

Vorwort

Zuweilen scheint es zur Gegenwart hin allzu still geworden zu sein um die einst so leidenschaftlich umstrittene und umkämpfte ‚neue Musik‘. Die Heroen- und Legendengeschichten, die sich um ihre (anfangs meist männlichen) Protagonisten rank(t)en, sind, gewiss teilweise nicht zu Unrecht, von einer jüngeren kritischen Musikhistoriographie hinterfragt und korrigiert worden. Die (meist implizit) selbsterklärte Position eines auf rigorose ästhetische Innovation und gesellschaftliche Kritik ausgerichteten Komponierens als ‚Hauptströmung‘ der Musikgeschichte ist dabei neu kontextualisiert worden durch eine Verlagerung der Forschungsschwerpunkte auf populäre Musikformen, Exil, Globalisierung und Diversität sowie auf Institutionen-, Publikums-, Repertoire-, Interpretations- und Rezeptionsforschung, die sich oft stärker mit dem Wandel etablierter Stile und Werke befassen als mit dem je musikalisch Neuen. In diesem Zusammenhang kann auch in mancher Hinsicht von einer (neo-)konservativen Wende der Fächer Musikwissenschaft und Musiktheorie seit etwa zwei bis drei Jahrzehnten gesprochen werden, die sich auch in der gegenwärtigen Besetzungspolitik an Hochschulen und Universitäten und in einem Mangel an innovativer Forschung im Bereich der neuen und neuesten Musik niederschlägt. Gewiss hat der oft als hermetisch und ‚isoliert‘ wahrgenommene (oder von seinen Gegner*innen so konstruierte) Diskurs der neuen Musik zu dieser Situation einen gewichtigen Teil beigetragen. Selbst universalistischen Denkern wie Theodor W. Adorno oder Carl Dahlhaus ist es letztlich nicht gelungen, die Musik seit 1945 in das Spektrum der Musikforschung so zu integrieren, dass der Umgang mit ihr heute eine Selbstverständlichkeit wäre. Gerade vor diesen Hintergrund muss herausgestellt werden, dass Persönlichkeiten wie Arnold Schönberg, Edgard Varèse, Giacinto Scelsi, Bernd Alois Zimmermann, György Ligeti, Pierre Boulez, Morton Feldman, György Kurtág, Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough, Gérard Grisey, Salvatore Sciarrino oder Isabel Mundry – um hier nur jene Namen zu nennen, denen im vorliegenden Buch größere Studien gewidmet sind – mit ihrem Komponieren schon allein deshalb ein fester Platz in einer wie auch immer dekonstruierten musikhistorischen Erzählung zufällt, weil sie mit ihrem riskanten Denken im Klang, bei oft genug vorhersehbar prekärer Rezeption, ein neuartiges Hören einforderten, das sich – scheinbar – kaum auf bewährte Hörerfahrungen oder Rezeptionsgewohnheiten stützen konnte. Eine äußerst dynamische ‚Hörgeschichte‘ konnte so im 20. Jahrhundert wie kaum je zuvor mit Musikgeschichte konvergieren. Dass bei vielen der Genannten aus den Skandalen von einst heftige Umarmungen von Öffentlichkeit, Kulturleben und akademischer Welt geworden sind, belegt zwar einerseits die nicht zu bestreitende kanonische Stellung solcher Ansätze auch über einen musikologischen Fachdiskurs hinaus, verfestigt aber andererseits, auch angesichts der geschilderten Kontinuität einer Marginalisierung in eben diesem Fachdiskurs, die Vermutung, dass die unbequemen Implikationen dieses neuartigen Hörens bis heute selbst unter Expert*innen noch kaum mit hinreichender Konsequenz anerkannt werden.

Dieses Buch stellt mit dem performativen Hören posttonaler Musik einen Diskurs ins Zentrum, der in meinem Verständnis durchaus das Potenzial besitzt, Ansätze zur Überbrückung dieser empfindlichen Kluft vorzulegen. Zum einen wird die zentrale Stellung von Klang, Zeit und Raum in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts in einen breiteren diskursgeschichtlichen Kontext eingebettet, der verdeutlicht, dass mancher vermeintliche ‚Spezialdiskurs‘ neuer Musik langlebige Debatten der Kompositionspoetik und Musikästhetik nur unter besonders zugespitzten Voraussetzungen neu verhandelt. Zum anderen wird über das Prinzip der musikalischen Morphosyntax ein Hörmodell ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt, das Klang in seiner performativen und perzeptuellen Materialität als den Ausgangspunkt hörend-analytischer Aktivität begreift. Von besonderer Bedeutung dabei ist, dass auditive Alltagserfahrung und die heute in aller Regel lebenslange Hörerfahrung mit tonaler Musik in diesem Modell nicht als Hindernisse oder Gegensätze zum Hören posttonaler Klangstrukturen verstanden werden, sondern vielmehr als deren grundlegende Voraussetzung, ohne dass dabei die Erschütterungen kaschiert und minimiert werden, die neues Komponieren (nicht erst) seit Schönberg oft auslöste. Ausgegangen wird von einem historisch sich wandelnden, situativen und performativen Wahrnehmungs-begriff, der anhand einer breiten Fülle von Fallbeispielen in vielfältiger Weise konkretisiert wird. Durch eine Integration historischer Sichtweisen auf Diskurse zum hörenden Erfassen und Erfahren von Klang und Zeit seit dem späten 18. Jahrhundert, Erkenntnissen der Musikpsychologie und dem Aufdecken werkgenetischer Aspekte und strukturanalytischer Details wird versucht, die neuartigen Klang- und Zeitbegriffe posttonaler Musik in ihrer Verflechtung von poetischer Idee, Wahrnehmungsaktivität und historischer Situativität zu begreifen. Die Wahrnehmung posttonaler Musik wird als ein durch die Erfahrungen des Alltags- und Musikhörens, also durch die eigene Hörbiographie, vielfältig ausgestaltbares performatives Phänomen begriffen, das auf der Basis von Idealtypen und vor dem Hintergrund autorzentrierter Intentionalität nicht hinreichend gefasst werden kann. Somit können die hier vorgelegten Ansätze vielleicht auch Anregungen zur pädagogischen und öffentlichen Vermittlung neuer Musik bieten.

*

Das Buch basiert auf einer langen Reihe von Einzelveröffentlichungen, die am Ende des Buchs (→ Textnachweise) angeführt und in ihrer Relevanz für den Inhalt dieses Buches differenziert werden. Wichtigste Grundlage ist meine kumulative Habilitationsschrift aus dem Jahr 2014, bestehend aus 15 thematisch eng miteinander verbundenen Publikationen, die im Rahmen des Forschungsprojekts CTPSO (*A Context-Sensitive Theory of Post-tonal Sound Organisation*, 1.3.2011–31.12.2014, <https://ctps0.kug.ac.at>) entstanden und in einer Reihe von weiteren Beiträgen in den folgenden Jahren fortgesetzt wurden, besonders im *Lexikon Neue Musik* (2016). Aber auch Forschungsansätze zweier jüngerer Forschungsprojekte sind in dieses Buch eingeflossen, zum einen aus dem auf eine korpus-gestützte Interpretationsanalyse zielenden PETAL-Projekt (*Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening. Interpretation and Analysis of Macroform in Cyclic Musi-*

cal Works, 1.9.2017–31.8.2020, <https://petal.kug.ac.at>), zum anderen aus dem die CTPSO-Forschung mit vorwiegend empirischen Methoden weiterdenkenden PoD-Projekt (*Points of Discontinuity. Theory, Categorization, and Perception of Cadences and Openings in Post-tonal Music*, <https://pod.kug.ac.at>, seit 1.3.2021). Es ist geplant, in einigen Jahren eine umfassende Sammlung von hörsensitiven Analysen als Ergebnis des letztgenannten Projekts vorzulegen, die als eine Fortsetzung des hier vorgelegten Buchs aufgefasst werden kann. Die auf den folgenden Seiten entwickelte Methodik wird dort vor dem Hintergrund systematisch durchgeführter Hörexperimente aktualisiert werden, erweitert auf ein deutlich breiteres Repertoire posttonaler Musik, das die globale Ausbreitung posttonaler Kompositionsweisen sowie eine stärkere Diversität hinsichtlich Gender, Stilistik und (inter)kulturellen Referenzen aufweisen wird als es in dem für dieses Buch gesteckten Rahmen möglich war. Dass sich hierdurch auch die performativen Analysemethoden pluralisieren und verändern werden, ist bereits jetzt absehbar.

*

Einer Reihe von Kolleginnen und Kollegen schulde ich Dank für die intensiven, zum Teil auch kontroversen Diskussionen, auf deren Basis die hier präsentierte Forschung über viele Jahre hinweg entwickelt und vertieft werden konnte: Dieter Kleinrath, *doctoral researcher* im CTPSO-Projekt und langjähriger Mitarbeiter an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, Jörn Peter Hiekel (Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden), langjähriger Weggefährte, Anreger zahlreicher Forschungsideen und Publikationen und Mitherausgeber des Großprojekts *Lexikon Neue Musik*, den drei Gutachtern meiner kumulativen Habilitationsschrift Wolfgang Gratzner (Universität Mozarteum Salzburg), Ulrich Mosch (Universität Genf) und Arne Stollberg (Humboldt-Universität zu Berlin), den Mitarbeiter*innen meiner laufenden Forschungsprojekte Thomas Glaser, Majid Motavasseli, Ana Rebrina und Thomas Wozonig sowie Christa Brüstle, Andreas Dorschel, Margarethe Maierhofer-Lischka, Deniz Peters, Peter Revers (Universität für Musik und darstellende Kunst Graz), Michele Calella, Birgit Lodes, Christoph Reuter (Universität Wien), Lukas Haselböck, Wolfgang Suppan, Nikolaus Urbanek (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien), Karol Berger (Stanford University), Anna Maria Busse Berger (University of California Davis), Federico Celestini (Universität Innsbruck), Thomas Christensen (University of Chicago), Nicholas Cook (University of Cambridge), Mark Delaere (University of Leuven), Tobias Janz (Universität Bonn), Martin Kaltenecker (Université Paris Diderot – Paris 7), Helga de la Motte-Haber (Technische Universität Berlin), Cosima Linke (Hochschule für Musik Saar), Markus Neuwirth (Anton Bruckner Privatuniversität Linz), Rainer Nonnenmann (Hochschule für Musik und Tanz Köln), Richard Parncutt (Karl-Franzens-Universität Graz), Nina Polaschegg (Wien), Elfriede Reising (Graz), Christian Thorau (Universität Potsdam), Claudius Torp (Bauhaus-Universität Weimar), Laurence Willis (London) und Martin Zenck (Universität Würzburg). Dank gebührt auch den Studierenden des Hauptfachs Musiktheorie an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz und den Studierenden der Universität Wien, die meine

musikwissenschaftlichen Vorlesungen und Seminare besuchten. Es ist nicht übertrieben, wenn ich schreibe, dass ich, wie Arnold Schönberg seine *Harmonielehre*, in vieler Hinsicht dieses Buch von meinen Schüler*innen gelernt habe. Von Herzen danke ich schließlich nicht zuletzt meiner Familie und meinen engen Freunden für die unentwegte liebevolle Unterstützung.

Im Rahmen der Herstellung des Buchs möchte ich Tobias Schick (Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden) herzlich für das genaue und anregende Lektorat danken, ebenso danke ich Werner Eickhoff-Matschitzki und Dimitrios Katharopoulos für die kompetente Assistenz bei der Einrichtung der Graphiken sowie Dieter Kleinrath für die gewohnte unerlässliche Hilfe bei der Erstellung des Registers. Dem Olms-Verlag, Doris Wendt und Michael Schmitz, danke ich für das ergänzende Lektorat sowie die hervorragende und unkomplizierte Zusammenarbeit und Sabine Koch, André Eckardt und Christian Kämpf, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden / *musiconn*, für die Einrichtung der Open Access Publikation. Dem Vizerektorat Forschung der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz danke ich für die finanzielle Unterstützung der Produktion des Buchs und der Open Access Publikation.

*

Angefügt seien einige editorische Hinweise: Das gesamte Buch hindurch habe ich mich um eine gendersensitive Sprache bemüht, geschlechtsneutrale Formulierungen wie etwa ‚Komponist*innen‘ werden aber nur dort verwendet, wo es inhaltlich angemessen ist und sich grammatikalische Komplikationen umgehen ließen. Alle nicht eigens in Fußnoten nachgewiesenen Übersetzungen stammen von mir. Sämtliche in diesem Buch enthaltenen Weblinks wurden zuletzt am 31.1.2023 geprüft, auf einen Einzelnachweis des letzten Aufrufs wird daher verzichtet. Das Buch erscheint als Open Access mit einer CC-BY-Lizenz, die integrierten Audiobeispiele sind über die *musiconn*-Mediathek abrufbar unter den bei den jeweiligen Beispielen im Buch angegebenen Links. Ein vollständiges Verzeichnis aller 55 Audiobeispiele und sechs Videobeispiele kann mittels der Suche „Unerhörte Klänge“ unter <https://mediathek.slub-dresden.de> aufgerufen werden.