

Nina Noeske

Musik und Musikwissenschaft

In: Handbuch Moderneforschung, hg. von Friedrich Jaeger, Wolfgang Knöbl und Ute Schneider, Stuttgart u.a.: Metzler 2015, S. 186-197.

Definition und Anwendungsbereiche

Wenn in der Musikwissenschaft von ‚Moderne‘ die Rede ist, ist in der Regel eine bestimmte musikgeschichtliche Epoche in Mitteleuropa und den USA gemeint, die sich auf einen Zeitraum etwa zwischen 1890 und 1975, teilweise auch bis zum heutigen Zeitpunkt erstreckt. Eine solche Periodisierung, wonach die Moderne (im Englischen: ‚modernism‘ im Unterschied zur deutlich älteren Epoche der ‚modernity‘) die musikgeschichtliche Epoche nach der Romantik und vor der Postmoderne darstellt, nimmt ihren Ausgang in erster Linie vom musikalischen Phänomen: Demnach ist die Tonsprache der Moderne primär durch den Abschied von der Tonalität charakterisiert, der sich bereits bei Komponisten wie Franz Liszt (1811-1886), Richard Wagner (1813-1883) und Modest Mussorgsky (1839-1881) abzeichnet und von Richard Strauss (1864-1949), Arnold Schönberg (1874-1951), Claude Debussy (1862-1918), Charles Ives (1874-1954) u.a. zu Beginn des 20. Jahrhunderts praktisch vollzogen wird. Entsprechend wird das musikalische Schaffen des Kreises um Schönberg, der sogenannten Zweiten Wiener Schule, häufig (v.a. umgangssprachlich und populärwissenschaftlich) in Anlehnung an die Kunstgeschichte als ‚Klassische Moderne‘ bezeichnet. – Die umgangssprachliche Verwendung von ‚modern‘ als Kennzeichen populärer Musik wie Rock, Pop oder Jazz hat sich in der Historischen Musikwissenschaft bislang nicht durchsetzen können, da die Disziplin ihren auf der Kunstmusik liegenden Schwerpunkt erst in jüngerer Zeit auf popkulturelle Phänomene ausgeweitet hat (Meine/Noeske 2011). Im Folgenden wird daher in erster Linie von der (missverständlich) so genannten ‚Ersten Musik‘ die Rede sein.

Ein „Goldenes Zeitalter‘ der musikalischen Moderne der Nachkriegszeit“ (Borio/Danuser 1997, Bd. 2, 379) stellen nach verbreiteter Auffassung die 1950er und 60er Jahre dar. Hier erfährt die moderne (d.h. insbesondere: atonale) Tonsprache auf den Internationalen Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik seit 1946 einen weiteren Rationalisierungsschub, indem die serielle Ordnung von Tonhöhen (Schönbergs „Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“, vgl. Schönberg 1995, 110) durch die Ordnung von Parametern wie Lautstärke, Klangfarbe, Tondauer und Artikulation ergänzt wird. Die musikalische Moderne, in dieser Zeit häufig durch umfangreiche Kommentare der Komponisten zum eigenen Werk gekennzeichnet, erreicht hier ihren „Zenit“ (Borio/Danuser 1997). Gleichzeitig erreicht die Ghettoisierung der ‚Neuen Musik‘ (oft synonym mit ‚moderne Musik‘ verwendet, vgl. Ballstaedt 2003, 47), zu der nur noch Spezialisten einen Zugang finden, einen Höhepunkt. Erst seit den 1970er Jahren, die aus diesem Grund vielfach als Umbruchszeit empfunden werden, bedienten sich Komponistinnen und Komponisten wieder vermehrt vergangener, im weitesten Sinne ‚tonaler‘ Stilmittel des 17. bis 19. Jahrhunderts, was ein neu erwachtes Interesse breiterer Hörerkreise an komponierter zeitgenössischer Musik mit sich führte. Die objektiv-hermetische Tonsprache wird hier durch eine neue Ausdrucksästhetik

und deren Identifikationsangebote abgelöst; die Moderne hat um 1975 ihren Höhepunkt überschritten. Gleichwohl gehen Teile der Musikwissenschaft davon aus, dass sie – etwa in Form einer Zweiten Moderne (Klotz 1999, 195, Anm. 1; vgl. hierzu u.a. Mahnkopf 1998; Lehmann 2007) – nach wie vor weiterbesteht, von einer Postmoderne eigenen Rechts also nicht die Rede sein kann.

Mittlerweile wird die jahrzehntelang übliche Einteilung der Musikgeschichte in Epochen (und damit die Existenz einer eigenständigen Ära der Moderne) grundlegend in Frage gestellt, da sie der Heterogenität und Vielschichtigkeit vergangener Phänomene nicht gerecht werde und bevorzugt von einem westeuropäischen Blickwinkel ausgehe. Die Konsequenz hieraus ziehen Musikgeschichtsdarstellungen jüngeren Datums (u.a. Taruskin 2005), die ihren Gegenstand nicht mehr in Epochen, sondern in Zeitabschnitte wie Jahrhunderte einteilen bzw. unterschiedlichen musikalischen Schwerpunkten und Strömungen jeweils eigene Kapitel widmen (Ballstaedt 2003, 63). Auch die gängige Erzählung, wonach die ersten beiden Jahrzehnte der Darmstädter Ferienkurse den Gipfel ‚der‘ musikalischen Moderne (im Singular) darstellen, wird in jüngerer Zeit angezweifelt, da hier u.a. typische Denkmuster des Kalten Krieges sichtbar werden (Tischer 2009, 309). Denn auch im sowjetischen Einflussbereich entwickelte sich nach dem Zweiten Weltkrieg im Schatten des offiziell proklamierten Sozialistischen Realismus eine Moderne mit eigenem Profil, die allerdings hinsichtlich Klanglichkeit und musikalischer Semantik andere Prioritäten als jene im ‚Westen‘ setzte (Schneider 2002; Noeske 2007). Herausragendes Beispiel hierfür ist das seit 1956 bestehende internationale Festival *Warschauer Herbst*, das u.a. für die Herausbildung sonoristischer kompositorischer Verfahren (Klangkompositionen) steht und einen Knotenpunkt des Austauschs zwischen Ost und West darstellt. Wichtige Protagonisten sind hier u.a. die polnischen Komponisten Witold Lutosławski (1913-1994), Kazimierz Serocki (1922-1981) und Krzysztof Penderecki (geb. 1933).

Bedeutungsspektren

Zumindest in der westdeutschen Musikhistoriographie setzte sich die Orientierung an einer sozialgeschichtlichen Moderne, die bereits im Gefolge der Französischen Revolution bzw. mit Aufkommen des freien Künstlertums um 1800 ihren Ausgang nahm – in diesem Sinne waren bereits Ludwig van Beethoven (1770-1827) und in gewisser Hinsicht sogar Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) ‚moderne Komponisten‘ – nicht durch. In Anlehnung an Nachbardisziplinen wie die Philosophie wird in der Musikwissenschaft jedoch häufig, wenn auch oft nur implizit, von einer genuin modernen Geisteshaltung ausgegangen, die sich seit dem frühen 19. Jahrhundert musikgeschichtlich bemerkbar macht. Zentrale Stichworte hierfür sind u.a. Autonomie, Fortschritt, Authentizität, Rationalität und Emanzipation (Massow 2001; Berger 2008). Das ‚moderne Kunstwerk‘ in der Musik gibt sich demnach, im Zuge der neuzeitlichen Ausdifferenzierung der verschiedenen Sphären Wissenschaft, Moral und Ästhetik, selbst sein Gesetz und erfüllt keine bestimmte (religiöse, soziale) Funktion mehr, wie dies noch im 18. Jahrhundert der Normalfall war. Es orientiert sich, ganz im Sinne der im 19. Jahrhundert verbreiteten Auffassung vom Komponisten als Originalgenie, an der Maßgabe der Originalität und Neuheit, verwirklicht nicht mehr zwingend Schönheit, sondern

Wahrhaftigkeit, lässt damit auch dem Künstler Raum zum authentischen Ausdruck seiner Subjektivität und ist zudem (idealtypisch) durchdrungen von den humanistischen Idealen der Aufklärung.

Die moderne Komposition trägt damit letztlich, auch und gerade wegen ihrer Autonomie, dazu bei, dass die Welt ein besserer Ort wird. Sie konfrontiert die Rezipienten mit der Kantischen Aufforderung, sich des eigenen Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen: Dies kann entweder materialimmanent, durch kompositorische Rationalität, die sich von Konventionen und ‚autoritären‘ Traditionen frei weiß (z.B. im Darmstädter Serialismus), durch die Emanzipation der Interpreten von den Vorgaben des Komponisten (z.B. in der Aleatorik um 1960, die dem ‚Zufall‘ Raum gewährt) oder im Sinne des Realismus, nämlich durch den ungeschminkten Ausdruck von Wirklichkeit, geschehen. Für letzteren steht u.a. Theodor W. Adornos (1903-1969) Interpretation der Musik Schönbergs als Ausdruckskunst par excellence, die im Medium des Klangs gleichsam seismographisch psychische und gesellschaftliche Realitäten abbildet, ohne diese zu idealisieren und zu glätten (Adorno 2003). Auch der späte Beethoven, der Adorno zufolge in seinen Kompositionen ab op. 101 Heterogenes unversöhnt nebeneinander bestehen lässt und Konventionen nicht mehr ‚zum Schein‘ vermittelt, oder die Symphonien Gustav Mahlers (1860-1911), in denen Trivialmusik als Zeugnis der realen (Alltags-)Welt integriert ist, sind in diesem Sinne ‚realistische‘ Vertreter einer authentischen musikalischen Moderne. Ein anderer, früherer Strang des musikalischen Realismus im Sinne einer modernen Geisteshaltung ist die ‚Ästhetik des Hässlichen‘ des Franzosen Hector Berlioz (1803-1869), der, etwa in seiner *Symphonie fantastique* (1830), dem „erste[n] große[n] Werk der musikalischen Moderne“ (Stephan 1997, 394), nicht davor zurückschreckt, den (Alp-)Traum eines Opiummessers in Töne zu setzen und damit eine idealistisch-organisatorische Ästhetik vor den Kopf zu stoßen.

Neben konsequenter Rationalität, der Emanzipation von Traditionen und einem Realismus als unverhohlene Darstellung von Wirklichkeit(en) besteht eine weitere Form ‚moderner‘ musikalischer Aufklärung schließlich in der konkret-inhaltlichen Spezifizierung emanzipatorischer Ideale: So war es Hanns Eisler (1898-1962) oder Paul Dessau (1894-1979), die intensiv mit dem Schriftsteller Bertolt Brecht (1898-1956) zusammenarbeiteten, kompositorisch immer zugleich auch um das Erreichen eines kritisch-wachen Bewusstseins der Hörerinnen und Hörer zu tun. Heute wird dieses Ideal u.a. von Komponisten wie Helmut Lachenmann (geb. 1935), Mathias Spahlinger (geb. 1944) oder, multimedial, Heiner Goebbels (geb. 1952) und in jüngerer Zeit von Johannes Kreidler (geb. 1980) verkörpert.

Fortschritt: Moderne, Avantgarde, neue Musik

Bereits in den 1850er Jahren war ‚Fortschritt‘ – sowohl musikimmanent-materialästhetisch als auch musikalisch-soziologisch – im Umkreis Liszts und Wagners (und im Gefolge von Berlioz) eines der zentralen Schlagworte in Musikkritik und -ästhetik. Die damit einhergehende ‚Kühnheit‘, die einem geschätzten Künstler in dieser Zeit regelmäßig attestiert wurde, steht letztlich sowohl für das moderne ‚Sapere aude!‘ als Vorbild für gesellschaftliche Verhaltensweisen als auch für den Mut des unternehmerischen Selbst im Kapitalismus, denn seit dem 19. Jahrhundert war ein Komponist

nicht zuletzt aus marktwirtschaftlichen Gründen auf die Originalität und Einzigartigkeit seiner Werke angewiesen. Doch auch ein weiterer Aspekt moderner Geisteshaltung ist in dieser Zeit anzutreffen, die als ‚Parteienstreit‘ zwischen Neudeutschen, der sog. ‚Fortschrittspartei‘ um Liszt und Wagner, und den vermeintlich ‚Konservativen‘ um den Musikästhetiker Eduard Hanslick (1824-1904) und den Komponisten Johannes Brahms (1833-1897; hierzu auch Falke 1997) in die Musikgeschichte einging: Gemeint ist die Auffassung des Kunstwerks als Konzeptkunst im weitesten Sinne, die nicht mehr rein materialimmanent, sondern vielmehr multimedial bzw. durch den Kommentar vermittelt zu fassen ist und zugleich Ansätze einer „Rückführung der Kunst in die Lebenspraxis“ (Bürger 1974, 98) in sich birgt. Während es Liszt um die Vereinigung von literarisch-philosophischem Programm und Musik ging, zielten Wagner und der Musikhistoriker Franz Brendel (1811-1868) mit dem sog. „Kunstwerk der Zukunft“ letztlich auf eine gesellschaftliche Utopie; auch Bayreuth stand mit seinen Festspielen seit 1876 zunächst für eine ‚Idealgesellschaft‘. Gemeinsam haben beide Ansätze, dass die ‚Töne selbst‘ medial über sich hinausweisen. Doch auch die hierzu kontrastierende Ästhetik Hanslicks, der mit seinem berühmten Traktat *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) insofern Maßstäbe setzte, als er einzig und allein „tönend bewegte[n] Formen“ – nicht aber z.B. Emotionen – ästhetische Relevanz zusprach (Hanslick 1854, 32), lässt sich als ‚modern‘ bezeichnen, denn im Vordergrund stehen hier Rationalität und Autonomie des musikalischen Subjekts.

So können die Neudeutschen in letzter Konsequenz als Vorläufer einer musikalischen Avantgarde im Sinne Bürgers gelten, die sich kritisch mit der Institution Kunst auseinandersetzte. Parallel dazu verfolgte die Komponistengruppe *Mächtiges Häuflein*, zu der u.a. Mussorgsky gehörte, einen genuin ‚russischen‘ Realismus in der Musik, der soziales Engagement dezidiert einschloss. Ein späterer wichtiger Vorbote der Avantgarde ist der französische Komponist Erik Satie (1866-1925), der u.a. die Idee einer ‚Musique d’ameublement‘ entwickelte; Musik dient hier der ‚Verschönerung‘ des Lebens. Weitere einflussreiche Strömungen sind der musikalische Futurismus mit den Musikern Francesco Balilla Pratella (1880-1955) und Luigi Russolo (1885-1947), sowie der Dadaismus, zu dem u.a. die *Ursonate* (1923-1932) von Kurt Schwitters (1887-1948) zählt. Nach dem Zweiten Weltkrieg bewegen sich die absurd-spielerische, dabei ebenfalls häufig ironische und selbstbezügliche Kunst des argentinischen Komponisten Mauricio Kagel (1931-2008) sowie die musikalischen Experimente des Amerikaners John Cage (1912-1992) in diesem Fahrwasser.

In der Musikwissenschaft wird mitunter zwischen ‚modernen‘ und ‚avantgardistischen‘ Strömungen unterschieden: Während sich die Protagonisten der ‚Moderne‘ wie z.B. Schönberg, Igor Strawinsky (1882-1971), teilweise auch Pierre Boulez (geb. 1925) und Karlheinz Stockhausen (1928-2007) nach wie vor an der „Kategorie des Kunstwerks“ orientieren, gehen Vertreter der ‚Avantgarde‘ von einer kritischen Selbstbefragung sowohl der Moderne als auch der Institution Kunst aus. Beide Richtungen jedoch sind dem Oberbegriff Neue Musik zuzuordnen (Danuser 1992, 286; Borio 1993, 8; zum Zusammenhang von Neuer Musik, moderner Musik und Avantgarde auch Ballstaedt 2003, 4ff.). Nicht berücksichtigt wird bei dieser Unterscheidung allerdings die engagierte politische Musik des 20. Jahrhunderts, die Kunst und Lebenspraxis einander annä-

hert, ohne dabei die Kategorie des Werkes aufzugeben. Seit der Jahrtausendwende hat diese Position unter jüngeren Komponisten unter dem Stichwort ‚Neuer Konzeptualismus‘, der auch die neuen Medien wie das Internet bewusst miteinbezieht und sich gegen eine reine ‚Materialästhetik‘ wendet, Verbreitung gefunden (Kreidler/Lehmann/Mahnkopf 2010).

Forschungsgeschichte, Semantik und Gegenkonzepte

Die ‚Moderne‘ als musikgeschichtliche Epoche

Wenn vor dem 20. Jahrhundert in der Musikgeschichte von ‚Moderne‘ bzw. ‚moderner Musik‘ die Rede war, war in der Regel die jeweils neue, gerade aktuelle Musik im Unterschied zum ‚Alten‘ bzw. ‚Antiken‘ gemeint. Bereits in der musikalischen *Encyclopädie* Gustav Schillings (1805-1880) heißt es jedoch 1837 zum Stichwort ‚modern‘, dass allein das autonome musikalische Kunstwerk als modern gelten könne: Dieses sei demnach „noch nicht älter als kaum ein Jahrhundert“ (Schilling 1837, 726). Mit ‚moderner Musik‘ ist hier also die heute als klassisch bzw. romantisch bezeichnete Musik gemeint, die sich von höfischen und religiösen Zwängen löst. Ferner gelte, dass moderne Musik im Einklang mit dem Zeitgeist stehen müsse; dies impliziere die „Uebertragung der erhöhten und erweiterten Cultur des jetzigen Menschengeschlechtes“ auf die Musik (Schilling 1837, 726). Seit dem mittleren 19. Jahrhundert macht sich die Bedeutungsverschiebung hin zum qualitativen (und nicht mehr rein chronologischen) Merkmal noch deutlicher bemerkbar, wonach das Wortfeld um ‚modern‘ zugleich auf einen Qualitätssprung im Sinne des wahrhaft Fortschrittlichen verweist. Beispielhaft hierfür stehen die erwähnten musikästhetischen Diskussionen im Umfeld der Neu-deutschen Schule um Liszt, Wagner und Berlioz: Der Begriff ‚modern‘ wird hier allerdings (im Gegensatz zu ‚neu‘ und ‚fortschrittlich‘) noch selten verwendet; das gilt auch für die Musikhistoriographie um 1850. Gleichwohl nimmt in dieser Zeit die Idee einer aktuellen, modernen Epoche, die mit Beethovens 9. Symphonie beginnt und schließlich, durch die Versöhnung von Wort und Ton, den Hegelschen Weltgeist zu sich selbst kommen lässt, deutliche Konturen an.

Erst in den 1920er Jahren – im Anschluss an Schönbergs Entdeckung der Zwölftontechnik, Ferruccio Busonis (1866-1924) utopischen *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1907/1916) und im Zuge der Etablierung einer Neuen Sachlichkeit in der Musik, die sich, etwa in der Musik Paul Hindemiths (1895-1963), Kurt Weills (1900-1950) und Ernst Kreneks (1900-1991), von romantischen Konzepten radikal abgrenzt – wurde der Begriff ‚Moderne‘ explizit als musikwissenschaftliches Epochenkonzept ausgeprägt. Namentlich im Gefolge der russischen Oktoberrevolution 1917 entfaltete sich in der Sowjetunion eine reichhaltige, experimentierfreudige Musikkultur. So beobachtete der Musikwissenschaftler Guido Adler (1855-1941) 1924, teilweise mit großer Skepsis, im europäischen Raum ein überaus buntes musikalisches Treiben seit der Jahrhundertwende, eine „Stromschnelle“, die vor allem durch Experimentierlust charakterisiert sei. Pentatonik, Viertel- und Dritteltönigkeit, Atonalität, Bitonalität, Polytonalität, Clustertechniken, Lockerung des Metrums etc. stehen laut Adler für einen „Wirrwar und Konflikt der Stile“ (Adler 1924, 902), was unweigerlich zu einer ‚ Klärung‘ führen müsse, gleichzeitig aber kennzeichnend für die Epoche vor, insbesondere aber

nach dem Ersten Weltkrieg sei (ebd., 905).

Ähnlich wie Adler gehen auch Kurt Westphal (1928) und Alfred Einstein (1934) von einer damals aktuellen Epoche der Moderne eigenen Rechts aus: „Wir [...] belegen mit der Bezeichnung ‚die Moderne‘ eine Epoche, die sich scheinbar organisch denen der Klassik, Romantik, Neuromantik, des Klassizismus in der Musik anschließt.“ (Westphal 1928, 9). Als eigentlichen Gegner der Moderne macht Einstein die romantische „Gefühlshaftigkeit“ aus; das moderne Ideal sei mithin eine „mechanische Musik“ (ebd., 153-157). Hiermit steht er im Einklang mit den Idealen der Neuen Sachlichkeit. Sowohl Westphal als auch Einstein begreifen Mussorgsky als ‚Vater‘ einer Moderne, die sich musikalisch durch kompromisslose Wahrhaftigkeit und die damit verbundenen neuen kompositorischen Mittel auszeichne. Neben den konstruktiven Kräften der Moderne werden von den Zeitgenossen jedoch häufig auch deren negative, chaotische und zersetzende Tendenzen hervorgehoben; entsprechend müsse sich der moderne Komponist seiner Verantwortung gegenüber der Gesellschaft bewusst sein wie nie zuvor (Mersmann 1928, 32).

Konjunkturen und Zentren

Während nach dem Ersten Weltkrieg von musikalischer Moderne im Sinne einer Epochenbezeichnung die Rede ist, ist in Musikgeschichtsdarstellungen nach dem Zweiten Weltkrieg anstelle von ‚moderne Musik‘ der Begriff ‚Neue Musik‘ oder ‚neue Musik‘ gebräuchlicher (Ballstaedt 2003, 30). Das Majuskel-,N‘ betont dabei den qualitativen Unterschied zur traditionellen Musik bzw. die Tatsache einer genuin ‚neuen‘ oder ‚modernen‘ Musiksprache, während ‚neue Musik‘ in erster Linie von der bloßen Zeitgenossenschaft ausgeht. Sämtliche Bezeichnungen implizieren jedoch die Vorstellung einer ‚Musik der Moderne‘, die durch die im 19. Jahrhundert herausgebildete, in den 1850er Jahren forciert diskutierte Semantik von ‚Fortschritt‘ und ‚Rationalität‘ geprägt ist. Dabei ist es kein Zufall, dass entsprechende Diskussionen um das Phänomen ‚moderne Musik‘ stets in Krisenzeiten aufblühen: im Gefolge der gescheiterten deutschen Revolution von 1848 – etwa im Streit zwischen ‚Neudeutschen‘ und ‚Konservativen‘ – und im Anschluss an die beiden Weltkriege (nach 1918 und nach 1945). Auffallend ist, dass das semantische Feld um Aufklärung im ‚Westen‘ insbesondere nach 1945 in den Hintergrund rückt, wenn von Moderne im emphatischen Sinne die Rede ist, und stattdessen die Faktoren ‚Rationalität‘ und ‚Autonomie‘ zentral werden – u.a. handelt es sich um eine Folge der Abgrenzungsbestrebungen im Systemkonflikt zwischen Ost und West: Eine moderne Musik, die sich vom Programm des Sozialistischen Realismus in den Ländern des sowjetischen Einflussbereichs distanziert, muss ihre gesellschaftliche Unabhängigkeit betonen, um nicht den Verdacht aufkommen zu lassen, für politische Zwecke vereinnahmbar zu sein. Beispiele hierfür finden sich u.a. bei Hans Heinz Stuckenschmidt (1901-1988) und Adorno (Adorno 1990; vgl. auch die Quellensammlung in Dibelius/Schneider 1993).

Doch nicht nur historisch lässt sich eine Konjunktur von Moderne-Diskussionen in politisch, gesellschaftlich und ökonomisch ‚instabilen‘ Konstellationen ausmachen, auch räumlich fokussiert sich die musikalische Moderne häufig um bestimmte, oft großstädtische Zentren, die durch Anonymisierung und Industrialisierung, Verkehr und Mas-

senproduktion individuelle Krisenerfahrungen begünstigen, zugleich aber mit ihren Konzerthäusern, Festivals und Ensembles die Infrastruktur für die Entfaltung des Musiklebens bieten: Im 19. Jahrhundert zählen Wien und Paris, aber auch die ‚Klassikerstadt‘ Weimar als Schauplatz des ‚Parteienstreits‘ dazu, im frühen 20. Jahrhundert siedeln sich Hauptvertreter der musikalischen Moderne ebenfalls in Wien und Paris an, in den 1920er Jahren ist neben Berlin auch Moskau, nach dem Zweiten Weltkrieg sind u.a. Köln mit seinem elektronischen Studio und der internationalen künstlerischen Avantgarde-Szene, Paris mit den einflussreichen Lehrern Olivier Messiaen (1908-1992) und Nadia Boulanger (1887-1979), aber auch mit Pierre Schaeffers (1910-1995) Tonband-Klangexperimenten (‚musique concrète‘), München mit Karl Amadeus Hartmanns (1905-1963) Konzertreihe ‚musica viva‘, Darmstadt mit den Internationalen Ferienkursen, New York, Warschau, Berlin, Hamburg und Leipzig Zentren moderner musikalischer Strömungen. Doch auch die ‚Provinz‘ bringt häufig eine Originalität ganz eigenen Schlages hervor: So stammen etwa wesentliche Kompositionen und Ideen des US-amerikanischen Komponisten und Instrumentenbauers Harry Partch (1901-1974) aus der Zeit seines Vagabundenlebens, der mexikanische Komponist Conlon Nanarrow (1912-1997) entwickelte sein Player Piano isoliert von den Zentren moderner Musik und Charles Ives komponierte seine ebenso originellen wie innovativen Werke neben seinem eigentlichen Beruf als Inhaber einer Versicherungsgesellschaft, um musikalisch keine Kompromisse eingehen zu müssen. In den sozialistischen Staaten war das Musikleben jenseits der großen Zentren häufig weniger reglementiert, was die Möglichkeit der Entfaltung moderner Strömungen begünstigte, doch auch etwa das zurückgezogene Leben der Komponistin Galina Ustwolskaja (1919-2006) in St. Petersburg ermöglichte eine maximal kompromisslose Musiksprache.

Forschungs- und Denktraditionen

Kaum zu überschätzen ist der enorme Einfluss, den der Philosoph, Soziologe, Musikwissenschaftler und Musiker Theodor W. Adorno mit seinem im amerikanischen Exil entstandenen Buch *Philosophie der neuen Musik* (1949) auf das Moderne-Konzept von Komponisten und Musikwissenschaftlern ausübte und – trotz zahlreicher Einwände und Widersprüche – teilweise bis heute ausübt. Adorno entwickelt hier nichts Geringeres als eine Theorie der ‚wahren‘ musikalischen Moderne, indem er Schönbergs frei-atonale Werke als authentische Manifestationen neuer Musik, Strawinskys Orchestermusik hingegen als in ihrer Archaik und Brutalität ideologisch zutiefst fragwürdige, regredierende Kunst analysiert. Als der modernen Epoche einzig angemessen gilt demnach eine Musik, welche die Brüche und Widersprüche des Zeitalters kompromisslos und unverhüllt darstellt, mithin selber von Brüchen und Widersprüchen durchzogen ist und sich durch eine entsprechend inkommensurable Tonsprache von der Gesellschaft, deren Teil sie ist, entfernt. Die Hermetik neuer Musik ist demzufolge ein Anzeichen für ihr Gelingen; radikaler Materialfortschritt schlägt – im Sinne einer ‚negativen Dialektik‘ – um in ästhetische und damit auch gesellschaftliche Utopie (was vielfach kritisch gesehen wurde). Sobald eine Komposition Kompromisse eingeht, etwa durch die neoklassizistische Integration überkommener Stilmittel oder die Anreicherung einer grundsätzlich tonalen Musik durch ‚falsche Töne‘ im Sinne einer gemäßigten

Moderne oder gar eines bloßen Modernismus, wittert Adorno Verrat an der Wahrheit, mithin Ideologie. Entsprechend beinhaltet seine Ästhetik einen umfassenden ‚Kanon des Verbotenen‘.

Bereits 1950 begann die intensive Rezeption von Adornos musikphilosophischem Denken in Darmstadt; sein Einfluss blieb dort bis etwa 1970 unvermindert stark (Borio/Danuser 1997, Bd. 1, 433). Gleichwohl war er aufgrund seiner Nähe zur Zweiten Wiener Schule nicht unumstritten: Nicht nur standen Komponisten wie Stockhausen und Boulez Schönbergs vermeintlicher Inkonsequenz, die Reihentechnik nur auf den Parameter der Tonhöhe anzuwenden, kritisch gegenüber, sondern auch umgekehrt polemisierte Adorno, führender Vertreter der Frankfurter Schule, gegen den Darmstädter Serialismus und die pseudo-wissenschaftliche Tendenz mancher kompositorischer Ansätze, die ihm bis zum Schluss fremd blieben. Dennoch war Adornos Denkweise in West wie Ost gleichermaßen wirksam und populär; von ihr geprägt sind u.a. Musikwissenschaftler wie Heinz-Klaus Metzger (1932-2009) und Günter Mayer (1930-2010), aber auch Komponisten wie Helmut Lachenmann, Mathias Spahlinger und Claus-Steffen Mahnkopf (geb. 1962).

Neben Adorno ist es der Einfluss des westdeutschen Musikwissenschaftlers Carl Dahlhaus (1928-1989), der das Konzept einer ‚wahren‘ musikalischen Moderne im 20. Jahrhundert maßgeblich prägte. Auch hier allerdings ist eine normative Sichtweise insofern unverkennbar, als Dahlhaus' Blickwinkel vor allem der westlichen Sichtweise des Kalten Krieges entspricht. So ist es ihm zufolge beispielsweise undenkbar, dass in wahrhaft avancierte Formen Neuer Musik „politische Gehalte“ eingehen, ohne dass ästhetisch, hinsichtlich der musikalischen Differenzierung, Kompromisse eingegangen werden: „Die Musik der Revolution und die Revolution der Musik sind in Gegensatz zueinander geraten, in einen Widerspruch, dessen Aufhebung nicht absehbar ist“ (Dahlhaus 1978, 307). Damit begeben sich sowohl Adorno als auch Dahlhaus, wenn auch jeweils mit anderen Schwerpunktsetzungen, in eine Gegenposition zur sich als politisch fortschrittlich begreifenden Moderne eines Hanns Eisler, Kurt Weill, Paul Dessau, Luigi Nono (1924-1990) oder Hans Werner Henze (1926-2012), deren Kunst ebenso engagiert wie differenziert zu sein beansprucht. Für Eisler geht die „Dummheit in der Musik“ (Eisler 1958) von einer sozialen Dummheit aus: Differenziertes, genaues Hören und Musizieren zeugt ihm zufolge von einer differenzierten Wahrnehmung sozialer Wirklichkeit; das kompositorische Aufdecken von Missständen führt demnach letztlich zu einer gerechteren Welt. In diesem Sinne schließen sich Materialfortschritt und sozialer Fortschritt nicht aus, sondern bedingen einander. Ähnlicher Auffassung sind Komponisten wie Friedrich Goldmann (1941-2009), Reiner Bredemeyer (1929-1995) und Paul-Heinz Dittrich (geb. 1930), Schüler und Weggefährten Eislers, Dessaus und Rudolf Wagner-Régenys (1903-1969), die für eine eigenständige musikalische Moderne in der DDR stehen: Einer solchen ‚Ost-Moderne‘ ging es bei aller Avanciertheit der Tonsprache stets auch um soziale Verbindlichkeit. Auf diese Weise grenzte sie sich sowohl von ‚westlichen‘, den Materialfortschritt betonenden Tendenzen als auch von der Pseudo-Ästhetik des Sozialistischen Realismus im eigenen Lande ab. Analytisch flankiert wurden solche Ansätze u.a. von ostdeutschen Musikwissenschaftlern wie Frank Schneider (geb. 1942), Gerd Rienäcker (geb. 1939), Günter Mayer, Georg Knepler (1906-2003)

und Eberhard Rebling (1911-2008).

Zur Reichweite des Moderne-Begriffs

Der Begriff der ‚Moderne‘ ist in der Musikwissenschaft – den traditionellen Gepflogenheiten des Faches Musikwissenschaft entsprechend – bis heute eurozentrisch gefärbt; so ist nach wie vor in der Regel von ‚Moderne‘ (und nicht von den verschiedenen ‚Modernen‘) die Rede, gleichsam als ob es nur einen Strang der Moderne gebe. Auch seitens der Musikethnologie bzw. Ethnomusikologie gibt es bislang kaum Ansätze einer globalen Perspektive, die den unterschiedlichen Entwicklungspfaden in den verschiedenen Ländern und Kontinenten unter dem Blickwinkel des ‚Modernen‘ gerecht wird – denn erst seit wenigen Jahrzehnten gelten außereuropäische Musikkulturen nicht zwangsläufig als ‚rückschrittlich‘ im Vergleich zur europäischen Moderne (Kurt 2009, 22ff.). Hinzu kommt, dass sich nach 1989 die ‚westliche‘ Perspektive auf eine musikalische Moderne als hegemonial durchsetzen konnte, mithin Denkmuster des Kalten Krieges nach wie vor wirksam sind, wenn beispielsweise das Autonomie-Konzept als gleichbedeutend mit der musikalischen Moderne schlechthin aufgefasst wird und kompositorische Ansätze wie jener Dmitri Schostakowitschs (1906-1975), dem es weder primär um Materialfortschritt noch um musikalische Autonomie ging, ausgeklammert werden. Subversive kompositorische Strategien wie Ironie, Parodie, Karnevalisierung im Sinne des russischen Literaturwissenschaftlers Michail M. Bachtin (1895-1975) und dekonstruktive Verfahrensweisen, die ebenfalls genuin ‚moderne‘ Gestaltungsmittel sind und u.a. von Komponisten wie Schostakowitsch, Goldmann und Dessau kompositorisch fruchtbar gemacht wurden (Noeske 2007), geraten auf diese Weise aus dem Blickfeld.

Allerdings machen sich die Postcolonial Studies seit den späten 1980er Jahren insofern in der (zunächst: US-amerikanischen) Musikwissenschaft bemerkbar, als die sog. New Musicology den Versuch unternahm, das Fach grundlegend neu zu kartographieren (Kerman 1985). So wurde nicht nur der westliche Kanon klassischer (und moderner) Meisterwerke massiv in Frage gestellt, indem die kulturellen Mechanismen und ideologischen Prämissen der Kanonbildung untersucht wurden, sondern hinzu kam eine Ausweitung der Perspektive, die – im Sinne einer Berücksichtigung von Race, Class und Gender – (vermeintliche) Randgruppen verstärkt in die Musikgeschichtsschreibung einzubeziehen suchte. Denn die musikgeschichtliche Epoche der Moderne bzw. eine moderne Geisteshaltung ist nicht allein durch die ‚hochkulturelle‘ Perspektive des ‚europäischen weißen Mannes‘ geprägt, sondern auch durch popkulturelle Phänomene, Subkulturen und Minderheiten; hierzu zählen u.a. Art Rock, Progressive Rock, Modern Jazz oder multimediale Kunstwerke jenseits der Grenzen zwischen ‚E‘ und ‚U‘. Gleichzeitig erübrigt sich damit jedoch das Konzept ‚der‘ Moderne, da der Begriff, derart ausgeweitet, nichtssagend wird. So ist es nur konsequent, dass die Musikgeschichtsschreibung der letzten Jahre den Moderne-Begriff, wenn überhaupt, nur vorsichtig, gewissermaßen provisorisch und mit dem Bewusstsein seiner Unschärfe verwendet, um sich desto engagierter den jeweiligen Einzelphänomenen zu widmen. Neben einer allgemeinen Skepsis gegenüber dem Epochenkonzept trugen hierzu die Forschungen zur Musik- und Kulturgeschichte des Kalten Krieges bei, welche die ideologische Voreinge-

nommenheit auch und insbesondere ‚westlicher‘ Moderne-Konzepte offenlegten (Tischer 2011). In jüngerer Zeit setzt sich unter Musikschaaffenden vermehrt das Bewusstsein durch, dass die Frage nach Autorschaft, einer modernen Errungenschaft, im Zeitalter von Internet und Sampling mitunter kaum lösbar ist und damit obsolet wird (hierzu Johannes Kreidlers Aktion *product placements* von 2008); auf die ungleiche (und damit letztlich ungerechte) Verteilung der finanziellen Gewinne, die im Zuge der Globalisierung auch in der Musikindustrie üblich ist, machte Kreidler mit seinem Stück *Fremdarbeit* (2009) aufmerksam.

Zeithorizont und Epochenkonzept

Auch wenn Guido Adler bereits 1924 der Überzeugung war, dass sich „die Epochen nicht nach Lusten abgrenzen“ lassen, besteht doch seit den 1920er Jahren bis heute erstaunliche Einigkeit hinsichtlich des Anfangs der musikalischen Moderne: Adler selbst lässt diese ca. 1880 beginnen, als die Epoche der Romantik mit dem Tod Wagners und Liszts ihren Abschluss fand (Adler 1924, 901) und sich das *Fin de siècle* ankündigte. Kurt Westphal spezifiziert den Beginn der Moderne dahingehend, dass diese mit Debussys und Schönbergs Neuerungen auf dem Gebiet der Harmonik einsetzte. So kennzeichne der Name ‚Moderne‘ „den Beginn einer auf ganz neuer technischer Grundlage ruhenden Epoche der Musik“ (Westphal 1928, 10). Zwar ist auch heute immer wieder von Hector Berlioz als dem ersten Komponisten die Rede, der eine prototypisch moderne „Ästhetik des Heterogenen und des Diskontinuierlichen, des Zusammengesetzten, der gewollten Stilbrüche“ vertrat (Dömling 1986, 153), doch gilt der französische Komponist in erster Linie als Vorläufer einer Ästhetik, die sich erst ab dem letzten Jahrhundertfünftel und insbesondere im 20. Jahrhundert voll und ganz entfaltete.

Vereinzelt wird der Beginn der musikalischen Moderne aufgrund politischer, sozialgeschichtlicher oder kompositorischer Veränderungen bereits im mittleren und späten 18. Jahrhundert verortet. So unterscheidet der Musikwissenschaftler Karol Berger etwa zwischen der vor-modernen, größtenteils zyklischen Zeitgestaltung Johann Sebastian Bachs und der zielgerichteten Zeit in Wolfgang Amadeus Mozarts Kompositionen, die in einer typisch modernen Zeiterfahrung wurzle (Berger 2008, 9). Grund für das neue, lineare Zeitkonzept sei die Tatsache, dass die ehemals göttlich-transzendente, metaphysische Heilserwartung seit dem 18. Jahrhundert vorwiegend als gesellschaftsimmanente Utopie erfahren werde. – Ein Epochenkonzept schließlich, das die Moderne im Einklang mit anderen Disziplinen wie der Philosophie bereits im 17. Jahrhundert ansetzt, ist in der Musikwissenschaft kaum zu finden (vgl. Flotzinger 1996, 221; Berger/Newcomb 2005, ix).

Dahlhaus zufolge ist die Epochenzäsur um 1890 durch den Anfang von Richard Strauss' (1864-1949) Symphonischer Dichtung *Don Juan* (1889) sowie durch Werke wie Mahlers ebenfalls in dieser Zeit entstandene 1. Symphonie charakterisiert. Der Begriff der „Moderne“ nenne, so Dahlhaus im Anschluss an Hermann Bahr, die musikalische „Aufbruchsstimmung der neunziger Jahre“ adäquat beim Namen, „ohne eine Stileinheit der Epoche vorzutäuschen, die es nicht gab“ (Dahlhaus 1980, 280; Dahlhaus 1978, 58). Damit ist die Frage nach dem Beginn der Moderne, die Westphal 1928 stellte und da-

bei zwischen 1890 und 1910 schwankte (Westphal 1928, 10), beantwortet. In dieser Zeit, um die Jahrhundertwende, machen sich grundlegende Veränderungen im Gattungs- und Formenkanon sowie eine generelle „Krise der Musiksprache“ (Ballstaedt 2003, 49) bemerkbar, die sich – analog zur Sprachkritik eines Karl Kraus – etwa in den kurzen Stücken Anton Weberns (1883-1945) manifestiert. Protagonisten der Moderne um 1900 sind demnach u.a. Strauss, Mahler, Debussy, Schönberg und Alexander Skrjabin (1872-1915) (Dahlhaus 1980, 308), die eine je eigene, genuin moderne Tonsprache ausprägen(s.o. bereits die ersten beiden Kapitel dieses Artikels). U.a. gewinnt die Klangfarbe hier eine größere Bedeutung als je zuvor; eines der wichtigsten Beispiele hierfür ist Schönbergs Orchesterstück op. 16 Nr. 3 („Farben“) von 1909, das u.a. in György Ligetis (1923-2006) Orchesterstück *Atmospheres* (1961) einen späten Nachfolger findet. Abstrakter gesprochen, ist die musikalische Moderne um 1900 durch die Infragestellung bestimmter Aspekte der Fortschrittsidee gekennzeichnet, was zugleich eine Gegenbewegung zur technizistisch-wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Moderne, die vielfach als Entwurzelung erfahren wird, impliziert: Schönberg beruft sich explizit auf Vorläufer wie Johannes Brahms, betont also nicht nur die ‚Fortschrittlichkeit‘ desselben, sondern auch seine eigene feste Verankerung in der Tradition; Debussy proklamiert ebenso wie Satie die Rückkehr zur Natur bzw. zu vergangenen und (vermeintlich) archaischen Zeiten; Mahler greift kompositorisch auf trivialmusikalische Elemente und auf Naturklänge wie z.B. den (denaturierten) Kuckucksruf zurück, die – wie immer gebrochen – die Idee eines Ursprungs zumindest entfernt anklingen lassen. Auf die „Krise der Musiksprache“ wurden unterschiedliche Antworten formuliert: erstens ein „Traditionsbruch vorwärts“ mit den angedeuteten Umwälzungen des musikalischen Materials; zweitens ein „Traditionsbruch rückwärts“, vollzogen etwa durch Richard Strauss seit dem *Rosenkavalier* (1911) sowie durch neoklassizistische Tendenzen; und schließlich, drittens, ein „Traditionsbruch schlechthin“, der die historischen Avantgardebewegungen mit ihrer Experimentierlust kennzeichnet (Danuser 1992, 11; Ballstaedt 2003, 49f.). Erst nach Überwindung der Krise, ab 1924, werde die musikalische Moderne laut Dahlhaus endgültig von der „Neuen Musik“ im emphatischen Sinne“ abgelöst; erst jetzt nämlich habe man sich von der Romantik verabschiedet (Dahlhaus 1978, 58). Im Sinne Dahlhaus‘ wäre somit das Epochenende der Moderne – die von der ‚Neuen Musik‘ abgelöst wird – zwischen 1907, dem Durchbruch der Atonalität, und 1924, dem Ende des Expressionismus, anzusetzen. Man könnte in diesem Sinne davon sprechen, dass um 1907 eine Art „Spätzeit der Moderne“ anbreche (Danuser 1984, 13), die u.a. von Strawinsky, Ives und Béla Bartók (1881-1945) geprägt ist. Als dezidiertes „Werk der Epochengrenze zwischen Moderne und Neuer Musik“, die unentwirrbar miteinander verflochten sind, nennt Danuser Mahlers *Lied von der Erde* (1908/09) (Danuser 1984, 20). Abschied und Neubeginn überlappen sich hier. Mittlerweile wird in der Musikwissenschaft nur noch selten zwischen einer Epoche der Moderne und einer Epoche der Neuen Musik differenziert. Verbreitet ist hingegen ein ‚inklusives‘ Moderne-Konzept, das von Moderne nicht als historischer Phase, sondern „im umfassenderen Sinn grundlegender Innovationen, des Avantgardismus, der Neuen Musik im emphatischen Sinn und mit Großbuchstaben für ‚Neu‘“ ausgeht (Heister 2005, 19). Gleichwohl werden häufig drei „Wellen“ der Moderne unterschieden: Die

Zeit etwa zwischen der Jahrhundertwende und 1917 mit ihren verschiedenen grundlegenden musikalischen Neuerungen (Atonalität, Montageprinzipien, Folklorismus, Futurismus u.a.) gilt demnach als „Goldene[s] Zeitalter“ der Moderne. Daran schließt sich ein „Silbernes Zeitalter“ an, das sich in zwei „Hauptphasen“ einteilen lässt: Nach 1917/18 entfaltet sich die avantgardistische Anti-Kunst des Dadaismus und ähnlicher Strömungen; 1923 bis 1929, dem Jahr der Weltwirtschaftskrise, erreicht eine „doppelte, ästhetische wie soziale Avantgarde“ (Neue Sachlichkeit, angewandte Musik, engagierte Musik etc.) einen Höhepunkt. Das dritte und letzte, von der zeitlichen Ausdehnung her umfangreichste Zeitalter der Moderne schließlich (1945 bis 1975) sei der Sache nach ein „(zweite[s]) Silberne[s] Zeitalter der Neuen Musik“ (Heister 2005, 19). In diesen 30 Jahren entfalten sich serielle und aleatorische Techniken, Techniken wie die Mikropolyphonie, die elektroakustische Musik erlebt ebenso eine Blüte wie neue Musiktheater-Konzeptionen und Avantgarde-Kompositionen verschiedenster Couleur.

Darin, dass in den Jahren um 1975, als vermehrt auf eine ‚traditionelle‘ Tonsprache rekurriert wurde, ein nachhaltiger Wandel stattfand, besteht in der Musikwissenschaft weitgehend Einigkeit. Für einen tiefgreifenden musikhistorischen Einschnitt sprechen Ereignisse wie die skandalöse Uraufführung der ungewöhnlich eingängigen Soloviolinsonate des damals jungen deutschen Komponisten Hans Jürgen von Bose (geb. 1953) auf den Darmstädter Ferienkursen im Jahr 1976 oder das Echo, welches die streckenweise tonale, hemmungslos aus der Musikgeschichte zitierende, musikalische Fragmente collagierende *Sinfonia* (1968) des italienischen Komponisten Luciano Berio (1925-2003) hervorrief; Bernd Alois Zimmermanns (1918-1970) Konzept einer ‚Kugelgestalt der Zeit‘ war für das ‚Reinheitsgebot‘ bestimmter Spielarten moderner Ästhetik ebenso eine Herausforderung wie Alfred Schnittkes (1934-1998) undogmatischer Umgang mit der musikalischen Vergangenheit. Unter dem missverständlichen journalistischen Etikett ‚Neue Einfachheit‘ suchte eine Gruppe von Komponisten (Hans Jürgen von Bose, Wolfgang von Schweinitz, Wolfgang Rihm, Manfred Trojahn u.a.) ab Mitte der 70er Jahre wieder den Kontakt zu breiteren Hörerkreisen. Dass es dabei jedoch, im Gegensatz zu der ebenfalls aufkommenden ‚Minimal Music‘ etwa eines Philip Glass (geb. 1937) oder Terry Riley (geb. 1935) in der Regel keineswegs um ‚Vereinfachung‘ ging, zeigt bereits der flüchtige Blick in die monumentalen Orchesterpartituren damals entstandener Werke. Penderecki schuf mit seiner 1966 uraufgeführten, ausdrucksstarken *Lukas-Passion* ein Werk, das einen für Neue Musik außergewöhnlich breiten Anklang fand, und Sofia Gubaidulinas Violinkonzert *Offertorium* (1980) erregte durch seine erschütternde, sehr eigene Interpretation des Bachschen *Musikalischen Opfers* auch und vor allem in westlichen Ländern Neugier und Interesse eines größeren Publikums. Der subjektive musikalische Ausdruck war, ebenso wie der Rückgriff auf die tonale Musiksprache des 19. Jahrhunderts mit den zentralen Gattungen Symphonie und Lied, nicht mehr verpönt, was wiederum den Verdacht des Verrats und Ausverkaufs ‚moderner‘ Ideale auf den Plan rief: Materialfortschritt und Utopie wurden aus dieser Sichtweise einer Kommerzialisierung von ‚Schönklang‘ geopfert.

So unterschiedlich die Reaktionen auf den Wandel der Tonsprache ausfielen, so unterschiedlich waren die Konsequenzen, die seitens der Musikhistoriographie gezogen wurden: Für die einen war das ‚Projekt Moderne‘ im Sinne von Jürgen Habermas auch

musikalisch noch keineswegs an ein Ende gelangt, sondern wurde vielmehr durch einen kompositorischen Irrweg höchstens leicht irritiert; für die anderen zeugten die neuen musikalischen Tendenzen von dem Gefühl, „die Geschichtsmächtigkeit der Gesinnung der ästhetischen Moderne habe sich erschöpft und einer Postavantgarde oder Postmoderne Platz gemacht, die sich [...] in zahllose Richtungen zersplittert zeigt“ (Danner 1992, 1). Fest steht allein, dass ab den 1970er Jahren die ‚Neue‘ Musik mit ihren hermetischen Tendenzen nicht mehr den hegemonialen Strang der Musikgeschichte für sich beanspruchen konnte (falls sie dazu jemals berechtigt war). Welche Konsequenz daraus musikhistoriographisch gezogen wird, hängt vom jeweiligen Maßstab ab.

Themen und Leitprozesse

Dennoch entpuppt sich die vermeintliche Zäsur um 1975, die den Beginn einer Postmoderne markieren soll, bei genauerem Hinsehen als problematisch. Denn sämtliche Merkmale, die für eine postmoderne Musik in Anschlag gebracht werden – u.a. Heterogenität des Materials, Doppel- und Mehrfachcodierung, Zitat- und Collageverfahren, Öffnung des Werkbegriffs, Hörerorientierung, Hybridität, Integration und Offenheit gegenüber der Unterhaltungssphäre, Verzicht auf eine einheitliche Botschaft, Thematisierung von Wahrnehmung im Sinne von Aisthesis, Einbeziehung des Raums – finden sich bereits in Kompositionen, die gemeinhin der Moderne zugeschlagen werden. Hierzu zählen Werke von Satie, Ives, Mahler, Strawinsky, Schostakowitsch, Edgard Varèse (1883-1965), Bernd Alois Zimmermann, Cage, Henze, aber auch Alban Berg (1885-1935), Stockhausen u.a., die dem idealtypischen Einheits-, Reinheits- und Totalitätsanspruch des modernen integralen Kunstwerks keineswegs konsequent Folge leisten, sondern diesen teilweise bewusst missachten. Eine mögliche Begründung hierfür ist, dass die Moderne von Beginn an von der Kritik an ihr (und an ihrem Absolutheitsanspruch) begleitet wurde – und zwar nicht nur in Form einer ‚konservativen‘ Anti-Moderne, sondern auch als Selbstkritik, die einem eingleisigen Fortschritt ohne Rücksicht auf Verluste skeptisch gegenüberstand. So wird selbst dem Protagonisten der Moderne par excellence, Theodor W. Adorno, mitunter bescheinigt, dass in dessen Beethoven-, Berg- und Mahler-Interpretation letztlich Sympathie für eine ‚postmoderne‘ Denkweise *avant la lettre* mitschwingt, indem hier das musikalisch Nicht-Versöhnte als geschichtsphilosophisch einzig angemessen dargestellt werde (etwa in Form von Beethovens ‚stehengelassenen Konventionen‘, die mittlerweile zum geflügelten Wort geworden sind). Dies aber zeugt von einer zutiefst humanen Abneigung gegen die gewaltsame Einebnung von Verschiedenem, wie sie sich z.B. in den „technokratischen Untertöne[n]“ des Serialismus finden (Heister 2005, 53); eine solche Humanität aber sei letztlich der ‚eigentliche‘ Kern der Moderne.

Somit handelt es sich beim ‚Epochenumbruch‘ um 1975 – anders als bei der Durchsetzung der Atonalität zu Beginn des 20. Jahrhunderts oder bei der Auflösung des Werkbegriffs – nicht um einen tatsächlichen musikhistorischen Einschnitt, sondern um eine Verschiebung von Prioritäten. Während zuvor die Neue Musik im emphatischen Sinne den hegemonialen Diskurs prägte, indem sie für sich beanspruchte, die Avantgarde zu sein, wurde von nun an auch jene Musik, die sich den Geboten von Rationalität, Reinheit, Einheit und Integralität entzog, auf Festivals, in Kompositionsklassen, in Universi-

tätseminaren und in ästhetischen Diskussionen ernst genommen – sie wurde, wie an den Postmoderne-Debatten der 1980er und 90er Jahre zu sehen ist, philosophiefähig. Gleichzeitig verschwand die Neue Musik – im Sinne einer elitären Kunst für Kenner, deren Oberfläche sich streng und sperrig gibt – ab den 1970er Jahren keineswegs von der musikalischen Bildfläche; vielmehr existierte sie weiterhin neben den unterschiedlichsten ästhetischen Ansätzen.

Modernitätskritik und Anti-Moderne

Der Schatten der Moderne, die Modernitätskritik oder, radikaler, die Anti-Moderne, durchzieht das gesamte 20. Jahrhundert: sei es in Form der (bereits antisemitisch getönten) Kritik an der „musikalischen Impotenz“ eines Hans Pfitzner (Pfitzner 1920) oder als Verunglimpfung der jüngeren atonalen Komponisten Mitte der 1950er Jahre als „staatlich subventionierte Dodekakerlinge, die, kaum den Phrasendreschfliegeljahren entwachsen, mit eunuchischem Stolz ihre dogmatische Verschnittenheit zur Schau tragen“ (Melichar 1954, 10). Auch Richard Strauss schlägt sich ab seinem *Rosenkavalier* auf die Seite der gemäßigten Anti-Modernisten, wobei gleichzeitig Historismus und Selbstreflexion Raum gewinnen. Ab 1933 gelangte der Anti-Modernismus in Form des nationalsozialistischen Antisemitismus in Deutschland zu einem unrühmlichen Höhepunkt, der dazu führte, dass die Moderne bzw. die Komponisten neuer Musik (Schönberg und sein Kreis, Eisler, Weill, Ernst Krenek, Franz Schreker u.a.) fast vollständig aus Europa emigrierten oder, wie Karl Amadeus Hartmann oder Max Butting, in die ‚innere Emigration‘ gingen. Die musikalische Moderne in Europa wurde hierdurch – auch wenn von einem Widerspruch zwischen ‚moderner‘ Tonsprache und nationalsozialistischer Ideologie nicht die Rede sein kann – nachhaltig beschädigt. Zentrum des Neuen auf dem Gebiet der Komposition waren nun vor allem die USA. Verglichen mit Deutschland war ein Gegensatz von Moderne und Faschismus auf dem Gebiet der Musik in Mussolinis Italien noch weniger spürbar, was die Musikhistoriographie mitunter in ein Dilemma zwischen ästhetischer Würdigung und moralischer Beurteilung bringt (Flamm 2010). In der Sowjetunion schließlich wurde – nach einer Hochblüte moderner Strömungen in den 1920er Jahren – ab den 1930er Jahren seitens der KPdSU der Versuch unternommen, den Sozialistischen Realismus durchzusetzen, gewissermaßen als eine Art Neu-Definition der Moderne im Sinne der drei Schlagworte Volksverbundenheit, Parteilichkeit und Orientierung an den Klassikern. Federführend war zunächst der Schriftsteller Maxim Gorki (1868-1936); in den 1940er Jahren übernahm Andrej Shdanow (1896-1948) die Funktion des Chef-Ideologen. Politisch erwünscht war eine allgemeinverständliche Musik, die geeignet war, den Sieg des Sozialismus in Töne zu fassen. Die tatsächliche Moderne hingegen wurde, wie auch nach 1945 in den Ländern des sowjetischen Einflussbereichs, als ‚Modernismus‘ (wahlweise auch ‚Kosmopolitismus‘ oder ‚Formalismus‘) abgekanzelt.

Als einer der ersten Komponisten bekam 1936 Schostakowitsch zu spüren, was es heißt, eine nicht-genehme Musik öffentlich aufzuführen: Wahrscheinlich war es Stalin persönlich, der diesen angesichts seiner *Lady Macbeth von Mzensk* des Modernismus (bzw. des „Chaos statt Musik“) bezichtigte. In der DDR erlebten Dessau und Brecht mit der Oper *Das Verhör* bzw. *Die Verurteilung des Lukullus* sowie Eisler mit seinem *Johann*

Faustus-Libretto zu Beginn der 1950er Jahre seitens der ostdeutschen Kulturpolitik ähnliche Maßregelungen. Während daraufhin Dessau bis zu seinem Tod 1979 die Vereinbarkeit von politischer Botschaft und musikalischer Avantgarde kompositorisch demonstrierte und damit in der DDR eine ganze Komponistengeneration prägte, die er in seinem Zeuthener Haus, einer Art – wie es von vielen genannt wurde – ‚Ost-Darmstadt‘, beherbergte, kam Eisler durch die kulturpolitische Zurechtweisung jegliche Zuversicht abhandeln. Der politisch lancierte Versuch, die Anti-Moderne zur herrschenden musikalischen Strömung zu erklären, zeitigte somit ganz unterschiedliche Ergebnisse – von Anpassung und Widerstand bis hin zu subtilen Verfahren musikalischer Dekonstruktion.

Was im ‚Westen‘ ab Mitte der 1970er Jahre als ‚Neue Einfachheit‘ fungierte, löste zeitweise auch in der DDR Befürchtungen aus: Das Bekenntnis des Komponisten Fritz Geißler (1921-1984) aus dem Jahre 1979, keine Neue Musik mehr schreiben zu wollen, ließ bei den ostdeutschen Vertretern Neuer Musik den (letztlich unbegründeten) Verdacht aufkommen, dass der Sozialistische Realismus nun erneut auf den Plan treten sollte. Sowohl in letzterem als auch in der Postmoderne westlicher Provenienz vermeinten mithin viele Musikschaffende und Musikwissenschaftler ein Zeugnis der konservativen bis reaktionären Anti-Moderne zu erkennen. Nicht zuletzt die Postmoderne-Kritik von Jürgen Habermas wurde seitens der Musikwissenschaft in diesem Sinne rezipiert und fruchtbar gemacht: Postmoderne in der Musik bedeutet demnach letztlich nichts anderes als eine restaurativ-reaktionäre Fassadenkunst, die auf musikalische Effekt setzt (u.a. Gruhn 1989). Erst gegen Ende der 1980er Jahre, mit der musikwissenschaftlichen Rezeption von Wolfgang Welschs Interpretation des Postmoderne-Konzepts Francois Lyotards, rückte ein anderes Verständnis von Postmoderne in den Vordergrund – und zwar nicht im Sinne einer Anti-Moderne, sondern im Sinne einer „postmodernen Moderne“ (Wolfgang Welsch), welche die Moderne mit ihren eigenen Mitteln herausfordert und vor allem das moderne Einheitskonzept in Frage stellt. Eine derartige Musik, die vom Historismus scharf abzugrenzen ist und in der das „Prinzip Pluralisierung“ greift (Danuser 2011, 214), ist demnach letztlich ebenfalls emanzipatorisch geprägt. Versuche der Klassifizierung von Werken als ‚modern‘ oder ‚postmodern‘ haben sich trotz der begrifflichen Differenzierung als weitgehend vergeblich erwiesen, da sich Kompositionen gegenüber Etiketten dieser Art grundsätzlich sperrig zeigen. So ist die musikwissenschaftliche Postmoderne-Debatte seit den 1990er Jahren, von punktuellen Ausnahmen abgesehen (Mahnkopf 2008), weitgehend verebbt. Festzuhalten ist: „Die Welt ist kompliziert, es hat nicht nur eine Erste Moderne gegeben, auf welche heute – in den Jahren der Milleniumswende um 2000 – eine ‚Zweite Moderne‘ antwortet, sondern mehrere, ja viele Modernen, auf welche immer eine Zeit danach, eine Postmoderne, folgte“ (Danuser 2011, 209). Man kann diese Feststellung noch radikalieren: Womöglich lässt sich musikalisch ebenso wenig bestimmen, was ‚modern‘ ist, wie es unmöglich ist, eine musikalische Post- oder Zweite Moderne zu definieren – die Frage: ‚Zu welchem Behufe?‘ drängt sich zudem unweigerlich auf. Wenn – wie zu Beginn des dritten Jahrtausends – kaum jemand mehr von ‚Moderne‘ spricht, gilt es zu untersuchen, was, von wem, warum und in welcher historischen Konstellation als ‚modern‘ begriffen wurde und was nicht. Hierdurch lässt sich mehr

über Musikgeschichte erfahren als durch die Einordnung von Musik in Schubladen, und seien diese noch so filigran.

Literaturverzeichnis

Adler, Guido (Hrsg.): *Handbuch der Musikgeschichte*. Frankfurt am Main 1924.

Adorno, Theodor W.: *Die gegängelte Musik*. In: Ders.: *Dissonanzen* (Gesammelte Schriften, Bd. 14). Frankfurt am Main ³1990, 51-66.

Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik* (Gesammelte Schriften, Bd. 12). Frankfurt am Main 2003.

Auner, Joseph / Lochhead, Judy (Hrsg.): *Postmodern Music. Postmodern Thought*. New York/London 2002 (Studies in Contemporary Music and Culture, Vol. 4).

Ballstaedt, Andreas: *Wege zur Neuen Musik. Über einige Grundlagen der Musikgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts*. Mainz/London/Madrid u.a. 2003 (Neue Studien zur Musikwissenschaft, Bd. VIII).

Berger, Karol / Newcomb, Anthony (Hrsg.): *Music and the Aesthetics of Modernity: Essays*. Cambridge, Mass./London 2005.

Berger, Karol: *Bach's Cycle, Mozart's Arrows. An Essay on the Origins of Musical Modernity*. Berkeley/Los Angeles/London ²2008.

Borio, Gianmario: *Musikalische Avantgarde um 1960. Entwurf einer Theorie der informellen Musik*. Laaber 1993 (Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 1).

Borio, Gianmario / Danuser, Hermann (Hrsg.): *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966. Geschichte und Dokumentation in vier Bänden*. Freiburg im Breisgau 1997 (Rombach Wissenschaft: Reihe Musicae, Bd. 2).

Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main 1974.

Celestini, Federico / Kokorz, Gregor / Johnson, Julian (Hrsg.): *Musik in der Moderne – Music and Modernism*. Köln/Weimar/Wien 2011 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 9).

Dahlhaus, Carl: *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*. Mainz 1978.

Dahlhaus, Carl: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Laaber 1980 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6).

Danuser, Hermann: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber ²1992 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 7).

Danuser, Hermann: Postmoderne – Stil, Ästhetik, Epoche? Ein Blick zurück auf die letzte Moderne. In: Meyer, Andreas (Hrsg.): *Was bleibt? 100 Jahre Neue Musik*. Mainz/London/Berlin u.a. 2011 (Stuttgarter Musikwissenschaftliche Schriften, Bd. 1), 203-216.

De la Motte-Haber, Helga (Hrsg.): *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert: Bd. 4, 1975-2000*. Laaber 2000.

Dibelius, Ulrich / Schneider, Frank (Hrsg.): *Neue Musik im geteilten Deutschland, Bd. 1: Dokumente aus den fünfziger Jahren*. Berlin 1993.

Dömling, Wolfgang: *Hector Berlioz und seine Zeit*. Laaber 1986.

Einstein, Alfred: *Geschichte der Musik*. Leiden 1934.

Eisler, Hanns: Über die Dummheit in der Musik, in: *Sinn und Form* 10/3 (1958), 442-445.

Falke, Gustav-H. H.: *Johannes Brahms: Wiegenlieder meiner Schmerzen – Philosophie des musikalischen Realismus*. Berlin 1997.

Flamm, Christoph: Musik, Diktatur, Geschichtsschreibung. Fünf Anmerkungen. In: Noeske, Nina / Tischer, Matthias (Hrsg.): *Musikwissenschaft und Kalter Krieg. Das Beispiel DDR*. Köln/Weimar/Wien 2010 (KlangZeiten – Musik, Politik und Gesellschaft), 131-141.

Flotzinger, Rudolf: Moderne Musik – Musik der Moderne. Ausgangsüberlegungen und -hypothesen. In: Haller, Rudolf (Hrsg.): *nach kakanien. Annäherung an die Moderne*. Wien/Köln/Weimar 1996 (Studien zur Moderne, Bd. 1), 199-266.

Gruhn, Wilfried (Hrsg.): *Das Projekt Moderne und die Postmoderne*. Regensburg 1989 (Hochschuldokumentationen zu Musikwissenschaft und Musikpädagogik der Musikhochschule Freiburg, Bd. 2).

Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig 1854.

Heister, Hanns Werner (Hrsg.): *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert: Bd. 3, 1945-1975*. Laaber 2005.

Hiekel, Jörn Peter: ‚Postmoderne‘ im Musikdiskurs. Einige Einsichten und Ansichten. In: Flechsig, Amrei / Weiss, Stefan (Hrsg.): *Postmoderne hinter dem Eisernen Vorhang. Werk und Rezeption Alfred Schnittkes im Kontext ost- und mitteleuropäischer Musikdiskurse*. Hildesheim/Zürich/New York 2013 (Ligaturen. Musikwissenschaftliches Jahrbuch der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover, Bd. 6), 15-34.

Kerman, Joseph: *Contemplating Music. Challenges to Musicology*. Cambridge, Mass. 1985.

Klein, Richard / Mahnkopf, Claus-Steffen (Hrsg.): *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*. Frankfurt am Main 1998.

Klotz, Heinrich: *Kunst im 20. Jahrhundert*. München 1999.

Kolleritsch, Otto (Hrsg.): *Wiederaneignung und Neubestimmung. Der Fall „Postmoderne“ in der Musik*. Wien/Graz 1993 (Studien zur Wertungsforschung, Bd. 26).

Kreidler, Johannes / Lehmann, Harry / Mahnkopf, Claus-Steffen: *Musik – Ästhetik – Digitalisierung. Eine Kontroverse*. Hofheim 2010.

Kurt, Ronald: *Indien und Europa. Ein kultur- und musiksoziologischer Verstehensversuch*. Bielefeld 2009.

Lehmann, Harry: Avantgarde heute. Ein Theoriemodell der ästhetischen Moderne. In: *Musik & Ästhetik* 10/38 (2006), 5-41.

Lehmann, Harry: Die Kunst der reflexiven Moderne. In: Hiekel, Jörn Peter (Hrsg.): *Orientierung. Wege im Pluralismus der Gegenwartsmusik*. Mainz/London/Madrid u.a. 2007 (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung, Bd. 47), 24-44.

Mahnkopf, Claus-Steffen: Neue Musik am Beginn der Zweiten Moderne. In: *Merkur* 594/595 (1998), 864-875.

Mahnkopf, Claus-Steffen: Theorie der musikalischen Postmoderne. In: *Musik & Ästhetik* 12/46 (2008), 10-32.

Massow, Albrecht von: *Musikalisches Subjekt. Idee und Erscheinung in der Moderne*. Freiburg 2001 (Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae, Bd. 84).

Meine, Sabine / Noeske, Nina (Hrsg.): *Musik und Popularität. Aspekte zu einer Kulturgeschichte zwischen 1500 und heute*. Münster/New York 2011 (Populäre Kultur und Musik, Bd. 2).

Melichar, Alois: *Die Überwindung des Modernismus*. Frankfurt am Main 1954.

Mersmann, Hans: *Die moderne Musik seit der Romantik*. Wildpark-Potsdam 1928 (Bücker-Handbuch der Musikwissenschaft).

Noeske, Nina: *Musikalische Dekonstruktion. Neue Instrumentalmusik in der DDR*. Köln/Weimar/Wien 2007 (KlangZeiten, Bd. 3).

Pfitzner, Hans: *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz. Ein Verwesungssymptom?* München 1920.

Schilling, Gustav (Hrsg.): *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst. Vierter Band*. Stuttgart 1837.

Schneider, Frank: Was ist musikalischer Fortschritt? Die Diskussion in den sozialistischen Ländern. In: Ehrmann-Herfort, Sabine / Finscher, Ludwig / Schubert, Giselher (Hrsg.): *Europäische Musikgeschichte 2*. Kassel 2002, 1167-1193.

Schönberg, Arnold: Komposition mit zwölf Tönen (1935). In: Ders.: *Stil und Gedanke*. Hrsg. von Vojtech, Ivan. Frankfurt am Main 1995, 105-137.

Stephan, Rudolf: Moderne. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite Ausgabe, Sachteil*, Bd. 6. Kassel/Basel/London u.a. 1997, 392-397.

Taruskin, Richard: *The Oxford History of Western Music. Vol. 4: The Early Twentieth Century*. Oxford/New York 2005.

Tischer, Matthias: *Komponieren für und wider den Staat. Paul Dessau in der DDR*. Köln/Weimar/Wien 2009 (KlangZeiten, Bd. 6).

Tischer, Matthias: Musik in der Ära des Kalten Krieges. In: Meyer, Andreas (Hrsg.): *Was bleibt? 100 Jahre Neue Musik*. Mainz/London/Berlin 2011 (Stuttgarter musikwissenschaftliche Schriften, Bd. 1), 135-161.

Weber, Max: *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*. Tübingen 1972.

Westphal, Kurt: *Die moderne Musik*. Leipzig 1928.