): Vocal Music and Contemporary Identities: Unlimited Voices in East Asia and the West, New York 2013 ■ Utz, Christian: Neue Musik und Interkulturalität. Von John Cage bis Tan Dun (BzAfMw 51), Stuttgart 2002 ■ ders.: Statische Allegorie und »Sog der Zeit«. Zur strukturalistischen Semantik in Salvatore Sciarrinos Oper *Luci mie traditrici*, in: Musik & Ästhetik 14/53 (2010), 37–60 ■ ders.: Komponieren im Kontext der Globalisierung. Perspektiven für eine Musikgeschichte des 20. und 21. Jhs., Bielefeld 2014 ■ Williams, Alan E.: Madness in the Music Theatre Works of Peter Maxwell Davies, in: PNM 38/1 (2000), 77–100

Rainer Nonnenmann / Christian Utz

### Stimmungen <sup>7</sup> Themen-Beitrag 7;

Atonalität / Posttonalität / Tonalität

### Stochastische Musik <sup>7</sup> Elektronische

Musik / Elektroakustische Musik / Computermusik;

Neue Musik und Mathematik; Zufall

## Streichquartett

Inhalt: 1. Beziehung zur Gattungstradition ■ 2. Klang- und Gattungsreflexion ■ 3. Traditionen ■ 4. Expansionen

### 1. Beziehung zur Gattungstradition

Obwohl im 20. Jh. vielfach zur bloßen Besetzung für zwei Violinen, Viola und Violoncello neutralisiert, ist das Komponieren für Streichquartett auch nach 1950 kaum denkbar ohne die mit der Geschichte der Gattung verbundenen ästhetischen, technischen, formalen und klanglichen Ansprüche. Wer für Streichquartett schreibt, gerät unweigerlich in den Bann der Tradition, auch und gerade wenn er sich kritisch mit dieser auseinandersetzt oder diese gar zu negieren sucht. Nachdem Joseph Haydn um 1760 den barocken vierstimmigen Choral- und Fugensatz auf die solistische vierstimmige Streicherbesetzung übertragen und – wie gleichzeitig in der Sinfonie – die viersätzig-zyklische Form etabliert hatte, entwickelte sich das Streichquartett durch Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven zu einer der anspruchsvollsten Gattungen der Instrumentalmusik. Die einheitliche Spieltechnik und Klanglichkeit von vier mal vier Saiten prädestinierten das Quartett zu struktureller Arbeit, satztechnischem und formalem Experiment. Vor allem Beethovens mittlere und späte Quartette machten die Gattung zum kompositorischen Laboratorium und zugleich dank des Schuppanzigh-Quartetts zum öffentlichen Konzertereignis. Auch in der Frühphase der neuen Musik der 1910er und 20er Jahre erwies sich die exemplarische Vierstimmigkeit des Streichquartetts im Umfeld der Wiener Schule und bei Béla Bartók als ein ausgezeichnetes Vehikel der Moderne. Ebenso wurde die Phase der 1960er und 70er Jahre als »eine neue Blütezeit des Quartetts« (Stahmer 1980, 7) beschrieben und auch für die Zeit nach 1980 ein regelrechter »Boom« des Quartettschaffens festgestellt (Brügge 2003, 485). Allerdings stellt sich bei vielen Werken die Frage, ob es Quartette im engeren Sinne der Gattungstradition sind oder lediglich Kompositionen für diese Besetzung ohne gattungsspezifische Implikationen.

Nach dem Zweiten Weltkrieg erschien das Streichquartett der jungen europäischen Nachkriegsavantgarde zunächst als klassisch, bürgerlich, konservativ und damit veraltet. Vor allem den warmen Streicherton und dessen expressive Innerlichkeit empfand man als Widerspruch zu den neuen konstruktiven Ideen. Ausnahmewerke sind Pierre Boulez' frühserielles *Livre pour quatuor* (1948–49), Luciano Berios *Quartetto per archi* (1956), Iannis Xenakis' stochastisches *ST/4* (1956–62) und vor allem das wegweisende *String Quartet in Four Parts* (1949–50) von John Cage, in dem die zeitliche Abfolge der Klangereignisse erstmals mittels automatisierter Prozesse organisiert wur-