

MUSIK

Andreas Holzer

NETZE DER MACHT IN
DER NEUE-MUSIK-SZENE

K
O
N
T
E
X
T

HOLLITZER



Netze der Macht
in der Neue-Musik-Szene

Musikkontext 20

MUSIKKONTEXT

Studien zur Kultur, Geschichte und Theorie der Musik
Veröffentlichungen des Instituts für Musikwissenschaft
und Interpretationsforschung
an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

Reihe herausgegeben von
Manfred Permoser und Fritz Trümpi

Andreas Holzer

**Netze der Macht
in der Neue-Musik-Szene**

Herausgegeben von Manfred Permoser

HOLLITZER



Andreas Holzer
Netze der Macht in der Neue-Musik-Szene
Herausgegeben von Manfred Permoser
(= Musikkontext 20)

Veröffentlicht mit Unterstützung
aus den Mitteln der Open-Access-Förderung
der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien
(Open Access Lizenz CC BY 4.0)



Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
der MA 7 – Kulturabteilung der Stadt Wien,
Wissenschafts- und Forschungsförderung



© HOLLITZER Verlag, Wien 2024
www.hollitzer.at

Alle Rechte vorbehalten.
Die Abbildungsrechte sind nach
bestem Wissen und Gewissen geprüft worden.
Im Falle noch offener, berechtigter Ansprüche wird
um Mitteilung der Rechteinhaber*innen ersucht.

Umschlaggestaltung und Satz: Daniela Seiler
Coverbild: 123rf.com
Hergestellt in der EU

ISBN 978-3-99094-156-0
ISSN 1616-5209

INHALT

- 9 — Dank
- 10 — Vorwort des Herausgebers
- 11 — Vorbemerkung zu den Fragebögen und Interviews
(und den Abkürzungen)
- 13 — Vorbetrachtung: N/neu? modern? zeitgenössisch? gegenwärtig?
aktuell?
- 21 — Einleitung
- 29 — 1. Methodische Zugänge
- 29 — 1.1. Beschreibungsmodelle von sozialen Netzwerken
und deren Machtstrukturen
- Michel Foucault: Dispositive • Pierre Bourdieu: Felder
 - Howard S. Becker: Art Worlds • Niklas Luhmann: Systeme
 - Gerhard Schulze: Szenen
- 46 — 1.2. Machttheorien
- Max Weber (Durchsetzung des Willens) • Hannah Pitkin
(power over/power to) • Hannah Arendt (Macht als Produkt
menschlichen Handelns) • Pierre Bourdieu (symbolische Macht)
 - Michel Foucault (Mikrophysik der Macht) • Niklas Luhmann
(*Macht im System*) • Gerhard Göhler (transitive/intransitive Macht)
 - Judith Butler (*Psyche der Macht*) • Shoshana Zuboff: (Instrumen-
tarian Power?)
- 57 — 2. Das Beobachtungsfeld: Aufführungen Neuer Musik von 2010 –
2019 in Deutschland und Österreich – eine selektive Bestandsauf-
nahme und deren Analyse
- 57 — 2.1. Aufführungsdaten von 2010 bis 2019
- 57 — 2.1.1. Das Untersuchungsfeld und die Kategorien
der Untersuchung
- 60 — 2.1.2. Die Untersuchungskategorien
- 62 — 2.1.3. Die Aufführungsdaten:
- a. Österreich:
- 62 — Wien Modern
 - 66 — Musikprotokoll des Steirischen Herbstes (Graz)

69	—	Klangspuren Schwaz
71	—	Zyklus Klangforum (Wien)
72	—	Zyklus Nouvelles Aventures (Wien)
73	—	Zyklus PHACE (Wien)
75	—	b. Deutschland:
75	—	Internationale Ferienkurse in Darmstadt
77	—	Donaueschinger Musiktage
78	—	Ultraschall Berlin
81	—	Maerzmusik (Berlin)
83	—	cresc... Biennale für Moderne Musik (Frankfurt)
84	—	Eclat (Stuttgart)
86	—	Musica Viva (München)
88	—	2.1.4. Auswertungen der Aufführungsdaten
88	—	Gesamtzahl der Aufführungen in Österreich
92	—	Gesamtzahl der Aufführungen in Deutschland
95	—	Gesamtzahl der Aufführungen in Österreich und Deutschland – und ein Vergleich mit einer Studie von Gianluigi Mattiotti
110	—	Besetzungen bzw. Art der aufgeführten Stücke
113	—	Anzahl und Anteil der Stücke von Komponistinnen
117	—	Veränderungen bezüglich der Aufführungsorte
119	—	2.2. Zum Stellenwert von Komponist*innen Neuer Musik im universitären Musikgeschichteunterricht
121	—	2.3. Inwieweit korreliert die Anzahl der Aufführungen mit der Präsenz der Komponist*innen im Schrifttum?
125	—	2.4. Zur Relevanz digitaler Präsenz von Komponist*innen
133	—	3. Diskurse über die aktuelle Kompositionsszene
133	—	3.1. Einleitung – wie verstehe ich den Begriff Diskurs?
137	—	3.2. Textsorten, Diskursstränge – Vorbemerkungen zur Auswahl der Texte und deren Analyse
142	—	3.2.1. Werkeinführungen
143	—	a. Zur Performativität der Texte (• Anregungen durch andere Künste • Verknüpfungen mit philosophischen Ideen • Anregung durch assoziative Bilder)

154	—	b. Was wird über die musikalischen Strukturen und deren Realisierung geschrieben?
156	—	c. Explizite und implizite Formen einer ästhetischen Positionierung
162	—	d. Resümee
164	—	3.2.2. Texte von Komponist*innen als kompositionsgeschichtliche Positionsbestimmungen
164	—	a. Zentrale aktuelle Diskursstränge
169	—	b. Claus-Steffen Mahnkopf: Plädoyer für eine „innerkompositorische Ethik“
177	—	c. Johannes Kreidler: „Wer für Geige/Streichquartett schreibt, schreibt ab“
180	—	d. Erweiterung des Diskursfeldes und Conclusio
193	—	e. Resümee
200	—	3.2.3. Genderaspekte
211	—	Resümee
215	—	4. Institutionen und Akteur*innen in ihren kulturpolitischen Rahmenbedingungen
215	—	Vorbemerkung
215	—	4.1. Kulturpolitische Rahmenbedingungen
215	—	4.1.1. Determinanten der Kulturpolitik
224	—	4.1.2. Aktionsradien der Kulturpolitik
226	—	Strukturen der Förderungen
229	—	a. Jährliche staatliche Subventionen (• Traditionelle Institutionen • Institutionen der Neue Musik-Szene)
234	—	b. Preise, Wettbewerbe
241	—	c. Stiftungen, Sponsoren
243	—	4.2. Institutionen als Schnittstellen
243	—	Grundlegendes
247	—	Festivals
251	—	Kurator*innen
258	—	Das Konzert – ein Auslaufmodell?
260	—	Rundfunkanstalten
261	—	Bildungsinstitutionen
264	—	Verlage

269	—	4.3. Soziale Akteur*innen und ihre Strategien
270	—	Netzwerke
275	—	Komponist*innen: Technologien des Selbst
280	—	Interpret*innen
283	—	Resümee
293	—	Anhang¹
293	—	A. Fragebogen an Komponist*innen
294	—	B. Fragebogen an Interpret*innen
295	—	C. Fragebogen an Kurator*innen
296	—	D. Fragebogen an Leiter*innen von Ensembles
297	—	Literaturverzeichnis
309	—	Index
309	—	Begriffe
312	—	Personen

1 Es wurden auch Fragebögen an Verlagspersonen ausgesandt; von dieser Seite gab es keine Rückläufe.

DANK

Ich danke der Leitung des Instituts für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung (IMI) an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw), Melanie Unseld und Julia Heimerdinger, für die großzügige Förderung dieses Buchprojekts. Bei der Stabstelle Forschungsförderung (Therese Kaufmann, Vitali Bodnar) bedanke ich mich für die Unterstützung, beim Hollitzer Verlag für die Open Access Freigabe. Für den großen Zeitaufwand, den das dafür notwendige Gutachten erfordert hat, möchte ich mich bei Alenka Barber-Kersovan ganz besonders bedanken!

Die Zusammenarbeit mit dem Hollitzer Verlag, die ich schon mehrfach genießen durfte, hat sich auch diesmal wieder als rundherum erfreulich erwiesen, dafür danke ich herzlich Sigrun Müller-Fetz und Michael Hüttler. Für die Gestaltung der Graphik des Titelblattes danke ich Daniela Seiler.

Eine wertvolle Grundlage für diese Untersuchung bildeten die Antworten auf die Fragebögen, (in schriftlicher Form oder als Interview), die ich an Komponist*innen, Interpret*innen, Kurator*innen, Leiter*innen von Ensembles und Verlagsleute¹ geschickt habe. Da es sich durchwegs um keine einfach zu beantwortenden Fragen handelt, war das mit einem hohen Zeitaufwand verbunden. Dafür möchte ich mich herzlich bei folgenden Personen bedanken:

Peter Ablinger, Mark Andre, Katharina Bleier, Cordula Bösze, Marko Ciciliani, Hannes Dufek, Hanspeter Frehner, Tamara Friebel, Reinhold Friedl, Clemens Gadenstätter, Bernhard Gander, Lukas Haselböck, Edu Haubensak, Simone Keller, Volkmar Klien, Manuela Kerer, Katharina Klement, Mayako Kubo, Bernhard Lang, Michael Maierhof, Cécile Marti, Wolfgang Mitterer, Sarah Nemtsov, Georg Nussbaumer, Harald Pröckl, Julia Purgina, Gerald Resch, Wolfgang Rüdiger, Dominik Schweiger, Alexander Stankovski, Iris ter Schiphorst, Wolfgang Seierl, Wolfgang Suppan, Claudius von Wrochem, Thomas Wally.

Da diese Studie stärker von soziologischen als von musikwissenschaftlichen Perspektiven geprägt ist, musste ich mich weit über mein Fachgebiet als Musikwissenschaftler hinausbewegen. Dass ich mich diesem Wagnis überhaupt stellen konnte, ist nicht zuletzt Tasos Zembylas zu verdanken, der, ausgehend von einem gemeinsamen Projekt, in den letzten Jahren so etwas wie mein soziologischer Mentor war. Last but not least möchte ich mich bei meiner Frau und Kollegin, Annegret Huber, bedanken, von der ich so viele Anregungen erhalten habe, dass ich sie hier gar nicht aufzählen kann.

1 Von dieser Seite kamen leider keine Rückmeldungen.

VORWORT DES HERAUSGEBERS

Als im Jahr 1988 erstmals das Festival Wien Modern ausgerichtet wurde, war es das erklärte Ziel der Initiatoren (Claudio Abbado und Lothar Knessl), einer – von Traditionalismus geprägten – Wiener Musik-Szene neue, innovative Impulse zu verleihen. Den anfangs retrospektiven Charakter der programmatischen Ausrichtung erklärten die Kuratoren mit einem notwendigen „Nachholbedarf“ an Schlüsselwerken Neuer Musik „rund um 1920 oder 1950, die selbst schon Tradition geworden sind“ (Lothar Knessl). Doch bereits wenige Jahre später konstatieren kritische Stimmen eine „gewisse Verkrustung“ des Festival-Konzeptes (Wolfgang Fuhrmann, 1992), eine Kritik, auf die die Festivalleitung in den Folgejahren reagiert. Gesucht wird nun der „musik-kulturelle Gegenwartsbezug“ und der Fokus richtet sich auf aktuelle Entwicklungen der internationalen Neue-Musik-Szene.

Das dynamische Wechselspiel der ‚Player‘ im dicht vernetzten ‚Feld‘ (Pierre Bourdieu) der Neue-Musik-Szene (hier kursorisch am Beispiel von Festival-Kurator*innen und medialer Rezeption verdeutlicht) macht der Autor der vorliegenden Studie aus kulturwissenschaftlicher Perspektive transparent als Ausdruck komplexer Machtkonstellationen. Dabei wird zunächst die Problematik einer Begriffsklärung erörtert: Worüber spricht wer, wenn von ‚Neuer Musik‘ die Rede ist? (N/neu? Modern? Zeitgenössisch? Gegenwärtig? Aktuell?), um weiterführend das zentrale Forschungsinteresse zu formulieren: „[...] in welcher Art und Weise [bestimmen und bestimmten] Machtverhältnisse das Gefüge der Neue-Musik-Szene[?] Welche Komponist*innen, welche Gruppen, welche Musikstücke oder welche kompositorische Tendenzen konnten sich verstärkt in Szene setzen und aus welchen Gründen? Welche ästhetischen Positionen oder kompositorischen Ausrichtungen haben sich in den Vordergrund der Diskurse geschoben und auf welche Weise? Welche Zusammenhänge und Mechanismen stehen hinter solchen Prozessen, und welche Rolle spielen dabei Akteur*innen, Diskurse, Institutionen, Digitalisierungsprozesse oder die kulturpolitischen Rahmenbedingungen?“ (Andreas Holzer)

Dem Verlag Hollitzer sei für seine gewohnt professionelle Betreuung und der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien für die wohlwollende finanzielle Unterstützung der vorliegenden Publikation herzlich gedankt.

Manfred Permoser

VORBEMERKUNGEN ZU DEN FRAGEBÖGEN UND INTERVIEWS (UND DEN ABKÜRZUNGEN)

Im Vorfeld dieser Untersuchung wurden an wesentliche Personengruppen der Neue-Musik-Szene (Komponist*innen, Interpret*innen, Leiter*innen von Ensembles, Kurator*innen, Verlagsleute) Fragebögen ausgesandt; in manchen Fällen sind auf Wunsch auch Interviews¹ durchgeführt worden. Der Wortlaut dieser Fragebögen ist im Anhang abgedruckt. Dabei war es mir wichtig, die Fragen eher allgemein zu halten, um möglichst keine ‚Stoßrichtung‘ vorzugeben, die in irgendeiner Weise durch persönliche Haltungen geprägt sein könnte. Niemand geht unbedarft an ein Projekt heran; neben reichhaltigen Erfahrungen ist mit einer Reihe von stillschweigenden Annahmen zu rechnen, die womöglich ungewollt zu einer tendenziösen Befragung beitragen könnten. Insofern konnte ich dem Wunsch mancher der angeschriebenen Personen, aus zeitlichen Gründen nur Fragen zu stellen, die mit ja oder nein zu beantworten sind, nicht nachkommen. Es ging mir nicht um die Bestätigung oder Widerlegung persönlicher Vorannahmen, sondern um Antworten, die sowohl vom Umfang wie auch von der Ausrichtung her ganz von den Befragten bestimmt sein sollten. Die Beantwortungen der Fragen sind anonym in den Text eingearbeitet, mit anonymen Verweisen (z. B. F1 für Fragebogen 1, I2 für Interview 2).

1 Zusätzlich wurden einige Interviews, die im Rahmen eines anderen Forschungsprojekts geführt worden sind, beigezogen. Dieses Projekt mündete in folgende Publikation: Tasos Zembylas/Martin Niederauer, *Praktiken des Komponierens. Soziologische, wissenstheoretische und musikwissenschaftliche Perspektiven*, Wiesbaden 2016. In englischer Übersetzung: *Composing Processes and Artistic Agency. Tacit Knowledge in Composing* = Routledge Advances in Sociology 221, London 2018.

VORBETRACHTUNG: N/NEU? MODERN? ZEITGENÖSSISCH? GEGENWÄRTIG? AKTUELL?

Der Begriff Neue Musik, ob mit großem N oder kleinem n, ist in letzter Zeit in Hinblick auf seine Gültigkeit oftmals in Frage gestellt worden. Als wesentlicher Grund dafür lässt sich ins Treffen führen, dass sich die kompositionsgeschichtlichen Entwicklungen der letzten Jahrzehnte in vielfältigste Richtungen differenziert haben, so dass eine Kennzeichnung als ‚neu‘ schwerlich noch eine ähnlich spezifische Bedeutung haben kann als etwa in den 1950er oder -60er Jahren. Niemand wird den Anspruch erheben können, eine allgemein akzeptierte Grenze ziehen oder klare Kriterien umreißen zu können, was genau Neue Musik ausmacht und wo Neue Musik endet. Das Verhältnis von neu und konservativ/traditionell ist wohl besser vorstellbar als eine Art Skala mit zahlreichen nuancierten Abstufungen zwischen den beiden Polen, wobei aber sowohl die Einordnung von Musikstücken auf dieser Skala wie auch die damit verbundene Grenzziehung, je nach dem wer diese vornimmt, unterschiedlich ausfallen dürfte. Ganz beliebig ist diese Einordnung bzw. Grenzziehung aber keinesfalls: Es gibt etwa nach wie vor zahlreiche Komponist*innen, die sich einer neotonalen oder neoklassizistischen Tradition verbunden fühlen und die dezidiert alle, oder zumindest viele Tendenzen der Neuen Musik nach 1950 als Irrweg auffassen. Deren Werke sind sowohl in der einschlägigen Konzertlandschaft als auch in den dazugehörigen Diskursen des deutschsprachigen Raumes, also dem vorliegenden Untersuchungsfeld (s. Einleitung), eher eine Randerscheinung; sie werden mit weitgehender Übereinkunft nicht dem Bereich Neue Musik zugerechnet (im anglo-amerikanischen Raum wäre die Sachlage eine andere). Auf der anderen Seite beziehen sich sämtliche der hier ins Auge gefassten Festivals, trotz der teils äußerst großen Bandbreite des aufgeführten Repertoires, sehr deutlich auf Neue Musik, bzw. auf eine Musik, die mit einem relativ breiten Konsens als solche bezeichnet wird.¹

Die Einstufung als neu kann aber nicht bloß mit Blick auf die Ebene des musikalischen Materials getroffen werden; vielmehr muss auch gefragt werden, wer mit welchen Motivationen diese Klassifizierung vollzieht. Hinter solchen Einschätzungen stehen (oftmals ideologisch aufgeladene) ästhetische Haltungen, die unter Umständen eine im 20., oder gar schon im 19. Jahrhundert herausgebildete Vormachtstellung prolongieren. Fast alle kompositionsgeschichtlichen Darstellungen des

1 Etwas anders dürfte die Situation auf dem Sektor Musiktheater sein, der aber nicht im Fokus dieser Untersuchung steht. Die Entscheidung für diese Beschränkung ist darin zu sehen, dass die zu bedenkenden Problemfelder und Fragestellungen im Kontext dieses Bereichs doch sehr spezifische wären, die den Rahmen dieser Arbeit sprengen würden.

20. Jahrhunderts stellen das als Neue Musik Bezeichnete klar in den Vordergrund, zumindest im deutschsprachigen Raum mit dem Schönbergkreis und der Darmstädter Szene als Mainstream. Allerdings werden die Prämissen und die Gültigkeit der hinter dieser Konstruktion stehenden Haltungen zunehmend hinterfragt.² Jedenfalls ist im Sinne Michel Foucaults davon auszugehen, dass Diskurse „systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen“³. Der ‚Gegenstand Neue Musik‘ liegt demnach nicht als ontologische Größe vor, die nur beschrieben werden müsste; vielmehr ist danach zu fragen, wie es zur Konstituierung dieses Gegenstandes kam und kommt – und das führt unmittelbar zu Konstellationen von Macht.

Eine weitere Relativierung des Begriffs Neue Musik kommt heute aber nicht nur von konservativer Seite, sondern auch aus einer ganz anderen Richtung: Die längste Zeit wurde die Kategorie der Neuheit im Rahmen der Musikgeschichte ausschließlich auf den Sektor der Kunstmusik angewandt; Populärmusik als eher aufführungs- und weniger werkhafte orientiertes Metier kam allenfalls als soziologisch zu untersuchendes Phänomen zur Geltung. Seit den 1960er Jahren sind diese starren Grenzen aber zunehmend aufgebrochen worden; in bestimmten Bereichen elektronischer Musik etwa können klare Zuordnungen kaum mehr getroffen werden. Neuheit kann aus heutiger Sicht nicht mehr allein von der Kunstmusik, bzw. einem bestimmten Segment davon, in Anspruch genommen werden. Damit sollen aber keineswegs die Differenzen beider Sphären, etwa in Hinblick auf die sie konstituierenden Diskurse, Institutionen, oder die Verhaltenscodes und Interessen der Publika, klein geredet werden.⁴ Immer wieder wird beispielsweise der intellektuelle Charakter Neuer (Kunst-) Musik in den Raum gestellt: „Neue Musik wird von Intellektuellen für Intellektuelle gemacht. Wer Neue Musik produziert oder hört, steht ganz oben in der Bildungshierarchie und blickt auf Hörer zahlreicher anderer Musiken mit Überlegenheit herab.“⁵ Trifft das zu, oder wird hier nur ein altes Klischee weitergewälzt?⁶ Neuere Untersuchungen zu den Publikumsstrukturen bei Festivals neuer Musik haben gezeigt, dass der Konnex mit der Bildungshöhe nach wie vor eine signifikante Rolle spielt.⁷ Dennoch möchte ich Frank Hentschels Zitat aus den oben genannten Gründen

2 Die daraus entspringenden Diskurse werden eine zentrale Rolle im Kapitel 3.2.2 spielen.

3 Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt 2015, S. 74. Vgl. dazu Kapitel 3.

4 Vgl. Dahlia Borsche, „schnittstellen zeitgenössischer und populärer musik“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 2020, Heft 5, S. 3–33.

5 Frank Hentschel, *Neue Musik aus soziologischer Perspektive: Fragen, Methoden, Probleme*; <https://osf.io/27fw5/>, S.4; 03.02.2021.

6 Vgl. Kapitel 3.2.2 und 4.2.

7 Simone Heilgendorff/Katarzyna Grebosz-Haring/Luis Velasco-Puffeau/Monika Zyla, *New Music Festivals as Agorai: Their Formation and Impact on Warsaw Autumn, Festival d'Automne in Paris, and Wien Modern Since 1980* (Projekt 2014–2016).

relativieren: Angesichts der Diversifizierung kann auch von keinem klar abgrenzbaren, starren Image gesprochen werden. Allzu viele junge Komponist*innen, die sich Neuer Musik verpflichtet fühlen, blicken eben nicht mehr auf die Populärmusik herab; vielfach sind ihre musikalischen Wurzeln in diesem Bereich. Und dennoch sind ihre Werke mittlerweile in selbstverständlicher Weise auch an hehren Schauplätzen der Neuen Musik, etwa in Darmstadt, Donaueschingen oder bei Wien Modern, vertreten (s. Kap. 2.1). Auch an den Musikuniversitäten hat Populärmusik mittlerweile einen hohen Stellenwert; selbst in den für die Musikwissenschaft zentralen Bereich der musikalischen Analyse, bislang beschränkt auf die ‚großen Meisterwerke‘, ist die Populärmusikforschung eingedrungen.

Die große Bandbreite an aktuellen kompositorischen Tendenzen könnte dazu anregen, statt *neu* die Bezeichnung *zeitgenössisch* zu wählen, die in Deutschland wohl einen relativ neutralen Charakter haben dürfte. In Österreich allerdings schwingt auch hinter diesem Begriff eine gewisse Qualität mit, nicht zuletzt weil die 1949 im Wiener Musikverein (der gegenüber der Konzerthausgesellschaft die deutlich konservativere Institution war und ist) gegründete Österreichische Gesellschaft für zeitgenössische Musik (ÖGZM) zumindest in den ersten Jahrzehnten ihrer Existenz eine deutlich gegenpolige Ausrichtung zu der die Neue Musik vertretenden Internationalen Gesellschaft für Musik (IGNM) einnahm. Die maßgebenden Proponenten, wie etwa der erste Präsident Alfred Uhl, aber auch Joseph Marx, Armin Kaufmann, Theodor Berger oder der spätere Präsident Heinrich Gattermeyer (1973–1984), waren äußerst konservativ, überwiegend neuerungsfeindlich. Von zeitgenössischer Musik im Titel zu sprechen könnte demnach zumindest aus österreichischer Perspektive in eine falsche Richtung lenken.

Angesichts dessen blieben noch ‚gegenwärtig‘ oder ‚aktuell‘ als weitgehend neutrale Begriffe, oder ‚modern‘ als stark besetzter und (allzu) vielschichtiger Terminus. Wenngleich zwei der untersuchten Festivals (Wien, Frankfurt) oder auch das Ensemble Modern letzteren in sich tragen, scheint mir einerseits das gesamte Wortfeld um ‚modern‘ zunehmend an Bedeutung zu verlieren (zumindest im Bereich der Musik), andererseits würden die dahinter stehenden vielschichtigen Bedeutungsebenen die Problematik einer Bezeichnung eher noch erhöhen. Nach der inflationären Verwendung am Ende des vergangenen Jahrhunderts ist auch der Terminus ‚postmodern‘ im Sprachgebrauch stark zurückgegangen, und der Versuch, eine vom Kunsthistoriker Heinrich Klotz⁸ oder den Soziologen Ulrich Beck und Anthony Giddens⁹ lancierte

8 Heinrich Klotz (Hg.), *Die Zweite Moderne. Eine Diagnose der Kunst der Gegenwart*, München 1996.

9 Ulrich Beck/Anthony Giddens/Scott Lash, *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*, Frankfurt 1996.

‚zweite Moderne‘ in den Sprachgebrauch im Bereich der Musik einzuführen (zum Beispiel durch den Komponisten Claus Mahnkopf)¹⁰, scheint mittlerweile eher zum Scheitern verurteilt zu sein.

Gegen die Begriffe ‚gegenwärtig‘ und ‚aktuell‘ schließlich spricht für mich eben deren Neutralität, geht es in dieser Studie doch nicht um eine möglichst neutrale Beschreibung, sondern um die Frage, wodurch bestimmte Segmente eines Feldes eine Vorherrschaft und Meinungshoheit erlangen können. Gerade weil Neuer Musik eine gewisse ideologische Unterfütterung anhaftet und ihr ein bestimmtes Image verliehen wird, etwa um das Vorherrschende der aktuellen Kompositionsszene zu benennen, scheint mir dieser Terminus nach wie vor am angemessensten. Das bedeutet aber nicht, dass jene Diskurssegmente, die diese Dominanz bekämpfen, aus den Augen gelassen werden. Frank Hentschels Buch *Die „Wittener Tage für neue Kammermusik“*¹¹ trägt den Untertitel *Geschichte und Historiografie aktueller Musik*. Hentschel räumt aber gleich zu Beginn ein, dass kaum jemand damit Neue Musik verbinden würde. Außerdem ist die Reichweite des Begriffs aktuell in die Vergangenheit noch geringer als beim Begriff gegenwärtig, wenngleich auch darüber unterschiedliche Vorstellungen existieren dürften; zumeist aber wird mit gegenwärtig zumindest die Zeitspanne einer Generation gemeint.

Es ist nicht meine Absicht, an dieser Stelle die aktuelle Situation der Neuen Musik in ihren gesamten Dimensionen auch nur zu skizzieren, das bedürfte einer eigenen Untersuchung.¹² Dennoch scheint mir der Begriff im allgemeinen Sprachgebrauch von hinreichender Klarheit zu sein, um zumindest in bestimmten Kontexten gut zu funktionieren. Wesentliche Indikatoren für die Bestimmung des Begriffs sind einschlägige Institutionen (Festivals, Konzertveranstalter) und Klangkörper: Neue Musik gemeinhin zunächst einmal als das aufgefasst, was an bestimmten Orten von bestimmten musikalischen Formationen aufgeführt, und worüber dann in bestimmten Kreisen gesprochen wird. Damit soll die Schwierigkeit einer Abgrenzung nur relativiert, aber nicht negiert werden. Schwierigkeiten der Abgrenzung bzw. der

10 Claus-Steffen Mahnkopf, „Neue Musik am Beginn der Zweiten Moderne“, in: *Mercur*. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken. Sonderdruck aus Heft 594/595, 1998, S. 864–875. (<http://www.claussteffenmahnkopf.de/pdfs/Mahnkopf-Neue-Musik-am-Beginn-der-Zweiten-Moderne.pdf>; 05.02.2021)

11 Frank Hentschel, *Die „Wittener Tage für neue Kammermusik“*. Über *Geschichte und Historiografie aktueller Musik* = Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 62, Stuttgart 2007.

12 Ich verweise hier stellvertretend nur auf den folgenden Sammelband, der breit gefächerte Perspektiven liefert: Mica – Music Information Center Austria (Hg.), *Neue Musik heute? Versuch einer Standortbestimmung*, Wien 2014. Der Band basiert auf einem von Reinhard Kapp und Wolfgang Seierl konzipierten Symposium.

Bewertung ergeben sich im Übrigen nicht nur zur konservativen Seite hin, sondern auch zu avancierten aktuellen Tendenzen. So verstehen gerade experimentierfreudige Komponist*innen, die etwa im elektronischen Bereich tätig sind, interdisziplinär arbeiten oder mit Prozessen abseits werkhafter Konzeptionen befasst sind, unter dem Begriff Neue Musik hauptsächlich instrumentale Ensemblesmusik, weil darin der Mainstream zu sehen ist, der an den einschlägigen Aufführungsorten und im Repertoire einschlägiger Klangkörper dominant ist.¹³ Aus dieser Perspektive heraus haftet der Neuen Musik sogar etwas Beharrliches an: Von manchen Seiten wird die Meinung vertreten, dass nicht nur die Erweiterungen des musikalischen Materials, sondern auch deren Kombinationen ausgereizt seien (vgl. Kap. 3.2.2).

Verbindet man die Latte für das Neue mit der Frage, was im letzten Vierteljahrhundert entstanden ist, das es vorher nicht gegeben hat, so wird der Blick wahrscheinlich zuallererst auf die neuen Möglichkeiten durch das Internet, die Digitalisierung oder Social Media gelenkt. Das alles sind Faktoren, die nicht unmittelbar aus der Musik entwickelt worden sind, deren Technologien aber zahlreiche musikalische Innovationen ermöglichen, auch in Hinblick auf (kunstübergreifende) Kooperationen und Interaktionen mit dem Publikum, die zu verschiedensten hybriden Formen führen können. In vielen der daraus entspringenden künstlerischen Aktivitäten spielt die Frage nach dem musikalischen Material eine völlig andere Rolle als in der nach wie vor dominanten instrumentalen Ensemblesmusik.¹⁴

Schließlich ist es mir ein Anliegen, ein hartnäckig weitergewälztes Klischee zumindest etwas zu relativieren, nämlich, dass Neue Musik eine von der Gesellschaft isolierte Randerscheinung sei. Ein stellvertretender Blick auf Wien mag das verdeutlichen: 2018 verbuchte allein das Festival Wien Modern (allerdings eine der weltweit größten Veranstaltungen dieser Art) 31.491 Besucher*innen. Kann da noch von Isolation gesprochen werden? In Wien kommen dazu noch etliche Konzertzyklen für Neue Musik, die Existenz zahlreicher Ensembles und eine beträchtliche ‚freie Szene‘. Des Weiteren hat sich die Verankerung und der Stellenwert Neuer Musik an den Musikuniversitäten und Konservatorien in den letzten Jahrzehnten erheblich verändert. Meine eigenen Erfahrungen als Lehrer an einer Musikuniversität zeigen, dass am Beginn meiner Lehrtätigkeit Anfang der 1990er Jahre die Auseinandersetzung der Studierenden mit Neuer Musik tatsächlich marginal war; mittlerweile existieren einschlägige Studienschwerpunkte, und das Ausmaß der Auseinandersetzung damit ist generell erheblich gestiegen (zahlreiche Abschlussarbeiten etwa befassen sich mit

13 Vgl. dazu etwa: Volkmar Klien, „Neue Musik und die Verteidigung des Abendlandes“, in: Andreas Holzer/Annegret Huber (Hg.), *Musikanalysieren im Zeichen Foucaults* = ANKLAENGE 2014, Wiener Jahrbuch für Musikwissenschaft, Wien 2014, S. 157–168.

14 Siehe dazu die einschlägigen Statistiken in Kapitel 2.1.

Neuer Musik). Natürlich ist das Segment des klassischen Repertoires allerorts noch deutlich größer, vom Bereich der Populärmusik ganz zu schweigen – aber von einer Randerscheinung der Neuen Musik würde ich heute, im Unterschied zum 20. Jahrhundert bis in die 1980er Jahre, nicht mehr sprechen. Wäre die Szene so winzig, wie sie oftmals apostrophiert wird, wäre die Sinnhaftigkeit dieser Studie überhaupt in Frage zu stellen.

Schließlich gilt es zu bedenken, dass dem Begriff Neue Musik/New Music implizite Bewertungen innewohnen, die Konsequenzen für das Machtgefüge innerhalb dieser Szene haben: „The ‚New‘ in New Music obscures the fact that it is heavenly drawing upon prior traditions as a frame of interest – including its roots in white, western, male bourgeois thought – and continues many of them.“¹⁵ Neue Musik wird selbstverständlich als international gesehen, als etwas, das jede/r studieren kann, während andererseits das Klischee vorherrscht, dass man etwa für indische Musik unbedingt indische Wurzeln haben sollte. Ebenso werden westliche Instrumente (deren Herkunft allerdings oft nicht-westlich ist) selbstverständlich als die international geltenden angesehen. Und auch die der europäischen Tradition inhärente Höherbewertung des auf einer Partitur basierenden Werks gegenüber jenem, das anders überliefert und zur Aufführung gebracht wird, schwingt in diesem Begriff mit. All das führt unter anderem dazu, dass trotz der in hohem Maß international zusammengesetzten Studentenschaft im deutschsprachigen Raum bestimmte Menschengruppen, etwa solche afrikanischer Herkunft, oder muslimische Frauen, sowohl in den Bildungsinstitutionen, wie auch im Konzertleben und im Schrifttum so gut wie überhaupt nicht vertreten sind (vgl. Kap. 2.1.4).

Wie denken die Akteur*innen der Szene (Komponistinnen, Interpret*innen, Kurator*innen, Wissenschaftler*innen) über die Frage, was Neue Musik ist, bzw. wer bestimmt, was darunter zu verstehen sei?¹⁶ Niemand ist der Meinung, dass sich das grundsätzlich feststellen ließe; vielfach wird auch zum Ausdruck gebracht, dass Institutionen, wie etwa die IGNM oder die Darmstädter Ferienkurse, heute nicht mehr in dem Maß wie früher für das Begriffsverständnis relevant seien.¹⁷ Ähnliches gilt für die Rolle von Persönlichkeiten; niemandem sei heute eine ähnliche Bedeutung diesbezüglich zuzusprechen wie in der Vergangenheit Theodor W. Adorno,

15 Anke Charton, „Diversity and New Music: Interdependencies and Intersections“, in: *On Curating*, Issue 47, September 2020 (eds. Brandon Farnsworth/Rosanna Lovell), p. 6 (5–15); <https://www.on-curating.org/issue-47.html>; 03.12.2022.

16 Basis dafür sind 33 Fragebögen (F) und 18 Interviews (I), die ich im Zuge meiner Untersuchungen gemacht habe (einige Interviews stammen aus einem älteren Forschungsprojekt).

17 Z. B. F8, F16.

Karlheinz Stockhausen oder Pierre Boulez.¹⁸ Den bekanntesten Festivals mit ihren Programmen wird dagegen häufig eine signifikante Funktion als Meinungsbildner zugewiesen, und mit ihnen den Kurator*innen dieser Festivals, wobei deren Rolle von Seiten der Komponist*innen fast durchwegs sehr kritisch gesehen wird¹⁹ (Ausführliches dazu im Kap. 4.2). Gerade durch die Festivals würde greifbar, dass „der Neue-Musik-Betrieb nach wie vor eine weitgehend in sich abgeschlossene Community“²⁰ sei.

18 F2, F18.

19 F8, F15, F18, F19, F. 29. Nur in einem Fall wird auch den Kulturredakteur*innen des öffentlich-rechtlichen Rundfunks eine zentrale Funktion zugesprochen (F31), einmal auch den Musikwissenschaftler*innen (F12). Diesbezüglich muss allerdings hinzugefügt werden, dass auch einige Kurator*innen aus dem Bereich der Musikwissenschaft kommen und damit zu einer Akademisierung des Neue-Musik-Betriebs beitragen würden (Genauerer dazu in Kap. 4.2).

20 F14.

EINLEITUNG

Ausgangspunkt dieser Untersuchung ist die Fragestellung, wodurch welche Neue Musik im 21. Jahrhundert, insbesondere im vergangenen Jahrzehnt, in der einschlägigen Musikszene in den Vordergrund gerückt ist. Das vorrangige Forschungsinteresse mündet damit letztlich in die Frage, in welcher Art und Weise Machtverhältnisse das Gefüge dieses Feldes bestimmten und bestimmen. Welche Komponist*innen, welche Gruppen, welche Musikstücke oder welche kompositorische Tendenzen konnten sich verstärkt in Szene setzen und aus welchen Gründen? Welche ästhetischen Positionen oder kompositorischen Ausrichtungen haben sich in den Vordergrund der Diskurse geschoben und auf welche Weise? Welche Zusammenhänge und Mechanismen stehen hinter solchen Prozessen, und welche Rolle spielen dabei Akteur*innen, Diskurse, Institutionen, Digitalisierungsprozesse oder die kulturpolitischen Rahmenbedingungen? Diese Fragen mögen gerade aus der Feder eines Musikhistorikers etwas eigenartig klingen, erforscht diese Spezies doch in der Regel historisch Etabliertes, bzw. fragt allenfalls, wie es zu dieser Etablierung gekommen ist. Die Erweiterung des Horizonts auf soziologische Perspektiven ist demnach unausweichlich.

Der Blick auf diesen Zeitraum wird in unterschiedliche Facetten aufgeteilt: Einerseits wird die Erhebung der aufgeführten und die Diskurse bestimmenden Musik (Kapitel 2) natürlich bereits Etabliertes zu Tage bringen. Hier wird es darum gehen, die Gründe für eine anhaltende Präsenz von Werken der jüngeren Vergangenheit¹ in den Konzertprogrammen wie auch in den spezifischen Diskursen aufzuspüren. Andererseits wird ein wesentlicher Teil der Erhebungen zu Komponist*innen bzw. Werken führen, die gerade erst Eingang in die Szene gefunden haben und wo nicht so ohne weiteres prognostiziert werden kann, ob das zu einer nachhaltigeren Präsenz führen wird. In diesem Fall wird die Frage im Vordergrund stehen, wie dieser Einstieg in das ‚Aufmerksamkeitsspektrum‘ gelingen konnte: Durch Anschluss an eine erfolgreiche Strömung? Durch die Eingliederung in ein bestimmtes Netzwerk? Reicht es, mit Werken oder Konzepten an einschlägige Institutionen bzw. Personen heranzutreten, oder bedarf es einer begleitenden verbalen bzw. medialen Strategie? Welche Rolle spielt die Anbindung an einen Verlag? Ist für die Positionierung in der aktuellen Kompositionsszene eine ‚digitale Performance‘ unabdingbar?

1 Angesichts der zentralen Fragestellung dieser Studie ist der Fokus meines Interesses auf die Neue Musik des 21. Jahrhunderts gerichtet. Darüber hinaus muss aber der Blickwinkel in die Vergangenheit ausgeweitet werden, um die Voraussetzungen für die aktuelle Situation wie auch für Veränderungen im Auge haben zu können. Diese Erweiterung wird sich im Wesentlichen auf die einschlägige Kompositionslandschaft seit etwa 1950 beziehen.

Das Beobachtungsgebiet ist das Feld (Pierre Bourdieu) der aktuellen Neuen Musik (ausgenommen das Musiktheater) samt den dazugehörigen Diskursen, Praktiken, Akteur*innen, Institutionen und kulturpolitischen Rahmenbedingungen. Die Artefakte selbst sind zwar im Blickfeld, ja wesentlicher Ausgangspunkt, sie sind aber nicht selbst Gegenstand ästhetischer oder analytischer Untersuchungen. Selbstverständlich besteht die Notwendigkeit, dieses Beobachtungsfeld auf eine beobachtbare Größe einzuschränken; geographisch beschränke ich mich auf Österreich und Deutschland, zeitlich auf das 21. Jahrhundert, wobei für die Erhebung valider Daten die Konzertlandschaft einer Dekade genauer untersucht wurde. Das Untersuchungsergebnis besteht in der Erfassung aufgeführter Musik im Zeitraum von 2010–2019/2020 im Kontext von 13 Musikfestivals/Abonnementzyklen, sieben aus Deutschland und sechs aus Österreich² (vgl. Kap. 2.1). Darauf aufbauend erfolgt eine Analyse der dieses Feld konstituierenden Elemente: Welche Komponist*innen wurden am öftesten aufgeführt? Welche Art von Musik stand im Vordergrund? Wie hoch ist der Frauenanteil? Welche Faktoren führten zu diesen Ergebnissen? (Kapitel 2.2–2.4).

Neben dem ganz pragmatischen Grund einer notwendigen Selektion ist die Eingrenzung dieses Beobachtungsfeldes auf einen Sprachraum auch dadurch begründbar, dass die einschlägigen Diskurse nicht zuletzt durch Sprachgrenzen bestimmt sind. Dass die Konzertprogramme im angloamerikanischen Raum oder auch in Frankreich anders aussehen als im deutschsprachigen Raum, hat, trotz aller internationaler Vernetzungen, nicht zuletzt mit der unterschiedlichen Ausrichtung von Diskursen zu tun. Andererseits sind die ins Auge gefassten Festivals durchwegs sehr international ausgerichtet, wodurch die Ergebnisse dieser Studie doch auch über den geographischen Raum hinaus aussagekräftig sein dürften.

Die Beschreibung und Analyse von Kunstszene stand schon mehrfach im Zentrum umfassender Untersuchungen, die dazu geeignete Antworten suchten. Mein Augenmerk fiel auf jene, die sich über ihre Entstehungszeit hinaus in besonderer Weise als geeignete Analysemodelle bewährt haben. Das erste Kapitel (Methodische Zugänge) befasst sich demnach damit, inwiefern die in diesen Untersuchungen eingeschlagenen Perspektiven und methodischen Konzepte brauchbar und auf die heutige Situation anwendbar sind. Ich beziehe mich in dieser Studie auf unterschiedlichste theoretische Modelle zur Erforschung von Kunstszene und den darin vorwaltenden Machtmechanismen. An erster Stelle sind diesbezüglich das Diskurs- und das

2 Dass die Schweiz nicht dabei ist, liegt daran, dass während der Zeit der Erhebung für kein Festival eine durchgehende Archivierung der Aufführungen im Internet zugänglich war. Über das Zustandekommen dieser Selektion und über die dahinterstehende Problematik äußere ich mich ausführlich im Kapitel 2.1.

Dispositivkonzept von Michel Foucault³ und das Feld-/Habituskonzept von Pierre Bourdieu⁴ zu nennen, ergänzt durch weitere Modelle wie die Art Worlds von Howard S. Becker⁵, die Theorie der Szene von Gerhard Schulze⁶ und die Konstellationsforschung, angestoßen von Dieter Henrich⁷. Niklas Luhmanns systemtheoretischer Ansatz⁸ und das daraus entspringende Vokabular ist sehr abstrakt angelegt und war als empirisches Werkzeug für mich daher nur am Rande brauchbar.

Ich möchte dabei den Spagat versuchen, mich weder einem dieser theoretischen Modelle zur Gänze zu verschreiben, noch der Gefahr erliegen, die in diesen Denkmodellen ausgearbeiteten Begriffe nur als Worthülsen zu verwenden, ohne die mit ihnen verbundenen kulturwissenschaftlichen Potentiale zu berücksichtigen bzw. auszunützen. Mein Theorieverständnis ist somit eher flexibel-eklektizistisch ausgeprägt, sowie heuristisch im Sinne der Erkenntnis, dass diese Untersuchung weder von klar und einfach beschreibbaren Ausgangslagen startet, noch mit einfachen kausalen Schlussfolgerungen zu rechnen ist. Die Operationalisierung der Modelle war erstens geprägt durch den Versuch, das für meine Forschungsfragen jeweils Adäquate aufzugreifen und in einen Dialog zu bringen. Dementsprechend selektiv ist auch die Übernahme des spezifischen Vokabulars erfolgt, das insbesondere bei Foucault doch ein sehr spezielles ist. Zweitens beziehe ich mich auf einige Forschungsperspektiven, die die Arbeiten von Foucault oder Bourdieu weitergedacht haben. Zu nennen ist hier etwa die von Reiner Keller entwickelte Wissenssoziologische Diskursanalyse, die an Foucaults Diskurstheorie anknüpft, aber deutlich stärker die sozialen Akteur*innen einbezieht. Foucaults Diskurs- und Dispositivkonzept hat in der jüngeren Vergangenheit eine enorme Resonanz erhalten. Gerade deshalb dürfte die Gefahr einer oberflächlichen Auseinandersetzung besonders groß sein, scheint dessen vielbeschworener ‚Werkzeugkasten‘ eine selektive Anwendung doch geradezu zu empfehlen. Tanja Gnosa verweist aber wohl mit Recht darauf, dass in diesem Zuge in der jüngeren Vergangenheit viel Kritikwürdiges abgelaufen ist:

Foucaults Werk könnte daher schon allein aufgrund seiner Anschlussfähigkeit als *kulturwissenschaftliches Œuvre par excellence* gelten; es bietet die notwendige disziplinäre Offenheit und stellt integrative Konzepte für die Kulturwissenschaft bereit. Bei näherem Hinsehen lässt sich allerdings feststellen, dass vor

3 Vgl. u. a. Michel Foucault, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978.

4 Vgl. u. a. Pierre Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt 1974.

5 Howard S. Becker, *Art Worlds*, University of California Press, 2008.

6 Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft*, Frankfurt 2005.

7 Vgl. Martin Mulso/ Marcelo Stamm (Hg.), *Konstellationsforschung*, Frankfurt 2005.

8 Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt 1997.

allein eine durch Disziplinengrenzen und -logiken bestimmte Inblicknahme seiner Konzepte vorzuherrschen scheint, deren Ausdifferenziertheit und Unübersichtlichkeit von der Existenz innerdisziplinärer Paradigmenunterschiede noch verschärft wird. Die Chance, das kulturwissenschaftliche Potential von Diskursanalyse und Machtanalytik Foucault'scher Provenienz auszuschöpfen, wird von derartigen Vereinnahmungen daher in der Regel vertan, grundlegende Überzeugungen Foucaults nicht selten deformiert [...]. Meist krankten die Ansätze ›nach Foucault‹ vor allem an einer unzureichenden Lektüre von dessen Texten, welche bloß ausschnittshaft kaum in ihrer Geltung erfasst werden können.⁹

Die Frage ist allerdings, ob solchen Deformationen überhaupt zu entkommen ist. Erstens unterscheiden sich Foucaults zentrale Begriffe oftmals stark vom (wissenschafts-) alltäglichen Sprachgebrauch; das gilt auch für den für diese Arbeit fundamentalen Terminus Diskurs. Im Zuge einer Verwendung dieses Begriffs wird es mir einerseits darum gehen, die von Foucault herausgearbeitete Substanz nicht aus den Augen zu verlieren; andererseits will ich aber nicht auf verschiedene Aspekte verzichten, die für Foucault nicht von Interesse waren, wie etwa die sinnorientierte Interpretation von Aussagen. Zweitens wird der Diskursbegriff auch von anderen, mit durchaus unterschiedlichen Gewichtungen, verwendet (etwa von Jürgen Habermas¹⁰). Sollen deren Potentiale ausgeklammert werden, um eine Deformation zu vermeiden? Drittens steht jede/r Forschende, der Machtstrukturen in Kunstszene untersuchen und auf die Potentiale der oben genannten theoretischen Perspektiven nicht verzichten will, sehr schnell vor ganz pragmatischen Hürden. Allein Foucaults weitverstreute Texte zu seinem Diskurs- und Dispositivkonzept ergeben ein erhebliches Volumen, innerhalb dessen sich die Essenzen der Begriffe noch dazu verschieben; dazu kommt noch ein kaum überschaubares Konvolut an Sekundärliteratur. Ähnliches kann von bzw. zu Bourdieu oder Luhmann gesagt werden – und damit ist nur ein Teil der theoretischen Grundlagen angesprochen. Um einer hoffnungslosen Verirrung in einem theoretischen Dickicht zu entkommen, ist eine selektive Anknüpfung, auch wenn sie Foucault-Spezialist*innen deformativ erscheinen mag, unausweichlich. Das korreliert auch mit meinem Vorhaben, nicht einem ‚Theoriegebäude‘ möglichst getreu zu folgen, sondern die Konzepte hin zu meinem Forschungsinteresse zu operationalisieren.

9 Tanja Gnosa, *Im Dispositiv. Zur reziproken Genese von Wissen, Macht und Medien*, Bielefeld 2018, S. 9f.

10 Jürgen Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Frankfurt 1981.

Ein zentrales Anliegen war, die theoretisch-methodischen Aspekte nicht vom Untersuchungsgegenstand zu trennen, wie das allzu oft in kulturwissenschaftlich ausgerichteten Untersuchungen zu beobachten ist. Vielmehr sollen beide Komponenten immer präsent sein, allerdings mit unterschiedlichen Gewichtungen: Die Auseinandersetzung mit den theoretischen Perspektiven (Kapitel 1) soll nicht eine bloß abstrakte sein, sondern von Anfang an auf den Gegenstand gemünzt werden, und zwar so weit, dass die Relevanz des jeweiligen Ansatzes an beobachtbaren Phänomenen plausibel wird. In den empirischen Teilen, die aus konkreteren Beobachtungen und Untersuchungen bestehen, sollen umgekehrt die theoretischen Voraussetzungen der Fragestellungen, Beobachtungen, Vermutungen und Schlussfolgerungen durchwegs transparent sein.¹¹

Dass meine Auseinandersetzung mit dem potentiellen, überwiegend soziologisch ausgerichteten, Theorieangebot relativ umfangreich ausgefallen ist, liegt auch daran, dass der potentielle Leserkreis dieser Studie mit diesem überwiegend nicht eng vertraut sein dürfte (das gilt im Übrigen auch für weite Teile der Musikwissenschaft; am deutlichsten ist eine Vertrautheit mit soziologischen Theorien bei der Populärmusikforschung anzutreffen).

Bestimmend für die Ausrichtung dieser Studie ist die Grundannahme, dass alle kommunikativen Situationen immer in gewisser Weise durch Macht mitbestimmt sind. Welcher Art aber sind diese Machtstrukturen? In ausdifferenzierten modernen Gesellschaften sind konventionelle, einschichtige ‚top down‘-Erklärungsmodelle der Art, dass Institutionen oder Personen im Besitz von Macht sind und diese unmittelbar auf andere ausüben, wohl kaum adäquat, zumindest nicht allein. Viel eher muss es darum gehen, die vielfältigen Verzweigungen und Kanäle von Macht aufzuspüren, die Praktiken bzw. Handlungen in diesem spezifischen gesellschaftlichen Raum begleiten oder lenken. Andererseits darf die Allgegenwart von Macht nicht dazu führen, dieses Phänomen als geheimnisvolle, bloß in strukturellen Verästelungen situierte Kraft zu mystifizieren. Kurator*innen beispielsweise fällen konkrete und bewusste Entscheidungen auch nach bestimmten Interessen, ebenso wie Kulturpolitiker Subventionen bewusst lenken (auch wenn diese Entscheidungen keineswegs bloß individualistisch

11 Damit entspreche ich eher dem, was in der Soziologie gelegentlich als ‚Forschungsstil‘ bezeichnet wird, im Unterschied zu einer ‚Forschungsperspektive‘. Die Forschungsperspektive umfasst die Auseinandersetzung mit den erkenntnistheoretischen und begrifflich-theoretischen Grundlagen; der Forschungsstil beschreibt einen methodisch fundierten Zugang zum Gegenstand der Forschung, verbunden mit einer permanenten Reflexion über die Möglichkeiten und Grenzen des methodischen Werkzeugs. (Ich beziehe mich hier auf: Andrea D. Bührmann/Werner Schneider, *Vom Diskurs zum Dispositiv*, Bielefeld 2008, S. 16.)

zu verstehen sind); damit liegen sehr wohl auch beschreibbare Vorgänge vor, die ein Machtgefüge mitbestimmen. Und schließlich sind auch die künstlerischen Subjekte mehr oder weniger erfolgreich strategisch operierende Akteur*innen, die in den Verzweigungen des Feldes ihre Möglichkeitsräume ausloten; im Sinne Foucaults könnte das als „Technologien des Selbst“¹² bezeichnet werden. Dabei geht es nicht nur, vielleicht sogar weniger, um die kompositorischen Praktiken als solche, sondern um alle jene Aktivitäten, die einer Positionierung in der Szene Vorschub leisten sollen. In diesem Kontext wird auch Judith Butlers Verknüpfung der psychischen Dimension mit der Positionierung von Subjekten in der Gesellschaft eine Rolle spielen.¹³

Die in fast allen Machttheorien herausgestellte enge Verwobenheit von Machtstrukturen mit den einschlägigen Diskursen führt zur Frage, wie sich diese Diskurse entfalten (Kap. 3). Welche (performativen) Strategien, Regulatorien, Denk- und Deutungsmuster charakterisieren diese Diskurse? Welches charakteristische Vokabular hat sich herausgebildet? Dazu werden unterschiedliche Textsorten, welche diese Diskurse prägen, einer näheren Betrachtung unterzogen. Texte werden von sozialen Akteur*innen verfasst, die in der Regel auch in bestimmte Institutionen eingebunden sind und somit unterschiedliche Sprecherpositionen einnehmen. Allerdings kann nicht von einem starren Gefüge gesprochen werden: Wodurch ergeben sich besondere Sprecherpositionen und wie kommt jemand in so eine Position? Einerseits wird dafür Macht benötigt, andererseits ergeben sich daraus Machtpotentiale. Deshalb werden im nachfolgenden vierten Kapitel die Institutionen und Akteur*innen und deren wechselseitiges Verhältnis im Kontext von kulturpolitischen Rahmenbedingungen (Gesetzgebung, Umfang von Budgets, Förderungen/Subventionen, Preise) näher in Augenschein genommen. Diese kulturpolitischen Weichenstellungen gestalten ein gewisses Möglichkeitsfeld mit, auf dem sich Institutionen und Personen bewegen und innerhalb dessen sich bestimmte Marktmechanismen entfalten können. In demokratischen Gesellschaften ist ja weniger von direkten und offensichtlichen Interventionen auszugehen, dennoch haben etwa Subventionen Konsequenzen für die Produktion von Musik. Es ist für eine Komponistin zweifellos ein Anreiz, für ein hochsubventioniertes Ensemble ein Stück zu schreiben, weil sich dadurch die Chance ergibt, bei einem prominenten Festival aufgeführt, und später womöglich wiederaufgeführt, zu werden.

Welche Instanzen sind überhaupt in welchem Ausmaß für die Distribution von Musik verantwortlich? Welche Rolle spielen in diesem Zusammenhang die Konzertveranstalter, die Verlage, die Medien (Radio, Fernsehen, Tonträger, elektronische

12 Michel Foucault, „Technologien des Selbst“, in: *Dits et écrits. Schriften, Band IV*, 1980–1988, Frankfurt 2005, S. 966–998.

13 Judith Butler, *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*, Frankfurt 2001.

Kanäle wie etwa Youtube), Kritiker*innen oder die Künstler*innen selbst? Für die Distribution hat die Beurteilung der in den Umlauf geratenen Musik eine wichtige Funktion. Auch hier gilt es nach der Relevanz der an der Beurteilung beteiligten Kreise (die Komponist*innen selbst, Interpret*innen, Wissenschaftler*innen und Kritiker*innen, Kurator*innen, Kulturpolitiker*innen) zu fragen: Wer fällt Urteile, nach welchen Kriterien und aus welcher Position heraus? Welche Rolle spielen Werturteile für die Distribution bzw. Selektion von Musik? Welche Aspekte sind für die Selektion darüber hinaus wichtig? Ein Faktor beispielsweise ist, trotz aller Internationalisierung, die Herkunft (s. Kap. 2.1.4): So spielen nach wie vor Komponist*innen aus dem ost- und südosteuropäischen Raum eine marginale Rolle in den zentraleuropäischen Konzertprogrammen. Oder: Obwohl viele Komponist*innen aus Ostasien mehr oder weniger lang im deutschsprachigen Raum leben, spiegelt sich deren Anteil nicht in entsprechender Weise im aufgeführten Repertoire. Woran liegt das?

Schließlich gilt es zu bedenken, dass diese Arbeit nicht aus einer souveränen, objektiv das Ganze überblickenden Perspektive heraus entstanden ist, sondern aus einer bestimmten Sprecherposition, mit einem bestimmten Erfahrungshorizont bzw. Habitus, sowie in einem Raum der Macht und des Wissens, dessen Teil ich bin. Deshalb halte ich es für essentiell, die eigene Forschungsperspektive und ihre theoretisch-methodischen Werkzeuge deutlich zu machen, um zu klären, wie ich versuche, das Forschungsfeld ‚in den Griff zu bekommen‘ und aus welcher Position meine Fragestellungen entwickelt wurden. So wenig wie mein Blick ein objektiver ist, kann auch mein Forschungsgegenstand als ein objektiv in einer bestimmten Konsistenz vorhandener betrachtet werden, sondern vielmehr als ein durch meine Zugangsweise erst geformter. Die Modellierung des Forschungsgegenstandes erfolgt in eine Richtung, die Erforschbarkeit ermöglicht und nachvollziehbar macht.

Bei einer Untersuchung von Netzen mit interdependenten Elementen besteht bei der notwendigen Aufteilung des Zugangs in Kapitel die Gefahr, das Relationale auf Kosten der Beleuchtung der einzelnen Elemente zu vernachlässigen (gerade das Dispositivkonzept stellt das Relationale in den Vordergrund). Um dieser Gefahr zu entgehen, ist es erforderlich, in den einzelnen Kapiteln auf diese Querbezüge immer wieder zu verweisen, was unausweichlich Wiederholungen inkludiert und auch vorläufige Zusammenfassungen einfordert.

Darüber hinaus ist diese Studie nicht zuletzt durch die Bestrebung, ja die Notwendigkeit, gekennzeichnet, über den engeren Bereich des musikwissenschaftlichen Denkens hinauszublicken, vor allem zu Fragestellungen soziologischen Charakters. Viele der zentralen Herausforderungen für die Erforschung der aktuellen Neuen-Musik-Szene lassen sich mit dem herkömmlichen musikwissenschaftlich erprobten methodischen Repertoire, das stark auf die Erforschung von Objekten ausgerichtet

ist, nicht beantworten. Der Blick über den Tellerrand ist notwendig, auch wenn man sich dadurch gelegentlich auf dünnes Eis begeben muss.

Schließlich hat mich natürlich beständig die Frage begleitet, was überhaupt als Ergebnis dieser Untersuchung erwartet werden kann. Von vornherein war klar, dass nicht mit einfachen und vollmundigen Erklärungsmustern, die klare Verweise auf kausale Machtkonstellationen geben können, zu rechnen ist. Es kann nicht *das* theoretische Machtmodell geben, das alle Vorgänge und Erscheinungsformen des Neue-Musik-Feldes erfass- und begründbar, oder gar als Ergebnis einer stringenten Entwicklungslogik darstellen könnte. Dazu ist die Situation viel zu chaotisch. Ebenso kann nur bis zu einem gewissen Grad erwartet werden, dass sich eine klare Gewichtung von Machtpotentialen herauskristallisieren ließe, die eine deutlich erkennbare Rangordnung ergäbe. Vielmehr wird es um das Herausarbeiten unterschiedlicher Zugänge gehen müssen, die Machtmechanismen innerhalb eines komplexen, inhomogenen und instabilen Netzwerkes plausibel machen können. Vieles ist nicht einfach ‚gegeben‘, sondern eingebettet in sich verändernde Denk- und Wahrnehmungsweisen, sowie Interpretationen, die in erheblichem Ausmaß unbewusst ablaufen. Die Hauptschwierigkeit wird darin bestehen, aus der Fülle von Einzelbeobachtungen, bzw. Beobachtungen in einem beschränkten Kontext, größere Zusammenhänge herzustellen. Dennoch wird es Befunde geben, die sich vor allem aus der Herauskristallisierung von Veränderungen im Gefüge der Neue-Musik-Szene greifbar machen lassen.

I. METHODISCHE ZUGÄNGE

1.1. Beschreibungsmodelle von sozialen Netzwerken und deren Machtstrukturen

Als soziales Netzwerk verstehe ich eine Einheit aus handelnden Personen bzw. Gruppen, die durch bestimmte Beziehungen und Interaktionen miteinander verbunden sind. Für die Funktionsweisen sozialer Netzwerke sind neben den Personen aber auch andere Elemente maßgebend; in der hier zur Debatte stehenden Szene sind das vor allem Diskurse, Artefakte, Institutionen und spezifische kulturpolitische Rahmenbedingungen. Im Zuge der Beschreibung derartiger Formationen und ihrer Verortung in der Gesellschaft haben sich verschiedene Begriffe herausgebildet, hinter denen sich zum Teil sehr elaborierte theoretische Konzepte verbergen: Feld (Pierre Bourdieu)¹, Art Worlds (Howard S. Becker)², System (Niklas Luhmann)³, Szene (Gerhard Schulze)⁴, oder Soziotop⁵. Für die Beschreibung der Relationen zwischen den oben genannten Elementen hat sich darüber hinaus Michel Foucaults Dispositivbegriff⁶ zunehmend verbreitet.

Meine Zugangsweise zu diesen Beschreibungsmodellen in dieser Untersuchung ist insofern eklektizistisch, als ich mich der Potentiale verschiedener Begriffe und deren dahinterstehenden theoretischen Konzeptionen bedienen möchte. Die Gewichtung ist allerdings unterschiedlich: In Hinblick auf die Analyse von Machtstrukturen waren für mich insbesondere die Konzeptionen von Bourdieu und Foucault als Werkzeuge fruchtbar, während sich die doch sehr abstrakte Systemtheorie Luhmanns als weniger brauchbar erwies. Beckers Art Worlds, die als Erweiterung und Relativierung von Bourdieus Feldkonzept verstanden werden können, bieten zwar zusätzliche Impulse; allerdings ist gerade der Aspekt der Macht stark in den Hintergrund gedrängt. Schulze hat für den Szene-Begriff zwar einen umfangreichen theoretischen Rahmen ausgearbeitet, der allerdings nur marginal in die Musikwissenschaft Eingang gefunden hat. Insofern haftet diesem Terminus, ganz im Unterschied etwa zu jenen Bourdieus oder Foucaults, kein Wust an (metaphorischen) Bedeutungen an; er klingt eher neutral. Genau deshalb habe ich im Titel des Buches diesen Begriff verwendet,

1 Zum Beispiel: Pierre Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt 1974.

2 Howard S. Becker, *Art Worlds*, University of California Press 1982.

3 Niklas Luhmann, *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt 1984.

4 Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft, Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt 1992.

5 2010 fand in der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin ein Symposium mit dem Titel *Soziotop Neue Musik* statt.

6 Michel Foucault, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978.

um nicht schon von vornherein der theoretischen Ausrichtung meiner Studie eine bestimmte Richtung zu verleihen. Der Begriff Soziotop schließlich kam für mich insofern weniger in Frage, als er den Blick in erster Linie auf das räumliche Umfeld sozialer Gebilde, also bloß einen Teilaspekt des Beobachtungsspektrums, lenkt.⁷

Gerade im Rahmen der Untersuchung von Machtstrukturen haben sich Michel Foucaults Dispositiv- und Pierre Bourdieus Feldkonzept als besonders wirkungsmächtig und anschlussfähig erwiesen. Die Anschlussfähigkeit zeigt sich in zahlreichen Ansätzen des Weiterdenkens, Ergänzens, aber auch in kritischen Modifizierungen. Insbesondere Foucaults Dispositivkonzept genießt seit den 1990er Jahren eine wachsende Anerkennung, so dass mancherorts sogar von einem ‚dispositive turn‘⁸ die Rede ist (was bei der inflationären Ausrufung von ‚turns‘ in den letzten Jahrzehnten aber auch gar nicht so verwunderlich ist). Der Dispositivbegriff ist im Vergleich zum älteren Diskursbegriff Foucaults weniger klar theoretisch umrissen und hat daher zu unterschiedlichen Verwendungen geführt, oftmals auch arg verkürzt als bloßer Konnex unterschiedlicher Faktoren.⁹

Die prägnanteste Definition, die deshalb auch den Ausgangspunkt zahlreicher Auseinandersetzungen damit darstellt, stammt aus der Monografie *Überwachen und Strafen*¹⁰. Demnach ist ein Dispositiv

[...] erstens eine entschieden heterogene Gesamtheit, bestehend aus Diskursen, Institutionen, architektonischen Einrichtungen, reglementierenden Entscheidungen, Gesetzen, administrativen Maßnahmen, wissenschaftlichen Aussagen, philosophischen moralischen und philanthropischen Lehrsätzen, kurz, Gesagtes ebenso wie Ungesagtes. Das sind die **Elemente des Dispositivs**. Das Dispositiv ist das **Netz**, das man zwischen diesen Elementen herstellen kann.

Zweitens ist das, was ich im Dispositiv festhalten möchte, gerade die **Natur der Verbindung**, die zwischen diesen heterogenen Elementen bestehen kann. So kann irgendein Diskurs mal als Programm einer Institution, mal im Gegenteil als Element erscheinen, das es erlaubt, eine Praktik zu rechtfertigen oder zu verschleiern, die selbst stumm bleibt, oder er kann als Sekundärinterpretation dieser Praktik funktionieren und ihr Zugang zu einem neuen Rationalitätsfeld verschaffen. Kurz, zwischen diesen diskursiven und nichtdiskursiven

7 Er wird allerdings vielfach auch in einem breiteren Sinne verstanden.

8 Zum Beispiel gab es bei den von Britta Hoffarth und Lukasz Kumiega 2010 organisierten 19. Linguistik-Tagen in Jena eine Sektion ‚Dispositive turn‘.

9 Eine umfassende Kritik an diesen Tendenzen hat Tanja Gnosa (*Im Dispositiv. Zur reziproken Genese von Macht, Medium, Wissen*, Bielefeld 2018) vorgelegt.

10 Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt 1976.

Elementen gibt es gleichsam ein Spiel, gibt es Positionswechsel und Veränderungen in den **Funktionen**, die ebenfalls sehr unterschiedlich sein können.

Drittens verstehe ich unter Dispositiv eine Art – sagen wir – Gebilde, das zu einem historisch gegebenen Zeitpunkt vor allem **die Funktion hat, einer dringenden Anforderung nachzukommen**. Das Dispositiv hat also eine dominante **strategische Funktion**.¹¹

Hinzuzufügen ist, dass angesichts sich ständig verändernder historischer Bedingungen jedes Dispositiv auch als entsprechend dynamisches Gefüge, und nicht als Gegebenheit, zu verstehen ist. Wenn das Dispositiv nicht bloß die Summe der genannten Elemente ist, sondern das Netz dazwischen, ist es dann als solches überhaupt beschreibbar? Die konkrete Umsetzung dieses Foucault'schen Konzepts im Rahmen dieser Studie muss bedeuten, die Elemente des Netzwerks nicht nur für sich zu beschreiben, sondern vor allem deren Relationen. Gerade in den Relationen sieht Foucault die Macht verortet. So wären zum Beispiel die Entscheidungen eines Festival-Kurators nicht bloß als einsame individuelle Handlungen zu verstehen, sondern auch geprägt durch die Eingebundenheit in bestimmte Institutionen, durch die Wirksamkeit von Diskursen und die ökonomischen Möglichkeiten. Freilich wird es in den seltensten Fällen möglich sein, die Hintergründe von Entscheidungen im Einzelnen zu entschlüsseln; es wird eher darum gehen müssen, bestimmte sich daraus ergebende Tendenzen plausibel zu machen.

Als nächste Frage stellt sich für mich, was in dieser Studie konkret als Dispositiv aufgefasst werden könnte. Ausgehend von der von Foucault so genannten „dringenden Anforderung“ wäre an ein ‚Neuheitsdispositiv‘ zu denken. Neuheit ist die grundlegende Anforderung an Neue Musik, der sie nachzukommen hat, ansonsten würde sie ihrem Namen nicht gerecht. Neuheit ist selbstverständlich nicht etwas Gegebenes, sondern etwas diskursiv Konstruiertes. Die Elemente eines Neuheitsdispositivs gemünzt auf den hier relevanten Bereich der gegenwärtigen Musikszene wären alle in diesem Bereich vorkommenden Institutionen (z.B.: Konzertveranstalter, Festivals, Universitäten, Verlage) samt deren Verortung in einschlägigen Gebäuden, weiters Diskurse in Hinblick auf verschiedene Themen (z.B.: über Konzeptkunst oder elektronische Musik in Hinblick auf deren Innovationspotential), auf Praktiken (z. B: Komponieren), sowie kulturpolitische Rahmenbedingungen (z. B. Subventionen, Preise). Tanja Gnosa reklamiert auch Medien, die bei Foucault so etwas wie

11 Hier zitiert nach: Tanja Gnosa, *Im Dispositiv. Zur reziproken Genese von Wissen, Macht und Medien*, Bielefeld 2018, S. 159f. Die fettgedruckten Hervorhebungen der zentralen Aspekte stammen von mir.

einen blinden Fleck darstellen würden, als Elemente eines Dispositivs.¹² Angesichts der Auffächerung der einzelnen Elemente könnte auch einfach von einer spezifischen Kunstszene gesprochen werden. Einen spezifischeren Charakter als Konzept bekommt das Gebilde Dispositiv nur durch das Hinzudenken der beiden anderen Kriterien, der Verbindung zwischen den Elementen und der ‚dringenden Anforderung‘.

In Hinblick auf den zweiten Punkt Foucaults geht es um die unterschiedlichen Funktionen der einzelnen Elemente im Dispositivgefüge. Inwiefern haben etwa Diskurse Auswirkungen auf die Funktionsweisen von Institutionen? Weiters könnte man untersuchen, ob Institutionen, also etwa Konzertveranstalter und Festivals, stärker zu Veränderungen des Gefüges beitragen und damit machtrelevant sind als Diskurse, oder umgekehrt. Das würde möglicherweise die Häufigkeit der Aufführungen von Stücken einer bestimmten Richtung (z. B. des Neuen Konzeptualismus) betreffen, oder auch den Anteil aufgeführter Werke von Frauen. In diesem Zusammenhang wäre auch an das Konzept eines Gender- oder Geschlechterdispositivs¹³ zu denken: Elemente eines solchen Dispositivs wären z. B. institutionelle Einrichtungen an Universitäten (an der Wiener Musikuniversität gibt es etwa einen Arbeitskreis für Gleichbehandlungsfragen und eine Stabstelle Gender, Gleichstellung und Diversität), durch einschlägige Texte, Symposien oder Lehrveranstaltungen hervorgebrachte Diskurse, sowie kulturpolitische Rahmenbedingungen (etwa durch Gesetze zur Frauenförderung in Hinblick auf Stellenbesetzungen). Zu untersuchen wären die Stellungen dieser Elemente im gesamten Gefüge, das sich in dieser Form in den letzten Jahrzehnten auf Grund der ‚dringenden Anforderung‘, diesem Problembereich besondere Aufmerksamkeit zu widmen, herausgebildet hat. Institutionen wie etwa Universitäten wurden angehalten, entsprechende Stellen einzurichten, Wissenschaftler*innen sahen sich veranlasst, Forschungen zu dieser Thematik zu betreiben, die Gesetzgeber sahen sich genötigt, einschlägige Gesetze zu formulieren.

Dieser dritte Punkt Foucaults scheint mir der entscheidende zu sein, weil sich erst dadurch der Begriff Dispositiv deutlich von den anderen Termini zur Bezeichnung einer Kunstszene unterscheidet, die zumeist bloß auf eine Konstellation unterschiedlicher Faktoren und deren Zusammenwirken ausgerichtet sind. Zum einen ist von einer „strategischen Funktion“ die Rede.¹⁴ Das verweist auf dynamische, ordnende Vorgänge, wenngleich aus der Definition noch nicht hervorgeht, von wo

12 Vgl. ebd.

13 Z. B.: Patricia A. Leache/Margot Pujal I Llombart, *A reading of gender as a dispositiv of power*, in: *Revista Pequén*, 1/1, 2011, S. 1–26. Andrea Bührmann, „Die Normalisierung der Geschlechter in Geschlechterdispositiven“, in Hannelore Bublitz (Hg.), *Das Geschlecht der Moderne. Genealogie und Archäologie der Geschlechterdifferenz*, Frankfurt 1998, S. 71–94.

14 Diese korreliert mit der Wortbedeutung von ‚dispositif‘ im militärischen Bereich.

diese Strategie ausgeht. Zum anderen spricht Foucault eben von einer „dringenden Anforderung“. Diese besteht darin, dass etwa Diskurse angestoßen werden, die eine bestimmte Art von Wissen hervorbringen, das wiederum das Denken und Handeln von sozialen Akteuren in eine Richtung weist. In Hinblick auf ein Neuheitsdispositiv könnte die in der Vorbetrachtung schon angepeilte Frage auftauchen, ob eine „dringende Anforderung“ nach Neuheit überhaupt noch bestehe, bzw. ob der Terminus Neue Musik nicht überholt sei, da es kaum mehr möglich erscheine zu definieren, was denn aktuell unter neu noch verstanden werden könnte. Fungiert der Begriff Neue Musik nur mehr als Etikette für ein bestimmtes Marktsegment der aktuellen Kompositionslandschaft? Ein Weg zu einer Antwort könnte durch das Nachdenken über ein anderes Dispositiv gefunden werden, das Andreas Reckwitz ins Spiel gebracht hat – das Kreativitätspositiv.¹⁵

Reckwitz begreift ein Dispositiv im Anschluss an Foucault als ein Konzept, das aus einem interdependenten Netz von Elementen (Praktiken, Diskursen, Institutionen, sozialen Akteur*innen) besteht und die Funktion hat, einer ‚dringenden Anforderung‘ – in diesem Fall nach Kreativität – nachzukommen. Über Foucault hinausgehend betont Reckwitz die seiner Meinung nach notwendige affektive, emotionale Ebene für die Herausbildung eines Dispositivs. Die von Reckwitz sehr überzeugend herausgearbeitete Begründung der Entstehung eines Kreativitätspositivs in den 1980er Jahren¹⁶ kann hier nur angedeutet werden.

Wie immer eine Definition von Kreativität auch ausfallen mag, in jedem Fall erscheint die Forderung nach Neuheit als essentieller Teil. Insofern überschneiden sich das Kreativitätsdispositiv und das Neuheitsdispositiv in vielerlei Hinsicht. Wenn Reckwitz für die Herausbildung des ersteren vier Phasen (Vorbereitung, verstreute Formulierung, krisenhafte Verdichtung, Hegemonialisierung) unterscheidet, so sind die beiden ersten Phasen beider Dispositive überhaupt als weitgehend deckungsgleich zu betrachten: Die vorbereitende Phase beginnt für Reckwitz bereits Ende des 18. Jahrhunderts. Ähnliches könnte für das Phänomen Neuheit gesagt werden, das in dieser Zeit, parallel vor allem zum Konzept des autonomen/absoluten Kunstwerks, als ‚dringliche Forderung‘ für die Produktion von musikalischen Artefakten in den Raum tritt und das ganze 19. Jahrhundert bestehen bleibt. Sehr grob gesagt: Die Anforderung für Musik, eine bestimmte Funktion zu erfüllen, wird abgelöst durch die Anforderung an Neuheit. Als Zeit für die Herauskristallisierung des Kreativitätsdispositivs sieht Reckwitz die Spanne von 1900 bis in die 1960er Jahre (zweite Phase). In diesen Zeitraum fallen auch die beiden ‚avantgardistischen Schübe‘ (um 1910,

15 Andreas Reckwitz, *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin 2014.

16 Ebd., S. 49ff.

1950/60 er Jahre) im Bereich der Kompositionsgeschichte, die durch eine Zuspitzung der Forderung nach Neuheit gekennzeichnet sind. Auch die dritte Phase kann grob mit der postmodernen Hinterfragung bzw. Relativierung der beide Dispositive konstituierenden Elemente noch parallel gesehen werden. In der vierten und letzten Phase löst sich Kreativität von der alleinigen Bezogenheit auf Kunst und wird nach Reckwitz zu einem in weite Teile der Gesellschaft expandierenden Phänomen (das durch Schlagworte wie *creative cities*, *creative industries*, *creative market*, *creative commons* usw. angedeutet werden kann). Parallel zu Phase drei und vier des Kreativitätsdispositivs verschiebt sich im Bereich der Künste die Auffassung von dem, was als neu zu betrachten ist. Insbesondere seit dem Aufkommen des Begriffs Neue Musik am Beginn des 20. Jahrhunderts war deren Wesen vor allem an der Neuheit des musikalischen Materials gemessen worden. Dieser Maßstab ist im Zuge der Postmoderne hinterfragt und von so manchen Komponist*innen durch eine neotonale Kehrtwendung überhaupt beiseitegeschoben worden (z. B. von Krzysztof Penderecki). Tendenziell hat sich die Orientierung am Neuen aber nicht aufgelöst, sondern nur verändert bzw. erweitert. Viele Komponist*innen der aktuellen Szene sehen die Möglichkeiten der Erneuerung auf der Materialebene als erschöpft an; Neuheit wäre dagegen etwa durch Konzeptualisierungen denkbar (vgl. Kap. 3.2.2).

Immer sind es soziale Verhandlungsprozesse, die bestimmen, was als neu erachtet wird. Auch Kreativität ist „keine allgemeingültige Eigenschaft des Humanen“, sondern ein „hochspezifisches soziales, kulturelles und historisches Produkt“¹⁷. Ähnliches ließe sich für das Wesen von Neuheit sagen, das immer Gegenstand von Aushandlungsprozessen, und immer umstritten, ist. Reckwitz unterscheidet in diesem Kontext drei „Regime der Orientierung am Neuen“¹⁸: Das Neue als Stufe (I), als Steigerung und Überbietung (II) und als Reiz (III). Das erste Regime ist darauf ausgerichtet, etwas Älteres durch etwas Neues ein für alle Mal zu überwinden; diese Idee liege (politischen) Revolutionen zugrunde. Von einer Revolution kann in den Künsten kaum gesprochen werden; dass Kunstwerke aber mit einer qualitätvollen Ausfüllung einer Funktion ihr Genüge finden könnten war mit dem Anspruch von Autonomie bzw. Neuheit ‚ein für alle Mal‘ vorbei. Freilich gibt es weiterhin funktionale Musik, aber diese fällt aus dem emphatischen Bereich der Kunst heraus; und jene Funktionalität, die auch anerkannten Kunstwerken weiterhin zugesprochen werden kann (etwa als Programmpunkt eines Konzertes), ist für den Kunstcharakter irrelevant. Auf der zweiten Stufe wird eine *permanente* Fortschrittsidee in den Raum gestellt, nach dem Muster naturwissenschaftlich-technischer Entwicklungen. Im

17 Ders., *Kreativität und soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie*, Bielefeld 2016, S. 250.

18 Ders., *Die Erfindung der Kreativität*, S. 44f.

Rahmen des dritten Regimes wird dieses Fortschrittspostulat sistiert zugunsten momentaner ästhetischer Reize, die sich bloß als *relativ* neu in Differenz zum Üblichen erweisen. „Im Rahmen des Kreativitätspositivs wird das Neue nicht als Fortschritt oder als quantitative Steigerung verstanden, sondern als ästhetischer, das heißt als perzeptiv-affektiv wahrgenommener und positiv empfundener Reiz.“¹⁹

Diese Vorstellung könnte in der jüngeren Kompositionslandschaft etwa mit dem ‚Neuen Konzeptualismus‘ verbunden werden. Das künstlerische Augenmerk wird dabei stärker vom Artefakt und dessen materialer Beschaffenheit auf die ‚Rezeptionsleistung‘ der Rezipient*innen verlagert, die diese ästhetischen Reize ‚kreativ‘ verarbeiten sollen. Diese Regime der Orientierung am Neuen lösen sich aber in der Regel nicht in der Weise ab, dass ein Regime das andere zur Gänze ablöst; vielmehr wird ein vorherrschendes Regime durch ein anderes herausgefordert, das sich dann unter Umständen in den Vordergrund schiebt. Solche Entwicklungen können in den unterschiedlichen Künsten auch durchaus divers oder zeitversetzt ablaufen. In einem Interview über Innovation, das der Musikwissenschaftler Armin Köhler mit dem Philosophen, Medien- und Kunsttheoretiker Boris Groys geführt hat, kommt das deutlich zum Ausdruck:

Köhler: Das Neue erfährt aus ihrer Sicht mithin eine Akzentverschiebung von der Produktion zur Rezeption.

Groys: Absolut. Unter veränderten Bedingungen der Rezeption. Es ist heute nichtmehr möglich, Rezeption nur mehr im Sinne einer rein ästhetischen Rezeption zu begreifen. Die heutige Kunst [gemeint ist hier nur die Bildende Kunst; Anm. des Verf.] arbeitet, wenn sie produktiv sein will, mit den allgemeinen, formalen, kulturellen, idealen, sozialen, politischen Bedingungen der Rezeption – mit der Frage, wie, was, wo, an welcher Stelle unter welchen Voraussetzungen wahrgenommen wird. Vielleicht täusche ich mich, vielleicht weiß ich zu wenig, aber ich habe nicht das Gefühl, dass die Musiker sich dieser Frage systematisch stellen.²⁰

In diesem Gespräch, das 2001 geführt wurde, hat sich Groys keineswegs getäuscht. Die von ihm für die Bildende Kunst dargelegten Tendenzen spielten damals in der Musikszene allenfalls eine marginale Rolle. Dass sich das seither erheblich verändert

19 Ebd., S. 40.

20 „Die Innovation bleibt immer auf einem Fleck“. Armin Köhler im Gespräch mit Boris Groys über das Neue in der Kunst (2001), in: Armin Köhler (Hg.), *Die Innovation bleibt immer auf einem Fleck. Die Donaueschinger Musiktage und ihr Metier. Begleitende Texte zum Festival*, Mainz 2011, S. 27.

hat, zeigt der Blick in die Aufführungslandschaft (s. Kap. 2.1) und in positionierende Texte von Komponist*innen. In dem von Groys gezeichneten Bild versuchen Künstler*innen, die Kommunikation durch und um Kunst auf eine breitere gesellschaftliche Ebene zu stellen. Mit diesem Szenario lässt sich auch der relationale Charakter eines Dispositivs erläutern: Durch ästhetische Interessen veränderte Artefakte stoßen als ‚Reiz‘ (Reckwitz) neue Wahrnehmungsweisen, aber auch neue Diskurse an, die wiederum zur Veränderungen von Institutionen beitragen: Für das Neue als ästhetischer Reiz kann etwa die sukzessive Erweiterung von Aufführungsorten in verschiedenen Segmenten des Musiklebens als Indiz angesehen werden, vor allem im Bereich des Musiktheaters, aber auch bei diversen Konzertfestivals. Im ersten Jahr von Wien Modern (1988) waren die Konzerte noch auf vier alteingesessene Aufführungsorte verteilt (Konzerthaus, Musikverein, Secession, Künstlerhaus)²¹, 2019 waren es nicht weniger als 25 (darunter u. a. Museen, Kirchen, die Musikuniversität, eine Bibliothek, ein Café und eine Straßenbahn). Dahinter steht der ‚Drang‘, durch neue Aufführungssituationen Reize, etwa in Form von neuen kommunikativen Situationen, zu schaffen und auch neue Publikumsschichten anzulocken (was bis zu einem gewissen Grad gelungen zu sein scheint). Der unmittelbare Kontakt zum Publikum (auf das das Kreativitätspostulat ebenfalls ausgedehnt wird) befördert einerseits Anreize für eine kreative Programmgestaltung und andererseits mag es Komponist*innen anregen, in ihren Stücken darauf kreativ zu reagieren.

Die ‚dringende gesellschaftliche Anforderung‘ an künstlerische Subjekte, sich als kreative Personen zu inszenieren, scheint zunehmend weniger durch bestimmte Gestaltungsformen des musikalischen Materials zu gelingen, wodurch etwa viele Komponist*innen, die sich in einer postseriellen²² Tradition der Instrumentalmusik bewegen, zunehmend die Befindlichkeit äußern, ins Abseits gedrängt zu werden²³, obwohl das in Hinblick auf die Aufführungssituation noch nicht bestätigt wird (vgl. Kapitel 2.1). Vielmehr bestand bislang für konzeptionell orientierte Komponist*innen die „Handlungsanforderung“²⁴, sich abseits der etablierten

21 Überwiegend im Konzerthaus und im Musikverein (in dieser Reihenfolge).

22 Freilich handelt es sich hier um einen Verlegenheitsbegriff; gemeint sind jene kompositionsgeschichtlichen Tendenzen, die, ohne zumeist unmittelbar serielle Techniken anzuwenden, an wesentlichen Prinzipien des seriellen kompositorischen Denkens festhalten (im Sprachgebrauch ist dieser Begriff allerdings oft noch weiter gefächert).

23 Ich beziehe mich hier auf eine größere Zahl von Interviews mit Komponist*innen im Rahmen eines Forschungsprojekts, das in folgende gleichnamige Publikation eingeflossen ist: Tasos Zembylas/Martin Niederauer, *Praktiken des Komponierens. Soziologische, wissenstheoretische und musikwissenschaftliche Perspektiven*, Wiesbaden 2016.

24 Vgl. Andrea Bührmann, Werner Schneider, *Vom Diskurs zum Dispositiv. Eine Einführung in die Dispositivanalyse*, Bielefeld 2008, S. 114.

Konzertlandschaft zu kleineren Netzwerken, an alternativen Schauplätzen, zusammenzufinden. Solche Gruppenbildungen abseits des ‚großen‘ Konzertbetriebs sind einerseits im Wachsen, andererseits ist mittlerweile vieles auch im etablierten Sektor vertreten. Ob es sich hier bloß um (zeitlich beschränkte) Erweiterungen der bislang erstaunlich stabilen ‚klassischen Neue-Musik-Szene‘ handelt oder ob nachhaltigere Transformationen die Folge sind, lässt sich schwer abschätzen. Konzeptkunst gab es ja bereits in den 1960ern; zumindest auf musikalischer Ebene hat sich aber die klassische Neue Musik, also im Wesentlichen instrumentale Ensemblesmusik, in der Folge als stabiler erwiesen.²⁵

Neben dem Faktor Neuheit, der ohnehin untrennbar mit Kreativität verbunden ist, war für die Herausbildung des Kreativitätsdispositivs im engeren Sinne in den 1980er Jahren, so Reckwitz, aber noch ein Motor notwendig, da Dispositive immer auf bestimmte Dringlichkeiten bzw. auch Problemlagen reagieren würden. Diese Problemlage ergab sich seiner Meinung nach aus dem „Affektmangel der klassischen, insbesondere der organisierten Moderne“²⁶. Tatsächlich ist ja auch der Avantgardemusik der 1950/60er Jahre samt den darauffolgenden postseriellen Tendenzen immer wieder dieser Affektmangel, zugunsten einer allzu intellektuellen Prägung, vorgeworfen worden. Wie weit dieses zugeschriebene Manko allerdings in den Produkten gesehen werden kann, und nicht eher in dem diese Artefakte umkreisenden Diskurs, ist aber die Frage. Das Sprechen über diese Musik war zweifellos sehr intellektualistisch auf die strukturellen Qualitäten fokussiert, so dass (neue) ästhetische Potentiale, wie etwa die klangliche Bedeutung des durch den Tonsatz isolierten, einzelnen Tones, oder das ‚Angebot‘, Klänge räumlich wahrzunehmen, in der frühen, punktuellen Phase der Serialität kaum registriert wurden. Aber im Sinne von Foucault werden ja die Gegenstände durch die Diskurse erst geschaffen, und so hat das Argument von Reckwitz etwas für sich. Jedenfalls sind, auch wenn der vorgeworfene Affektmangel ein konstruierter sein mag, in der jüngeren Vergangenheit deutliche Tendenzen zu einer Steigerung affektiver Anreize zu beobachten, zum Beispiel durch multimediale Arbeiten.

Noch einmal zurück zur Frage, wer denn darüber entscheidet, was als neu gilt. Sind es die Produzent*innen der Kunstwerke, sind es darüber hinaus gehende Expertenkreise oder ist es das breite Publikum?²⁷ Auf jeden Fall handelt es sich um Aushandlungsprozesse und um die Frage, welche sozialen Akteure mit welchen Mitteln in diesen Prozessen so etwas wie eine Deutungshoheit erlangen. Diese ist natürlich nie stabil, sondern immer von Widersprüchen durchsetzt. In diesen Aushandlungsprozessen

25 Genauerer dazu in Kap. 3.2.2.

26 Reckwitz, *Die Erfindung der Kreativität*, S. 315.

27 In manchen Avantgardekreisen war die Ablehnung des breiten Publikumsgeschmacks geradezu eine Legitimierung der künstlerischen Praktiken.

sind letztlich sämtliche Elemente des Dispositivs beteiligt; der antreibende Faktor sind Machtverhältnisse bzw. Machtstrategien. Für die Beschreibung eines Dispositivs ist daher die Erforschung der Machtverhältnisse essentiell, und darauf ist auch das vorrangige Forschungsinteresse dieser Arbeit ausgerichtet.

Machstrategien sind immer auch darauf ausgerichtet, bestimmte Wissensformen in den Vordergrund zu schieben, andere dagegen zu ignorieren oder zu transformieren. Die spezifischen Formen der Wissensgenerierung bilden gewissermaßen Möglichkeitsräume oder Kanäle, die Handlungen oder Aussagen sozialer Akteur*innen eine gewisse Richtung verleihen²⁸, abhängig auch davon, in welcher Situation (Sprecherposition) und Umgebung (Institution) das passiert. Beispielsweise könnte eine Komponistin sich veranlasst fühlen, Aussagen zum ‚Neuen Konzeptualismus‘ zu machen, weil es sich dabei um einen Begriff bzw. eine Tendenz handelt, die sich in der jüngeren Vergangenheit in den Vordergrund des diskursiven Sprachgebrauchs geschoben hat. Dieser Begriff verkörpert die Strukturierung einer bestimmten Denkweise über aktuelles Komponieren, das etwa die Relevanz des Nachdenkens über ein zeitgemäßes musikalisches Material relativiert oder sogar an den Rand drängt. Der Charakter dieser Aussagen dürfte aber anders ausfallen, je nachdem ob es sich um eine Verständigung mit Kolleg*innen auf einer Plattform handelt, oder etwa um ein Interview im Rahmen eines Festivals, wo der Aspekt der Selbstpositionierung wahrscheinlich andere Formulierungen nach sich ziehen dürfte. Ebenso ist mitentscheidend, innerhalb welcher Institution oder im Rahmen welchen Mediums Aussagen getroffen werden. Je nach Sprecherposition haben diese ein unterschiedliches Gewicht, das sich allerdings nicht so leicht abschätzen lässt. Überdies kann Aussagen, Personen oder Institutionen kaum eine unmittelbare Machtausübung im Sinne einer ‚Macht über etwas‘ zugeordnet werden. Wohl ist die Entscheidung eines Festivalkurator, ein bestimmtes Werk zu programmieren und eine anderes nicht, eine konkrete Entscheidung, die eine gewisse Macht impliziert und ein Quäntchen dazu beitragen kann, eine bestimmte Tendenz zu befördern oder abzuschwächen; allerdings ist so eine Entscheidung nicht als bloß individualistischer Vorgang zu betrachten, sondern eingebettet in kollektiv generierte Möglichkeitsräume, die immer schon bereits zuvor existieren (und wodurch ein Subjekt überhaupt erst konstituiert würde, könnte im Sinne Foucaults noch gefolgert werden). Dass aber Subjekte innerhalb dieser Räume immer zwischen unterschiedlichen Varianten wählen können, hat insbesondere der späte Foucault²⁹ betont (in seinen früheren Texten könnte oft der Eindruck

28 Im Sinne von Pierre Bourdieus Habitus-Begriff, auf den ich später noch genauer zu sprechen kommen werde.

29 Z. B.: Michel Foucault, „Subjekt und Macht“, urspr. 1982, hier in: Daniel Defert und François Ewald (Hg.), *Michel Foucault. Analytik der Macht*, Frankfurt 2017, S. 240–263.

entstehen, dass Subjekte in strukturellen Netzen gewissermaßen aufgelöst werden). Jedenfalls aber, und dieser Aspekt ist vielleicht noch entscheidender, finden keine Aussagen oder Diskurse außerhalb von Machtkonstellationen statt.

Bevor ich auf die nun schon drängend im Raum stehende Frage eingehe, wie Macht in den gegenwärtigen gesellschaftlichen Konstellationen überhaupt definiert werden könnte, möchte ich neben Foucaults Dispositivkonzept noch ein paar weitere Beschreibungsmodelle von sozialen Einheiten diskutieren, die dazu Ergänzungen oder auch Modifizierungen anbieten. Als erstes bietet sich hier wohl Pierre Bourdieus Feldbegriff an: Wie bei einem Dispositiv handelt es sich um ein Netzwerk in einem sozialen Gebilde (Wirtschaft, Religion, Kunst usw.). In diesem Netzwerk sind Akteur*innen und Institutionen in bestimmten Beziehungen zueinander positioniert, die durch Spielregeln, Möglichkeitsräume, aber auch durch Zwänge und Grenzen gekennzeichnet sind. Die Funktionsweisen dieser Felder hätten sich in modernen Gesellschaften zu historisch gewachsenen Spielregeln entwickelt; alles, was von außerhalb in ein bestimmtes Feld, etwa aus dem der Wirtschaft in das der Kunst (oder in das ‚Subfeld‘ der Neuen Musik), eindringt, wird durch dessen Spielregeln gewissermaßen gebrochen.³⁰

Neben dieser deskriptiven Definition kann im Feldbegriff aber auch ein analytisches Konzept gesehen werden, das „als Strukturierungsprinzip für das Denken, Wahrnehmen und Handeln von Individuen neben den Habitus tritt“³¹. Die Verfasstheit einer Gesellschaft ist durch zwei Ordnungen bestimmt³²: Neben der gesellschaftlichen Wirklichkeit erster Ordnung, die aus materiellen Ressourcen und den Kämpfen um deren Verteilung besteht, gibt es auch eine, ebenso reale, zweite Wirklichkeit,

30 Vgl. Pierre Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt 1974, S. 124. Diesbezüglich berührt sich Bourdieus Konzept mit Niklas Luhmanns ‚Systemen‘ (Politik, Wirtschaft, Religion, Bewusstsein, Kunst), die ‚autopoietisch‘ funktionieren würden. Ein System könne nicht direkt in ein anderes hineinwirken, sondern dieses nur irritieren. Das heißt etwa, dass das System Kunst (Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt 1995) nicht indifferent gegenüber dem System Wirtschaft ist, aber Irritationen aus dem System Wirtschaft werden im System Kunst nur in den dort vorwaltenden Funktionsweisen verarbeitet. Luhmann bringt dazu ein anschauliches Beispiel: Übt jemand einen Impuls auf einen resonanzfähigen Körper aus, so bedarf es einerseits dieses Impulses, damit dieser Körper überhaupt zu schwingen beginnt; andererseits erfolgt die Resonanz dann aber nur nach Maßgabe der Schwingungseigenschaften des Resonators. (Vgl. Simone Mahrenholz, „Musik bei Hegel und Luhmann“, in: *Musik & Ästhetik*, hg. v. L. Holtmeier und C. S. Mahnkopf, 2. Jg., Heft 5, 1998, S. 69.) Luhmanns Metatheorie ist allerdings kaum anwendungsorientiert und war für mich in diesem konkreten Forschungsvorhaben daher nur am Rande von Interesse.

31 Rainer Diaz-Bone, *Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. Eine diskurstheoretische Erweiterung der Bourdieuschen Distinktionstheorie*, Wiesbaden 2010, S. 49.

32 Ebd., S. 22.

die auf symbolischen Ordnungen beruht.³³ In dieser zweiten Wirklichkeit ringen soziale Gruppen um Deutungsmacht und Anerkennung; die Mittel dazu bezeichnet Bourdieu als symbolisches Kapital. Kapital in seinen unterschiedlichen Formen (ökonomisch, kulturell³⁴, sozial³⁵, symbolisch) ist „soziale Energie“³⁶, die von Individuen oder Gruppen auf unterschiedliche Weise erworben werden kann und als Ressource in Handlungen einfließt. Es ist natürlich engstens verknüpft mit dem Faktor Macht:

Das Feld der Macht ist der Raum der Kräftebeziehungen zwischen Akteuren oder Institutionen, deren gemeinsame Eigenschaft darin besteht, über das Kapital zu verfügen, das dazu erforderlich ist, dominierende Positionen in den unterschiedlichen Feldern (insbesondere in dem ökonomischen und dem kulturellen) zu besetzen.³⁷

Damit kommt den sozialen Akteur*innen bei Bourdieu eine aktivere Rolle zu als bei Foucault: Sie bringen ihr (symbolisches) Kapital als ‚Besitz‘ in diese Kräftebeziehungen ein, während bei Foucault Machtbeziehungen gleichsam durch die Akteur*innen hindurchlaufen (wie noch zu zeigen sein wird). Soziale Akteur*innen sind alle, die am Diskurs über Kunst teilhaben (Künstler*innen, Kritiker*innen und Feuilletonist*innen, Kurator*innen, Wissenschaftler*innen, Verlagsleute, Kulturpolitiker*innen) und durch ihre Kommentierungen, Klassifizierungen, positiven oder negativen Bewertungen einen vielschichtigen diskursiven Raum schaffen, in dem künstlerische Hervorbringungen positioniert werden.

Die Handlungen der sozialen Akteur*innen dürfen damit aber nicht als subjektivistisch geprägt missverstanden werden. Mit dem von Erwin Panofsky übernommenen Habitusbegriff wollte Bourdieu klarstellen, dass die Handlungen der Subjekte weitgehend kollektiv geprägt sind:

[...] im Sinne des *Habitus*, der den Künstler mit der Kollektivität und seinem Zeitalter verbindet und, ohne dass dieser es merkte, seinen anscheinend noch so einzigartigen Projekten Richtung und Ziel weist³⁸.

33 Damit korrespondiert Bourdieu abermals mit Niklas Luhmann, der eine „reale Realität“ und eine „fiktionale Realität“ unterscheidet. Luhmann gibt in diesem Zusammenhang überdies zu erkennen, dass erst durch diese Differenzierung die Beobachtung der jeweils anderen Seite möglich sei. (Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 229)

34 Kultureller Besitz (Kunstwerke, Bücher), kulturelle Kenntnisse, aber auch Zeugnisse oder Titel.

35 Verfügbarkeit sozialer Beziehungen.

36 Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt 1999, S. 94.

37 Ders., *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt 1999, S. 342.

38 Ders., *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt 1974, S. 132.

Handlungsstrategien resultieren demnach weniger durch rational auf Zukunft ausgerichtetes Denken, sondern eher aus den „in der Vergangenheit erworbenen Möglichkeiten und Gewohnheiten des Habitus“³⁹. Bourdieu hat diesem Begriff nicht zuletzt deshalb eine so bedeutende Funktion in seinem Theoriegebäude zugewiesen, weil er dem Antagonismus zwischen Individualität (verkörpert etwa im Idealismus oder der romantischen Ästhetik) und Kollektivität (verkörpert etwa im Strukturalismus in der Prägung von Claude Lévi-Strauss) entgegenwirken wollte.

Bourdieus Konzepte sind von vielen Seiten kritisiert worden; einigen Kritikpunkten schließe ich mich an. Das gilt etwa für die zu stabile Bindung der Machtverhältnisse an gesellschaftliche Klassen. Diese sind zwar keineswegs passé, allerdings ist die Situation heute deutlich heterogener als zu Zeiten Bourdieus, oder in jenen historischen Phasen, die dieser vorwiegend erforschte (vor allem das späte 19. Jahrhundert). Vielfach wird auch nicht zu Unrecht die Tendenz zur Reduzierung sozialer Handlungen auf das Konflikthafte kritisiert, so etwa von Andreas Reckwitz⁴⁰ oder auch von Howard S. Becker.

Beckers ‚Art Worlds‘ scheinen auf den ersten Blick eine ähnliche Konstellation aufzuweisen wie die ‚Felder‘ Bourdieus. Ein genauerer Vergleich lässt allerdings fundamentale Gegensätze erkennen, und diese beginnen schon beim Zugang zur Materie: Beckers Zugang zu den Art Worlds ist durch das Beobachtbare geprägt, ohne dieses in übergeordnete systemhafte Zusammenhänge oder Funktionsweisen einordnen zu wollen. Seine Beobachtungen sind in der Hauptsache darauf ausgerichtet, alle an der Hervorbringung von Kunstwerken Beteiligten und deren Kooperation in den Blick zu nehmen. Auch die Erfassung der Kooperation ist beschränkt auf beobachtbare Handlungen:

In such a world, people do not respond automatically to mysterious external forces surrounding them. Instead, they develop their lines of activity gradually, seeing how others respond to what they do and adjusting what they do next in a way that meshes with what others have done and will probably do next.⁴¹

Anders als Bourdieus Felder sind Beckers Welten eher durch zwanglose Kooperationen als durch Kräfteverhältnisse gekennzeichnet und dementsprechend wären auch die Akteur*innen keinen Zwängen unterworfen, sondern immer in der Lage, auch etwas anderes zu tun:

39 Werner Fuchs-Heinritz/Alexandra König, *Pierre Bourdieu. Eine Einführung*, Konstanz 2005, S. 172.

40 Reckwitz, *Die Erfindung der Kreativität*, S. 85.

41 Howard S. Becker, *Art Worlds*, University of California Press 2008, S. 375.

Someone is monopolizing the field you want to work in? Move somewhere else and start your own field. You don't even have to compete with the other people. You can criticize them to your followers or ignore them, but they are not powerful enough and do not have enough of a monopoly to prevent you from doing anything.⁴²

Tatsächlich sind Begriffe wie Kräftespiel, Kampf oder Konflikt bei Bourdieu fast allgegenwärtig, bei Becker fehlen sie nahezu gänzlich; auch der Begriff Macht taucht bei Becker kaum jemals auf. Beckers an den ‚american way of life‘ erinnernde Zeichnung der Szene hat etwas für sich, solange der Blick nur auf die Möglichkeitsräume zur Hervorbringung von Kunstwerken gerichtet ist. Fragt man allerdings danach, warum welche Personen und Werke in den Vordergrund gelangen und andere im Verborgenen bleiben, und wie die einzelnen Elemente eines Feldes oder Dispositivs (Institutionen, soziale Akteur*innen, Diskurse ...) dazu beitragen, dann ist Beckers Zugang unzureichend. Dann ist es unerlässlich, nach den Relationen und deren Funktionsweisen zu fragen. Angesichts des zuletzt ins Spiel gebrachten Zitats ist es wenig verwunderlich, dass Becker auf musikalischer Ebene gerade auf Komponisten wie Charles Ives, Conlon Nancarrow und Harry Partch eingeht. Alle drei ‚haben sich woanders hinbewegt‘ und ihr ‚eigenes Feld‘ eröffnet. Allerdings sind auch alle drei Zeit ihres Lebens weitgehend ignoriert worden; abgesehen von Ives gilt das bis heute. Wertungen, Selektionsprozesse, Klassifizierungen und Kanonisierungen finden permanent statt, und diese Studie ist mehr daran interessiert als an den individuellen Möglichkeiten.

Auch Gerhard Schulzes „Theorie der Szene“⁴³ distanziiert sich von zu statischen Konstellationen bei Bourdieu, der die Erweiterung der gesellschaftlichen Möglichkeitsräume in den Nachkriegsjahrzehnten nicht genügend berücksichtigt habe: „je mehr Menschen tatsächlich die Wahl haben“, desto weniger könnten Milieus⁴⁴ als status- und ortsgebunden und als etwas „strukturell Gegebenes“ aufgefasst werden.⁴⁵ Schulzes Konzept der Szene kann als mikrosoziologisches Pendant zum makrosoziologischen Milieu verstanden werden: „Eine Szene ist ein Netzwerk von Publika, das aus drei Arten der Ähnlichkeit entsteht: partielle Identität von Personen, von Orten und von Inhalten.“⁴⁶ Sie ist eher ein labiles, sich ständig wandelndes Gebilde,

42 Ebd., S. 378.

43 Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt² 2005, S. 459ff.

44 Unter Milieus versteht Schulze „große Personengruppen mit ähnlichen subjektiven und situativen Merkmalen, die sich voneinander durch erhöhte Binnenkommunikation abheben“ (Ebd., S. 23) und „typische Existenzformen aufweisen“ (Ebd., S. 170).

45 Ebd., S. XX.

46 Ebd., S. 463.

gekennzeichnet auch durch „unausgesprochene Konventionen von Kombinationen von Sprache, Kleidung, Körper, Konsumstilen, Alter, Bildung“⁴⁷ usw. Zwei der von Schulze konkret ins Auge gefassten Szenen sind für unser Untersuchungsfeld interessant – die „Hochkulturszene“ und die „Neue Kulturszene“, letztere später oft auch als Freie Szene oder Off-Szene bezeichnet. Das Verhältnis dieser Szenen zueinander sei einerseits durch Abgrenzung voneinander gekennzeichnet, andererseits würden die Neuerungen von Off-Szenen, nach einem gewissen Zeitabstand, immer wieder von der Hochkulturszene vereinnahmt.⁴⁸

Schulze beschreibt mit seiner ‚Erlebnisgesellschaft‘ letztlich nichts anderes als ein Dispositiv im Foucault’schen Sinne, das in wesentlichen Aspekten das oben erwähnte Kreativitätsdispositiv von Andreas Reckwitz vorwegnimmt. In beiden Studien spielt etwa die Ästhetisierung des Alltags als ‚dringliche Anforderung‘ eine zentrale Rolle. Der ‚Erlebniswert‘⁴⁹ Schulzes könnte in engem Konnex zu Reckwitz als Ergebnis des dafür notwendigen ‚Kreativitätspostulats‘ verstanden werden.

Im Anschluss an Schulze ist resümierend festzuhalten, dass weder Szenen noch Felder, Dispositive oder Art Worlds als etwas Statisches aufzufassen sind, sondern vielmehr labile Konstellationen, die sich ständig transformieren. Im Grunde genommen können immer nur Übergangsphasen beschrieben werden. Damit rückt natürlich die Frage ins Zentrum, wohin diese Übergänge führen könnten, und insofern steckt in jeder Untersuchung auch der Keim zu Prognosen, denen man sich selbst bei größtem Bemühen um eine Neutralität der Darstellung nicht ganz wird entziehen können. Insofern ist Schulzes Einschätzung zuzustimmen, dass sich soziologische Untersuchungen grob in zwei Kategorien unterteilen ließen – „Endvisionen und Anfangsbeschreibungen“⁵⁰.

An Untersuchungen gemeinsamer „Denkstile“ von „Denkkollektiven“⁵¹ setzt die Konstellationsforschung an, die vom Philosophen Dieter Henrich entwickelt wurde:

Der philosophischen Konstellationsforschung geht es um den dichten Zusammenhang wechselseitig aufeinander einwirkender Personen, Theorien, Probleme oder Dokumente in der Weise, dass nur die Analyse dieses Zusammenhangs,

47 Ebd., S. 468.

48 Vgl. ebd., S. 480.

49 Ebd., S. 13.

50 Ebd. S. 15.

51 Vgl. Marian Füssel, *Intellektuelle Felder. Zu den Differenzen von Bourdieus Wissenssoziologie und der Konstellationsforschung*, Frankfurt 2005, S. 195. Schon früher hat Ludwig Fleck eingefordert, dass im Zuge von Erkenntnisprozessen neben Subjekten und Objekten Denkkollektive als weiterer Faktor berücksichtigt werden sollten: Ludwig Fleck, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache*, Frankfurt 1980, S. 55.

nicht aber seine isolierten Bestandteile, ein Verstehen der philosophischen Leistung und Entwicklung der Personen, Ideen und Theorien möglich macht.⁵²

So könnten in der aktuellen Neue-Musik-Szene zwei ‚Denkkollektive‘ gegenübergestellt werden: Eines, das am absoluten/autonomen Musikbegriff, verwirklicht vorwiegend in instrumentalen Ensemblewerken, festhalten möchte und im Wesentlichen nach wie vor den ‚Denkstil‘ Theodor W. Adornos prolongiert, und ein anderes, das dieser Richtung die Fähigkeit zur Produktion von Neuem abspricht und dieses auf anderen Wegen, etwa durch konzeptuelle Dispositionen, sucht (s. Kapitel 3.2.2). Während die Konstellationsforschung aber weniger die kompetitiven Aspekte, das Ringen um Deutungshoheiten im Auge hat, geht es mir gerade um diese Aspekte. Die Ausrichtung von Diskursen wird immer durch Machtstrukturen konfiguriert.

Abschließend möchte ich noch einen weiteren Forschungsansatz vorstellen, der für die gesamte Studie einen beständigen Bezugspunkt gebildet hat – die Situationsanalyse von Adele E. Clarke:

Die Situationsanalyse verknüpft Diskurs und Handeln, Handlung und Struktur, Bild, Schrift und die historische Dimension der Phänomene zu ‚dichten Analysen‘. Situations-Maps verdeutlichen wichtige menschliche, nichtmenschliche, diskursive und andere Elemente und erlauben so, die Beziehungen zwischen ihnen zu analysieren.⁵³

Die Situationsanalyse versucht demnach, auf Basis einer Fülle unterschiedlichster Daten den Beziehungsreichtum von ‚sozialen Welten‘⁵⁴ zu erfassen und zu durchleuchten. Ein Vehikel dazu ist die Erstellung von Situations-Maps, in denen „alle analytisch relevanten menschlichen und nichtmenschlichen, materiellen und symbolischen/diskursiven Elemente einer spezifischen Situation“⁵⁵ graphisch dargestellt werden, und so einen Raster für die Forschungsstrategien abgeben. Solche Maps sind demnach eine probate Basis für Fragestellungen zu jeglicher Art von Relationen zwischen den einzelnen Elementen und können/sollen je nach dem erreichten Forschungsstand zu neuen Versionen modifiziert werden. Die Ausgangs-Map für meine ‚soziale Welt‘ sah folgendermaßen aus (dunkelgraue Schrift = Institutionen; hellgraue Schrift = Personen):

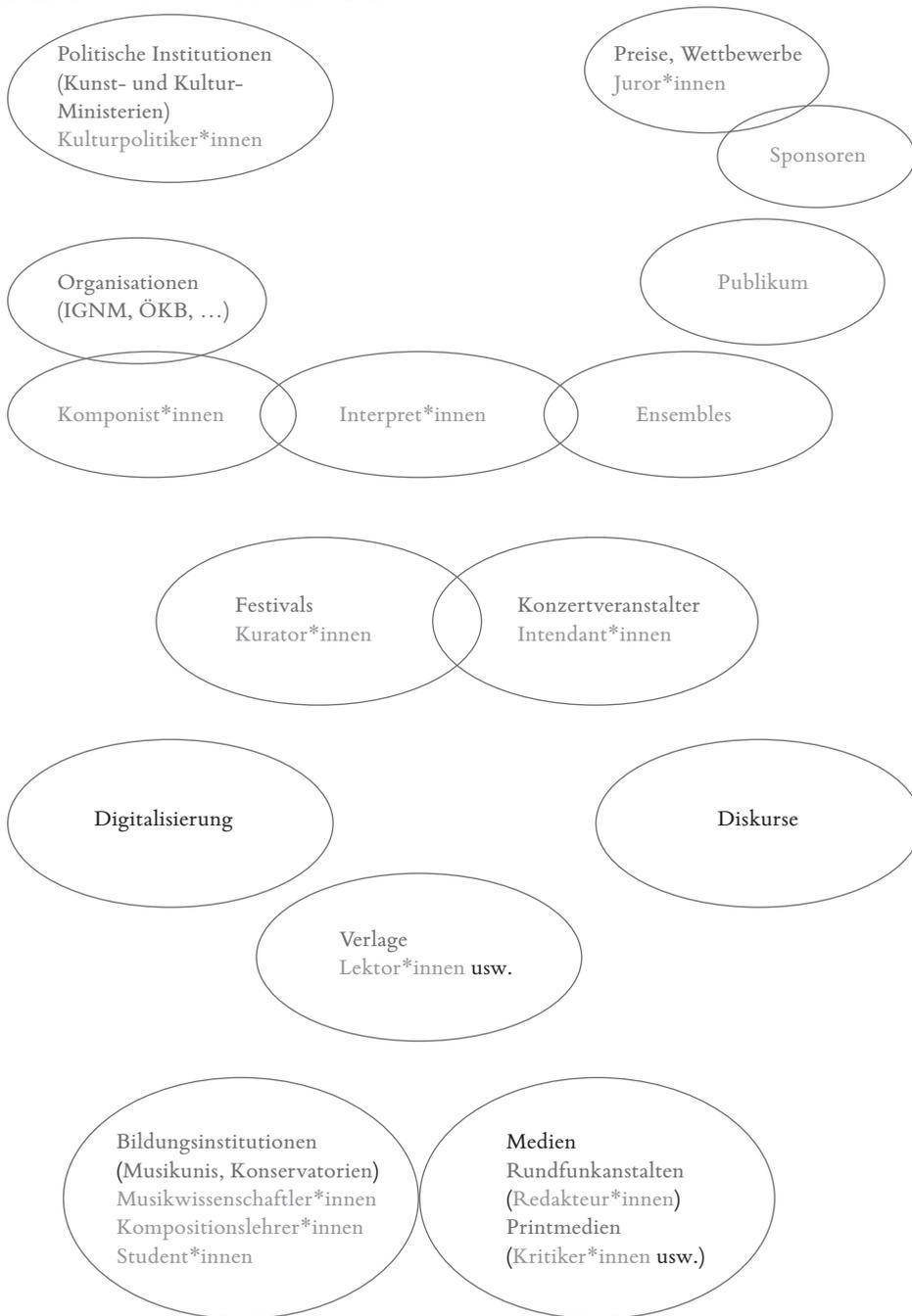
52 Martin Mulsow/Marcelo Stamm (Hg.), *Konstellationsforschung*, Frankfurt 2005, Einbandtext.

53 Adele E. Clarke, *Situationsanalyse. Grounded Theory nach dem Postmodern Turn*. Aus dem Englischen von Juliane Sarnes, Wiesbaden 2012, Klappentext.

54 Clarke verwendet den vor allem von Anselm L. Strauss ins Spiel gebrachten Begriff Social Worlds.

55 Clarke, *Situationsanalyse*, S. 125.

Elemente der Neue-Musik-Szene:



1.2. Machttheorien

Was ist Macht? Wie wird sie ausgeübt, wie wirkt sie? Die Vorstellungen darüber waren und sind äußerst divergent; sie reichen vom negativen Pol von Macht als Potential der Unterdrückung und Unterordnung bis zu einem positiven Verständnis von Macht als notwendiger Voraussetzung für eine produktive Kommunikation. Einigkeit scheint allenfalls darüber zu bestehen, dass es keine Gesellschaft und auch keinen gesellschaftlichen Bereich ohne Machtbeziehungen geben kann. Vielen der älteren Machttheorien ist gemeinsam, dass sie von einem zentralen Aspekt von Machtverhältnissen ausgehen, der zwar essentiell sein mag, sich bei genauerem Hinsehen aber als ungenügend erweist. Dennoch ist es in einem ersten Schritt sinnvoll, sich mit diesen grundlegenden Zugängen auseinanderzusetzen, weil dadurch auch die Notwendigkeit und die Richtung der Erweiterung greifbar wird. Ich gehe zunächst von drei Zugängen aus:

1) Macht wird als Kausalbeziehung gesehen; es gibt eine Ursache mit einer Wirkung – A hat auf Grund seiner Position Macht über B. Fragt man allerdings nach der Ursache, so findet sich eine weitere Ursache usw.: „Die Auffassung von Macht als *Ursache* kann nie an den *Ursprung* der Macht gelangen.“⁵⁶ Solche Ursachenketten sind leicht vorstellbar, führen rasch in unüberschaubare Situationen und sind darum vor allem für komplexe soziale Systeme nicht tauglich, auch deshalb, weil es dort keine glasklaren Hierarchien gibt. Diese Einschränkung heißt aber nicht, dass es gar keine Kausalität geben würde.

2) Macht wird als Besitz verstanden. Auch hier verlängert sich nur die Fragestellung: Was sind die Voraussetzungen und wie läuft es ab, dass Macht zu Besitz wird? Wie kann Macht verwaltet, vergrößert oder geschmälert werden? Mit solchen Fragen wird die Perspektive auf die Strukturen und Funktionsweisen eines Feldes (Bourdieu), Dispositivs (Foucault) oder Systems (Luhmann) gelenkt. Besitzt eine Person Autorität, um Entscheidungen durchsetzen zu können, so können daraus in differenzierten Gesellschaften noch schwerlich Konsequenzen abgelesen werden, die das Machtgefüge verändern würden. Auch hier müsste es darum gehen, die Relevanz individueller Entscheidungen mit kollektiven Kriterien im Rahmen von komplexen sozialen Prozessen in Verbindung zu setzen: „Die Funktion der Macht kann im Groben als Generalisierung der Relevanz individueller Entscheidungen umschrieben werden.“⁵⁷ Entscheidend sind demnach weniger einzelne (individuelle) Handlungen als Prozesse, die als „Systemmacht“ permanent vorhanden sind.⁵⁸ Eine wesentliche

56 Niklas Luhmann, *Macht im System*, e-book, hg. von André Kieserling, Berlin 2013, S. 11.

57 Ebd., S. 27.

58 Vgl. Ebd., S. 41.

Rolle können in diesem Kontext auch Institutionen (etwa Konzerthäuser, Festivals) spielen, die gewisse Möglichkeitsräume des Handelns schon vorstrukturieren und nicht zuletzt als Schnittpunkte verschiedener Formen von Kapital im Bourdieuschen Sinne verstanden werden: Sie werden subventioniert (ökonomisches Kapital), strahlen eine gewisse Aura aus (kulturelles Kapital), bieten Raum für Gruppen (soziales Kapital) und tragen zu deren Image bei (symbolisches Kapital).

3) Macht als Folge von Bedürfnissen: Die Knappheit von Gütern, für die ein dringendes Bedürfnis besteht, führt zu Kämpfen bzw. zu Konflikten. Das bedingt ein Streben nach Macht, um den Konflikt zu den eigenen Gunsten entscheiden zu können. Umgekehrt führt aber auch ein Überangebot zu Konflikten: Die aktuelle Kompositionslandschaft beispielsweise ist durch eine nie dagewesene Anzahl an Komponist*innen und Interpret*innen unterschiedlichster Ausrichtung gekennzeichnet; nur einem kleinen Teil der produzierten Stücke kann über die flüchtige Präsenz in Aufführungen hinaus nachhaltigere Aufmerksamkeit zukommen. Ebenso schwierig ist es, selbst für hochqualifizierte Ensembles, „zu Auftrittsmöglichkeiten mit angemessener, d. h. kostendeckender Bezahlung“⁵⁹ zu kommen. Damit sind abermals nur die Voraussetzungen, nicht aber die Funktionsweisen von Macht geklärt.

Zu bedenken ist schließlich, dass der Großteil der machtheoretischen Überlegungen sich immer auf das politische oder wirtschaftliche Feld bezog. Entsprechend der spezifischen Funktionsweisen der Felder können nur die abstrakten Erklärungsmodelle des Wesens von Macht übertragen werden, nicht aber deren Ausübungs- und Wirkungsweisen in konkreten Prozessen. So spielen etwa Hierarchien in autoritären politischen Systemen eine ganz andere Rolle als im Feld der Kunst in demokratischen Ordnungen. Auf politischer Ebene wird auch die Abgrenzung des Begriffs Macht zu den Termini Gewalt und Herrschaft eine zentrale Rolle spielen. Für die hier vorliegende Untersuchung halte ich mich an die von Max Weber ausgehende Differenzierung, nach der Herrschaft im Unterschied zu Macht zum einen eine starke transpersonale Dimension aufweist und zum anderen durch die Struktur von Befehl und Gehorsam geprägt ist.⁶⁰ Gerade durch letzteres ist der Terminus Herrschaft für meine Zwecke wenig geeignet. Sehr wohl spielt die transpersonale Dimension eine Rolle, insbesondere mit Blick auf die Diskurse – dafür halte ich allerdings den Begriff der Hegemonie für adäquater. Hegemoniale Diskurse sind in Anlehnung an Ernesto Laclau und Chantal Mouffe⁶¹ gekennzeichnet durch eine hohe Deutungsmacht, wo

59 F32.

60 Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*, hg. von Johannes Winkelmann, Tübingen 1985, S. 541ff. Vgl. auch: Andreas Anter, *Theorien der Macht zur Einführung*, Hamburg 2012, S. 64f.

61 Z. B.: Ernesto Laclau/Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy*, London 1985.

die Perspektiven auf bestimmte Phänomene durch selbstverständlich erscheinende Erklärungsmuster geprägt sind, die andere Blickrichtungen erst gar nicht aufkommen lassen. In ähnlicher Weise hat auch bereits Antonio Gramsci Hegemonie als die „Dominanz einer bestimmten kulturellen oder ideologischen Auffassung in einer Gesellschaft, die nicht durch Zwang, sondern durch das ‚Einverständnis‘ ihrer, durch die Intellektuellen der zivilen Gesellschaft bereits überzeugten Mitglieder, herrscht“⁶², charakterisiert.

Die grundlegenden Fragestellungen – Was ist Macht? Wie wird sie ausgeübt, wie wirkt sie? – haben in heftigen Debatten zu unterschiedlichsten theoretischen Modellen geführt, die hier nicht im Einzelnen ausgeführt werden können. Die wesentlichsten Aspekte lassen sich allerdings an einem Modell von Gerhard Köhler ablesen, der wiederum von zwei wirkungsmächtigen Konzepten, ins Spiel gebracht von Max Weber und Hannah Arendt, ausgeht.

Webers oft zitierte Definition, die geradezu den Charakter einer klassischen Machttheorie erhielt, lautet: „Macht bedeutet jede Chance, innerhalb einer sozialen Beziehung den eigenen Willen auch gegen Widerstreben durchzusetzen, gleichviel worauf diese Chance beruht.“⁶³ In vieler Hinsicht kann dieser auf Handlungen ausgerichteten Definition bis heute Gültigkeit zugesprochen werden, allerdings schwingen in manchen Begriffen Bedeutungen bzw. Assoziationsfelder mit, die der Relativierung bedürfen: Die Vorstellung, dass eine Person oder eine Gruppe etwas durchsetzt, greift zu kurz; erstens verlaufen viele Machtprozesse oft gewundener als es der auf einen geradlinigen Vorgang verweisende Begriff ‚durchsetzen‘ insinuiert, und zweitens stellt sich die Frage, ob Macht nur als etwas von Personen bzw. Gruppen Ausgehendes betrachtet werden kann.⁶⁴

Für Hannah Arendt entsteht Macht im Kommunizieren und gemeinsamen Handeln von Menschen: „Macht ist, was den öffentlichen Bereich, den potentiellen Erscheinungsraum zwischen Handelnden und Sprechenden, überhaupt ins Dasein ruft und am Dasein erhält.“⁶⁵ Macht entsteht demnach in sozialen Situationen, ohne dass sie zunächst auf jemand bestimmten gerichtet ist – und sie entsteht unweigerlich.

62 Martina Ghosh-Schellhorn, Art. „Hegemonie“, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, hg. von Ansgar Nünning, Stuttgart 1998, S. 206.

63 Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*, Frankfurt 2005, S. 38.

64 Dadurch, dass Weber von der *Chance* einer Durchsetzung eines Willens spricht, hat er auch die später von Hannah Pitkin getroffene Unterscheidung zwischen ‚power over‘ und ‚power to‘, die in den nachfolgenden Debatten eine wichtige Rolle gespielt hat, vorweggenommen (vgl. Hannah Pitkin, *Wittgenstein and Justice*, Berkeley 1972). ‚Power over‘ bedeutet: A hat Macht über B; ‚power to‘ verweist auf ein Potential von Macht.

65 Hannah Arendt, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München 1967, S. 194.

Mit dem Verweis darauf, dass Macht einer „Manifestation“ und „Materialisation“ in Form von Institutionen bedarf, bringt auch sie diesen wichtigen Aspekt ins Spiel.⁶⁶

Köhler versucht mit seiner Unterscheidung zwischen transitiver und intransitiver Macht⁶⁷ sowohl die Erklärungsmodelle von Weber und Arendt, als auch den Dualismus Power over und power to (Pitkin) zu verknüpfen. Gemäß der grammatikalischen Unterscheidung zwischen transitiven und intransitiven Verben, die sich auf ein direktes Objekt beziehen oder nicht, „ist die Macht transitiv, wenn sie auf andere bezogen ist (eben als Willensdurchsetzung), und intransitiv, wenn sie auf sich selbst bezogen ist (eben als Miteinander-Reden und -Handeln).“⁶⁸ Webers Definition ist demnach eher transitiv, Arendts eher intransitiv. Ausgeübt wird transitive Macht durch konkrete Machthandlungen, aber auch etwa durch „moralische Verhaltenserwartungen“⁶⁹. Die Entscheidung des Kurators eines Musikfestivals, ein bestimmtes Werk ins Programm zu nehmen und ein anderes nicht, vielleicht auch gegen den Widerstand von Mitarbeitern, wäre ein typisches Beispiel für diesen Machttypus. Einer einzelnen Entscheidung kann aber schwerlich eine lenkende Funktion für das gesamte Gefüge zugemessen werden. Heinrich Popitz unterscheidet deshalb fünf Stufen der Institutionalisierung von Macht: Das erwähnte Kurator-Beispiel würde noch in die erste Stufe der „sporadischen Macht“ fallen; hätte diese Entscheidung eine starke Vorbildwirkung, wäre die zweite Stufe einer „normierenden Macht“ erreicht. Die weiteren Stufen, die Popitz mit „Herrschaft“ verbindet, münden schließlich in die „Veralltäglichen“ von Macht.⁷⁰

Intransitive Macht tritt in einem „Erscheinungsraum“ zu Tage, woraus Göhler folgert, dass sie „stets auch sichtbar, also symbolisch präsent sein muss“⁷¹. Ob von

66 Vgl. Dies., *Macht und Gewalt*, München 1970, S. 42.

67 Gerhard Göhler, „Transitive und intransitive Macht“, in: André Brodocz/Stefanie Hammer (Hg.), *Variationen der Macht*, Baden-Baden 2013, S. 223–240. Zu bedenken ist hier, dass Köhlers Begriff ‚transitiv‘ nicht deckungsgleich mit dem Luhmanns ist. Bei Luhmann bezeichnet transitiv den Anspruch, dass, wenn A Macht über B hat, und B über C, A auch Macht über C haben müsste. (Vgl. Luhmann, *Macht im System*, S. 17.) Derartige transitive Beziehungen lassen sich in komplexeren sozialen Gefügen nicht aufrechterhalten, dafür sind leicht Beispiele finden.

68 Ebd., S. 225.

69 Ebd., S. 226. Göhler hat dabei vor allem das politische Feld vor Augen. Ein Beispiel aus der Kompositionsgeschichte des 20. Jahrhunderts könnte etwa in der auf den ersten Blick überraschenden Durchsetzung der Dodekaphonie um 1950 gesehen werden, nachdem diese Kompositionstechnik schon fast in Vergessenheit geraten war. Für diese verbreitete Durchsetzung war meines Erachtens die moralische Erwartungshaltung maßgebender Gruppen von zentraler Bedeutung: Der vorherrschende Neoklassizismus war durch dessen Benützung von autoritären Regimen in den vergangenen Jahrzehnten etwas in Misskredit geraten, während die Dodekaphonie politisch nicht vorbelastet war.

70 Popitz, Heinrich, *Phänomene der Macht*, Tübingen 1992, S. 236ff.

71 Göhler, *Transitive und intransitive Macht*, S. 229.

einer generellen Sichtbarkeit von intransitiver Macht gesprochen werden kann, ist allerdings die Frage. Zu bedenken ist etwa, dass im Zuge des ‚Miteinander-Redens und-Handelns‘ implizites Wissen oder unbewusstes Handeln einfließen, das den Verlauf jeweils mitbestimmt. Darüber hinaus ist aus dem Ergebnis des Redens und Handelns keineswegs immer erkennbar, welche Folgen daraus erwachsen können. Es geht ja eher in den selteneren Fällen um ganz ‚massive‘ Vorgänge, deren Konsequenzen sofort greifbar wären, sondern zumeist um Alltäglicheres, etwa um Textbeiträge zu bestimmten Diskursbereichen. Welche Konsequenzen so ein Vorgang hat, hängt dann von verschiedensten Aspekten ab: Wer ist der Verfasser? Welche Sprecherposition hat dieser inne? Ist er Mitglied einer einflussreichen Institution? (darin würde sich im Sinne von Bourdieu sowohl soziale Macht wie auch symbolische Macht, also die „Macht, Dinge mit Wörtern zu schaffen“⁷², manifestieren.) Wo erscheint dieser Text? Wie groß ist seine Verbreitung? Behandelt dieser Text ein gerade brisantes Thema? Unter Umständen kann dieser Text ein Beitrag zur Durchsetzung bestimmter Positionen sein, er kann aber auch im Gewirr von Textbeiträgen verpuffen.

Genau auf Vorgänge dieser Art ist Foucaults Begriff von der „Mikrophysik der Macht“⁷³ gemünzt: Gemeint ist damit, dass Machtwirkungen in differenzierten demokratischen Gesellschaften zumeist auf der Ebene ‚kleinster Elemente‘ basierten und mit einem Blick bloß auf die ‚großen Elemente‘ Staat oder Klasse nicht erfassbar wären: Die „großen Machtmaschinerien sind weniger staatliche Gewalten und Ideologien, sondern Instrumente zur Bildung und Anhäufung des Wissens, es sind Beobachtungsmethoden, Aufzeichnungstechniken, Forschungs- und Untersuchungsverfahren, es sind Prüfapparate.“⁷⁴

So gesehen muss ein Dispositiv oder Feld als ein ständig sich in Bewegung befindliches Gebilde verstanden werden, in dem unterschiedlichste Strategien und Widerstände aufeinandertreffen. Insofern ergibt sich eher ein Bild von einem chaotischen Gewirr an Machteffekten, deren Wirkungen im Einzelnen schwer auszumachen sind, die sich aber im Großen zu „hochwirksamen Logiken“⁷⁵ zusammenfügen können. Ein Beispiel für derartige Vorgänge kann meines Erachtens im signifikanten Anstieg von Komponistinnen und auch Dirigentinnen im Verlauf der Aufführungslandschaft des

72 Pierre Bourdieu, *Rede und Antwort*, Frankfurt 1992, S. 153.

73 Michel Foucault, *Mikrophysik der Macht. Über Strafrecht, Psychiatrie und Medizin*, Berlin 1976. Bei Foucault kann keine Rede von einem auch nur annähernd einheitlichen Verständnis von Macht sein; deshalb ist die Bewertung von Foucault als Machttheoretiker auch äußerst unterschiedlich. (Siehe auch.: Andreas Anter, *Theorien der Macht zur Einführung*, Hamburg 2012, S. 103–118.)

74 Michel Foucault, Vorlesung vom 14. Januar 1976, übersetzt von Hans-Dieter Gondek, in: Ders., *Analytik der Macht*, hg. von Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt 2005, S. 118.

75 Petra Gehring, *Foucault – Die Philosophie im Archiv*, Frankfurt 2004, S. 122.

letzten Jahrzehnts gesehen werden, nachdem die Jahrzehnte davor eher stagnierend waren (Genauerer dazu in Kapitel 2.1 und 3.2.3).

Wie Arendt geht Foucault davon aus, dass Machteffekte in kommunikativen Handlungen in komplexen Netzwerken entstehen und auch nicht unbedingt auf Subjekte oder Gruppen als unmittelbare Urheber zurückgeführt werden können; sie gehen vielmehr gewissermaßen durch die Elemente dieses Netzwerks (oder Dispositivs) hindurch:

Dass die Macht Bestand hat, dass man sie annimmt, wird ganz einfach dadurch bewirkt, dass sie nicht bloß wie eine Macht lastet, die Nein sagt, sondern dass sie in Wirklichkeit durch die Dinge durchläuft und hervorbringt, Lust verursacht, Wissen formt und einen Diskurs produziert; man muss sie als ein produktives Netz ansehen, das weit stärker durch den ganzen Gesellschaftskörper hindurchgeht als eine negative Instanz, die die Funktion hat zu unterdrücken.⁷⁶

Diese Charakterisierung verweist allerdings auch auf die Gefahren des Foucault'schen Machtverständnisses, auf die schon mehrfach hingewiesen worden ist.⁷⁷ Macht wird hier in Bahnen, Kanälen oder Netzen verortet, die letztlich nicht mehr greifbar erscheinen. Wie viele der zentralen Termini bei Foucault entzieht sich auch sein Machtbegriff einer klaren oder gar eindeutigen Konturierung. Es lassen sich bei ihm aber durchaus Ansatzpunkte finden, wo die in der obigen Konturierung des Machtbegriffs ausgesparten Subjekte durchaus greifbar werden. Ein wesentlicher Ansatzpunkt wird von Judith Butler in ihrem Buch *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*⁷⁸ aufgegriffen und weitergedacht. Foucault geht davon aus, dass Subjekte überhaupt erst durch Macht gebildet werden. Diese „Subjektivation besteht eben in dieser grundlegenden Abhängigkeit vom Diskurs, den wir uns nicht ausgesucht haben, der jedoch paradoxerweise erst unsere Handlungsfähigkeit ermöglicht und erhält“⁷⁹. Durch seine Handlungen in einem präexistenten Diskursfeld formiert sich das Subjekt und wird dann aber auch, zumindest nach Butler, zu einer ausübenden Instanz von Macht.⁸⁰ Dadurch entsteht die Ambivalenz, dass Subjekte erst durch die Macht ermöglicht

76 Gespräch mit Foucault, geführt von A. Fontana und P. Pasquini, 1976, übersetzt von Hans-Dieter Gondek, in: *Michel Foucault, Analytik der Macht*, hg. von Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt 2005, S. 93.

77 Z. B.: Ciaran Cronin, „Foucault and Bourdieu on power and modernity“, in: *Philosophy and Social Criticism*, Vol. 2/6, 1996, pp. 55–85.

78 Judith Butler, *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*, Frankfurt 2001.

79 Ebd., S. 8.

80 Ebd., S. 18.

und geformt werden, andererseits wird Macht aber auch durch deren Handlungen konstituiert.

Aus dieser Vorstellung von Subjekten als ausübende Instanzen von Macht darf allerdings nicht geschlossen werden, dass sie im Besitz von Macht wären, sondern dass deren Handlungen in ein Geflecht von Machtbeziehungen hineinwirken. Macht funktioniere nach Foucault demnach in modernen Demokratien weniger in Form von Besitz als in Form von Beziehungen und Prozessen, schon gar nicht als Kette von Maßnahmen, die einfach von ‚oben nach unten‘ durchgesetzt werden, sondern als ein Netzwerk sich ausbreitender, aufeinander bezogener und interessensgeleiteter Handlungen von Individuen oder Gruppen mit bestimmten Strategien: „In Wirklichkeit sind Machtbeziehungen definiert durch eine Form von Handeln, die nicht direkt und unmittelbar auf andere, sondern auf deren Handeln einwirkt. Ein handelndes Einwirken auf Handeln.“⁸¹ Diesbezüglich deckt sich Foucaults Position mit jener Luhmanns, der in Macht die „Chance“ sieht, „die Wahrscheinlichkeit des Zustandekommens unwahrscheinlicher Selektionsmechanismen zu steigern.“⁸² Luhmann begriff Macht als positiven, produktiven Faktor, der Kommunikation überhaupt erst ermöglicht. In einem Feld von Möglichkeiten werden, oft in hin- und herwogenden Prozessen, Wahrscheinlichkeiten für das Auftreten bestimmter Ereignisse verschoben, bzw. befördert oder behindert. Für die Erforschung von Machtstrukturen ist daher die Frage entscheidend: Was befördert oder behindert Handlungen in einem bestimmten Feld? Es geht um Status, ökonomische Differenzen, um Zugang/oder nicht zu bestimmten Sprecherpositionen, es geht um Wissensdifferenzen, Privilegien, die Verankerung in Institutionen oder ‚Seilschaften‘, und um die Rolle der Medien. Insbesondere Institutionen sind in der Regel Einrichtungen, die der Verstärkung von Machtmechanismen oder der Hegemonie bestimmter Wissensformen Vorschub leisten (s. Kap. 4.2).

Der Konnex von Macht und Medien⁸³ spielt fraglos eine große Rolle; aber kann dieser genauer bestimmt werden? Im Feld der Politik ist das offensichtlich; eine Figur wie Berlusconi ist ohne diese enge Verquickung undenkbar. Welche Rolle spielen

81 Michel Foucault, „Subjekt und Macht“, in: Ders., *Analytik der Macht*, hg. von Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt 2005, S. 255.

82 Niklas Luhmann, *Macht*, Stuttgart 1975, S. 12. Für Luhmann als Systemtheoretiker sind die Selektionsmechanismen in einem System entscheidend: So gibt es etwa im System der Kunst (oder dem Subsystem Neue Musik) eine geradezu unüberschaubare Menge an Ereignissen und Äußerungen, von denen nur eine kleine Zahl Relevanz erlangt (vgl. Kap. 3). Macht ist der ‚Katalysator‘, der diese Selektionen in eine bestimmte Richtung treibt.

83 Heinrich Popitz (Vgl. *Phänomene der Macht*, Tübingen 1992) unterscheidet zwischen vier Grundformen der Macht, die er nach Komplexitätsgraden ordnet. Sie reichen von der ‚Aktionsmacht‘ als elementarster Form der Machtausübung über die ‚instrumentelle‘ und die ‚autoritative‘ bis zur

aber (welche) Medien in unserem konkreten Untersuchungsfeld für den Verlauf von Machtprozessen? Konrad Paul Liessmann betont zurecht, dass das, womit Medien in erster Linie handeln, nicht Information, sondern Aufmerksamkeit ist. Es gilt also zu fragen, welche Medien für die Schaffung von ‚Aufmerksamkeitsräumen‘ innerhalb der Neue-Musik-Szene in besonderer Weise wirksam sind – Fachzeitschriften? Digitales, wie etwa Youtube⁸⁴ oder Social Media? Die Präsenz auf einer Homepage? Künstler*innen sind bis zu einem gewissen Grad gezwungen, Aufmerksamkeit zu erzeugen, um in der Szene wahrgenommen zu werden, und diese Aufmerksamkeit muss eine gewisse Stetigkeit aufweisen. Zusammenfassend kann Konrad Paul Liessmann zugestimmt werden, dass die Suche nach den „Kanälen der Macht“ durch die Erkenntnis bestimmt ist, dass diese nicht immer geradlinig, sondern oft untergründig laufen. Damit ist keineswegs immer klar, wer den Fluss in diesen Kanälen reguliert, wie die Kompetenzen verteilt sind, und welche Abhängigkeiten bestehen.⁸⁵ Die Breite meines zugrunde liegenden Machtbegriffs erfordert es überdies, auch in Bereiche zu blicken, die auf den ersten Blick nicht unmittelbar mit Machtverhältnissen in Verbindung zu stehen scheinen.

Schließlich darf eine weitere wichtige Komponente nicht vergessen werden: Machtkonstellationen ergeben sich ja nicht nur durch die aktuellen Handlungen und Ereignisse, sondern auch durch das Konservieren von Bestehendem. Besonders Bourdieu hat immer wieder darauf verwiesen, dass die „herrschende Klasse“ bloß die bestehende Ordnung, etwa im Bildungssektor, aufrechterhalten müsse, um ihre Position weiterhin zu behaupten.⁸⁶ Kulturelles Kapital ist „die am besten verschleierte Form erblicher Übertragung von Kapital“⁸⁷. Auch wenn das zu starre Klassendenken Bourdieus heute nicht mehr zeitgemäß erscheinen mag, so ist die enge Verquickung von sozialem Status und dem Bildungsgrad in vielen Ländern kaum aufgebrochen. Dafür sorgt allerdings nicht nur, vielleicht sogar weniger, die Staatsmacht durch einschlägige Gesetzgebungen, sondern die symbolische Macht sozialer Eliten. Für beharrliche Tendenzen stehen aber auch Institutionen; man denke im Feld der Musik nur an die spätestens seit Claude Debussy nicht mehr abreißende Kritik an

„datensetzenden Macht“, die in modernen Gesellschaften von wachsender Bedeutung ist. Durch die Digitalisierung gewinnt diese Charakterisierung von Popitz eine nochmal gesteigerte Dimension.

84 Vgl. dazu Kap. 2.4.

85 Vgl. Konrad Paul Liessmann, „Die Kanäle der Macht. Herrschaft und Freiheit im Medienzeitalter“, in: Ders. (Hg.), *Philosophicum Lech*, Bd. 6. *Die Kanäle der Macht. Herrschaft und Freiheit im Medienzeitalter*, Wien 2003, S. 7–14.

86 Vgl. z. B.: Pierre Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge 1977, S. 190.

87 Pierre Bourdieu/Jürgen Bolder/Ulrike Nordmann/Margareta Steinrücke, *Die verborgenen Mechanismen der Macht*, Hamburg 1992, S. 58.

Konservatorien – nomen est omen.⁸⁸ Aber auch die Säle der bürgerlichen Konzertkultur, in denen wesentliche Teile der Neuen Musik beheimatet sind, wie auch das klassische Instrumentenensemble, können als Inkorporation von kulturellem Kapital verstanden werden.

An den Abschluss dieses Kapitels möchte ich einige bloß andeutende Überlegungen zu einer neuen Form von Machtkonstellationen bzw. Machtausübungen ins Spiel bringen, welche die amerikanische Wirtschaftswissenschaftlerin Shoshana Zuboff im Kontext ihres Konzepts einer neuen Spielart des Kapitalismus, dem Überwachungs-kapitalismus (surveillance capitalism)⁸⁹, beschrieben hat.⁹⁰ Überwacht werden dabei digitale menschliche Verhaltensweisen, die als grundlegende Daten analysiert und zur Basis für weitreichende Marktstrategien werden. Die daraus erwachsenden Machtpotentiale nennt sie „instrumentarian power“, „that asserts dominance over society and presents startling challenges to market democracy“.⁹¹ Die Frage ist, ob diese neue Art der Ausrichtung kapitalistischer Macht, die in der Wirtschaft längst eine überragende Rolle spielt, auch die Verfasstheit künstlerischer Szenen zunehmend durchdringen könnte. Zur Zeit dürfte das einschlägige Verhalten von Menschen im Internet (etwa Suchprozesse in Google oder Klicks auf Youtube) noch wenig Auswirkungen auf die Gestaltung des Konzertlebens haben; kann oder wird sich das nachhaltig ändern? Der Komponist Johannes Kreidler verweist mit einem gewissen Stolz darauf, dass er mit seinem Stück *Charts Music*, das auf der Basis von Börsenkursen während der Finanzkrise 2008 mittels der Komponiersoftware Songsmith komponiert wurde, mehr als eine halbe Million Klicks auf Youtube erreicht habe, während üblicherweise Stücke der Neuen Musik bloß einige hundert oder wenige tausend Klicks aufweisen können. Das mag sein ‚Aufmerksamkeitskapital‘ (Reckwitz) gestärkt haben; große Auswirkungen auf die Aufführungslandschaft dürfte das aber kaum haben, und auch die Resonanz in Diskursen ist überschaubar. Können „behavioral predictions“ zu „behavioral futures markets“⁹² werden? Instrumentarian Power ist in diesem Zusammenhang jener Machtfaktor, der auf der Basis der Untersuchung von menschlichem Verhalten genau das bewirken würde – „the instrumentation and instrumentalization of

88 Die Entwicklungen der jüngeren Vergangenheit zeigen aber, dass diese Kritik zumindest relativiert werden muss (s. Kap. 4.2).

89 Shoshana Zuboff, *The Age of Surveillance Capitalism. The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*, New York 2019.

90 Das kann auch als ein Weiterdenken von Popitz' Begriff der ‚datensetzenden Macht‘ (s. o.) gesehen werden, wobei Zuboff die Arbeiten von Popitz nicht gekannt haben dürfte. Zuboff kann allerdings 2019 von ganz anderen Situationen ausgehen als Popitz (1992).

91 Ebd., S. VI.

92 Ebd., S. 8.

behavior for the purposes of modification, prediction, monetization, and control“⁹³. Nachdem sich die Marktrelevanz der Neue-Musik-Szene in Grenzen hält, dürften sich große ‚Player‘ dafür kaum interessieren (anders könnte das in der Populärmusik sein), und es ist sehr fraglich, ob etwa Aufführungsinstitutionen in diesem Segment in der Lage wären, derartige Verhaltensüberwachungen überhaupt durchzuführen. Aber so wie die mit der Digitalisierung korrespondierende Form des Überwachungs-kapitalismus noch in den 1990ern kaum vorstellbar war, sind auch diesbezüglich Prognosen schwer zu treffen.

93 Ebd., S. 352.

2. DAS BEOBACHTUNGSFELD: AUFFÜHRUNGEN NEUER MUSIK VON 2010–2019 IN DEUTSCHLAND UND ÖSTERREICH – EINE SELEKTIVE BESTANDSAUFNAHME UND DEREN ANALYSE

Basis der Analyse aufgeführter Musik ist das Programm von zehn Neue-Musik-Festivals und drei Konzertzyklen in Deutschland und Österreich im Zeitraum von zehn Jahren (Kap. 2.1.1 und 2.1.3). Diese Daten werden nach verschiedenen Kriterien ausgewertet (Kap. 2.1.2 und 2.1.4). Dazu kommen noch Erhebungen und Analysen zur quantitativen Präsenz von Komponist*innen im universitären Musikgeschichtsunterricht (Kap. 2.2), zur Relevanz des Publikationsumfangs von und über Komponist*innen (Kap. 2.3), sowie zu deren digitaler Präsenz (Kap. 2.4).

Die Fokussierung auf Festivals Neuer Musik resultiert nicht zuletzt daraus, dass gerade durch diese Institutionen begründet wird, was ein ‚Aufmerksamkeitskapital‘ in der Szene erlangt, was in einschlägige Diskurse einfließt, was überhaupt als Neue Musik gilt, und was nicht. Festivals sind der wahrscheinlich wichtigste Knotenpunkt der Neue-Musik-Szene, den Kurator*innen, Künstler*innen, Wissenschaftler*innen, Pädagog*innen, Journalist*innen und Student*innen aufsuchen; sie entfachen Diskurse und sind Aushängeschilder von ‚Creative Cities‘ (Kap. 4.2).

2.1. Aufführungsdaten zwischen 2010 und 2019

2.1.1. Das Untersuchungsfeld

Folgende Musik-Festivals und Konzertzyklen wurden herangezogen:

a. Österreich:

- Wien Modern
- Musikprotokoll des Steirischen Herbstes (Graz)
- Klangspuren Schwaz
- Zyklus Klangforum (Wien)
- Zyklus Nouvelles Aventures (Wien)
- Zyklus Phace (Wien)

b. Deutschland:

- Internationale Ferienkurse in Darmstadt
- Donaueschinger Musiktage
- Ultraschall Berlin
- MaerzMusik (Berlin)
- cresc... Biennale für Moderne Musik (Frankfurt)

- ECLAT Festival neue Musik Stuttgart
- musica viva (München)

Wie kam diese Auswahl zustande? Ziel war es natürlich, eine möglichst breite Auswahl zu treffen, um eine relevante Aussagekraft der Ergebnisse zu gewährleisten. Kriterium für die Auswahl war, dass es sich um Einrichtungen handeln musste, die auf Neue Musik fokussiert sind und kein zu enges oder auch zu weites Spektrum im Auge haben (etwa nur elektronische¹ oder improvisierte² Musik für den ersten Fall oder Musik und Architektur³ für den letzteren). Ein weiteres Kriterium war auch die notwendige Beschränkung auf Festivals/Zyklen, die über den gesamten Zeitraum Bestand hatten⁴ und deren Aufführungsprogramme durchgehend und mit hinreichend genauen Aufführungsdaten im Internet archiviert sind, weil nur so die Erfassung eines derart großen Beobachtungsfeldes überhaupt möglich war. Auf Grund dieser Kriterien musste auch das ursprüngliche Vorhaben, die Schweiz miteinzubeziehen, fallen gelassen werden.⁵

Die verbliebene Auswahl umfasst Veranstaltungen mit sehr unterschiedlichen Traditionen, aber auch unterschiedlicher Größe. So stehen etwa über 1200 in diesem Jahrzehnt aufgeführte Stücke bei Wien Modern bloß etwas mehr als 200 in Donaueschingen gegenüber. Der meistaufgeführte Komponist bei Wien Modern verbuchte 29 Stücke, in Donaueschingen bloß drei. Das muss bei der Auswertung mitbedacht werden; es hat beispielsweise zur Folge, dass einige Komponist*innen, die nur bei Wien Modern häufig aufgeführt worden sind, auch in der Gesamtstatistik weit vorne aufscheinen, obwohl sie andernorts womöglich nur sporadisch aufscheinen.⁶ Eine weitere Schiefelage könnte darin gesehen werden, dass mit der Einbeziehung zweier

1 Wie etwa das Berliner Festival *Strom*.

2 Wie etwa das Festival *zoom in* in Bern.

3 Wie etwa das Festival *ZeitRäume* in Basel. Auch die MaerzMusik (Berlin) ist mit ihren Performativen Lesungen, Lesegruppen, Ausstellungen, Workshops und Vermittlungsveranstaltungen sehr breit aufgestellt. Der Ansatzpunkt ist aber doch überwiegend die Musik; außerdem ist dieses Festival allein mit dem unmittelbar musikalischen Programm eines der größten und innovativsten Festivals im deutschsprachigen Raum.

4 Eine Ausnahme wurde bei dem Ensemble PHACE gemacht, das erst im Herbst 2012 mit seinem Zyklus begonnen hat.

5 Die Tage für Neue Musik Zürich, wie auch andere Festivals in der Schweiz hatten zum Zeitpunkt der Erhebung kein digitales Archiv für den gesamten Zeitraum verfügbar. Auch ein Abonnement-Zyklus des Ensemble Modern in der Alten Oper Frankfurt etwa konnte aus diesem Grund nicht berücksichtigt werden.

6 So ist etwa Friedrich Cerha in der Gruppe der vor 1950 geborenen Komponist*innen mit 44 Aufführungen in Österreich der meistaufgeführte Komponist innerhalb dieser Gruppe in Österreich – 29 davon entfallen allein auf Wien Modern! Allein durch die zahlreichen Aufführungen bei diesem Wiener Festival rangiert er auch in der Gesamtstatistik, die alle Aufführungsorte in Österreich und

Zyklen von Ensembles (Klangforum, PHACE) die Präsenz eines bestimmten Genres, eben der Ensemblesmusik, zu stark betont wird. Andererseits kommt aber eben gerade dadurch eine gewisse strukturelle Charakteristik zum Ausdruck.⁷

Vor allem aber muss bedacht werden, dass durch die (notwendige) Auswahl allein schon Gewichtungen geschaffen wurden, so dass von einer objektiven Erfassung ‚der‘ aktuellen Aufführungssituation keine Rede sein kann. Notgedrungen sind in der getroffenen Auswahl nur renommierte Institutionen vertreten, weil so manches kleinere alternative Festival eben keine Homepage mit archivierten Programmen aufweisen kann und dadurch als Beobachtungsgegenstand nicht in Frage kam. Dadurch sind experimentelle Darbietungsformen, die oft außerhalb der etablierten und privilegierten Zonen stattfinden, unterrepräsentiert. Andererseits kann die sich ergebende Auswahl aber schon als erstes Untersuchungsergebnis in Hinblick auf vorwaltende Machtstrukturen interpretiert werden, da sie als ein Resultat kulturpolitischer Förderungen zu sehen ist. Das hat letztendlich auch Konsequenzen für die Produktionsebene: Gelingt es einer Komponistin, einen Auftrag eines der angesehenen Ensembles, die eben vor allem bei diesen renommierten Veranstaltungen auftreten, zu erhalten, kann das als wesentlicher Schritt in der Entfaltung der Karriere gesehen werden. Und die Ausrichtung der Komposition muss sich natürlich bis zu einem gewissen Grad an der Zusammensetzung des Ensembles orientieren. Vor allem aber ist damit ein hoher Anreiz gegeben, überhaupt Ensemblestücke zu komponieren und nicht etwa Stücke oder Projekte, für deren Realisierung erst die Voraussetzungen geschaffen werden müssten. Ein künstlerisches Produkt, das von üblichen Ensembleformationen und in üblichen Örtlichkeiten nicht realisiert werden kann und damit bei den großen Festivals weniger Aufführungschancen hat, ist mit einem größeren Risiko verbunden; ebenso ist die Chance einer Wiederaufführung geringer. Dementsprechend ist der Anteil an Künstler*innen, die in der untersuchten Dekade nur einmal aufgeführt wurden, bei besonders innovativ und experimentierfreudigen Festivals wie etwa dem Musikprotokoll des Steirischen Herbstes oder der MaerzMusik Berlin besonders hoch.

Insgesamt können die aus dem Untersuchungsfeld gewonnenen Daten demnach keineswegs als objektive Abbildung der Aufführungssituation in der Dekade von 2010–2019 verstanden werden, sondern als Output eines privilegierten Sektors. Gerade deshalb sind diese Daten aber in Hinblick auf die Analyse von Machtstrukturen sehr aussagekräftig: In diesen Sektor fließt eben mehr ökonomisches Kapital als in andere Bereiche. Die Festivals liefern ein symbolisches Kapital für die Veranstaltungsorte und die dort aufgeführten Komponistinnen erlangen ein ‚Aufmerksamkeitskapital‘

Deutschland umfasst, sehr weit vorne, obwohl innerhalb der ganzen Dekade im gesamten Untersuchungsbereich bloß 4 Aufführungen verzeichnet sind.

7 Vgl. Kap. 4.

(Andreas Reckwitz; s. Kap. 4.2). Jedenfalls können die Datenbefunde nicht als *Ergebnis* einer empirischen Untersuchung aufgefasst werden, sondern vielmehr als Ausgangspunkt von Interpretationen, die erst daran ansetzen müssen.

2.1.2. Die Untersuchungskategorien

Erhoben wurden die Anzahl (I), die Besetzung bzw. die Art der aufgeführten Stücke (II), der Anteil an Stücken von Komponistinnen (III) und teilweise die Anzahl der Aufführungsorte (IV). Da der Beobachtungszeitraum von 10 Jahren etwas kurz ist, um innerhalb dieser Spanne substanzielle Veränderungen festzustellen, wurde in Hinblick auf die ersten beiden Kategorien nur der Zeitraum als Ganzes erfasst. Um Veränderungen herauszuarbeiten, wurden vereinzelt weiter zurückliegende Zeiten (soweit verfügbare Zahlen vorliegen) zum Vergleich herangezogen. Der Anteil an Stücken von Komponistinnen dagegen wurde Jahr für Jahr erfasst, da gerade im zweiten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts erstaunliche substanzielle Veränderungen stattfanden, nachdem die Situation zwischen den 1980er Jahren bis etwa 2010 eher statisch war (davor war dieser Anteil überhaupt marginal). Die Anzahl der Aufführungsorte wurde nur bei Festivals mit einer größeren Anzahl von Spielstätten untersucht.

• Bemerkungen zu den Kategorien:

- Ad I. Anzahl der aufgeführten Stücke: Erfasst wurden sämtliche Stücke von allen Komponist*innen, die bei einem Festival/Zyklus im Zeitraum von 10 Jahren mindestens zweimal⁸ aufgeführt wurden.
- Ad II. Die Besetzung bzw. Art der aufgeführten Stücke wurde in folgende Kategorien unterteilt⁹:

8 Diese Maßnahme erwies sich als notwendig, um ein Ausufern der Namenslisten zu verhindern (eine Ausnahme bilden die Aufführungen im Rahmen des PHACE-Zyklus, weil dort der Großteil der aufgeführten Komponist*innen nur mit einem Stück vertreten ist). Dadurch können vereinzelt Schiefagen entstehen: Es könnte der Fall eintreten, dass ein Komponist in drei Festivals mit einer Aufführung vertreten ist und ein anderer in bloß einem Festival mit zwei. Letzterer scheint in der Statistik auf, der erste nicht. Da es aber hier nicht in erster Linie um eine minutiöse Dokumentation, sondern nur um eine halbwegs verlässliche Darstellung der Größenordnungen geht, kann das in Kauf genommen werden.

9 Diese Kategorie wurden bei den Ensemble-Zyklen nicht untersucht; beim Zyklus Klangforum etwa ist die vorwiegende Besetzung naturgemäß für Ensemble, daher würde eine nähere Untersuchung wenig Sinn machen. Bei etlichen Besetzungen wurden Stücke mit elektronischem oder/und vokalem Anteil extra erfasst. In Hinblick auf die unteren Kategorien war die Zuordnung nicht immer einfach: Bei einigen experimentellen Stücken war trotz Studium der Begleittexte oft nicht ganz klar, welche Kategorisierung am angemessensten sein könnte; oft waren beispielsweise Klanginstallationen mit konzertanten Darbietungen oder Performances verbunden. Um einen Wildwuchs von Mischformen, die die Übersichtlichkeit erschwert hätten, zu vermeiden, habe ich mich für die im Vordergrund zu stehen scheinende Kategorie entschieden.

- Orchesterwerke
- Ensemblestücke¹⁰
- Kleine Besetzungen (2–4 Interpret*innen)
- Streichquartette¹¹
- Solostücke instrumental
- Solostücke vokal
- Vokales Ensemble
- Chorstücke a capella
- Chor mit Instrumenten¹²
- Elektronische Stücke
- Improvisationen, Interpretationen graphischer Partituren
- Performances
- Installationen, Klangskulpturen, Multimediales, Konzeptstücke, Projekte,
Montagen
- Theater, Tanz¹³
- Ad III. Anzahl und Anteil der Werke von Komponistinnen
- Ad IV. Anzahl der Aufführungsstätten¹⁴

10 Als Ensembles werden Besetzungen ab 5 Interpret*innen aufgefasst; die Grenze nach oben lässt sich nicht genau festlegen, liegt aber wohl bei maximal 25.

11 Die Entscheidung, das Streichquartett als einzige traditionelle Gattung in die Statistik aufzunehmen, ist der außergewöhnlich stabilen, bis in die Gegenwart reichenden Tradition geschuldet. Selbst bei sehr experimentierfreudigen Festivals, wie etwa der Maerzmusik, ist das Streichquartett mit hohen Aufführungszahlen vertreten.

12 Chor mit Orchester ist unter ‚Orchester‘ (mit vokalem Anteil) aufgenommen.

13 Theaterstücke sind in Hinblick auf das Gesamtbild aufgenommen, obwohl das Musiktheater selbst nicht Gegenstandsbereich dieser Untersuchung ist. Überwiegend handelt es sich um klein besetzte Kurzopern oder experimentelle Stücke unterschiedlichster Art.

14 Diese Kategorie wurde nur bei einigen der größeren Festivals untersucht, die auch eine größere Anzahl von Aufführungsstätten aufweisen.

2.1.3. Die Aufführungsdaten

a. Österreich

• Wien Modern

I. Anzahl der aufgeführten Stücke

Anzahl der Aufführungen	Komponist*innen/Improvisator*innen/ Performer*innen ab *1950	Komponist*innen vor *1950
29		Friedrich Cerha
28	Georg Friedrich Haas	
25	Olga Neuwirth	
24		Morton Feldman
23		John Cage
20		Roman Haubenstock-Ramati
17	Mark Andre, Johannes Maria Staud	
16		Luciano Berio ¹⁵
15	Katharina Klement	
14	Beat Furrer, Bernhard Lang	
13	Peter Ablinger, Klaus Lang	Peter Eötvös
12	Bernhard Gander, Rebecca Saunders	Anesthis Logothetis
11	Clemens Gadenstätter, Gerald Resch	Harrison Birtwistle, Gérard Grisey
10		Gerhard Rühm
9	Wolfgang Mitterer, Joanna Wozny	Georges Aperghis, György Ligeti, Arnold Schönberg
8	Guillaume Conneson ¹⁶ , Bernd Richard Deutsch, Elisabeth Harnik, Jorge Sánchez-Chiong, Thomas Wally	György Kurtág, Salvatore Sciarrino

15 In einem Konzert wurden sämtliche der 14 Sequenza-Stücke aufgeführt.

16 Alle Stücke wurden in einem Konzert aufgeführt. Diese Bemerkung (sowie die in der vorangegangenen und jene in den folgenden Fußnoten) erscheint mir deshalb angebracht, weil sie auf Ungleichgewichte verweisen, die sich immer wieder einstellen können: So könnten bei einem Portrait eines Komponisten, der in weiterer Folge nirgends mehr auftaucht, in einem Konzert beispielsweise acht Stücke zur Aufführung kommen; von einem anderen, der über das ganze Jahrzehnt beständig im Blickpunkt war, unter Umständen nur sieben. In diesem Fall dürfte davon auszugehen sein, dass der Aufmerksamkeitspegel für letzteren größer sein dürfte; in der Statistik käme das allerdings nicht zum Ausdruck.

7	Reinhard Fuchs, Wolfram Schurig, Alexander Stankovski	Sofia Gubaidulina ¹⁷ , Giacinto Scelsi, Iannis Xenakis
6	Carola Bauckholdt, Pierluigi Billone, Georg Graewe, Peter Jakober, Hannes Kerschbaumer, Gérard Pesson, Stefan Prins, Julia Purgina, Judith Unterpertinger	Earle Brown, Hugues Dufourt, Brian Ferneyhough
5	Ketan Bhatti ¹⁸ , Christoph Herndler, Chieko Mori ¹⁹ , Phill Niblock, Pia Palme, Enno Poppe, Eva Reiter, Jaime Wolfson, Mia Zabelka	Luna Alcalay, Jonathan Harvey, Luigi Nono, Christian Wolff, Hans Zender
4	Paul Frick, Tamara Friebe, Arturo Fuentes, Oliver Grimm, Mirela, Ivičević, Gerd Kühn, Hannes Löschel, Giorgio Netti, Fernando Riederer, Elisabeth Schimana, Gerhard E. Winkler	Vinko Globokar, Helmut Lachenmann, Olivier Messiaen, Frederic Rzewski, Karlheinz Stockhausen, Galina Ustvol'skaja
3	Luke Bedford, Hannes Dufek, Electric Indigo, Thomas Heinisch, Clara Ianotta, Alexander Kaiser, Manuela Kerer, Per Nørgard, Georg Nussbaumer, Oxana Omelchuk, Alberto Posadas, Hannes Seidl, Charlotte Seither, Bruno Strobl, Iris ter Schiphorst, Jennifer Walshe, Hui Ye	Jean Barraqué, Pierre Boulez, Luigi Dallapiccola, Josef Matthias Hauer, Nikolaus A. Huber, Bruno Maderna, Tristan Murail, Steve Reich, Peter Ruzicka, Eric Satie
2	Oskar Aichinger, Thomas Amann, Ansgar Beste, Hilary Binder, Gabriel Bramböck, Raphaël Cendo, Yoav Chorey, James Clarke, Chaya Czernowin, Werner Dafeldecker, Christian Diendorfer, Christoph Dienz, Violeta Dinescu, Pascal Dusapin, Julian Gamisch, Malte Giesen, Maria Gstättnner, Barry Guy, Florian Hecker, Adriana Hölszky, Michael Jarrell, Johannes Kern, Alexander Kaiser, Panayiotis Kokoras, Anna Korsun, Matthias Kranebitter, Annamaria Kowalski, Herbert Lacina, Seorim Lee, Liza Lim, Jorge López, Michael Maierhof, Michael Moser, Isabel Mundry, Sarah Nemtsov, Andrea Neumann, Sergej Newski, Frederik Neyrinck, Grzegorz Pieniek, Simeon Pironkoff, Patrick Pulsinger, Fausto Romitelli, Kaija Saariaho, Alexander Schubert, Simon Steen-Andersen, Norbert Sterk, Germán Toro-Pérez, Oliver Weber, Agata Zobel	Cornelius Cardew, Franco Donatoni, Heinz Holliger, Maurizio Kagel

17 Alle Stücke wurden in einer Saison aufgeführt.

18 Alle Stücke wurden in einer Saison aufgeführt.

19 Alle 5 Stücke für Koto wurden in einer Saison aufgeführt.

II) Besetzung bzw. Art der aufgeführten Stücke

		Mit Elektronik	Mit Elektronik und vokalem Anteil	Mit vokalem Anteil
Orchester ²⁰	153	9	1	10
Ensemble	257	44	1	23
Kleine Besetzungen (2-4)	171	37	4	7
Streichquartett	80	3		5
Solo instrumental	229	62	6	
Solo vokal	15	8		
Vokalensemble	7	1		
Chor a capella	16	3		
Chor mit Instrumenten	6			
Elektronische Stücke	48			
Improvisationen, Interpretation graphischer Partituren	31			
Performances	38			
Installationen, Multimediales, Konzeptstücke	37			
Theater, Tanz	40			

III) Anzahl und Anteil der Stücke von Komponistinnen²¹

	Aufgeführte Personen gesamt	Aufgeführte Komponistinnen/ Performerinnen/ Improvisatorinnen	Aufgeführte Stücke gesamt	Aufgeführte Stücke von Komponistinnen/ Performerinnen/ Improvisatorinnen
2010	43	4 (= 9,3%)	93	8 (= 8,6%)
2011	60	8 (= 13,3%)	125	14 (= 11,2%)
2012	77	20 (= 25,9%)	103	34 (= 33%)
2013	134	26 (= 19%)	161	31 (= 19,8%)
2014	42	9 (= 21,4%)	73	13 (= 17,8%)

20 Inkludiert sind hier auch Konzerte oder Filmmusiken (sofern diese für Orchester sind).

21 Die Statistik der Jahre 2010-2019 weist in Hinblick auf die Jahre bis 2015 Abweichungen zu einer von mir selbst erstellten Aufstellung in meinem Aufsatz „Genderdiskurse und ihre Relevanz für die Neue Musik“ auf (in: Christian Glanz/Anita Mayer-Hirzberger/Nikolaus Urbanek (Hg.), *musik / kultur / theorie. Festschrift für Marie-Agnes Dittrich*, Wien 2019, S. 273.) Diese Abweichungen beruhen darauf, dass ich mich in diesem Aufsatz auf eine Aufstellung im Wien Modern Almanach 2017 über die Jahre 1988–2015 bezogen habe, die laut des derzeitigen Kurators Bernhard Günther „relativ kursorisch erstellt“ worden war. (Vgl. Bernhard Günther, „Fifty-fifty in 2030. Auch in der Musik gerät der Gender Gap endlich in Bewegung – zumindest stellenweise“, in: Essay-Band zu Wien Modern 2019, S. 133.) Die Abweichungen ändern allerdings nichts an der grundsätzlichen Tendenz der Entwicklung. Die Vergleichszahlen für die Dekade von 1988 bis 1997 beruhen ebenfalls auf der Aufstellung im Almanach 2017.

2015	81	28 (= 34,5%)	101	35 (= 34,6%)
2016	108	29 (= 26,8%)	165	39 (= 23,6%)
2017	122	31 (= 25,4%)	163	42 (= 25,7%)
2018	126	35 (= 27,7%)	194	46 (= 23,7%)
2019	161	57 (= 35,4%)	198	60 (= 30,3%)

Zum Vergleich die Dekade von 1988 bis 1997:

	Aufgeführte Personen gesamt	Aufgeführte Komponistinnen ²²
1988	22	0 (= 0%)
1989	21	1 (= 4,7%)
1990	30	1 (= 3,3%)
1991	81	2 (= 2,47%)
1992	58	4 (= 6,9%)
1993	76	6 (= 7,89%)
1994	83	7 (= 8,4%)
1995	67	1 (= 1,49%)
1996	105	12 (= 11,43%)
1997	73	4 (= 5,48%)

IV) Anzahl der Aufführungsstätten²³

2010	14
2011	13
2012	17
2013	21
2014	18
2015	17
2016	21
2017	26
2018	29
2019	25
Zum Vergleich	
1988	3
1993	3
1997	5
2000	11

22 Performance und Improvisation war in dieser Zeitspanne so gut wie nicht vertreten.

23 Das Konzerthaus ist nur als 1 Aufführungsort gerechnet, obwohl mehrere Säle involviert sind.

• Musikprotokoll im steirischen herbst

I) Anzahl der aufgeführten Stücke

Anzahl der Aufführungen	Komponist*innen/Improvisator*innen/Performer*innen ab *1950	Komponisten vor *1950
8		Morton Feldman ²⁴
7	Martin Brandlmayr	
6	Vito Žuraj	
5	Reni Hofmüller, Martin Siewert	
4	Christian Fennesz, Georg Friedrich Haas, Elisabeth Harnik, Jogi Hofmüller, Peter Jakober, Klaus Lang, Winfried Ritsch, Johannes Maria Staud, Joanna Wozny	James Tenney
3	Peter Ablinger, Biosphere, Angélica Castelló, Werner Dafeldecker, Mateu Malondra Flaquer, Erin Gee, Clemens Gadenstätter, Peter Herbert, Katharina Klement, Josef Klammer, Hannes Kerschbaumer, Daniel Lercher, Bernhard Lang, Marcus Maeder, Oxana Omelchuk, Mikheil Shugliashvili, Valentina Vuksic, Yukiko Watanabe, Agata Zubeł, ZULI	
2	Stanislav Abrahám, Arash Asadi, Pierluigi Billone, Bernhard Breuer, Peter Brandlmayr, Christof Dienz, Bernd Richard Deutsch, dieb13, Helmut Dencker, Katharina Ernst, Fred Frith, Arturo Fuentes, Stefan Frauenberger, Hildur Guðnadóttir, Zeynep Gedizliođlu, Agnes Hvizdalek, Steven Hess, Rudolf Jungwirth, Matthias Kranebitter, Christian Lanner, Jorge E. López, Norbert Math, Wolfgang Musil, Stefan Németh, Marko Nikodijević, Olga Neuwirth, Georg Nussbaumer, Maja Osojnik, Hèctor Parra, Patrick Pulsinger, Gerald Resch, Hannes Rickli, Andrea Sodomka, Elisabeth Schimana, Christine Schörkhuber, Jorge Sánchez-Chiong, Vinzenz Schwab, Orestis Toufektis, Marc Weiser	Friedrich Cerha, Hugues Dufourt, Brian Ferneyhough

24 Sämtliche Stücke wurden im Rahmen einer Aufführung gespielt.

II) Besetzung bzw. Art der aufgeführten Stücke²⁵

Orchester	31
Ensemble	72
Kleine instrumentale Besetzungen (2-4)	23
Streichquartett	20
Solo instrumental	10
Solo vokal	1
Vokalensemble	13
Chor a capella	2
Chor mit Instrumenten	1
Elektronische Stücke	46
Elektronik und Instrumente	18
Elektronik und Vokales	1
Improvisation, Kollektivkomposition	10
Performances	25
Installationen, Klangskulpturen, Multimediales, Konzeptstücke, Projekte, Montagen	75
Theater, Tanz	6

III) Anzahl und Anteil der Stücke von Komponistinnen

	Aufgeführte Personen gesamt	Aufgeführte Komponistinnen/ Performerinnen/ Improvisatorinnen	Aufgeführte Stücke gesamt	Aufgeführte Stücke von Komponistinnen/ Performerinnen/ Improvisatorinnen
2010	32	6 (= 18,7%)	39	6 (= 15,3%)
2011	51	10 (= 19,6%)	41 ²⁶	8 (= 19,5%)
2012	42	8 (= 19%)	35	8 (= 22,8%)
2013	62	20 (= 32,2%)	48	19 (= 39,5%)
2014	50	14 (= 28%)	37	11 (= 29,7%)
2015	60	16 (= 26,6%)	55	15 (= 27,2%)

25 Da gerade bei diesem Festival der Anteil experimenteller Beiträge besonders hoch ist, konnten etliche Aufführungen trotz erläuternder Texte nicht eindeutig zugeordnet werden. In manchen Fällen gibt es Überschneidungen, die nicht extra in die Statistik aufgenommen worden sind (z. B. Improvisation und Performance). In solchen Fällen wurde das (aus dem Programm entnehmbar) im Vordergrund stehende verbucht. Die eine oder andere Fehleinschätzung dürfte sich dabei nicht vermeiden haben lassen; da es aber um Zahlen geht, die einen Überblick geben und Tendenzen erkennbar machen sollen, ist das zu vernachlässigen.

26 Die gegenüber der Anzahl an aufgeführten Personen geringere Zahl an aufgeführten Stücken resultiert aus Kollektivkompositionen und den oftmals von mehreren Personen produzierten Installationen.

2016	39	16 (= 41%)	35	15 (= 42,8%)
2017	58	16 (= 27,5%)	30	7 (= 23,3%)
2018	33	12 (= 36,3%)	36	13 (= 36,1%)
2019	33	10 (= 30,3%)	34	10 (= 29,4%)

IV) Anzahl der Aufführungsstätten

2010	6
2011	8
2012	6
2013	12
2014	8
2015	7
2016	7
2017	10
2018	8
2019	11
Zum	Vergleich
1988	3
1993	5
1997	4
2000	8

Die Aufführungen des Musikprotokolls des Steirischen Herbstes fanden bis etwa zur Jahrtausendwende vor allem, zum Teil auch ausschließlich (z. B. 1988) im Grazer Congresszentrum mit seinen drei Sälen statt; nur gelegentlich kamen andere Aufführungsorte hinzu. Danach begegnen Aufführungen an anderen Orten vielfältiger Art. So wurden etwa im Jahrzehnt von 2010–2019 nicht weniger als 49 unterschiedliche Aufführungsorte bespielt.

• Klangspuren Schwaz

I. Anzahl der aufgeführten Stücke

Anzahl der aufgeführten Stücke	Komponist*innen/Improvisator*innen/ Performer*innen ab *1950	Komponist*innen vor *1950
16		Sofia Gubaidulina
14	Mark Andre	
13	Beat Furrer, Klaus Lang, Rebecca Saunders	
12	George Benjamin	Nikolaus Brass ²⁷
10	Bernhard Gander	
9	Hans Abrahamsen	
8	Georg Friedrich Haas	Galina Ustwolskaja
7	Manuela Kerer, Hannes Kerschbaumer, Wolfgang Mitterer	Roman Haubenstock-Ramati, Heinz Holliger
6	Unsuk Chin, Wolfram Schurig, Johannes Maria Staud, Simon Steen-Andersen	Alfred Schnittke, Otto M. Zykan
5	Karlheinz Essl, Olga Neuwirth, Sergej Newski, Vito Žuraj	György Ligeti, Salvatore Sciarrino, Anton Webern
4	Peter Ablinger, Joan La Barbara, Bernhard Lang, Enno Poppe, Rolf Wallin, Michael Wertmüller, Joanna Wozny	John Cage, Friedrich Cerha
3	Eduard Demetz, Alexandra Filonenko, Arturo Fuentes, Edu Haubensak, Charlotte Hug, Johannes Kalitzke, Katharina Klement, Liza Lim, Sarah Nemtsov, Pia Palme, Elisabeth Schimana, Hannes Strobl, Haimo Wisser	Pierre Boulez, Giacinto Scelsi, Bruno Strobl, James Tenney, Iannis Xenakis
2	Alberto Bernal, Pierluigi Billone, Benet Casablanca, Beatrix Curran, Manu Delago, Christoph Dienz, Thomas Eisl, Boris Filanovsky, Dai Fujikura, Friedrich Goldmann, Saed Haddad, Lars Petter Hagen, Franz Hautzinger, Philippe Hersant, Juliana Hodkinson, Mirela Ivičević, Peter Jakober, Jamilia Jazylbekova, Matthias Kranebitter, Johannes Kreidler, Magnus Lindberg, Michael Maierhof, Gordon Monahan, Zeena Parkins, Michael Pelzel, Werner Pirchner, Olga Rayeva, Eva Reiter, Wolfgang Rihm, Steingrimur Rohloff, Carlos Sandoval, Chiyoko Szlavnic, Tom Sora, Vladimir Tarnopolski, Judith Unterpertinger, Jennifer Walshe	Laurie Anderson, Harrison Birtwistle, Elliot Carter, Friedrich Goldmann, Nikolaus A. Huber, György Kurtág, Helmut Lachenmann, Alexander Mossolov, Conlon Nancarrow, Luigi Nono, Sándor Veress, Iasng Yun, Hans Zender

27 10 Stücke davon wurden in einem Konzert aufgeführt.

II) Besetzung bzw. Art der aufgeführten Stücke

		Mit Elektronik	Mit vokalem Anteil
Orchester	45	1	5
Ensemble	191	22	7
Kleine instrumentale Besetzungen (2-4)	97	15	16
Streichquartett	38	2	
Solo instrumental	114	16	
Solo vokal	9	4	
Chor a capella	16		
Chor und Instrumente	2		
Elektronik	7		
Improvisationen	21		
Performances	23		
Audiovisuelles, Installationen, Konzeptstücke	13		
Musiktheater	7		

III. Anzahl und Anteil der Stücke von Komponistinnen

	Aufgeführte Personen gesamt	Aufgeführte Komponistinnen/ Performerinnen/ Improvisatorinnen	Aufgeführte Stücke gesamt	Aufgeführte Stücke von Komponistinnen/Performer- innen/Improvisatorinnen
2010	43	8 (=18,60%)	68	17 (=25%)
2011	62	8 (=12,90%)	79	8 (=10,13%)
2012	56	12 (=21,43%)	74	17 (=22,97%)
2013	60	9 (=15%)	72	12 (=16,67%)
2014	57	7 (=12,28%)	86	11 (=12,79%)
2015	53	7 (=13,21%)	63	7 (=11,11%)
2016	65	9 (=13,85%)	73	10 (=13,70%)
2017	60	25 (=41,67%)	78	41 (=52,56%)
2018	37	8 (=21,62%)	45	16 (=35,56%)
2019	42	9 (=21,43%)	61	11 (=18,03%)

IV. Anzahl der Aufführungsstätten²⁸

2010	17
2011	21
2012	18
2013	20
2014	20
2015	26
2016	20
2017	17
2018	18
2019	12

• Zyklus Klangforum**I. Anzahl der aufgeführten Stücke**

Anzahl der aufgeführten Stücke	Komponist*innen/Improvisator*innen/ Performer*innen ab *1950	Komponisten vor *1950
9	Beat Furrer	
7	Georg Friedrich Haas	Georges Aperghis
5	Bernhard Lang, Olga Neuwirth, Rebecca Saunders	Friedrich Cerha, Gérard Grisey
4	Bernhard Gander, Enno Poppe	Franco Donatoni, Giacinto Scelsi, Iannis Xenakis, Hans Zender
3	Peter Ablinger, Franck Bedrossian, Pierluigi Billone, Unsuk Chin, Klaus Lang, Matthias Pintscher, Alberto Posadas, Eva Reiter, Agata Zubel	Pierre Boulez, György Kurtág, Salvatore Sciarrino, Edgar Varèse
2	Ondřej Adámek, Dieter Ammann, Malin Bång, Aureliano Cattaneo, Liza Lim, Brice Pauset, Stefan Prins, Yann Robin, Fausto Romitelli, Johannes Maria Staud, Simon Steen-Andersen, Ying Wang, Vito Žuraj	Morton Feldman, Maurizio Kagel, Olivier Messiaen, Tristan Murail, Tōru Takemitsu, Claude Vivier

28 Die hohe Anzahl an Aufführungsstätten kommt u. a. auch durch Pilgerwanderungen/Klangwanderungen mit zumeist etwa 6 Stationen zustande. Nicht inkludiert in den Zahlen sind die Aufführungsorte in Privaträumen, die sich durch die Aktionen „Rent a musician“ ergeben haben.

III. Anzahl und Anteil der Stücke von Komponistinnen

	Aufgeführte Personen gesamt	Aufgeführte Komponistinnen/ Performerinnen/ Improvisatorinnen	Aufgeführte Stücke gesamt	Aufgeführte Stücke von Komponistinnen/ Performerinnen/ Improvisatorinnen
2010	21	0 (=0%)	24	0 (=0%)
2011	40	1 (=2,5%)	43	1 (=2,32%)
2012	22	2 (=2,09%)	22	2 (=2,09%)
2013	18	4 (=22,22%)	18	4 (=22,22%)
2014	15	1 (=6,66%)	15	1 (=6,66%)
2015	21	5 (=23,8%)	24	6 (=25%)
2016	16	2 (=12,5%)	20	2 (=10%)
2017	15	3 (=20%)	17	3 (=17,64%)
2018	18	4 (=22,22%)	23	6 (=26,08%)
2019	23	10 ²⁹ (=43,47%)	25	12 (=48%)

• Zyklus *Nouvelles Aventures*

I. Anzahl der aufgeführten Stücke

Anzahl der aufgeführten Stücke	Komponist*innen/Improvisator*innen/ Performer*innen ab *1950	Komponist*innen vor *1950
14		Pierre Boulez
12		Galina Ustwolskaja
11		Luciano Berio
10		Iannis Xenakis
8		Luigi Nono
7	Jörg Widmann	
6		Giacinto Scelsi
5		Morton Feldman, Helmut Lachenmann, Anton Webern
4	Beat Furrer, Thomas Larcher, Enno Poppe	Jean Barraquè, Friedrich Cerha, Sofia Gubaidulina, Philippe Manoury, Arnold Schönberg, Salvatore Sciarrino, Karlheinz Stockhausen, Bernd Alois Zimmermann

29 Sämtliche Komponistinnen wurden in einem Konzert mit der Thematik *Komposition und Film* aufgeführt.

3	Arturo Fuentes, Georg Friedrich Haas, Klaus Lang, Chiyoiko Szlavnic, Johannes Maria Staud	Georges Aperghis, Harrison Birtwistle, John Cage, Elliot Carter, Franco Donatoni, Gérard Grisey, Olivier Messiaen, Igor Strawinsky, Kurt Weill
2	Peter Ablinger, Pierluigi Billone, Hannes Dufek, Stefano Gervasoni, Bernhard Lang, Christian Ofenbauer, Héctor Parra, Eva Reiter, Jorge Sánchez-Chiong, Steffen Schleiermacher, Johannes Schöllhorn, Gerhard E. Winkler	Béla Bartók, Alban Berg, Luigi Dallapiccola, Claude Debussy, Jonathan Harvey, Maurizio Kagel, Ernst Krenek, György Kurtág, György Ligeti, Wolfgang Rihm

III: Anzahl und Anteil der Stücke von Komponistinnen

	Aufgeführte Personen gesamt	Aufgeführte Komponistinnen/ Performerinnen/ Improvisatorinnen	Aufgeführte Stücke gesamt	Aufgeführte Stücke von Komponistinnen/ Performerinnen/ Improvisatorinnen
2010	19	1 (= 5,26%)	29	1 (= 3,44%)
2011	36	2 (= 5,55%)	40	2 (= 5%)
2012	24	1 (= 4,16%)	27	1 (= 3,7%)
2013	38	5 (= 13,15%)	44	5 (= 11,36%)
2014	18	2 (= 11,11%)	30	11 (= 36,66%)
2015	18	0	22	0
2016	25	2 (= 8%)	29	3 (= 10,34%)
2017	20	3 (= 15%)	33	5 (= 14,28%)
2018	23	2 (= 8,69%)	34	3 (= 8,82%)
2019	18	6 (= 33,33%)	25	8 (= 32%)

• Zyklus PHACE

I. Anzahl der aufgeführten Stücke

Anzahl der aufgeführten Stücke	Komponist*innen/Improvisator*innen/Performer*innen ab *1950	Komponisten vor *1950
3	Chaya Czernowin, Francesco Filidei, Helmut Oehring	
2	Pierluigi Billone, Ivan Fedele, Beat Furrer, Michael Jarrell, Clara Ianotta, Hannes Kerschbaumer, Klaus Lang, Ian Maresz, Olga Neuwirth, Eva Reiter, Fausto Romitelli, Jorge Sánchez-Chiong, Wolfram Schurig, Charlotte Seither, Iris ter Schiphorst, Gerhard E. Winkler	Pierre Boulez, Helmut Lachenmann

1	Peter Ablinger, Hans Abrahamsen, Dieter Ammann, Thomas Amann, Mark Andre, Alessandro Baticci, Franck Bedrossian, Belma Bešlić-Gál, Laura Bowler, Sivan Cohen Elias, Einar Torfi Einarsson, Miguel Farias, Luca Francesconi, Patrick Franck, Reinhard Fuchs, Raquel Garcia-Tomás, Georg Friedrich Haas, Mirela Ivičević, Peter Jakober, Peter Kerkelev, Katharina Klement, Matthias Kranebitter, Bernhard Lang, Martin Matalon, Wolfgang Mitterer, Misato Mochizuki, Marco Momi, Leah Muir, Brigitta Muntendorf, Albertas Navickas, Sarah Nemtsov, Ricardo Nillni, Mauricio Pauly, Alberto Posadas, Sebastian Rivas, François Sarhan, Rebecca Saunders, Alexander Schubert, Martin Smolka, Simon Steen-Andersen, Wolfgang Suppan, Januibe Tejera, Judit Varga, Francesca Verunelli, Thomas Wally, Ying Wang, Oliver Weber, Joanna Wozny, Agata Zubel	Nicolaus A. Huber, George Maciunas
---	---	------------------------------------

III. Anzahl und Anteil der Stücke von Komponistinnen

	Aufgeführte Personen gesamt	Aufgeführte Komponistinnen/ Performerinnen/ Improvisatorinnen	Aufgeführte Stücke gesamt	Aufgeführte Stücke von Komponistinnen/ Performerinnen/ Improvisatorinnen
2012	6	0	6	0
2013	13	4 (= 30,76%)	14	5 (=35,71%)
2014	13	4 (=30,76%)	13	4 (=30,76%)
2015	20	8 (=40%)	21	8 (=38,09%)
2016	11	2 (=18,18%)	11	2 (=18,18%)
2017	14	4 (=28,57%)	14	4 (=28,57%)
2018	16	4 (=25%)	16	4 (=25%)
2019	9	5 (=55,55%)	9	5 (=55,55%)

b. Deutschland

• Darmstädter Ferienkurse

I. Anzahl der aufgeführten Stücke

Anzahl der Aufführungen	Komponist*innen/Improvisator*innen/Performer*innen ab *1950	Komponisten vor *1950
18		Georges Aperghis
12		Brian Ferneyhough
10		John Cage
8	Stefan Prins	
6	Jorge Sánchez-Chiong, Hans Thomalla	
5	Mark Andre, Marko Ciciliani, Bernhard Gander, Johannes Kreidler, Simon Löffler, Sarah Nemtsov, Rebecca Saunders, Alexander Schubert, Simon Steen-Andersen, Jennifer Walshe	Morton Feldman, Helmut Lachenmann, Mathias Spahlinger
4	Mark Barden, Pierluigi Billone, Raphaël Cendo, Paul Frick, Ashley Fure, Beat Furrer, Marco Momi, Enno Poppe, Hildegard Westerkamp	Tristan Murail, Karlheinz Stockhausen
3	Joanna Bailie, Malin Bång, Franck Bedrossian, Francesco Filidei, Clemens Gadenstätter, Vladimir Gorlinsky, Juliana Hodkinson, Leopold Hurt, Marisol Jiménez, Bernhard Lang, Jessie Marino, Clinton McCallum, Mauricio Pauly, Eva Reiter, Wolfgang Rihm, Martin Rumori, Martin Schüttler, Matthew Shlomowitz	James Tenney
2	Peter Ablinger, Patricia Alessandrini, Ansgar Beste, Ann Cleare, Sivan Cohen Elias, Santiago Diez-Fischer, Steven Daverson, Cathy van Eck, Christian Fennesz, Georg Friedrich Haas, Lars Petter Hagen, Bryn Harrison, Hanna Hartmann, Carsten Hennig, Hans-Joachim Hespos, Clara Ianotta, Evan Johnson, Philippe Kocher, Klaus Lang, Mauro Lanza, Hanno Leichtmann, Fabien Lévy, Liza Lim, Michelle Lou, Dieter Mack, Claus-Steffen Mahnkopf, Daniel Mayer, Alex Mincek, Eduardo Moguillansky, Isabel Mundry, Brigitta Muntendorf, Frank Niehusmann, Franz Olbrisch, Frédéric Pattar, Tom Pauwels, Michael Pelzel, Michael Pisaro, Èliane Radigue, Fausto Romitelli, Sam Salem, François Sarhan, Sabrina Schroeder, Hannes Seidl, Niklas Seidl, Gerriet K. Sharma, Alexej Shmurak, Jagoda Szmytka, Germán Toro-Pérez, Manos Tsangaris	Harrison Birtwistle, Earle Brown, Franco Donatoni, Gérard Grisey, Roger Reynolds, Giacinto Scelsi, Iannis Xenakis

II. Besetzung bzw. Art der aufgeführten Stücke

		Mit Elektronik	Mit Elektronik und vokalem Anteil	Mit vokalem Anteil
Orchester	19	1		2
Ensemble	223	26	1	3
Kleine Besetzungen (2-4)	31	14		5
Streichquartett	40	3		2
Solo instrumental	41	15		2
Solo vokal	9			
Vokalensemble	10			
Chor a capella				
Chor mit Instrumenten				
Elektronische Stücke	32			
Improvisationen, Interpretation graphischer Partituren	4			
Performances	30			
Installationen, Multimediales, Konzeptstücke	24			
Theater, Tanz	9			

III. Anzahl und Anteil der Stücke von Komponistinnen

	Aufgeführte Personen gesamt	Aufgeführte Komponistinnen/ Performerinnen/ Improvisatorinnen	Aufgeführte Stücke gesamt	Aufgeführte Stücke von Komponistinnen/ Performerinnen/ Improvisatorinnen
2010	99	12 (=13,48%)	123	13 (=10,56%)
2012	124	21 (=16,93%)	145	26 (=17,93%)
2014	107	17 (=15,88%)	132	20 (=15,15%)
2016	84	17 (=20,23%)	98	19 (=19,38%)
2018	77	32 (=41,55%)	85	36 (=42,35%)

IV. Anzahl der Aufführungsstätten

2010	7
2012	12
2014	13
2016	19
2018	12 ³⁰

30 Neben den 12 Aufführungsstätten gab es noch diverse Hauskonzerte.

• Donaueschinger Musiktage

I. Anzahl der aufgeführten Stücke

Anzahl der Aufführungen	Komponist*innen/Improvisator*innen/Performer*innen ab *1950	Komponisten vor *1950
3	Peter Ablinger, Francesco Filidei, Georg Friedrich Haas, Bernhard Lang, Enno Poppe, Alberto Posadas, Simon Steen-Andersen, Michael Wertmüller	
2	Ondřej Adámek, Mark Andre, Malin Bång, Mark Barden, Franck Bedrossian, Johannes Boris Borowski, Renald Deppe, Andreas Dohmen, Pascal Dusapin, Hanna Eimermacher, Beat Furrer, Bernhard Gander, Saed Haddad, Gordon Kampe, Johannes Kreidler, Klaus Lang, Eduardo Mogueillansky, Emmanuel Nunes, Georg Nussbaumer, Yoav Pasovsky, Michael Pelzel, Stefan Prins, Trond Reinholdtsen, Wolfgang Rihm, James Saunders, Rebecca Saunders, Klaus Schedl, Martin Schüttler, Chiyoko Slavnic, Martin Smolka, Marco Stroppa, Øyvind Torvund, Jennifer Walshe	Georges Aperghis, Brian Ferneyhough, Philippe Manoury

II. Besetzung bzw. Art der aufgeführten Stücke

		Mit Elektronik	Mit Elektronik und vokalem Anteil	Mit vokalem Anteil
Orchester	52	9	3	3
Ensemble	67	16	2	1
Kleine Besetzungen (2-4)	11	6		
Streichquartett	9			
Solo instrumental	8			
Solo vokal				
Vokalensemble	5	1		
Chor a capella	2			
Chor mit Instrumenten				
Elektronische Stücke	3			
Improvisation ³¹	21			
Performances	10			

31 Im Rahmen der NOW Jazz Sessions war Musik mit einer Idiomatik zwischen Jazz und Neuer Musik liegend zu hören; neben Improvisationen waren auch komponierte Stücke am Programm, mit fließenden Grenzen. Vorrangig war es aber improvisierte Musik, daher wurden die Darbietungen unter dieser Kategorie aufgenommen.

Installationen, Multimediales, Konzeptstücke	17			
Musiktheater, Tanz	2			

III. Anzahl und Anteil der Stücke von Komponistinnen

	Aufgeführte Personen gesamt	Aufgeführte Komponistinnen/ Performerinnen/ Improvisatorinnen	Aufgeführte Stücke gesamt	Aufgeführte Stücke von Komponistinnen/ Performerinnen/ Improvisatorinnen
2010	24	1 (=4,16%)	23	1 (=4,34%)
2011	22	8 (=36,36%)	20	7 (=35%)
2012	28	3 (=10,71%)	26	3 (=11,53%)
2013	15	1 (=6,66%)	16	1 (=6,25%)
2014	21	2 (=9,52%)	22	2 (=9,09%)
2015	28	6 (=21,42%)	25	6 (=24%)
2016	15	3 (=20%)	15	3 (=20%)
2017	28	10 (=35,71%)	29	11 (=37,93%)
2018	24	8 (=33,33%)	24	8 (=33,33%)
2019	29	9 (=31,03%)	29	9 (=31,03%)

• Ultraschall Berlin

I. Anzahl der aufgeführten Stücke

Anzahl der Aufführungen	Komponist*innen/Improvisator*innen/ Performer*innen ab *1950	Komponisten vor *1950
13	Simon Steen-Andersen	
12		Helmut Lachenmann
11	Arthur Kampela ³² , Sarah Nemtsov	Jean Barraqué ³³
9	Wolfgang Rihm	Iannis Xenakis
7	Georg Friedrich Haas, Enno Poppe	
6	Mark Andre, Chaya Czernowin, Dai Fujikura, David Brynjar Franzson, Michael Pelzel, José-Maria Sánchez-Verdú	Jonathan Harvey

32 Sämtliche Aufführungen in einem Jahr.

33 Sämtliche Aufführungen in einem Jahr.

5	Oscar Bianchi, Francesco Filidei, Beat Furrer, Philipp Maintz, Brigitta Muntendorf, Olga Neuwirth, Johannes Schöllhorn, Jörg Widmann	Harrison Birtwistle, Paul-Heinz Dittrich, Péter Eötvös, Morton Feldman, Claude Vivier, Bernd Alois Zimmermann
4	George Benjamin, Johannes Boris Borowski, Stefan Keller, Sergej Newski, Samir Odeh-Tamimi, Matthias Pintscher, Rebecca Saunders, Iris ter Schiphorst, Martin Schüttler, Johannes Maria Staud	Georges Aperghis, Friedrich Cerha, Alexander Goehr, Heinz Holliger, Dieter Schnebel, Mathias Spahlinger
3	Michael Beil, Christophe Bertrand, Pierluigi Billone, Sebastian Claren, Pascal Dusapin, Bernhard Gander, Eres Holz, Leopold Hurt, Yair Klartag, Johannes Kreidler, Ivo Malec, Brice Pauset, Steffen Schleiermacher, Hannes Seidl, Miroslav Srnka, Kevin Volans, Jennifer Walshe	Pierre Boulez, Nikolaus Brass, Maurico Kagel, György Ligeti, Philippe Manoury, Howard Skempton, Karlheinz Stockhausen
2	Franck Bedrossian, Birte Bertelsmeier, Eun_ Hwa Cho, Natacha Diels, Cezary Duchowski, Aurélien Dumont, Aurelio Edler-Copes, Clemens Gadenstätter, Malte Giesen, Ali Gorji, Erhard Grosskopf, Manuel Hidalgo, Michael Hirsch, Martón Illés, Hikari Kiyama, Hanspeter Kyburz, Yannis Kyriakides, Liza Lim, Tiziano Manca, Maximilian Marcoll, Elena Mendoza, Cathy Milliken, Eduardo Moguillansky, Christoph Ogiermann, Karen Power, Karin Rehnqvist, Trond Reinholdtsen, Jagoda Szmytka, Joanna Wozny, Agata Zubel, Vito Žuraj	Luciano Berio, John Cage, Luigi Dallapiccola, Franco Donatoni, Brian Ferneyhough, Hans Werner Henze, Klaus Huber, Tristan Murail, Luigi Nono, Nigel Osborne, Peter Ruzicka, Ernstalbrecht Stiebler, Galina Ustwolskaja, Walter Zimmermann

II. Besetzung bzw. Art der aufgeführten Stücke

		Mit Elektronik	Mit Elektronik und vokalem Anteil	Mit vokalem Anteil
Orchester	79	4		4
Ensemble	107	24		14
Kleine Besetzungen (2-4)	109	20		3
Streichquartett	30	4	1	3
Solo instrumental	105	24		18
Solo vokal	5	3		
Vokalensemble	26	7		
Chor a capella	4			
Chor mit Instrumenten	1			
Elektronische Stücke	25			2
Improvisation	1			
Performances	15			

Installationen, Multimediales, Konzeptstücke	4			
Musiktheater, Tanz	4			

III. Anzahl und Anteil der Stücke von Komponistinnen

	Aufgeführte Personen gesamt	Aufgeführte Komponistinnen/ Performerinnen/ Improvisatorinnen	Aufgeführte Stücke gesamt	Aufgeführte Stücke von Komponistinnen/ Performerinnen/ Improvisatorinnen
2010	42	6 (=14,28%)	64	6 (=9,37%)
2011	59	9 (=15,25%)	88	12 (=13,63%)
2012	49	6 (=12,24%)	78	13 (=16,66%)
2013	66	7 (=10,6%)	83	7 (=8,43%)
2014	48	6 (=12,5%)	63	14 (=22,22%)
2015	45	4 (=8,88%)	57	5 (=8,77%)
2016	38	7 (=18,91%)	51	10 (=19,6%)
2017	37	5 (=13,51%)	46	6 (=13,04)
2018	59	11 (=18,64%)	70	13 (=18,57%)
2019	44	20 (=45,45%)	52	23 (=44,23%)

IV. Anzahl der Aufführungsstätten

2010	4
2011	4
2012	5
2013	11
2014	4
2015	6
2016	5
2017	3
2018	6
2019	4

• **MaerzMusik (Berlin)**

I. Anzahl der aufgeführten Stücke

Anzahl der Aufführungen	Komponist*innen/Improvisator*innen/ Performer*innen ab *1950	Komponisten vor *1950
23		John Cage
9		Georges Aperghis
8	Wolfgang Rihm	Julius Eastman, Alvin Lucier
7		Morton Feldman, Jonathan Harvey
6	Ken Ueno	Brian Ferneyhough, Iannis Xenakis
5	Ashley Fure, Annie Gosfield	
4	Matthew Goodheart, Catherine Christer Hennix, Bernhard Lang, Enno Poppe, Eva Reiter, Hannes Seidl, Terre Thaemlitz, Jennifer Walshe	Helmut Lachenmann,
3	Mark Andre, Pierluigi Billone, Nicolas Collins, Beat Furrer, Georg Friedrich Haas, Mazen Kerbaj, Johannes Schöllhorn, Michael Wertmüller	Phil Niblock, Frederic Rzewski, Salvatore Sciarrino
2	Ondřej Adámek, Joanna Bailie, Gene Coleman, Michael Gordon, Charlotte Hug, Justė Janulytė, Arthur Kampela, Magnus Lindberg, Thomas Meadowcroft, Mela Meierhans, Wolfgang Mitterer, Eduardo Mogueillansky, Isabel Mundry, Sarah Nemtsov, Olga Neuwirth, Sergej Newski, Samir Odeh-Tamimi, Lucia Ronchetti, François Sarhan, Rebecca Saunders, Oliver Schneller, Matthew Shlomowitz, Burkhard Stangl	Alvin Curran, Hugues Dufourt, Toshio Hosokawa, György Kurtág, La Monte Young, Horațiu Rădulescu, Giacinto Scelsi, Dieter Schnebel, Christian Wolff

II. Besetzung bzw. Art der aufgeführten Stücke

		Mit Elektronik	Mit Elektronik und vokalem Anteil	Mit vokalem Anteil
Orchester	22	2		1
Ensemble	57	18	3	9
Kleine Besetzungen (2-4)	23	10		7
Streichquartett	31	2		1
Solo instrumental	52	12	1	10
Solo vokal	5	2		
Vokalensemble	2	2		
Chor a capella	1		1	
Chor mit Instrumenten				

Elektronische Stücke	39			
Improvisation	7			
Performances	41			
Installationen, Multimediales, Konzeptstücke	37			
Musiktheater, Tanz	16			

III. Anzahl und Anteil der Stücke von Komponistinnen

	Aufgeführte Personen gesamt	Aufgeführte Komponistinnen/ Performerinnen/ Improvisatorinnen	Aufgeführte Stücke gesamt	Aufgeführte Stücke von Komponistinnen/ Performerinnen/ Improvisatorinnen
2010	36	7 (=19,44%)	38	7 (=18,42%)
2011	35	8 (=22,85%)	52	9 (=17,3%)
2012	30	3 (=10%)	61	6 (=9,83%)
2013	55	3 (=5,45%)	59	4 (=6,77%)
2014	41	12 (=29,26%)	46	13 (=28,26%)
2015	28	4 (=14,28%)	39	6 (=15,38%)
2016	25	8 (=32%)	32	9 (=28,12%)
2017	33	10 (=30,3%)	44	14 (=31,81%)
2018	19	6 (=31,57%)	34	12 (=35,29%)
2019	24	10 (=41,66%)	27	11 (=40,74%)

IV. Anzahl der Aufführungsstätten³⁴

2010	8
2011	13
2012	9
2013	7
2014	14
2015	7
2016	5
2017	10
2018	7
2019	8

34 Das Haus der Berliner Festspiele oder die Philharmonie sind nur als 1 Aufführungsort gerechnet, obwohl mehrere Säle involviert sind.

• **cresc... Biennale für moderne/aktuelle³⁵ Musik Frankfurt**

I. Anzahl der aufgeführten Stücke

Anzahl der Aufführungen	Komponist*innen/Improvisator*innen/Performer*innen ab *1950	Komponisten vor *1950
13		Bernd Alois Zimmermann
9		Isang Yun
8		Helmut Lachenmann, Iannis Xenakis
5		Alvin Lucier
3		John Adams, György Ligeti, Éliane Radigue
2	Bernhard Gander, Martin Grütter, Simon Steen-Andersen, Vito Žuraj	Olivier Messiaen, Conlon Nancarrow, Ben Patterson, Arnold Schönberg

II. Besetzung bzw. Art der aufgeführten Stücke

		Mit Elektronik	Mit Elektronik und vokalem Anteil	Mit vokalem Anteil
Orchester	29	1	1	2
Ensemble	49	4	1	4
Kleine Besetzungen (2-4)	9			
Streichquartett	8			
Solo instrumental	12	1	6	
Solo vokal				
Vokalensemble				
Chor a capella				
Chor mit Instrumenten				
Elektronische Stücke	3			
Improvisation				
Performances	5			
Installationen, Multimediales, Konzeptstücke	3			
Musiktheater, Tanz	2			

35 Bis inklusive 2017 hieß es im Titel „moderne“ Musik, 2020 (ausnahmsweise mit einem Abstand von 3 Jahren) wurde der Titel in „aktuelle“ Musik geändert.

III. Anzahl und Anteil der Stücke von Komponistinnen

	Aufgeführte Personen gesamt	Aufgeführte Komponistinnen/Performerinnen/Improvisatorinnen	Aufgeführte Stücke gesamt	Aufgeführte Stücke von Komponistinnen/Performerinnen/Improvisatorinnen
2011	26	0	33	0
2013	17	0	31	0
2015	15	0	25	0
2017	26	6 (=23,7%)	40	8 (=20%)
2020	14	4 (=28,57%)	15	4 (=26,66%)

IV. Anzahl der Aufführungsstätten

2011	4
2013	5
2015	10
2017	7
2020	5

• ECLAT Festival neue Musik Stuttgart

I. Anzahl der aufgeführten Stücke

Anzahl der Aufführungen	Komponist*innen/Improvisator*innen/Performer*innen ab *1950	Komponisten vor *1950
8		Tristan Murail
5	Clara Maïda	Wilhelm Killmayer
4	Erik Bünger, Rebecca Saunders	Nikolaus Brass
3	Carola Bauckholt, Sabine Ercklentz, Beat Furrer, Markus Hechtle, Manuel Hidalgo, Clara Ianotta, Gordon Kampe, Brigitta Muntendorf, Andrea Neumann, Christoph Ogiermann, Alberto Posadas, Josep Sanz, Hannes Seidl, Simon Steen-Andersen, Iris ter Schiphorst, Ute Wassermann	Georges Aperghis, Helmut Lachenmann
2	Joanna Bailie, Boris Baltschun, Ansgar Beste, Annesley Black, Johannes Boris Borowski, Eivind Buene, Huihui Cheng, Ricardo Eizirik, Luca Francesconi, Tomoko Fukui, Bernhard Gander, Zeynep Gedizlioğlu, Hans-Jürgen Gerung, Georg Friedrich Haas, Lars Petter Hagen, Hanna Hartmann, Juliana Hodkinson, Márton Illés, Brahim Kerkour, Sven-Ingo Koch, Anna Korsun, Daniel Kötter, Johannes Kreidler, Mauro Lanza, Claus-Steffen Mahnkopf, Samir Odeh-Tamimi,	Nikolaus A. Huber, Philippe Manoury

2	Marianthi Papalexandri-Alexandri, Brice Pauset, Michael Pelzel, Enno Poppe, Wolfgang Rihm, Elena Rykova, José-Maria, Sánchez-Verdú,, François Sarhan, Johannes Schöllhorn, Daniel Smutny, Mike Svoboda, Jagoda Szmytka, Jörg Widmann, Vito Žuraj	
---	--	--

II. Besetzung bzw. Art der aufgeführten Stücke

		Mit Elektronik	Mit Elektronik und vokalem Anteil	Mit vokalem Anteil
Orchester	21	3		4
Ensemble	53	10	2	9
Kleine Besetzungen (2-4)	23	6		1
Streichquartett	14	5		
Solo instrumental	23	5		8
Solo vokal				
Vokalensemble	38	4		
Chor a capella	7	4		
Chor mit Instrumenten	1			
Elektronische Stücke	1			
Improvisation				
Performances	14			
Installationen, Multimediales, Konzeptstücke	10			
Musiktheater, Tanz	24			

III. Anzahl und Anteil der Stücke von Komponistinnen

	Aufgeführte Personen gesamt	Aufgeführte Komponistinnen/ Performerinnen/ Improvisatorinnen	Aufgeführte Stücke gesamt	Aufgeführte Stücke von Komponistinnen/ Performerinnen/ Improvisatorinnen
2010	15	2 (=13,33%)	21	2 (=9,52%)
2011	21	1 (=4,76%)	21	1 (=4,76%)
2012	19	6 (=31,58%)	20	6 (=30%)
2013	23	2 (=8,69%)	23	2 (=8,69%)
2014	32	7 (=21,87%)	31	7 (=22,58%)
2015	24	4 (=16,66%)	28	4 (=14,29%)
2016	28	4 (=14,29%)	29	4 (=13,79%)
2017	30	12 (=40%)	33	15 (=45,45%)
2018	35	14 (=40%)	36	15 (=41,66%)
2019	49	27 (=55,1%)	48	26 (=54,17%)

• **musica viva München**

I. Anzahl der aufgeführten Stücke

Anzahl der Aufführungen	Komponist*innen/Improvisator*innen/ Performer*innen ab *1950	Komponisten vor *1950
17		Karlheinz Stockhausen
13		John Cage
12	Beat Furrer	
10		Pierre Boulez
9	Enno Poppe	Georges Aperghis
8		Gérard Grisey, Helmut Lachenmann
7	Rebecca Saunders	Anton Webern
6	Wolfgang Rihm	
5	Mark Andre	Peter Eötvös, Philippe Manoury, Hans Zender
4	Georg Friedrich Haas	Harrison Birtwistle, Wilhelm Killmayer, György Ligeti, Peter Ruzicka, Frank Zappa
3	George Benjamin, Aureliano Cattaneo, Milica Djordjevic, Arnulf Herrmann, Martin Smolka, Jörg Widmann	Elliott Carter, Morton Feldman, Jonathan Harvey, Mathias Spahlinger, Galina Ustvolkaja, Bernd Alois Zimmermann, Walter Zimmermann
2	Ondřej Adámek, Bernhard Lang, Isabel Mundry, Nicolaus Richter de Vroe, Nina Šenk, Miroslav Srnka, Marco Stroppa	John Adams, Luciano Berio, Nikolaus Brass, Brian Ferneyhough, Karl Amadeus Hartmann, Charles Ives, Steve Reich, Salvatore Sciarrino

II. Besetzung bzw. Art der aufgeführten Stücke

		Mit Elektronik	Mit Elektronik und vokalem Anteil	Mit vokalem Anteil
Orchester	104	2	1	31
Ensemble	41	2		3
Kleine Besetzungen (2-4)	21			1
Streichquartett	13	2		
Solo instrumental	35	3		10
Solo vokal				
Vokalensemble	5			
Chor a capella	8			

Chor mit Instrumenten	1			
Elektronische Stücke	2			
Improvisation				
Performances				
Installationen, Multimediales, Konzeptstücke				
Musiktheater, Tanz	2			

III. Anzahl und Anteil der Stücke von Komponistinnen

	Aufgeführte Personen gesamt	Aufgeführte Komponistinnen/ Performerinnen/ Improvisatorinnen	Aufgeführte Stücke gesamt	Aufgeführte Stücke von Komponistinnen/ Performerinnen/ Improvisatorinnen
2010/11	32	3 (=9,37%)	32	3 (=9,37%)
2011/12	25	2 (=8%)	46	2 (=4,34%)
2012/13	21	4 (=19,04%)	22	4 (=18,18%)
2013/14	17	0	25	0
2014/15	20	3 (=15%)	23	3 (=13,04%)
2015/16	16	4 (=25%)	32	4 (=12,5%)
2016/17	17	1 (=5,88%)	25	1 (=4%)
2017/18	22	1 (=4,54%)	45	2 (=4,44%)
2018/19	13	0	35	0
2019/20	16	5 (=31,25%)	20	8 (=40%)

2.1.4. Auswertungen der Aufführungsdaten

Gesamtzahl der Aufführungen in Österreich

Komponist*innen und Performer*innen nach *1950	Wien Modern	Musikprotokoll des Steirischen Herbstes	Klangspuren Schwaz	Zyklus Klangforum	Zyklus Nouvelles Aventures	Zyklus PHACE	Gesamtzahl der Aufführungen
Georg Friedrich Haas	28	4	8	7	3	1	51
Beat Furrer	14		13	9	4	2	42
Olga Neuwirth	25	2	5	5		2	39
Klaus Lang	13	4	13	3	3	3	38
Mark Andre	17		14			1	32
Johannes Maria Staud	17	4	6	2	3		32
Rebecca Saunders	12		13	5		1	31
Bernhard Lang	14	3	4	5	2	1	29
Peter Ablinger	13	3	4	3	2	1	26
Bernhard Gander	12		10	4			26
Katharina Klement	15	3	3			1	22
Hannes Kerschbaumer	6	3	7			2	18
Joanna Wozny	9	4	4			1	18
Pierluigi Billone	6	2	2	3	2	2	17
Wolfgang Mitterer	9		7			1	17
Enno Poppe	5		4	4	4		17
Wolfram Schurig	7		6			2	15
Clemens Gadenstätter	11	3					14
Eva Reiter	5		2	3	2	2	14
Jorge Sánchez-Chiong	8	2			2	2	14
Peter Jakober	6	4	2			1	13
Gerald Resch	11	2					13
Vito Zuraj		6	5	2			13
Georg Benjamin			12				12
Arturo Fuentes	4	2	3		3		12
Elisabeth Harnik	8	4					12
Simon Steen-Andersen	2		6	2		1	11
Hans Abrahamsen			9			1	10
Bernd Richard Deutsch	8	2					10
Manuela Kerer	3		7				10
Unsu Chin			6	3			9
Elisabeth Schimana	4	2	3				9
Thomas Wally	8					1	9
Agata Zubel	2	3		3		1	9

Guillaume Connesson	8						8
Reinhard Fuchs	7					1	8
Pia Palme	5		3				8
Stefan Prins	6			2			8
Judith Unterpertinger	6		2				8
Gerhard E. Winkler	4				2	2	8
Martin Brandlmayr		7					7
Mirela Ivičević	4		2			1	7
Matthias Kranebitter	2	2	2			1	7
Liza Lim	2		3	2			7
Sergej Newski	2		5				7
Alberto Posadas	3			3		1	7
Alexander Stankovski	7						7
Jörg Widmann					7		7
Sarah Nemtsov	2		3			1	6
Oxana Omelchuk	3	3					6
Gérard Pesson	6						6
Julia Purgina	6						6
Fausto Romitelli	2			2		2	6
Ketan Bhatti, Chaya Czernowin, Werner Dafeldecker, Hannes Dufek, Karlheinz Essl, Christoph Herndler, Reni Hofmüller, Clara Ianotta, Chieko Mori, Phill Niblock, Georg Nussbaumer, Charlotte Seither, Martin Siewert, Iris ter Schiphorst, Chiyoko Szlavnic, Jennifer Walshe, Jaime Wolfson, Mia Zabelka							5
Franck Bedrossian, Christoph Dienz, Christian Fennesz, Paul Frick, Tamara Friebe, Oliver Grimm, Jogi Hofmüller, Michael Jarrell, Gerd Kühr, Joan La Barbara, Thomas Larcher, Jorge López, Hannes Löschel, Giorgio Netti, Hèctor Parra, Patrick Pulsinger, Fernando Riederer, Winfried Ritsch, Rolf Wallin, Michael Wertmüller							4

Thomas Amann, Luke Bedford, Biosphere, Angélica Castelló, Eduard Demetz, Electric Indigo, Francesco Filidei, Mateu Malondra Flaquer, Erin Gee, Edu Haubensak, Thomas Heinisch, Peter Herbert, Charlotte Hug, Alexander Kaiser, Johannes Kalitzke, Josef Klammer, Daniel Lercher, Marcus Maeder, Per Nørgard, Helmut Oehring, Matthias Pintscher, Alexander Schubert, Hannes Seidl, Mikheil Shuglishvili, Hannes Strobl, Valentina Vuksic, Yukiko Watanabe, Oliver Weber, Haimo Wissner, Hui Ye, ZULI							3
--	--	--	--	--	--	--	---

Komponist*innen vor *1950	Wien Modern	Musikprotokoll des Steirischen Herbstes	Klangspuren Schwaz	Zyklus Klangforum	Zyklus Nouvelles Aventures	Zyklus PHACE	Gesamtzahl der Aufführungen
Friedrich Cerha	29	2	4	5	4		44
Morton Feldman	24	8		2	5		39
John Cage	23		4		3		30
Luciano Berio	16				11		27
Sofia Gubaidulina	7		16		4		27
Roman Haubenstock-Ramati	20		7				27
Pierre Boulez	3		3	3	14	2	24
Galina Ustvolskaja	4		8		12		24
Hans Zender	5		2	4	10		21
Giacinto Scelsi	7		3	4	6		20
Salvatore Sciarrino	8		5	3	4		20
Georges Aperghis	9			7	3		19
Gérard Grisey	11			5	3		19
Harrison Birtwistle	11		2		3		16
György Ligeti	9		5		2		16

György Kurtág	8		2	3	2		15
Luigi Nono	5		2		8		15
Iannis Xenakis	7		3	4			14
Peter Eötvös	13						13
Helmut Lachenmann	4		2		5	2	13
Arnold Schönberg	9				4		13
Anesthis Logothetis	12						12
Nikolaus Brass			12				12
Gerhard Rühm	10						10
Anton Webern			5		5		10
Franco Donatoni	2			4	3		9
Heinz Holliger	2		7				9
Olivier Messiaen	4			2	3		9
Hugues Dufourt	6	2					8
Brian Ferneyhough	6	2					8
Karlheinz Stockhausen	4				4		8
Jean Barraqué	3				4		7
Jonathan Harvey	5				2		7
James Tenney		4	3				7
Earl Brown	6						6
Nikolaus A. Huber	3		2			1	6
Maurizio Kagel	2			2	2		6
Alfred Schnittke			6				6
Bruno Strobl	3		3				6
Ken Ueno				6			6
Otto M. Zykan			6				6
Luna Alcalay, Elliott Carter, Luigi Dallapiccola, Tristan Murail, Christian Wolff							5
Vinko Globokar, Philippe Manoury, Frederic Rzewski, Bernd Alois Zimmermann							4
Josef Matthias Hauer, Bruno Maderna, Steve Reich, Peter Ruzicka, Erik Satie, Igor Strawinsky, Kurt Weill							3

Gesamtzahl der Aufführungen in Deutschland

Komponist*innen und Performer*innen nach *1950	Darmstädter Ferienkurse	Donauerschinger Musik-tage	Ultraschall Berlin	MaerzMusik Berlin	cresc... Biennale für Moderne Musik Frankfurt	ECLAT Festival neue Musik Stuttgart	musica viva München	Gesamt
Wolfgang Rihm	3	2	9	8		2	6	30
Beat Furrer	4	2	5	3		3	12	29
Enno Poppe	4	3	7	4		2	9	29
Simon Steen-Andersen	5	3	13		2	3		26
Rebecca Saunders	5	2	4	2		4	7	24
Mark Andre	5	2	6	3			5	21
Georg Friedrich Haas	2	3	7	3		2	4	21
Sarah Nemtsov	5		11	2				18
Bernhard Gander	5	2	3		2	2		14
Jennifer Walshe	5	2	3	4				14
Arthur Kampela			11	2				13
Bernhard Lang	3	3		4			2	12
Hannes Seidl	2		3	4		3		12
Johannes Kreidler	5	2	3			2		12
Francesco Filidei	3	3	5					11
Pierluigi Billone	4		3	3				10
Brigitta Muntendorf	2		5			3		10
Michael Pelzel	2		6			2		10
Stefan Prins	8	2						10
Johannes Schöllhorn			5	3		2		10
Jörg Widmann			5			2	3	10
Ashley Fure	4			5				9
Markus Schüttler	3	2	4					9
Joanna Bailie	3			2		3		8
Johannes Boris Borowski		2	4			2		8
Eduardo Mognillansky	2	2	2	2				8
Samir Odeh-Tamimi			4	2		2		8
José-Maria Sánchez-Verdú	6					2		8
Franck Bedrossian	3	2	2					7
George Benjamin			4				3	7
Olga Neuwirth			5	2				7
Eva Reiter	3			4				7
Iris ter Schiphorst			4			3		7

Ondřej Adámek		2		2			2	6
Mark Barden	4	2						6
Chaya Czernowin			6					6
David Brynjar Franzson			6					6
Dai Fujikura			6					6
Leopold Hurt	3		3					6
Isabel Mundry	2			2			2	6
Sergej Newski			4	2				6
Alberto Posadas		3				3		6
Jorge Sánchez-Chiong	6							6
François Sarhan	2			2		2		6
Steffen Schleiermacher			3			3		6
Jagoda Szmytka	2		2			2		6
Hans Thomalla	6							6
Michael Wertmüller		3		3				6
Vito Žuraj			2		2	2		6
Peter Ablinger, Malin Bång, Oscar Bianchi, Marko Ciciliani, Clemens Gadenstätter, Annie Gosfield, Manuel Hidalgo, Juliana Hodkinson, Clara Ianotta, Simon Löffler, Clara Maïda, Philipp Maintz, Christoph Ogiermann, Brice Pauset, Alexander Schubert, Miroslav Srnka								5
Angsar Beste, Erik Bünger, Raphaël Cendo, Paul Frick, Matthew Goodheart, Lars Petter Hagen, Hanna Hartmann, Catherine Christer Hennix, Márton Illés, Stefan Keller, Klaus Lang, Mauro Lanza, Claus-Steffen Mahnkopf, Marco Momi, Matthias Pintscher, Trond Reinholdtsen, Johannes Maria Staud, Marco Stroppa, Terre Thaemlitz, Hildegard Westerkamp								4

Carola Bauckholt, Michael Beil, Christophe Bertrand, Aureliano Cattaneo, Sebastian Claren, Nicolas Collins, Milica Djordjevic, Pascal Dusapin, Sabine Ercklentz, Vladimir Gorlinky, Markus Hechtle, Arnulf Herrmann, Eres Holz, Marisol Jiménez, Mazen Kerbaj, Yair Klartag, Ivo Malec, Jessie Marino, Clinto McCallum, Andrea Neumann, Mauricio Pauli, Martin Rumori, Josep Sanz, Kevin Volans, Ute Wassermann,								3
---	--	--	--	--	--	--	--	---

Komponist*innen vor *1950	Darmstädter Ferienkurse	Donau- eschinger Musik- tage	Ultraschall Berlin	MaerzMusik Berlin	cresc... Biennale für Moderne Musik Frankfurt	ECLAT Festival neue Musik Stuttgart	musica viva München	Gesamt
John Cage	10		2	23			13	48
Georges Aperghis	18	2	4	9		3	9	45
Helmut Lachenmann	5	12		4	8	3	8	40
Karlheinz Stockhausen	4		3	3			17	27
Iannis Xenakis	2		9	6	8			25
Brian Ferneyhough	12	2	2	6			2	24
Bernd Alois Zimmermann			5		13		3	21
Morton Feldman	5		5	7			3	20
Jonathan Harvey			6	7			3	16
Tristan Murail	4		2			8		14
Pierre Boulez			3				10	13
Philippe Manoury		2	3			2	5	12
Mathias Spahlinger	5		4				3	12
Jean Barraqué			11					11
Harrison Birtwistle	2		5				4	11
Peter Eötvös			5				5	10
Gérard Grisey	2						8	10

György Ligeti			3		3		4	10
Nikolaus Brass			3			4	2	9
Wilhelm Killmayer						5	4	9
Isang Yun					9			9
Anton Webern							7	7
Peter Ruzicka			2				4	6
Dieter Schnebel			4	2				6
Paul-Heinz Dittrich, Alvin Lucier, Salvatore Sciarrino, Galina Ustwolskaja, Walter Zimmermann, Hans Zender								5
Luciano Berio, Friedrich Cerha, Franco Donatoni, Alexander Goehr, Heinz Holliger, Frank Zappa								4
John Adams, Elliott Carter, Maurizio Kagel, Phil Niblock, Éliane Radigue, Howard Skempton, James Tenney								3

Gesamtzahl der Aufführungen in Österreich und Deutschland³⁶ (und ein Vergleich mit einer Studie von Gianluigi Mattiotti)

Komponist*innen und Performer*innen nach *1950	Österreich	Deutschland	Gesamt
Georg Friedrich Haas (1953)	51	21	72
Beat Furrer (1954)	42	29	70
Rebecca Saunders (1967)	31	24	55
Mark Andre (1964)	33	21	53
Olga Neuwirth (1968)	39	7	46
Enno Poppe (1969)	17	29	46
Klaus Lang (1971)	38	4	42
Bernhard Lang (1957)	29	12	41
Bernhard Gander (1969)	26	14	40
Simon Steen-Andersen (1976)	11	26	37

36 Hier sein nochmals darauf verwiesen, dass bei den einzelnen Festivals nur jene KomponistInnen in die Wertung kamen, die zumindest zwei aufgeführte Werke zwischen 2010 und 2019 aufweisen konnten.

Johannes Maria Staud (1974)	32	4	36
Wolfgang Rihm (1952)	2	31	33
Peter Ablinger (1959)	26	5	31
Pierluigi Billone (1960)	17	7	24
Sarah Nemtsov (1980)	6	18	24
Katharina Klement (1963)	22		22
Jorge Sánchez-Chiong (1969)	14	6	20
George Benjamin (1960)	12	7	19
Clemens Gadenstätter (1966)	14	5	19
Wolfgang Mitterer (1958)	17	2	19
Jennifer Walshe (1974)	5	14	19
Vito Žuraj (1979)	13	6	19
Hannes Kerschbaumer (1981)	18		18
Stefan Prins (1979)	8	10	18
Eva Reiter (1976)	14	4	18
Joanna Wozny (1973)	18		18
Jörg Widmann (1973)	7	10	17
Wolfram Schurig (1967)	15		15
Hannes Seidl (1977)	3	12	15
Francesco Filidei (1973)	3	11	14
Johannes Kreidler (1980)	2	12	14
Peter Jakober (1977)	13		13
Arthur Kampela (1960)		13	13
Sergej Newski (1972)	7	6	13
Alberto Posadas (1967)	7	6	13
Gerald Resch (1975)	13		13
Arturo Fuentes (1975)	12		12
Elisabeth Harnik (1970)	12		12
Iris ter Schiphorst (1956)	5	7	12
Franck Bedrossian (1971)	4	7	11
Chaya Czernowin (1957)	5	6	11
Liza Lim (1966)	7	4	11
Hannes Seidl (1977)	3	12	15
Bernd Richard Deutsch (1977)	10		10
Clara Ianotta (1983)	5	5	10
Brigitta Muntendorf (1982)		10	10
Unsuk Chin (1961)	9		9
Markus Schüttler (1974)		9	9
Thomas Wally (1981)	9		9

Agata Zobel (1978)	9		9
Johannes Boris Borowski (1979)		8	8
Guillaume Connesson (1970)	8		8
Paul Frick (1979)	4	4	8
Reinhard Fuchs (1974)	8		8
José-Maria Sánchez-Verdú (1968)		8	8
Alexander Schubert (1979)	3	5	8
Gerhard E. Winkler (1959)	8		8

Komponist*innen vor *1950	Österreich	Deutschland	Gesamt
John Cage	30	48	78
Georges Aperghis	19	45	64
Morton Feldman	39	20	59
Helmut Lachenmann	13	40	53
Friedrich Cerha	44	4	48
Iannis Xenakis	14	25	39
Pierre Boulez	24	13	37
Karlheinz Stockhausen	8	27	35
Brian Ferneyhough	8	24	32
Luciano Berio	27	4	31
Gérard Grisey	19	10	29
Galina Ustvol'skaja	24	5	29
Harrison Birtwistle	16	11	27
Sofia Gubaidulina	27		27
Roman Haubenstock-Ramati	27		27
György Ligeti	16	10	26
Salvatore Sciarrino	23	3	26
Hans Zender	21	5	26
Bernd Alois Zimmermann	4	21	25
Peter Eötvös	13	10	23
Jonathan Harvey	7	16	23
Nikolaus Brass	12	9	21
Giacinto Scelsi	20		20
Tristan Murail	5	14	19
Jean Barraqué	7	11	18
György Kurtág	15	2	17
Anton Webern	10	7	17
Philippe Manoury	4	12	16
Luigi Nono	15		15

Franco Donatoni	9	4	13
Heinz Holliger	9	4	13
Arnold Schönberg	13		13
Anestis Logothetis	12		12
Mathias Spahlinger		12	12
Isang Yun	2	9	11
Hugues Dufourt	8	2	10
Gerhard Rühm	10		10
Wilhelm Killmayer		9	9
Olivier Messiaen	9		9
Peter Ruzicka	3	6	9
Elliot Carter	5	3	8

Bei einem ersten analytischen Blick geht es vor allem um die gesamte Statistik, weniger um einen Vergleich zwischen Österreich und Deutschland. Bemerkenswert in Hinblick auf Letzteres ist allerdings, dass in einigen Fällen doch die regionale Komponente eine große Rolle spielt (und nicht nur bei jüngeren Komponist*innen, wo das naheliegend ist): So sind bei den vor 1950 Geborenen Cerha, Haubenstock-Ramati und Logothetis (fast) nur in Österreich präsent, Zimmermann und Spahlinger überhaupt nur in Deutschland. Bei den nach 1950 Geborenen gilt Ähnliches für Neuwirth, Staud, Klement (Österreich) bzw. für Rühm, Nemtsov und Kreidler (Deutschland). Dieses Phänomen kann allerdings schwerlich auf pauschale Gründe zurückgeführt werden. Die geringere Präsenz von Staud, Kreidler oder Nemtsov im jeweils anderen Land könnte etwa mit der noch in der Entfaltung befindlichen Karriere begründet werden, für Rühm würde das aber nicht zutreffen.

Eine gewisse Rolle für die Position in der Statistik spielt naturgemäß das Alter; die vorderen Plätze in der Liste der nach 1950 Geborenen sind überwiegend von Komponist*innen belegt, die über 50 sind. Das bedarf keiner besonderen Erläuterung. Signifikanter ist die Beobachtung, dass diese vorderen Ränge durchwegs von Personen belegt sind, die in hohem Ausmaß die für die Tradition der Neuen Musik geradezu klassische Ensemblemusik komponieren (die ersten Plätze sind bezeichnenderweise nahezu deckungsgleich mit den meistaufgeführten Komponist*innen des Klangforum-Zyklus, wo naturgemäß Ensemblemusik dominiert). Mit dieser hervorgehobenen Stellung der Ensemblemusik sind aber auch weitere Faktoren verbunden, so dass an Hand dieses Phänomens beispielhaft die für die Funktionsweisen eines Dispositivs wichtigen Relationen innerhalb eines Netzwerkes herausgearbeitet werden können:

1) Die Dominanz von (überwiegend instrumentalen) Ensemblestücken in den Aufführungsrepertoires der untersuchten Institutionen korrespondiert mit dem Phänomen, dass in der Musikwissenschaft der Stellenwert von in Partituren symbolisch repräsentierten

Werken weit über jener Musik liegt, zu der ein Zugang nur oder zumindest überwiegend über die klangliche Realisierung möglich ist. Die Erzählung der Kompositionsgeschichte der letzten 100 Jahre ist in hohem Ausmaß dadurch gekennzeichnet.

2) Mit zumeist minutiös ausgearbeiteten Partituren wird eine Spezies von Interpret*innen gefordert, die sich diesem fein ausziselierten Notentext ‚unterwerfen‘ muss (oftmals nach Studium von mehreren Seiten umfassenden Ausführungsanweisungen). Dieses Rollenbild der Interpret*innen hat sich im 19. Jahrhundert herausgebildet und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts den Höhepunkt erreicht; sichtbar etwa daran, dass die Aufführungsanweisungen immer umfassender wurden, und dass in dieser Zeit oft gar nicht von Interpretation, sondern von Wiedergabe³⁷, *exécution* (Igor Strawinsky), Aufführung (Paul Hindemith) oder Reproduktion (Rudolf Kolisch)³⁸ die Rede war. Durch den Zuwachs an experimentellen Formen der musikalischen Produktion hat sich in letzter Zeit aber die Rolle der Interpret*innen erheblich verändert (in manchen Bereichen auch schon in den 1950er und 60er Jahren; das hat aber die Dominanz der Ensemblestücke nicht gemindert).

3) In Hinblick auf die Distribution war lange Zeit die Anbindung an einen prominenten Verlag wichtig, die auch nicht unerheblich zur Reputation der Komponist*innen beitrug. Diese Relation verliert in jüngster Zeit durch die Möglichkeiten der Digitalisierung, die theoretisch diese Kooperation erübrigen könnte, an Bedeutung (vgl. dazu die Kap. 3.2.2 und 4.2). Außerdem nehmen Formen der künstlerischen Produktion, die ohne Partitur auskommen, zu.

4) Die Komponist*innen bekommen für Ensemblestücke von den Autoren gesellschaften (GEMA in Deutschland, AKM/austro mechna in Österreich) offenbar nach wie vor höhere Abgeltungen als etwa für Stücke mit improvisatorischem Anteil: „Ich nehme viel mehr eine Zensur in der Einstufung von Werken bei der AKM wahr. Indem sie Klangkunst, Improvisation und elektronische Musik äußerst gering einstuft, nimmt sie Wertungen nach einem höchst fragwürdigen Kanon wahr und lässt bestimmte Musik nicht(s) gelten.“³⁹

Insgesamt lässt sich aber sagen, dass sich durch die Transformationen der Aufführungslandschaft (vor allem die Minderung der Dominanz der Ensemblestücke durch konzeptuelle, performative Stücke oder auch partizipatorische, interdisziplinäre Projekte) das gesamte relationale Gefüge der Szene verändert.

37 Z. B. bei: Hans Pfitzner, „Werk und Wiedergabe“, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, Augsburg 1929, S. 21.

38 Vgl. Hans-Joachim Hinrichsen, „Musikwissenschaft; Musik – Interpretation – Wissenschaft“, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 2000, 57. Jg., Heft 1, S. 82.

39 F15.

In Bezug auf die Herkunft der Komponist*innen erweist sich die Aufführungsliste als weniger international als ich erwartet hätte; besonders bei den nach 1950 geborenen dominieren doch in außergewöhnlichem Maße Künstler*innen aus dem deutschsprachigen Bereich. Und von den außerhalb dieses Bereichs in der Liste aufscheinenden haben die meisten ihre Ausbildung dort genossen oder überhaupt ihren Lebensmittelpunkt dort verortet (z. B. Andre, Saunders, Steen-Andersen, Billone). Auch die regionale Nähe spielt offensichtlich eine nicht zu unterschätzende Rolle: Italienische Komponist*innen etwa werden in viel höherem Maße im benachbarten Österreich als in Deutschland aufgeführt (Berio, Scelsi und Nono scheinen überhaupt nur dort auf!), französische hingegen zumindest tendenziell stärker in Deutschland (Murail, Barraqué, Manoury; Boulez stellt eine Ausnahme dar⁴⁰). Das Übergewicht der deutschsprachigen Komponist*innen ist bei den nach 1950 geborenen verständlicherweise etwas höher ausgeprägt als bei der älteren Generation;⁴¹ selbst aus Italien und Frankreich sind relativ wenige Namen zu finden, noch weniger aus Osteuropa, Skandinavien und dem Balkan. Letzteres korrespondiert durchaus mit der weitgehenden Ignoranz dieser Regionen in der deutschsprachigen musikwissenschaftlichen Forschung.⁴²

Schließlich ist mit Unsuk Chin eine einzige Komponistin aus dem asiatischen Bereich mit mehr als 8 Aufführungen vertreten (die bezeichnenderweise schon seit Jahrzehnten in Deutschland lebt – aber das würde auch für andere, die gar nicht in der Liste aufscheinen, gelten). Mittlerweile leben sehr viele Komponist*innen aus Ostasien im deutschsprachigen Raum, finden aber nicht entsprechend ihrer Präsenz Eingang ins Konzertleben. Woran liegt das? Ein Grund könnte mit der zwiespältigen Erwartungshaltung verbunden sein, mit der sie konfrontiert werden: Einerseits werden sie immer wieder daraufhin befragt, worin sich denn ihre Herkunft in ihrer Musik zeige; bauten sie aber andererseits erkennbar nationale Elemente in ihre Stücke ein, würde das womöglich als folkloristisch abqualifiziert und in Neue-Musik-Festivals keinen Platz finden.⁴³ Ein Rundblick auf die ins Auge gefassten Festivals lässt auch erkennen, dass einzig die MaerzMusik (Berlin) sich schon seit längerem in nennenswerter Weise um Internationalität, auch über Europa hinausgehend, bemüht; so gab es Schwerpunkte zu China (2002), die Balkanländer (2003), Mexiko (2008), den arabischen Raum (2017) oder Afrika bzw. Afrodiasporic Experimentalism (2021). In

40 Und diese Ausnahme würde auch noch wegfallen, ließe man einen Boulez-Schwerpunkt im Rahmen des *Nouvelles-Aventures*-Zyklus weg.

41 Erste Aufführungen finden in der Regel im regionalen Umfeld statt; vielfach gelingt dann eben nicht die Weiterführung der Karriere in eine internationale Richtung.

42 Bis zu einem gewissen Grad hat sich das in den letzten Jahrzehnten geändert; so gibt es etwa zu Russland/der Sowjetunion mittlerweile doch eine recht umfangreiche Anzahl an deutschsprachigen Publikationen.

43 Vgl. z. B.: Mayako Kubo, „Die Wurzeln und die Früchte“, in: *Noema*, 1986, S. 74f.

Darmstadt war die Aufführung eines Trios des Zulu Andile Khumalo 2008 eher eine große Ausnahme, bei den meisten Festivals würde man überhaupt vergeblich nach Aufführungen von Werken afrikanischer Komponist*innen suchen.⁴⁴ Das hat nicht zuletzt damit zu tun, dass Neue Musik nach wie vor in allzu selbstverständlicher Weise als europäisch/westlich und vor allem als international gültig erachtet wird, während die Aufführung eines Stücks einer afrikanischen Komponistin wohl sofort einen ethnisch-regionalen Anstrich bekommen würde. Bezeichnend ist überdies, dass das Fehlen nicht-weißer Komponist*innen in Europa die längste Zeit überhaupt nicht aufgefallen ist; es bedurfte eines Auftritts von George E. Lewis in Darmstadt 2018, und dann bei der MaerzMusik 2021, um überhaupt darauf hinzuweisen. Dass dieser Auftritt 2018 Folgen nach sich zog, verweist aber immerhin auf Veränderungen in der Wahrnehmung: Als der afrodiaporic composer⁴⁵ Alvin Singleton in Darmstadt 1974 den Kranichsteiner Musikpreis erhielt, hatte das noch keinerlei Konsequenzen. Die Neue-Musik-Szene hinkt hinsichtlich dieser Erweiterung des Blickwinkels übrigens der Bildenden Kunst nach; bereits 1998–2002 hat etwa der Nigerianer Okwui Enwezor die Documenta 11 in Kassel kuratiert! In den letzten Jahren ist aber diesbezüglich Bewegung in die Szene gekommen, etwa auch in Doanueschingen.

Gerade in der Anfangsphase einer Karriere könnte schließlich auch die Bekanntheit der Lehrenden, bei denen die Komponist*innen ihre Ausbildung genossen haben (oder zumindest Kurse besucht haben), als soziales/symbolisches Kapital für die Positionierung in der Szene eine nicht unerhebliche Rolle spielen. Ein Blick auf den oberen Sektor der meistaufgeführten Komponist*innen in der obigen Tabelle lässt erkennen, dass fast alle eine Ausbildung oder einen intensiven Kontakt zu prominenten Komponisten aufweisen:

Lehrer/Kontaktperson	Schüler*innen
Friedrich Cerha	Georg Friedrich Haas
Roman Haubenstock-Ramati	Beat Furrer, Peter Ablinger
Luigi Nono, Tristan Murail	Olga Neuwirth
Helmut Lachenmann	Mark Andre, Pierluigi Billone, Clemens Gadenstätter
Wolfgang Rihm (hat selbst bei Klaus Huber und Karlheinz Stockhausen studiert)	Rebecca Saunders, Vito Žuraj, Jörg Widmann

44 Vgl. George E. Lewis, „A Small Act of Curation“, in: *Curating Contemporary Music*, Issue 44, Jänner 2020, S. 13. www.on-curating.org; 20.01.2023.

45 Ich verwende hier bewusst die englische Bezeichnung, weil es im angloamerikanischen Raum diese einschlägige Diskussion seit geraumer Zeit gibt, in Europa erst kürzlich, und bloß in Ansätzen (etwa im Rahmen von SAVVY contemporary).

Brian Ferneyhough	Johannes Maria Staud
Matthias Spahlinger	Simon Steen-Andersen
Olivier Messiaen	George Benjamin
Beat Furrer	Bernhard Gander, Klaus Lang, Jorge Sánchez-Chiong

Die Tatsache, etwa ein Lachenmann-Schüler zu sein, könnte sich für die Entscheidungen von Kurator*innen, oder für die Auftragsvergabe von Ensembles, als durchaus begünstigend erweisen. Auch für die oftmals auf die Herausarbeitung von Traditionslinien bedachten Musikwissenschaftler*innen könnte die Verbindung von jungen Komponist*innen mit bereits im musikwissenschaftlichen Diskurs verankerten Persönlichkeiten einen Anreiz zu Forschungsinitiativen, zum Verfassen von Portraits in Musikzeitschriften oder musikanalytischen Auseinandersetzungen bieten.

In Hinblick auf die musikalischen Vorlieben und Einschätzungen wesentlicher in der Neue-Musik-Szene agierenden Personen bringt eine Untersuchung des Musikwissenschaftlers Luigi Mattiotti aus dem Jahr 2017⁴⁶ interessante Aufschlüsse: Er startete eine europaweite Anfrage an 100 Personen aus dem Feld der Neuen Musik (Musikkritiker*innen, Musikwissenschaftler*innen, Dirigent*innen/Künstlerische Leiter, Organisator*innen; aber keine Komponist*innen und Verleger*innen⁴⁷), die eine Liste der ihrer Meinung nach besten Kompositionen seit dem Millenium liefern sollten.⁴⁸ Es ist davon auszugehen, dass die Einschätzungen dieses Personenkreises für Aufführungssituation von beachtlicher Relevanz ist.⁴⁹ In der folgenden Tabelle werden die bereits dargestellten Aufführungszahlen meiner Untersuchung mit der Summe der genannten Werke in Mattiottis Umfrage verglichen:

Komponist*innen und Performer*innen nach *1950	Anzahl der Nennungen von Werken bei Mattiotti	Gesamtzahl der Aufführungen im Rahmen der 12 Festivals/Zyklen
Georg Friedrich Haas (1953)	49	72
Beat Furrer (1954)	18	70
Rebecca Saunders (1967)	30	55

46 Vgl. Il Referendum di Gianluigi Mattiotti, „Le Musiche più belle dal 200 a oggi“, in: *Classic voice*, Nr. 212, Jänner 2017, S. 22–28.

47 Um Interessenskonflikte zu vermeiden.

48 Die Nennung sollte auf in Europa lebende Komponist*innen beschränkt sein.

49 Zur Frage, wer innerhalb dieses Personenkreises besonderen Einfluss hat, vgl. Kap. 4.3 und das Resümee.

Mark Andre (1964)	15	53
Olga Neuwirth (1968)	6	46
Enno Poppe (1969)	21	46
Klaus Lang (1971)	9	42
Bernhard Lang (1957)	19	41
Bernhard Gander (1969)	0	40
Simon Steen-Andersen (1976)	35	37
Johannes Maria Staud (1974)	0	36
Wolfgang Rihm (1952)	14	33
Peter Ablinger (1959)	14	31
Pierluigi Billone (1960)	4	24
Sarah Nemtsov (1980)	0	24
Katharina Klement (1963)	0	22
Jorge Sánchez-Chiong (1969)	0	20
George Benjamin (1960)	11	19
Clemens Gadenstätter (1966)	0	19
Wolfgang Mitterer (1958)	3	19
Jennifer Walshe (1974)	8	19
Vito Žuraj (1979)	0	19
Hannes Kerschbaumer (1981)	0	18
Stefan Prins (1979)	13	18
Eva Reiter (1976)	0	18
Joanna Wozny (1973)	0	18
Jörg Widmann (1973)	0	17
Wolfram Schurig (1967)	0	15
Hannes Seidl (1977)	0	15
Francesco Filidei (1973)	19	14
Johannes Kreidler (1980)	14	14
Peter Jakober (1977)	0	13
Arthur Kampela (1960)	0	13
Sergej Newski (1972)	0	13
Alberto Posadas (1967)	0	13
Gerald Resch (1975)	0	13
Arturo Fuentes (1975)	0	12
Elisabeth Harnik (1970)	0	12
Iris ter Schiphorst (1956)	0	12
Franck Bedrossian (1971)	6	11
Chaya Czernowin (1957)	6	11
Liza Lim (1966)	0	11

Bernd Richard Deutsch (1977)	0	10
Clara Ianotta (1983)	0	10
Brigitta Muntendorf (1982)	0	10
Unsuk Chin (1961)	11	9
Markus Schüttler (1974)	0	9
Thomas Wally (1981)	0	9
Agata Zubel (1978)	4	9
Johannes Boris Borowski (1979)	0	8
Guillaume Connesson (1970)	0	8
Paul Frick (1979)	0	8
Reinhard Fuchs (1974)	0	8
José-Maria Sánchez-Verdú (1968)	0	8
Alexander Schubert (1979)	0	8
Gerhard E. Winkler (1959)	0	8

Komponist*innen vor *1950	Anzahl der Nennungen von Werken bei Mattiotti	Gesamtzahl der Aufführungen im Rahmen der 12 Festivals/Zyklen
John Cage ⁵⁰		78
Georges Aperghis	17	64
Morton Feldman		59
Helmut Lachenmann	26	53
Friedrich Cerha		48
Iannis Xenakis		39
Pierre Boulez	5	37
Karlheinz Stockhausen	8	35
Brian Ferneyhough	4	32
Luciano Berio	5	31
Gérard Grisey		29
Harrison Birtwistle	11	27
Sofia Gubaidulina	6	27
Roman Haubenstock-Ramati		27
Salvatore Sciarrino	24	26
Hans Zender		26
Bernd Alois Zimmermann		25
Peter Eötvös		23

50 Dass Komponisten wie Cage, Feldman, Xenakis, Grisey usw. gar nicht vorkommen, liegt daran, dass nur nach 2000 komponierte Werke genannt werden durften.

Jonathan Harvey	8	23
Nikolaus Brass		20
Giacinto Scelsi		20
Tristan Murail	12	19
Jean Barraqué		18
György Kurtág	7	17
Anton Webern		17
Philippe Manoury	8	16
Luigi Nono		15
Franco Donatoni		13
Heinz Holliger		13
Arnold Schönberg		13
Anestis Logothetis		12
Mathias Spahlinger	0	12
Isang Yun		11
Hugues Dufourt	10	10
Gerhard Rühm	0	10
Wilhelm Killmayer	0	9
Olivier Messiaen		9
Peter Ruzicka	0	9
Elliot Carter		8

Der Vergleich zwischen den von mir erhobenen Aufführungszahlen mit jenen von Mattiettis Umfrage zeigt sowohl Koinzidenzen wie auch deutliche Differenzen⁵¹. In beiden Fällen liegt Georg Friedrich Haas an der Spitze⁵², und viele der bei den Aufführungszahlen im Vordergrund liegenden Komponist*innen sind auch bei Mattietti dort angesiedelt. Dadurch zeigt sich, dass die Vorherrschaft autonomer Instrumental-/Ensemblemusik in der untersuchten Konzertlandschaft auch durch den Geschmack der Szenemitglieder weitgehend bestätigt wird. Allerdings muss bedacht werden, dass auf Grund der Nachfrage nach den besten Kompositionen viele der Befragten den Bereich von Performance, Installation, oder Konzeptkunst womöglich gar nicht mitbedacht hatten. Dazu kommt noch, dass es sich bei einem Teil der von

51 Einige Differenzen haben auch damit zu tun, dass der Bereich des Musiktheaters in meiner Untersuchung nur bedingt, soweit Musiktheaterstücke eben bei den untersuchten Festivals aufgeführt wurden, eingebunden ist. In Mattiettis Liste sind aber viele Musiktheaterstücke oftmals genannt, so etwa Kaaja Saariahos *Làmour de loin* (13mal) oder George Benjamins Oper *Written on Skin* (12mal).

52 Mit 24 Nennungen ist Haas' Ensemblestück *In vain* (2000) auch das mit Abstand am öftesten genannte Stück.

Mattietti Befragten um Dirigent*innen handelt, die gerade mit Ensemblesmusik besonders befasst sind. Dass in der Aufführungsliste relativ weit vorne liegende Komponisten wie Bernhard Gander und Johannes Maria Staud, oder Friedrich Cerha aus der älteren Generation, in Mattiettis Ranking gar nicht vorkommen, liegt wohl daran, dass diese im deutschsprachigen Bereich gut bekannt sind, (noch) nicht aber darüber hinaus. Umgekehrt kommen bei Mattietti außerhalb des deutschsprachigen Raums lebende Künstler*innen vor, die in der Aufführungsliste nicht aufscheinen, so etwa der niederländische Komponist Michael van der Aa oder Thomas Adès (die einerseits mit Musiktheaterstücken genannt sind, andererseits durch ihre Kompositionstechnik in der Einschätzung so mancher Beobachter womöglich nicht die Kriterien für Neue Musik erfüllen dürften). Das korrespondiert im Übrigen mit meinem Untersuchungsergebnis, dass die Programme der Festivals/Zyklen im deutschsprachigen Raum weniger international ausgerichtet sind als angenommen, bzw. die lokale Präsenz nach wie vor eine große Rolle spielt. Unter jenen Komponist*innen, die eher konzeptuell ausgerichtete Stücke komponieren sind in Mattiettis Liste Peter Ablinger und Johannes Kreidler am öftesten vertreten, also Künstler, die auch durch ihre Texte von sich reden machen.

Der Blick auf die Aufführungsliste der vor 1950 geborenen Komponist*innen bietet wenig Überraschungen⁵³; es handelt sich fast durchwegs um Personen, die teils im engeren, teils im weiteren Kreis des Kanons der Neuen Musik integriert sind, vielfach seit mehr als einem halben Jahrhundert. Die Liste kann demnach als Abbildung von Kanonisierungsprozessen verstanden werden. Ein Kanon entsteht durch die Intentionen und Präferenzen bestimmter gesellschaftlicher Schichten oder Gruppen, die über einen gewissen Zeitraum ‚tonangebend‘ sind. Dieser Prozess spiegelt daher eminent die vorwaltenden Machtstrukturen im entsprechenden Feld. Darauf wird auch gleich am Beginn des Klappentexts des 2013 erschienenen Handbuchs *Der Kanon in der Musik*⁵⁴ verwiesen; umso erstaunlicher ist es, dass in den allermeisten Beiträgen dieses Buches die Frage nach den Machtkonstellationen kaum eine Rolle spielt!⁵⁵ Das gilt schon für den die „Gegenstandsbestimmung“ eröffnenden Artikel

53 Überraschen dürfte doch die vorderste Position von Georges Aperghis; der Spitzenplatz von Friedrich Cerha resultiert aus den besonders häufigen Aufführungen seiner Werke in seiner Heimatstadt Wien beim Festival Wien Modern.

54 Klaus Pietschmann/Melanie Wald-Fuhrmann (Hg.), *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte*, München 2013.

55 Ausgenommen davon sind etwa die Beiträge von Anselm Gerhard und Frank Hentschel: Anselm Gerhard, „‘Kanon‘ in der Musikgeschichtsschreibung. Nationalistische Gewohnheiten nach dem Ende der nationalistischen Epoche“, S. 54–71; Frank Hentschel, „Über Wertung, Kanon und Musikwissenschaft“, S. 72–85.

von Karol Berger, der in seinen *Fünf Thesen zum Kanon* nirgends explizit Machtfragen anspricht; es ist einem Weiterdenken der Leser*innen überlassen, solche allenfalls aus dem Text abzuleiten. Auch seine These, dass ausschließlich die Komponist*innen entscheidend für die Kanonbildung seien, ist nicht durchwegs zutreffend, dazu nur ein Beispiel: Schönbergs *Erwartung*, als *das* expressionistische Musiktheaterstück par excellence, wird allerortens in den Kanon musiktheatralischer Werke des 20. Jahrhunderts eingereiht. In diese Position ist das Stück aber weder durch den Aufführungserfolg noch durch andere Komponist*innen gekommen, die daran als Vorbild angeknüpft hätten. Verantwortlich für die Kanonisierung waren schriftliche Valuierungen durch Kritiker*innen, Wissenschaftler*innen, Ästhetiker*innen, und auch Komponist*innen.⁵⁶ Auch nach 1945 sind Personen wie Theodor W. Adorno, Hans-Heinz Stuckenschmidt, Heinz-Klaus Metzger u. a. für die Kanonbildung Neuer Musik nicht wegzudenken. Dazu kommt noch, dass auch die theoretische Reflexion der Produzent*innen eine maßgebende Rolle für die Kanonisierung spielte.

Selbst in Hinblick auf die immer wieder zurecht als ‚verspätete Disziplin‘ bezeichnete Musikwissenschaft ist es erstaunlich, wie spät die Mechanismen von Kanonbildungen einer kritischen Betrachtung unterzogen worden sind: Erste Ansätze in den USA⁵⁷ wurden in Europa zunächst kaum registriert, und insbesondere im deutschsprachigen Raum wird der germanozentrische Kanon (Bach – Beethoven – Brahms – Schönberg – Stockhausen ...) gelegentlich bis heute unhinterfragt weitergeführt.⁵⁸ Darin muss nicht nur ein „längst tot geglaubter Nationalchauvinismus“⁵⁹ gesehen werden, zumal dieser Kanonkonstrukt ja auch außerhalb Deutschlands bis zu einem gewissen Grad übernommen worden ist. Gerade für die Neue Musik spielte die spezifische Situation in der Zeit nach dem 2. Weltkrieg eine signifikante Rolle, als es, auf den ersten Blick eigentlich überraschend, zu einem weit über den deutschen Raum hinausreichenden Aufschwung der zuvor weit zurückgedrängten Dodekaphonie, und im Anschluss daran der Serialität, kam. Der bis dahin international vorherrschende Neoklassizismus geriet aus moralischen Gründen zunehmend ins Abseits, weil er als

56 Umgekehrt spielen Puccinis Opern in der Musikgeschichtsschreibung eine untergeordnete Rolle, während sie in Hinblick auf die Aufführungssituation und dem Publikumsgeschmack fraglos zum engeren Kanon gehören. Dieses Phänomen wird oft durch die aus der Theologiegeschichte entnommene Unterscheidung eines ‚inneren‘ (Auseinandersetzung von Komponist*innen mit früheren Werken) und äußeren (Musikschrifttum) Kanons beschrieben. Die zumeist vorgenommene Priorisierung des inneren Kanons birgt allerdings die Gefahr, die Kanonbildung als natürlichen, organischen kunstinternen Prozess zu verstehen, der einfach als solcher zur Kenntnis nehmen sei. Der Anteil ideologischer Konstruktion wird dabei ‚übersehen‘.

57 Z. B.: Joseph Kerman, „A Few Canonic Variations“, in: *Critical Inquiry* 10 (1983), S. 107–125.

58 Z. B. von Claus-Steffen Mahnkopf (vgl. Kap. 3.2.2).

59 Anselm Gerhard, „Kanon‘ in der Musikgeschichtsschreibung“, S. 56.

ein mit totalitären Systemen konvenierendes Phänomen erachtet wurde. Stattdessen stand, insbesondere in Darmstadt, plötzlich der Schönbergkreis im Zentrum der Aufmerksamkeit, und mit diesem letztlich auch dessen germanozentrischer Kanon samt der damit verbundenen Fokussierung auf strukturzentriertes Denken. Befördert wurde diese Perspektive nicht zuletzt durch Theodor W. Adornos *Philosophie der neuen Musik*⁶⁰, in der Schönberg eben den ‚richtigen‘ (strukturell-entwickelnden), und Strawinsky den ‚falschen‘ (textural-disponierenden) Weg verkörpere. Überdies waren Adornos Schriften sehr wirkungsmächtig für die Hegemonie der Vorstellung einer autonomen/absoluten Musik, deren kompositionsgeschichtliche Entwicklung durch den Fortschritt des musikalischen Materials zu beschreiben sei. Diese Priorisierung von motivisch-thematisch komplex gearbeiteter, autonomer/absoluter Musik, die einen entsprechenden analytischen Blick in die Partituren einfordert, ist bis heute als hegemoniale Perspektive wirksam und wird in musikgeschichtlichen Darstellungen erst in den letzten Jahren verstärkt hinterfragt und relativiert (vgl. Kap. 3.2.2).⁶¹

Exkurs:

Dass im Zuge der soeben geschilderten Nachkriegstendenzen nicht nur die Abgrenzung zu den totalitären Ideologien davor eine Rolle spielte,⁶² sondern auch der zunehmend aufkeimende Ost-Westkonflikt hineinspielte und ‚Darmstadt‘ als Gegenpol zu dem durch die Ždanovščina nochmals verschärften Sozialistischen Realismus gesehen werden konnte, ist zutreffend. Allerdings kann das keineswegs in der Weise dargestellt werden wie das Richard Taruskin tut: Darmstadt wird bei ihm auf eine bloße amerikanische Propagandainstitution reduziert; die Komponisten wären weitgehend willenslose Handlanger gewesen, die gar nicht bemerkt hätten, was mit ihnen passiert sei.⁶³ Taruskis Ausführungen können als Beispiel dafür gesehen wer-

60 Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen 1949.

61 Dass diese Perspektive oft in einer normativen, ahistorischen Qualität verwendet wird, hat Frank Hentschel am Beispiel der ‚Würdigung‘ Antonio Sacchinis in der aktuellen Auflage der MGG herausgearbeitet: Dort wird verlautbart, dass die hohe zeitgenössische Wertschätzung dieses Komponisten heute zu relativieren sei. Hinter diese Relativierung steht wohl implizit die unangemessene Meinung, dass seine Musik den oben angesprochenen Qualitäten nicht entspreche. Hentschel weist mit Recht darauf hin, dass die zeitgenössische Wertschätzung ernst genommen werden muss und nicht durch später etablierte, als zeitlos gültig angenommene, ästhetische Werturteile relativiert werden darf. (Frank Hentschel, „Über Wertung, Kanon und Musikwissenschaft“, in: Klaus Pietschmann/Melanie Wald-Fuhrmann (Hg.), *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte*, München 2013, S. 73f.

62 Deren Umgang mit Kunst hat die Lancierung der Vorstellung einer absoluten/autonomen Musik begünstigt.

63 Taruskin, Richard, *The Oxford History of Western Music*, Bd. 5, „The Late Twentieth Century“, Oxford University Press, 2005, S. 6–54. Vgl. dazu Inge Kovács, „Die Ferienkurse als Schauplatz der Ost-West-Konfrontation“, in: *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik*

den, wie eine einseitige normative kompositionsgeschichtliche Perspektive durch tendenziöse Verdrehungen⁶⁴ verdrängt werden will. Taruskins Rundumschlag gegen die Neue Musik, insbesondere gegen alles, was mit der Darmstädter Szene zu tun hat, ist sicherlich nicht zuletzt durch die vor allem (aber nicht nur) von deutscher Seite her vorherrschende, sehr verengte Sichtweise auf den Mainstream der Neuen Musik (Schönberg-Kreis und Darmstädter Szene) motiviert. So besteht etwa Ulrich Dibelius' *Moderne Musik 1946–1965*⁶⁵ in den Nachkriegsjahrzehnten so gut wie ausschließlich aus Darmstadt, Hermann Danusers wirkungsmächtige Darstellung des 20. Jahrhunderts im *Neuen Handbuch für Musikwissenschaft*⁶⁶ räumt neben der übermächtigen Stellung von Darmstadt immerhin der New York School noch einen gewissen Stellenwert ein.

Dieser kurze Abstecher zur Kritik Taruskins betrifft eigentlich nicht unmittelbar die Thematik dieser Untersuchung, weil sich dessen Kritik gegen jegliche Neue Musik richtet, hier aber die Machtkonstellationen innerhalb dieser Szene zur Debatte stehen. Ich habe diesen Exkurs aber dennoch vorgenommen, um auf die Relevanz des Musikschrifttums für die Kanäle der Macht im Feld der Musik zu verweisen. Taruskins *Oxford History of Western Music* ist wohl die aktuell verbreitetste musikgeschichtliche Darstellung im englischsprachigen Raum, insbesondere die einbändige College Edition.⁶⁷ Auf der anderen Seite waren im deutschsprachigen Raum die Publikationen von Dibelius und Danuser mittlerweile für etliche Generationen von Student*innen (auch Kompositionsstudent*innen) maßgebend für das Bild über die Neue Musik. Dieses Bild basiert auf einem bestimmten Wertekanon und impliziert daraus abgeleitete Rangordnungen (Schönberg und das strukturell-entwickelnde Denken wird höher eingeschätzt als Strawinsky und dessen texturell-disponierendes Denken usw.).

Darmstadt 1946–1966, hg. von Hermann Danuser und Gianmario Borio, Bd. 1, Freiburg 1997, S. 116–139; Doris Lanz, „Avantgarde‘ als Kanon. Politisch-ideologische Implikationen der Kanonbildung im westdeutschen Schrifttum nach 1945“, in: *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte*, hg. von Klaus Pietschmann/Melanie Wald-Fuhrmann, München 2013, S. 591–605; Andreas Holzer, „Darmstadt und der Kalte Krieg“, in: *Die Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts im universitären Unterricht*, hg. von Juri Giannini/Julia Heimerdinger/Andreas Holzer = ANKLAENGE 2018. Wiener Jahrbuch für Musikwissenschaft, hg. von Christian Glanz/Nikolaus Urbanek, Wien 2019, S. 293–308.

64 Holzer, *Darmstadt und der Kalte Krieg*, S. 303ff.

65 Ulrich Dibelius, *Moderne Musik 1945–1965*, München 1966.

66 Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts = Neues Handbuch für Musikwissenschaft* 7, Laaber 1984.

67 Richard Taruskin/Christopher Gibbs, *The Oxford History of Western Music*, College Edition, Oxford University Press 2013.

Besetzung bzw. Art der aufgeführten Stücke⁶⁸

Besetzung	Wien modern	Musikprotokoll Steirischer Herbst	Klangspuren Schwarz	Darmstädter Ferienkurse	Donau- eschingen	Ultraschall Berlin	Maerzmusik Berlin	cresc... Frankfurt	ECLAT Stuttgart	Musica Viva München	Gesamt
Orchester	173	31	51	22	67	87	25	33	28	138	655
Ensemble	335	72	220	253	86	145	84	58	74	46	1371
2-4 Instrumente	218	23	111	50	17	132	40	9	30	22	652
Streichquartett	88	20	40	45	9	38	34	8	19	15	316
Solo Instrumental	297	10	130	56	8	147	75	19	36	48	826
Solo vokal	23	1	13	9		8	7				61
Vokalensemble	8	13	20	10	6	33	4		42	5	141
Chor a capella	19	2	16		2	4			11	8	62
Chor + Instrumente	6	1	2			1	2		1	1	14
Elektronik	48	65	7	32	3	25	39	3	1	2	225
Improvisation	31	10	21	4	21	1	7				95
Performance	38	25	23	30	10	15	41	5	14		201
Installationen, Multi-, Mediales, Konzeptstücke	37	75	13	24	17	4	37	3	10		220
Musiktheater	40	6	7	9	2	4	16	2	24	2	111

In dieser Gesamtübersicht ist die vielleicht auffälligste Größe die beträchtliche Dominanz von Ensemblestücken. Innerhalb der Spanne von 5 bis maximal 25 Interpret*innen, die ich dieser Kategorisierung zugeordnet habe, würde sich nochmal ein Besetzungsumfang von 10 bis 15 als ein besonderer Schwerpunkt herauskristallisieren, ohne dass ich das durch genaue Zahlen belegen kann. Die von Schönbergs *1. Kammer-sinfonie* oder Bergs *Kammerkonzert* ins Leben gerufene Größenordnung hat sich demnach seit nunmehr mehr als hundert Jahren als geradezu klassische Formation für die Neue Musik erwiesen, die natürlich auch in der Zusammensetzung zahlreicher einschlägiger Ensembles (etwa Klangforum Wien, Ensemble Intercontemporain oder

68 In dieser Statistik sind nur die groben Zahlen erfasst. Die Orchesterwerke etwa umfassen die reinen Orchesterwerke inklusive jener mit elektronischem oder/und vokalem Anteil (das gilt ebenso für die anderen Kategorien). Diese differenzierteren Zahlen sind in den einzelnen Erhebungen der einzelnen Festivals erfasst. Ich vermeide bewusst den Begriff ‚Gattung‘, weil Gattungsprofile und deren Grenzen in weiten Bereichen des hier vorliegenden Repertoires schwer zu umreißen wären.

Ensemble Modern) ihren Niederschlag findet. Im Verbund mit den anderen Instrumentalbesetzungen, vom Orchester über das Streichquartett bis zum Solostück, wird die nach wie vor hohe Dominanz der (weitgehend als autonom/absolut verstandenen) Instrumentalmusik nochmal verdeutlicht. Nicht zuletzt hängt die hohe Zahl an komponierten Ensemblestücken auch mit den kulturpolitischen Rahmenbedingungen zusammen: Auch wenn die Förderungen für die Neue Musik-Ensembles im Vergleich zu jenen für klassische Klangkörper noch immer gering erscheinen,⁶⁹ so sind sie zumindest in einigen Fällen keineswegs unerheblich (vgl. Kap. 4.1). Gelegentlich stiften auch Konzerne oder Banken Preise für Stücke, die dann von so einem Ensemble an prominenter Stelle aufgeführt werden. Die meisten dieser Ensembles sind äußerst mobil, und so besteht für Komponist*innen die Chance, ihre Stücke über den regionalen Bereich hinaus bekanntzumachen. All das stellt einen hohen Anreiz für Komponist*innen dar, Ensemblestücke zu komponieren. Die Anzahl an (geförderten) Vokalensembles ist deutlich geringer – und damit wohl auch der Anreiz, solche zu komponieren. Einzig beim ECLAT Festival neue Musik Stuttgart nimmt diese Sektion eine signifikante Position ein. Stücke für Chore haben durchwegs einen fast verschwindend geringen Anteil. Ebenso haben experimentellere Formate nach wie vor schlechtere Karten für finanzielle Unterstützungen (vgl. Kap. 4.1), wenngleich sich auf diesem Sektor in letzter Zeit viel verändert hat und die Präsenz von performativen, multimedialen, konzeptuellen oder interdisziplinären Stücken in etlichen der untersuchten Festivals signifikant im Steigen begriffen ist.

Eine Besonderheit innerhalb des instrumentalen Sektors ist der exzeptionelle Stellenwert des Streichquartetts als einziger konventioneller Gattung, die auf eine derart ungebrochene Tradition seit ihrer Entstehung im 18. Jahrhundert zurückblicken kann. Selbst das Phänomen, dass dem Streichquartett innerhalb des Œuvres etlicher Komponisten eine besondere kompositionsgeschichtliche Stellung zugesprochen wird (etwa bei Beethoven, Schönberg, Bartók, Nono, Lachenmann, Ferneyhough), kann bis in die jüngere Vergangenheit beobachtet werden (etwa bei Rihm oder Haas). Woran liegt das? Peter Ablinger sieht in dieser Gattung „so etwas wie die Höhle des Löwen“⁷⁰ – und wer wollte nicht zeigen, dass er/sie keine Angst vor dem Eintritt in diese Höhle hat? Dieser Aspekt mag auch erklären, warum das Streichquartett

69 Als Beispiel zum Vergleich: 2020 bekamen die Wiener Symphoniker eine Subvention von 15 940 000 Euro, das Klangforum Wien eine in der Höhe von 900 000 Euro (Näheres dazu in Kap. 4.1). <https://www.wien.gv.at/mdb/gr/2019/gr-061-s-2019-12-19-004.htm>; 22.01.2021.

70 Es muss allerdings hinzugefügt werden, dass Ablinger im Streichquartett auch „beinahe im negativen Sinne die Krönung der traditionellen klassischen Musiktradition“ sieht. Vgl. Armin Köhler, „Aus der Höhle des Löwen. Gedanken zur Streichquartettkomposition am Beginn des 21. Jahrhunderts“ (2010), in: Ders. (Hg.), *Die Innovation bleibt immer auf einem Fleck. Die Donaueschinger Musiktage und ihr Metier. Begleitende Texte zum Festival*, Mainz 2011, S. 103.

besonders bei männlichen Vertretern des Metiers diese besondere Stellung hat; zwar gibt es zahlreiche Komponistinnen, die Streichquartette komponiert haben (Gubaidulina, Neuwirth, Mundry), aber bei keiner stehen sie in einer derart bevorzugten Position. Nicht, dass Frauen mehr Angst hätten, in die Höhle des Löwen einzutreten, wohl aber legen Männer tendenziell größeren Wert darauf, sich in große Traditionslinien zu stellen.⁷¹ Helmut Lachenmann etwa spricht in seinen Texten mehrfach unmittelbar oder zumindest sinngemäß davon, sich in die Höhle des Löwen zu begeben, und das wird auch durchaus registriert: So durfte beispielsweise in einem Artikel anlässlich seines 80. Geburtstags der Verweis darauf nicht fehlen: „Komponieren bedeutet für ihn, nicht auf exotische Spielwiesen auszuweichen, sondern den Gang in die ‚Höhle des Löwen‘ anzutreten – mitten hinein in den ‚philharmonisch vorgeprägten Raum‘.“⁷² Auch Enno Poppe erwähnt im Kontext seines Streichquartetts, dass er „ein echtes Interesse daran“ hätte, diesen traditionellen Ballast zu ertragen und nicht einfach wegzusehen.⁷³ Für Peter Ablinger ist dieser Ballast allerdings ein Hindernis für „freies Komponieren“⁷⁴; Johannes Kreidler geht gar so weit zu behaupten, dass jeder, der für Geige oder Streichquartett komponiere, abschreibe (vgl. Kap. 3.2.2).⁷⁵

Der Anteil an rein elektronischen Stücken, Performances, Installationen oder konzeptuellen Arbeiten ist im Vergleich zu den instrumentalen Stücken vergleichsweise nach wie vor deutlich niedriger, wobei die Zahlen zwischen den unterschiedlichen Festivals stark differieren: Beim Musikprotokoll des Steirischen Herbstes in Graz ist der Anteil der genannten Genres sehr hoch (bei etwa 50%), beim *musica viva* Festival in München gibt es gar keine derartigen Programmpunkte. Bei der Maerzmusik Berlin ist das Format des traditionellen Konzerts quantitativ schon in der Minderheit, und damit einhergehend auch die dort vorherrschenden Stücke. Tendenziell steigt der Anteil an experimentellen Formaten bei den meisten Festivals an. Und diese Veränderung führt zu kontroversiellen Diskursen (vgl. Kap. 3.2.2).

71 Auf diesen Aspekt gehe ich in Kapitel 3 genauer ein. Da gerade im Bereich der Musik, mehr als in den anderen Künsten, alte und eigentlich längst überholte Denkmuster hartnäckig weiterleben, erscheint die Frage, ob das im 19. Jahrhundert vorherrschende Verständnis des Streichquartetts als ausschließlich männliches Metier (selbst in Zeiten, als es noch überwiegend in intimeren Bereichen aufgeführt wurde) bis heute unterschwellig nachwirken könnte, nicht abwegig.

72 Text des Goetheinstituts, <https://www.goethe.de/de/kul/mus/20657996.html?forceDesktop=1>; 22.01.2021.

73 Zit. Nach: Armin Köhler, „Aus der Höhle des Löwen“, S. 104.

74 Ebd., S. 110.

75 Johannes Kreidler, „Zweite Antwort auf Claus-Steffen Mahnkopf“, in: Johannes Kreidler/Harry Lehmann/Claus-Steffen Mahnkopf, *Musik, Ästhetik, Digitalisierung. Eine Kontroverse*, Hofheim 2010, S. 83.

Anzahl und Anteil der Stücke von Komponistinnen

Festival/Zyklus		Aufgeführte Stücke gesamt	Anteil der Stücke von Komponistinnen/Performerinnen/ Improvisatorinnen
Wien modern	2010-2014	555	100 (=18,01%)
	2015-2019	721	222 (=30,79%)
Musikprotokoll Steirischer Herbst	2010-2014	200	52 (=26%)
	2015-2019	190	60 (=31,57%)
Klangspuren Schwaz	2010-2014	379	65 (=17,15%)
	2015-2019	320	85 (=26,56%)
Zyklus Klangforum	2010-2014	122	8 (=6,55%)
	2015-2019	109	29 (=26,6%)
Zyklus Nouvelles Aventures	2010-2014	170	20 (=11,76%)
	2015-2019	143	19 (=13,28%)
Zyklus PHACE	2012-2015	54	17 (=31,48%)
	2016-2019	50	15 (=30%)
Darmstädter Ferienkurse	2010 + 2012	267	39 (=14,6%)
	2014	132	20 (=15,15%)
	2016 + 2018	183	55 (=30,05%)
Donauesschinger Musiktage	2010-2014	107	14 (=13,08%)
	2015-2019	122	37 (=30,32%)
Ultraschall Berlin	2010-2014	376	52 (=13,82%)
	2015-2019	276	57 (=20,65%)
Maerzmusik Berlin	2010-2014	256	39 (=15,23%)
	2015-2019	176	52 (=29,54%)
cresc... Frankfurt	2011 + 2013	64	0
	2015	25	0
	2017 + 2019	55	12 (=21,81%)
ECLAT Stuttgart	2010-2014	116	20 (=17,24%)
	2015-2019	174	64 (=36,78%)
musica viva München	2010/11-2014/15	148	12 (=8,1%)
	2015/16-2019/20	157	15 (=9,55%)

Zunächst einmal lässt diese Übersicht doch recht hohe Unterschiede zwischen den verschiedenen Festivals erkennen, die ich nur bis zu einem gewissen Grad plausibel machen kann und die einer genaueren Analyse der jeweiligen Bedingungen bedürften. Zumindest ein wesentlicher Faktor kann aber etwa durch einen Vergleich zwischen dem Musikprotokoll des Steirischen Herbstes in Graz und musica viva München herausgearbeitet werden, bei denen die Anteile der aufgeführten Werke von Frauen besonders stark differieren: Das steirische Festival hat einen durchwegs hohen Frauenanteil, das Münchner einen vergleichsweise sehr niedrigen. Ein zentraler Grund für diesen auffallend großen Unterschied kann im Vergleich der Art der

aufgeführten Stücke gesehen werden: Der Steirische Herbst ist neben der MaerzMusik Berlin das Festival mit dem höchsten Anteil an experimentellen Stücken (Gruppen-/Improvisationen, Performances, Installationen, Multimediales, Konzeptuelles); in München ist nichts davon zu finden. Dort bestand das Programm fast ausschließlich aus traditionell besetzten, auf Partituren beruhenden Werken: Orchesterstücke, Ensembles, Streichquartette, kleiner besetzte Instrumentalstücke und Solowerke. Gerade im Bereich von Performances und diversen experimentellen Arbeiten ist der Frauenanteil verbreitet sehr hoch, das lässt sich insbesondere auf dem Gebiet der Vokalperformance bis in die 1960er Jahre zurückverfolgen (von Cathy Berberian, Meredith Monk, Laurie Anderson bis zu Agata Zubel oder Julia Mihaly). Dieses Genre ist stark mit Präsenz und Körperlichkeit verbunden und oft projekthaft ausgerichtet, während die Identität der traditionellen instrumentalen Stücke in hohem Ausmaß mit der Partitur verbunden und ‚werkhaft‘ orientiert ist. Die in der Musikgeschichtsschreibung getroffenen ästhetischen Werturteile bevorzugten bis vor kurzem in hohem Ausmaß das werkhaft in Partituren Manifestierte⁷⁶ gegenüber der Hervorbringung künstlerischer Tätigkeiten, und so erscheint es leichter, sich durch ersteres in die Musikgeschichte einzuschreiben. Dieses Bedürfnis kann auch in Selbstcharakterisierungen von (männlichen) Komponisten beobachtet werden; sie sind wesentlich öfter durch Verweise auf (prominente, durch Partituren nachvollziehbare) kompositionsgeschichtliche Traditionen gekennzeichnet als die ihrer weiblichen Kolleginnen, die nur in seltensten Fällen darauf rekurren.⁷⁷ Männer sind offenbar größere ‚kulturelle Kapitalisten‘ (im Sinne Bourdieus).

Insgesamt lässt sich sagen, dass der Anteil an aufgeführten Stücken von Frauen im Untersuchungsjahrzehnt eine respektable Größe erreicht hat (nach Jahrzehnten fast stagnierender Tendenzen⁷⁸):

1. Gesamtzahl der Aufführungen in Österreich:

- Bereits an 2. Stelle der gesamten Aufführungen von nach 1950 geborenen Komponist*innen steht eine Frau (Olga Neuwirth), unten den ersten 10 befinden sich drei Frauen (neben Neuwirth noch Rebecca Saunders und Katharina

76 Bis ins 20. Jahrhundert ließe sich das ja durch das Fehlen visueller Quellen leicht begründen; allerdings hat die auditive und visuelle Konservierung von Aufführungen bislang noch nicht viel an dieser Tendenz geändert, wenngleich zunehmend namhafte Musikwissenschaftler*innen einen Perspektivenwechsel einfordern (z. B. Nicolas Cook, *Beyond the score. Music as Performance*, Oxford University Press 2013) bzw. einlösen (z. B. Christa Brüstle, *Konzert-Szenen. Bewegung, Performance, Medien. Musik zwischen performativer Expansion und medialer Integration 1950–2000* = Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 73, Stuttgart 2013).

77 Vgl. Kapitel 3.2.3.

78 Dazu Genaueres in Kap. 3.2.3.

Klement). Von 113 in die Wertung gekommenen Komponist*innen sind 34 weiblich (30,09%).

- Unter den 53 vor 1950 geborenen Komponist*innen meiner Statistik befinden sich dagegen bloß drei Frauen (Galina Ustwolskaja, Sofia Gubaidulina, Luna Alcalay), das sind gerade einmal 5,66%.

2. Gesamtzahl der Aufführungen in Deutschland:

- Unter den nach 1950 geborenen Komponist*innen befindet sich an 5. Stelle die erste Frau (Rebecca Saunders), im Rahmen der ersten 10 kommt noch Sarah Nemtsov als zweite Frau hinzu. Von 107 in die Wertung gekommenen Komponist*innen sind 25 weiblich (23,36%).⁷⁹
- Unter den 41 vor 1950 geborenen Komponist*innen meiner Statistik befinden sich zwei Frauen (Galina Ustwolskaja und Èliane Radigue), das sind 4,87%.

3. Österreich und Deutschland zusammen:

- Unter den 220 nach 1950 geborenen Komponist*innen meiner Statistik befinden sich 59 Frauen (26,82 %).
- Unter den 93 vor 1950 geborenen Komponist*innen meiner Statistik befinden sich 5 Frauen (5,38%).

Der Anteil aufgeführter Stücke von den nach 1950 geborenen Frauen an der Gesamtauführungszahl dürfte mit 26,82% dem generellen Anteil der Komponistinnen in der aktuellen Kompositionsszene in der Größenordnung entsprechen⁸⁰, auch wenn sich diese Annahme nicht durch genaue Zahlen belegen lässt. Andererseits liegt diese Zahl etwas unter dem Prozentsatz der weiblichen Studierenden im Fach Komposition, der sowohl in Deutschland als auch in Österreich seit längerem bei etwa 30% anzusetzen ist.⁸¹ Auf alle Fälle aber lässt dieser Frauenanteil einen sehr bemerkenswerten Anstieg gegenüber den vorausgegangenen Jahrzehnten erkennen, wie einige Vergleichszahlen klar belegen: 2016 hat die amerikanische Komponistin Ashley Fure eine Erforschung der Relevanz von Komponistinnen in der Geschichte der Darmstädter Ferienkurse

79 Die relativ hohe Differenz zu Österreich lässt sich dadurch begründen, dass in dem mit Abstand größten Festival, Wien modern, der Frauenanteil erheblich angestiegen ist. Würde man Wien modern aus der Wertung nehmen, wäre der Frauenanteil in Österreich etwa gleich hoch wie in Deutschland.

80 Dass der Anteil an Frauen bei den vor 1950 geborenen KomponistInnen so niedrig ist, dürfte niemand verwundern.

81 Vgl. Andreas Holzer, „Genderdiskurse und ihre Relevanz für die Neue Musik“, in: Christian Glanz, Anita Mayer-Hirzberger, Nikolaus Urbanek (Hg.), *musik / kultur / theorie. Festschrift für Marie-Agnes Dittrich*, Wien 2019, S. 271–290.; vgl. auch Kap. 3.2.3.

für neue Musik angestoßen.⁸² Seit der Gründung 1946 stammten insgesamt bloß 7% der aufgeführten Werke von Frauen, seit 2000 beträgt der Schnitt etwa 14%.⁸³ Untersuchungen über Wien Modern weisen in eine ähnliche Richtung.⁸⁴ Dass im Gründungsjahr von Wien Modern, 1988, keine einzige Komponistin vertreten war, kann damit erklärt werden, dass das Festival gegründet wurde, um der in Wien bis dahin generell eher stiefmütterlich behandelten Neuen Musik ein konstantes Forum zu bieten. Da selbst die schon längst als ‚Klassiker‘ der Neuen Musik etablierten Komponisten (Boulez, Stockhausen, Nono, Cage usw.) bis dahin kaum aufgeführt worden waren, war die erste Saison überwiegend dieser Gruppe, und deren Wurzeln, gewidmet. Selbstredend war darunter damals keine Frau vertreten. Von 1990 bis 2009 hatte der Frauenanteil folgende Dimensionen:

Wien Modern	Gesamtzahl der Aufführungen	Frauenanteil
1990–1994	328	20 (=6,09%)
1995–1999	385	30 (=7,79%)
2000–2004	329	26 (=7,9%)
2005–2009	394	46 (=11,67%)

Auffallend ist, dass in diesen beiden Jahrzehnten ein recht flacher Anstieg auf niedrigem Niveau stattfand, während nach 2010 der Anstieg der Kurve erheblich steiler ausfällt und nunmehr bei etwa einem Drittel gelandet ist (2022 waren es sogar 40%). Das entspricht auf jeden Fall dem allgemeinen Trend. Ein ähnliches Bild würde im Übrigen auch der Blick auf die Dirigent*innenszene ergeben, in der ebenso erst im letzten Jahrzehnt eine sehr deutlich wachsende Präsenz von Frauen (auch bei prominenten Orchestern) zu beobachten ist. Bemerkenswert ist aber auch das Auseinanderklaffen dieser Entwicklung im Vergleich zum Verlauf des Frauenanteils im Studium Komposition, der verbreitet schon Anfang der 1980er Jahre das jetzige Niveau von etwa 30% erreicht hat. An der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien etwa ist dieser Prozentsatz seit Anfang der 1980er Jahre mit kleineren Schwankungen immer gleichgeblieben.⁸⁵ Woran liegt dieses Auseinanderklaffen? Warum hat es so lange gedauert, bis die Erhöhung des Frauenanteils im Fach Komposition sich auch

82 <https://griddarmstadt.files.wordpress.com>; 30.1.2021.

83 Fures Untersuchung hat erhebliche Reaktionen nach sich gezogen. Eine ähnliche Untersuchung zwei Jahrzehnte davor wäre wahrscheinlich verpufft. Insofern kann das aus diskurstheoretischer Perspektive als gutes Beispiel dafür gesehen werden, dass es nicht nur darauf ankommt, was gesagt oder getan wird, sondern auch, wie das wahrgenommen wird.

84 Holzer, „Genderdiskurse und ihre Relevanz für die Neue Musik“, S. 272ff.

85 Ebd., S. 274. In der Nachkriegszeit bis in die 1970er Jahre lag der Frauenanteil etwa bei der Hälfte. Das heißt, dass die Emanzipationsbewegung der 1960/70er Jahre und die in den Siebzigern

in der Konzertlandschaft niedergeschlagen hat? Warum war die Situation in den beiden Jahrzehnten vor und nach der Jahrtausendwende so statisch? Und warum kam es seit 2010 (und mehr noch seit 2015), also einer Zeit, in der rechte politische Kräfte erstarkten, die wenig mit einem progressiven Frauenbild zu tun haben, zu so einer signifikanten Verbesserung im Bereich des Konzertlebens? Warum stagniert aber auf der anderen Seite der Anteil an Kompositionsstudentinnen, der über knapp ein Drittel nicht hinauskommt?

Ein Indiz für den verspäteten Anstieg von Aufführungszahlen von Frauen im Aufführungssektor könnte mit dem Phänomen des *Implicit Bias* verbunden werden: Um 1980 kam es zu einem Anstieg als unmittelbare Folge feministischer Aktivitäten, die auch die Frauenmusikforschung und die Gender Studies anfeuerten. In diesem Zuge wurden sowohl die gesetzlichen Rahmenbedingungen als auch ein Bewusstsein für die Problematik geschaffen; unbewusst blieben in vielen Köpfen aber wohl alte Rollenbilder virulent. Und diese Köpfe waren zum Teil bis ins 21. Jahrhundert hinein in den verschiedenen Segmenten der Szene aktiv. Möglicherweise hat auch die Intensivierung und die Differenzierung des Diskurses, von einer engeren feministischen Perspektive zu breiter gefassten Diversitätsaspekten, neue Impulse verliehen (dieser Aspekt wird in Kap. 3.2.3 näher beleuchtet). Damit könnte sich der *Implicit Bias* etwas abgeschwächt haben. Jedenfalls ist es für Komponistinnen heute leichter möglich, nach dem Studium ihre Karriere weiterzuführen als das im 20. Jahrhundert der Fall war.

Veränderungen bezüglich der Aufführungsorte⁸⁶

Aufführungsorte haben sowohl einen erheblichen Einfluss auf verschiedenste Ebenen des Musiklebens als sie auch einen Spiegel kultureller Haltungen darstellen. Sie bieten Räume für eine bestimmte Art musikalischer Darbietungen und sind dadurch Träger einer gewissen Aura oder eines kulturellen Kapitals, aber auch mit Erwartungshaltungen verbunden. Festivals Neuer Musik haben sich vielerorts in traditionellen Spielstätten eingenistet, in Orten, die im Kontext der Etablierung des bürgerlichen Konzertwesens im 19. Jahrhundert gebaut wurden. Während diese damals aber als Resultate unmittelbarer sozialer Prozesse entstanden sind, dockte die Neue Musik, die in ihrer Anfangsphase um 1910 oftmals Aufführungsorte abseits dieser etablierten Institutionen suchen musste, in den letzten Jahrzehnten verbreitet genau an diese erprobten und mit einer kulturellen Aura aufgeladenen Orte an. Die Neue

beginnende Frauenmusikforschung zur Verbesserung der Situation an den Musikhochschulen offensichtlich beigetragen haben.

86 An dieser Stelle findet nur eine erste kursorische Einschätzung statt; der Hauptteil dieser Thematik wird im Kap. 4.2 behandelt.

Musik agiere „dabei zwar nicht als bloße Schmarotzerin, sondern steht zu diesen Institutionen auch in einem symbiotischen Verhältnis, da sie ihnen einen matten Glanz zeitgenössischer Relevanz verleihen kann.“⁸⁷

Diese Einnistung zwingt zu gewissen Anpassungen, die weniger Raum für Experimentelles bieten. Manche Kurator*innen haben das, vor allem in den letzten beiden Jahrzehnten, durchaus erkannt und versuchen ihre Planungen deshalb auf andere Räume auszuweiten. Das passiert insbesondere bei jenen Festivals, die auch auf innovative Formate abseits der etablierten Normen setzen. Dieses Aufsuchen neuer Spielstätten ist zudem wohl auch dem Erkunden neuer Publikumsschichten geschuldet und oftmals mit einer Veränderung der Beziehung zwischen Interpret*innen und dem Publikum verbunden. Neue Orte können neue Aufführungsformate anregen und dementsprechend neue künstlerische Reflexionen und Konzeptionen anstacheln, vielleicht aber auch einfach Anreize bieten, um Menschen vom privaten Musikkonsum am Computer oder was auch immer wegzulocken. Letztlich kann damit auch das Image des Veranstalters, und in weiterer Folge möglicherweise auch das Image des Metiers verändert werden. So könnte etwa die im Konzertsaal unabdingbare Zurückhaltung des Körperlichen aufgeweicht und damit ein Publikum angelockt werden, das legerere Umgangsformen gutheißt. Andere könnten allerdings an dieser zurückgenommenen Distinktion zur Populärkultur Anstoß nehmen.

In dieser Untersuchung kann diese Erweiterung der Aufführungsräume bei einigen Festivals (Musikprotokoll des Steirischen Herbstes in Graz, Wien Modern, Maerz-Musik Berlin, Darmstadt, Donaueschingen) beobachtet werden, bei einigen (*musica viva* München, *cresc...* Biennale für Moderne Musik Frankfurt) aber auch nicht, oder kaum. Dass generell überwiegend erst ab der Jahrtausendwende Bewegung in die Szene gekommen ist, zeigt eines der innovativsten Festivals dieses Beobachtungsfeldes, das Musikprotokoll des Steirischen Herbstes in Graz. Selbst dort waren bis dahin der Großteil der Aufführungen im Grazer Congresszentrum mit seinen bürgerlichen Konzertsälen zu finden; seither sind die Spielstätten auf zehn oder mehr Örtlichkeiten angewachsen, mit starken jährlichen Fluktuationen. Im Beobachtungsraum von 2010 – 2019 wurden nicht weniger als 49 unterschiedliche Aufführungsorte aufgesucht. Eine ganz ähnliche Entwicklung fand bei Wien Modern statt: Waren vom Gründungsjahr 1988 bis etwa 2000 noch der Großteil der Darbietungen in den traditionellen Gebäuden des Konzerthauses und des Musikvereins zu finden, so kam es nach der Jahrtausendwende zu einer sukzessiven Ausweitung der Spielstätten bis auf 29 im Jahr 2018! Darunter fanden sich nun ‚Experimentallabore‘ wie das *brick – 5*, Räume der

87 Volkmar Klien, „Neue Musik und die Verteidigung des Abendlandes“, in: Andreas Holzer/Annegret Huber (Hg.), *Musikanalysieren im Zeichen Foucaults* = ANKLAENGE 2014, Wiener Jahrbuch für Musikwissenschaft (hg. von Cornelia Szabó-Knotik/Markus Grassl), Wien 2014, S. 158.

Universitäten, Museen, Galerien, Kinos oder auch Cafehäuser. In Darmstadt und den Klangspuren Schwaz wurde diese Erweiterung der Örtlichkeiten bis in Räume von Privatpersonen fortgesetzt; seit 2013 gibt es in Schwaz durch die Aktion ‚Rent a Musician‘ die Möglichkeit, Neue Musik ins eigene Wohnzimmer zu holen.

2.2. Zum Stellenwert von Komponist*innen Neuer Musik im universitären Musikgeschichteunterricht

Ob der musikgeschichtliche Unterricht des letzten Jahrzehnts an den universitären Institutionen für die Machstrukturen innerhalb des Feldes neuer Musik in diesem Zeitraum überhaupt relevant sein kann, dürfte von vielen in Frage gestellt werden, haftet diesem Unterricht allein schon der klischeehafte Ruf an, zeitlich weit hinterherzuhinken. Eine vor kurzem erschienene Untersuchung⁸⁸ über dieses Unterrichtssegment in den Studienjahren 2013/14 bis 2015/16 im deutschsprachigen Raum hat allerdings eruiert, dass der Anteil des 20. und 21. Jahrhunderts im Rahmen der gesamten musikgeschichtlichen Lehrveranstaltungen wahrscheinlich höher ist, als dieses Klischee insinuiert. So spielt das 20. und 21. Jahrhundert in mindestens 56,9% der Lehrveranstaltungen eine Rolle, 36% sind ausschließlich diesem Zeitraum gewidmet. Mehr als zwei Drittel davon behandeln die Zeit von 1945 bis heute, und immerhin 12,6% nur (oder vor allem) das 21. Jahrhundert. Der Bezug auf diese Zeit, der sich aus den Lehrveranstaltungstiteln und den näheren Beschreibungen ablesen lässt, ist weniger durch den Fokus auf bestimmte kompositionstechnische Tendenzen⁸⁹ gegeben als durch die Behandlung diverser Genres (etwa Musiktheater oder elektronische Musik) oder Personen.

Gerade der Blick auf die in den Lehrveranstaltungen behandelten oder gar im Vordergrund gestandenen Personen könnte einen gewissen Aufschluss geben in Hinblick auf die Frage, welche Komponist*innen sich in den Fokus eines allgemeineren Interesses brachten, bzw. welche als kompositionsgeschichtlich relevant angesehen wurden. Allerdings erweist sich diesbezüglich das oben angesprochene Klischee nun doch als weitgehend zutreffend, dominieren zumindest bei den in Titeln der Lehrveranstaltungen vorkommenden Komponist*innen deutlich die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts beheimateten:

88 Juri Giannini/Julia Heimerdinger/Andreas Holzer (Hg.), *Die Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts im universitären Unterricht* = ANKLAENGE 2018. Wiener Jahrbuch für Musikwissenschaft, hg. von Christian Glanz und Nikolaus Urbanek, Wien 2019. Untersucht wurden die drei Jahrgänge in allen einschlägigen universitären Institutionen des gesamten deutschen Sprachraumes (insgesamt 73) auf Basis der Vorlesungsverzeichnisse.

89 Als genannte Schwerpunkte kämen allenfalls Spektralmusik, Mikrotonalität oder experimentelle Verfahren in Frage. (vgl. ebd., S. 41.)

a. In Lehrveranstaltungstiteln genannte Komponist*innen:

- Der erste überwiegend der Zeit nach 1945 zugehörige Komponist (György Ligeti) taucht erst an 11. Stelle auf;
- der erste noch lebende Komponist (Helmut Lachenmann) an 13. Stelle;
- der erste nach 1950 geborene (Wolfgang Rihm) an 34. Stelle;
- die erste Komponistin (Sofia Gubaidulina) ebenfalls an 34. Stelle.

Anzahl der Nennungen noch lebender Komponist*innen in Lehrveranstaltungstiteln:

7: Helmut Lachenmann

3: Arvo Pärt

2: Francois Bayle, Friedrich Cerha, György Kurtág, Wolfgang Rihm, Salvatore Sciarrino

1: Harrison Birtwistle, Peter Eötvös, Brian Ferneyhough, Sofia Gubaidulina, Georg Friedrich Haas, Stefan Heucke, Adriana Hölszky, Johannes Kalitzke, Bernhard Lang, Isabel Mundry, Mathias Spahlinger, Yijie Wang

b. In Lehrveranstaltungsbeschreibungen erwähnte Komponist*innen:

- Der erste der Zeit nach 1945 zugehörige Komponist (Karlheinz Stockhausen) erscheint hier immerhin schon an 3. Stelle;
- der erste noch lebende (wiederum Lachenmann) an 7. Stelle;
- der erste nach 1950 geborene (abermals Rihm) an 23. Stelle;
- die erste Frau (Cathy Berberian) an 32. Stelle.

Anzahl der Nennungen noch lebender Komponist*innen in Lehrveranstaltungsbeschreibungen:

28: Helmut Lachenmann

18: Brian Ferneyhough

14: Wolfgang Rihm

9: György Kurtág

6: Mathias Spahlinger

5: Stefano Gervasoni, Johannes Kreidler, Salvatore Sciarrino

4: Heinz Holliger, Claus-Steffen Mahnkopf

3: Sofia Gubaidulina, Georg Friedrich Haas

2: John Adams, Laurie Anderson, Hans-Joachim Hespos, Christina Kubisch, Olga Neuwirth, Meredith Monk, Arvo Pärt, Aribert Reimann, Manos Tsangaris, Christian Wolff

Der Aussagekraft dieser Ergebnisse kann nur eine relativ geringe Bedeutung beigemessen werden, schon allein dadurch, dass es zum größeren Teil der Lehrveranstaltungen

gar keine oder nur sehr allgemeine Beschreibungen gibt. Weiters ist es wohl wenig verwunderlich, dass die vielfach vorkommenden Namen allesamt dem etablierten (männlichen) Kanon angehören und vielfach auch durch ihre musikschriftstellerischen Arbeiten reichhaltige Anknüpfungspunkte bieten (etwa Lachenmann oder Rihm). Dennoch kommen einige Personen vor, die für aktuelle kompositorische Tendenzen wie auch für aktuelle Diskurse sehr wohl eine Rolle spielen (z. B. Kreidler, Mundry, Kubisch). Im Vordergrund stehen wie bei den Aufführungszahlen Komponist*innen, die einer postseriellen Tradition zugeordnet werden können, aber auch performative oder konzeptuelle Richtungen kommen vor (Kreidler, Anderson, Monk, Kubisch). Insgesamt kann wohl kaum davon ausgegangen werden, dass der aktuelle musikgeschichtliche Unterricht einen unmittelbaren Einfluss auf die künstlerische Orientierung der Kompositionsstudent*innen hat. Schon die Durchleuchtung der gegenwärtigen Kompositionslandschaft dürfte dafür allzu punktuell ausfallen, und schon gar nicht ist erkennbar, ob durch diesen Unterricht bestimmte aktuelle Tendenzen in den Vordergrund geschoben werden.

2.3. Inwieweit korreliert die Anzahl der Aufführungen mit der Präsenz der Komponist*innen im musikalischen Schrifttum?

Die Frage, inwieweit die Aufführungszahlen mit dem Publikationsumfang in Verbindung stehen, bezieht sich sowohl auf die Publikationstätigkeit der Komponist*innen selbst als auch auf die Texte über sie. Ist es für Komponist*innen notwendig oder zumindest hilfreich, sich in Diskurse einzubringen, oder gar solche vorzugeben⁹⁰? Hilft es Ihnen, sich in der Aufführungsszene zu etablieren, wenn über sie viel geschrieben wurde? Aus naheliegenden Gründen kann ich der Erhebung des Publikationsumfangs nicht detailliert und konsequent nachkommen; als Indikator soll die Anzahl der im RILM⁹¹ aufgenommenen Eintragungen herangezogen werden. In dieser Zahl sind sowohl die Texte von wie auch jene über die jeweilige Person enthalten. Zwar ist mit einigen Unschärfen etwa dadurch zu rechnen, dass Sammelbände, je nach Anzahl der Beiträge, mehrfach aufscheinen, eine Monographie dagegen nur einmal (oder auch mehrfach, wenn es Rezensionen gibt). Diese Unschärfen müssen und können in Kauf genommen werden; es geht hier nur um eine ungefähre Größenordnung.

90 Das trifft in jedem Fall etwa auf Helmut Lachenmann zu, dessen besondere Stellung sicherlich zu einem erheblichen Teil seinen Schriften zu verdanken ist. Vgl. dazu: Lena Dražič, *Die Politik, des ‚kritischen Komponierens‘ bei Helmut Lachenmann*, Wien 2020.

91 Eine elektronische Datenbank: *Répertoire International de Littérature Musicale*.

In der folgenden Statistik über die Anzahl der RILM-Einträge scheinen alle nach 1950 geborenen Komponist*innen⁹² auf, die im Zeitraum von 2010 bis 2019 in den untersuchten Musikfestivals bzw. Zyklen in Österreich und Deutschland mit insgesamt mindestens 10 Aufführungen vertreten sind:

Komponist*innen und Performer*innen nach *1950	Anzahl der Einträge im RILM (Stand 20.12.2020)	Anzahl der Aufführungen zwischen 2010 und 2019
Georg Friedrich Haas (1953)	141	69
Beat Furrer (1954)	150	68
Rebecca Saunders (1967)	57	53
Mark Andre (1964)	80	50
Olga Neuwirth (1968)	143	44
Klaus Lang (1971)	51	42
Enno Poppe (1969)	55	42
Bernhard Gander (1969)	8	40
Simon Steen-Andersen (1976)	43	37
Bernhard Lang (1957)	41	37
Johannes Michael Staud (1974)	30	36
Peter Ablinger (1959)	94	31
Wolfgang Rihm (1952)	862	25
Pierluigi Billone (1960)	8	24
Katharina Klement (1963)	5	22
Sarah Nemtsov (1980)	25	22
Jorge Sánchez- Chiong (1969)	6	20
George Benjamin (1960)	134	19
Clemens Gadenstätter (1966)	42	19
Vito Žuraj (1979)	6	19
Hannes Kerschbaumer (1981)	4	18
Stefan Prins (1979)	22	18
Joanna Wozny (1973)	6	18
Jörg Widmann (1973)	137	17
Wolfgang Mitterer (1958)	18	17
Jennifer Walshe (1974)	45	15
Francesco Filidei (1973)	2	14
Johannes Kreidler (1980)	107	14
Eva Reiter (1976)	7	14

92 Diese Beschränkung resultiert daraus, dass ich meinen Blick weniger auf die ohnehin längst etablierten Komponist*innen werfen möchte.

Peter Jakober (1977)	1	13
Alberto Posadas (1967)	14	13
Gerald Resch (1975)	20	13
Elisabeth Harnik (1970)	6	12
Iris ter Schiphorst (1956)	29	12
Franck Bedrossian (1971)	17	11
Chaya Czernowin (1957)	75	11
Arthur Kampela (1960)	11	11
Hannes Seidl (1977)	56	11
Bernd Richard Deutsch (1977)	8	10
Clara Ianotta (1983)	0	10
Brigitta Muntendorf (1982)	18	10

Der erste Blick eröffnet kein eindeutiges Bild: Eher banal erscheint der Zusammenhang, dass die im oberen Bereich der Tabelle angesiedelten Komponist*innen, also jene mit den meisten Aufführungen, auch tendenziell mehr Publikationseinträge aufweisen. Wenig verwunderlich ist auch, dass diese Gruppe tendenziell älter ist als die im unteren Bereich der Tabelle angesiedelten. Aufschlüsse sind demnach eher von jenen Fällen zu erwarten, die gegen diese Tendenz verstoßen; aber auch innerhalb der oberen und unteren Hälfte (Stefan Prins ist genau in der Mitte) ist die Verteilung äußerst heterogen.

In der oberen Hälfte ist zuallererst wohl die mit 862 RILM-Einträgen herausragende Position von Wolfgang Rihm auffällig, die angesichts des außergewöhnlichen Umfangs seiner eigenen schriftlichen Äußerungen dennoch wenig verwundert. Rihm hat sich seit Ende der 1970er Jahre durch seine provokanten Auftritte in Darmstadt⁹³ nachhaltig in den kompositionsgeschichtlichen Diskurs eingebracht und bietet der Musikwissenschaft und der Musikkritik bis heute reichhaltige diskursive Anknüpfungspunkte. Bezüglich der Aufführungszahlen liegt Rihm in Deutschland ganz vorne, in Österreich sind allerdings nur sehr vereinzelte Aufführungen zu verzeichnen.⁹⁴ Die Tatsache, dass Rihm in einschlägigen Diskursen seit langem präsent ist, im universitären musikgeschichtlichen Unterricht der jüngeren Vergangenheit oftmals thematisiert wurde (Kap. 2.2), in musikgeschichtliche Abhandlungen Eingang gefunden

93 Z. B.: Wolfgang Rihm, „Der geschockte Komponist“, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik XVII*, hrsg. von E. Thomas, Mainz 1978, 40–51.

94 Warum das so ist, kann ich nicht sagen. Zwar hat es sich in meinen Statistiken (Kap. 2.1.3) deutlich gezeigt, dass selbst bei den großen Festivals einheimische KünstlerInnen bevorzugt aufgeführt werden. Auf der anderen Seite wurde aber etwa Lachenmann in Österreich durchaus häufig aufgeführt (und es ließen sich viel ähnliche Beispiele finden).

hat und somit als dem Kanon der Neuen Musik angehörig betrachtet werden kann, hat sich demnach nur zum Teil in der Präsenz im Konzertsaal niedergeschlagen.

Der Publikationsumfang über Rihm hat schließlich noch einen weiteren Grund, der auch für etliche weitere der im oberen Segment der Tabelle befindlichen Personen maßgebend ist, und das ist das Musiktheater als ergiebiges Beobachtungsfeld⁹⁵. Das Musiktheater bietet zahlreiche Anknüpfungspunkte, die auch über den engeren musikalischen Rahmen hinausgehen können. Unter den ersten zehn Komponist*innen der Tabelle weisen drei die mit großem Abstand meisten Publikationseinträge auf – Haas (141), Furrer (150), Neuwirth (143) – und das liegt nicht zuletzt an Beiträgen zu ihren musiktheatralischen Arbeiten (bei Neuwirth kommt sicherlich noch ihre Zusammenarbeit mit Elfriede Jelinek als zusätzlicher ‚pushender‘ Faktor hinzu). Auch bei George Benjamin, Johannes Maria Staud, Sarah Nemtsov (obere Hälfte) und Chaya Czernowin (untere Hälfte) spielt dieser Aspekt eine Rolle. Insgesamt sind für den Umfang der RILM-Publikationseinträge natürlich mehrere Faktoren relevant, beispielhaft zu beobachten etwa bei Jörg Widmann (137): Neben von ihm selbst verfassten Texten trifft man auf Texte zu seinen Bühnenwerken, zu seinen Traditionsbezügen oder zu seiner Rolle als Interpret auf der Klarinette. Überdies scheint er ein gefragter und bereitwilliger Interviewpartner zu sein.

Bei Rihm ist schon angeklungen, dass die Resonanz auf verbale Äußerungen in hohem Ausmaß damit zu tun hat, inwieweit ein ‚Nerv‘ der Zeit getroffen wird. Aktuell nehmen beispielsweise Peter Ablinger oder Johannes Kreidler mit ihren kritischen Texten die Verfasstheit der heutigen Musikszene kritisch ins Visier und fordern damit weiterführende Betrachtungen oder auch Entgegnungen heraus. Ob die Resonanz dieser Texte zu Veränderungen im Konzertleben beitragen kann, wird im Kapitel 3.2.2 einer näheren Betrachtung unterzogen.

Für die Präsenz im Musikschrifttum trägt auch die Etablierung von kompositorischen ‚Marken‘ bei. Bernhard Lang etwa verfolgt seit längerer Zeit zwei Schienen von Kompositionen, die an philosophische Konzepte andocken, die *Differenz/Wiederholung*-Serie und eine weitere Serie mit den Titel *Monadologie*. Erstere bezieht sich, ebenso wie sein Musiktheater *Das Theater der Wiederholungen* (2003), auf die 1968 erschienene Habilitationsschrift von Gilles Deleuze *Differenz und Wiederholung*⁹⁶, letz-

95 Auch im universitären Musikgeschichtsunterricht nimmt das Musiktheater eine bevorzugte Stellung ein; vgl. dazu: Juri Giannini, Julia Heimerdinger, Andreas Holzer (Hg.), *Die Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts im universitären Unterricht* = ANKLAENGE 2018. Wiener Jahrbuch für Musikwissenschaft, hg. von Christian Glanz und Nikolaus Urbanek, Wien 2019.

96 Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris 1968. Übersetzung ins Deutsche von Joseph Vogl, München 1992.

tere auf Deleuze‘ Abhandlung *Le Pli – Leibniz et la Baroque*⁹⁷, in der sich dieser mit der Monadenlehre von Leibniz⁹⁸ auseinandersetzt. Damit soll keineswegs insinuiert werden, dass es Lang um die Erfindung einer Marke an sich gegangen wäre; eher dürfte wohl das Bedürfnis um die Entfaltung eines über die einzelne Komposition hinausgehenden Konzepts dahintergestanden haben. Jedenfalls aber hat er damit eine gewisse Aufmerksamkeit erweckt, die mittlerweile schon zu einigen Publikationen über diese Werkserien geführt⁹⁹ und möglicherweise auch das Interesse von Musikveranstalter*innen angestachelt hat. Diese philosophischen Andockungen haben darüber hinaus wohl auch mit dem intellektuellen Image Neuer Musik zu tun (bzw. wird dieses Image dadurch gestärkt). Komponist*innen aus diesem Metier haben nicht selten Philosophie (wie eben Lang) oder auch geisteswissenschaftliche Fächer studiert und so ist es seit den Anfängen der Neuen Musik geradezu Gang und Gäbe, auf Impulse aus diesen Bereichen zu verweisen oder Analogien herzustellen (etwa in Werkeinführungen in Programmheften; vgl. dazu Kap. 3.2.1). Neben der Philosophie wären etwa auch an Bezüge zur Literatur zu denken, und zwar in aller Regel zu besonders anspruchsvollen und mit einer besonderen Aura ausgestatteten Personen oder Werken (Hölderlin, Beckett, oder die japanische Haiku-Dichtung).

Die Frage, warum bei manchen Komponist*innen der obigen Liste so wenig RILM-Einträge aufscheinen lässt sich durchwegs, in unterschiedlicher Gewichtung, mit einem Fehlen der bislang genannten Komponenten erklären (noch sehr jung, selbst nichts oder wenig geschrieben, keine musiktheatralischen Arbeiten geschaffen, keine Zuordnung zu einer ‚Marke‘ möglich).

2.4. Zur Relevanz digitaler Präsenz von Komponist*innen

In diesem Kapitel geht es zunächst mehr um eine quantitative Erhebung und die ersten damit verbundenen Fragestellungen. Die aktuellen Diskussionen über die Konsequenzen der Digitalisierung werden im Kapitel 3.2.2 beleuchtet, die Folgen für die Institutionen im Kapitel 4.2, und deren Rolle schließlich für die Selbstkonzepte der Komponist*innen in Kapitel 4.3. Wodurch können Komponist*innen digital präsent sein? Neben der Errichtung einer Homepage wäre vor allem an die Präsenz auf

97 Ders., *Le Pli – Leibniz et la Baroque*, Paris 1988.

98 Gottfried Wilhelm Leibniz, *La Monadology*, 1714.

99 Z. B.: Christine Dyers, „Re-Writing History: Bernhard Lang’s Monadologie Series (2007 – Present)“; in: *Tempo 69* (2015), pp. 36–47. Maria Hruschka, *Philosophisch inspirierte Musik: Differenz/Wiederholung 2 von Bernhard Lang*. Diplomarbeit an der Universität Wien, 2010. Auch Lang selbst hat sein Differenz/Wiederholung-Konzept in einem pdf-Text erläutert: *Repetition und Automatismus: die Bedeutung des Wiederholungsbegriffs in den Stücken der Differenz/Wiederholung-Serie*, 2002 (s. Homepage des Komponisten).

diversen Plattformen oder Blogs im Internet zu denken. Von besonderer Relevanz dürfte wohl das 2005 gegründete Videoportal Youtube sein: 95 % aller Videos sind Musikvideos, es gibt 1,9 Milliarden Nutzer*innen, das Musikvideo mit den meisten Views brachte es auf 6, 6 Milliarden Klicks.¹⁰⁰ Mit dieser Größenordnung können Live-Darbietungen natürlich nicht konkurrieren, schon gar nicht im Neue-Musik-Sektor. Auf der anderen Seite ist die verbreitete Rede von dessen gesellschaftlicher Isolation auch nicht mehr ganz zutreffend: Wenn, um nur ein paar Indizien zu nennen, rund 30.000 Personen das Festival Wien Modern in einer Saison besuchen, so kann nicht von einem kleinen elitären Grüppchen gesprochen werden, und auch die Präsenz im universitären Musikgeschichteunterricht ist erheblich (Kap. 2.2).

Die genannte Besucherzahl bei Wien Modern, und vor allem jene Zahl an Hörer*innen, die ein bestimmtes Stück im Rahmen einer Aufführung bei diesem Festival gehört haben, kann aber in vielen Fällen nicht mit der Anzahl der Klicks im Internet konkurrieren, auch nicht, zöge man alle Aufführungen innerhalb der Zeitspanne der Internetpräsenz dieses Stücks in Betracht. Johannes Kreidler bringt Zahlen ins Spiel, die sogar eine sehr hohe Kluft insinuieren: Seine *Charts Music* sei mehr als 500.000 mal im Netz angeschaut worden, Peter Ablingers *Quadraturen III* sogar noch etwas öfter.¹⁰¹ Als offensichtlicher Grund für die Diskrepanz zwischen Aufführungszahlen und Youtube-Klicks kann der geringe Aufwand, die leichte Zugänglichkeit für letztere gelten; man muss bloß den Computer hochfahren und ein paar Mausklicks betätigen. Dennoch müssen voreilige Schlüsse in die Richtung, dass die Youtube-Videos die Relevanz von Live-Aufführungen überflügeln würden, in mehrfacher Hinsicht relativiert werden: Erstens handelt es sich bei den oben erwähnten Beispielen um Ausnahmefälle, die nachfolgende Übersicht wird das zeigen. Zweitens sind beide Ereignisse nicht vergleichbar; ein Klick ist zunächst einmal nichts anderes als ein Klick. Er gibt zum Beispiel bloß Auskunft darüber, dass ein Youtube-Video angeklickt, nicht aber, wie weit es wirklich angeschaut worden ist. Soweit ich weiß, gibt es dafür keine Zahlen, aber mein Verdacht ist, dass die Anzahl der in Youtube angegebenen Views mit der Zahl der tatsächlich bis zum Ende angeschauten Fälle enorm auseinanderklaffen würde. Bei *Charts Music* dürfte diese Differenz geringer sein als bei den meisten Fällen, da das Video nur etwas über drei Minuten lang ist. Und schließlich – wie kommt es zu den Klicks? Vielleicht, indem jemand beim

100 <https://www.brandwatch.com/de/blog/statistiken-youtube/>; 26.1.2021.

101 Johannes Kreidler, „Digital Naives oder Digital Natives?“, in: Johannes Kreidler/Harry Lehmann/Claus-Steffen Mahnkopf, *Musik, Ästhetik, Digitalisierung. Eine Kontroverse*, Hofheim 2010, S. 60. Am 28.01.2021 hatte Kreidlers Stück in Youtube knapp 570.000 Views, Ablingers nur 3406. Die große Zahl bei Ablinger konnte ich bei der von Kreidler angegebenen Adresse (<http://bit.ly/2T05t>; recherchiert am 7.3.2010) nicht nachvollziehen.

‚Herumzappen‘ zufällig darauf stößt, möglicherweise durch das beige stellte Foto neugierig wird und schnell mal klickt, um zu sehen, was sich dahinter verbirgt. Eine weitere Möglichkeit ist bei mir als Lehrer an einer Musikuniversität äußerst häufig der Fall: Ich durchforste Youtube auf der Suche nach geeigneten Beispielen für den Unterricht und klicke auf diesem Wege zahlreiche denkbare Möglichkeiten an, die in vielen Fällen gleich wieder verlassen werden. Auf Grund der beschränkten Klangqualität höre ich mir eher selten ganze Stücke auf Youtube an (das ließe sich allerdings durch ein entsprechendes technisches Equipment ändern).

Mit dieser Relativierung soll die hohe Bedeutung dieses Videoportals oder von diversen Blogs nicht in Abrede gestellt werden. Ich würde die Situation aber eher so einschätzen, dass damit (im Falle von Youtube seit 2005) eher neue Möglichkeiten hinzugekommen sind als dass etwas Bestehendes, nämlich der Besuch einer Live-Aufführung, sukzessive verdrängt würde. Im selben Zeitraum, seit 2005, sind die Besucherzahlen von Konzerten Neuer Musik vielerorts deutlich gestiegen.

Die folgende Übersicht resultiert aus der Frage, ob die Aufführungszahlen von Komponist*innen mit den Views in Youtube in einer bestimmten Korrelation zueinander stehen. Bei jeder Person¹⁰² sind die jeweils drei meist angeklickten Stücke angeführt:

Komponist*innen und Performer*innen nach *1950	Aufrufe in Youtube (Stand 28.1.2021)	Anzahl der Aufführungen zwischen 2010 und 2019
Georg Friedrich Haas (1953)	73.943 (limited approximations; 6 verstimmte Klaviere + Orchester) 26.273 (Streichquartett Nr. 1) 21.827 (in vain; Ensemble)	69
Beat Furrer (1954)	56.295 (spur; Ensemble) 25.957 (Presto; Flöte + Klavier) 18.480 (Aria; Sopran + Ensemble)	68
Rebecca Saunders (1967)	14.304 (Void; 2 Schlagzeuger + Klavier) 10.974 (Choler; Klavier) 7.923 (Song; Singstimme + Klavier)	53
Mark Andre (1964)	23.616 (durch; Saxofon, Schlagzeug, Klavier) 7.270 (über; Klarinette, Orchester, Elektronik) 6.969 (Contrapunctus; Klavier)	50

102 Aus der Aufführungsstatistik sind jene Komponist*innen entnommen, die mit mindestens 10 Aufführungen bei den untersuchten Festivals/Zyklen im Zeitraum zwischen 2010 und 2019 vertreten sind.

Olga Neuwirth (1968)	71.483 (Symphonie Diagonale; Musik zu einem Film von V. Egeling) 14.157 (The Calligrapher; Musik zu einer Animation) 12.255 (Le Encantadas – Reportage; Ensemble)	44
Klaus Lang (1971)	11.601 (Der Weg des Prinzen; Ensemble) 7.005 (The Thin Three; Orchester) 4.956 (Hungrige Sterne, Ensemble)	42
Enno Poppe (1969)	15.158 (Salz; Ensemble) 9.814 (Tier; Streichquartett) 7.225 (Fleisch; Ensemble)	42
Bernhard Gander (1969)	4.351 (wegda!; Sopran + Ensemble) 4.145 (Dirty Angel; Orchester) 3.515 (Oozing Earth; Schlagzeug)	40
Simon Steen-Andersen (1976)	16.535 (Klavierkonzert) 13.570 (amid; Ensemble) 12.102 (in-side-out-side-in; Gitarre)	37
Bernhard Lang (1957)	28.911 (DW 1.2; (Flöte, Saxofon, Klavier) 6.257 (Monadologie XXXII; Singstimme, Klavier, Laptop) 5.215 (DW 7; Orchester + Loop-Generator)	37
Johannes Michael Staud (1974)	7.608 (Maniai; Orchester) 4.940 (Black Moon; Bassklarinette) 3.461 (Interview)	36
Peter Ablinger (1959)	16.008 (Augmented Study; 7 Violinen) 8.329 (Anfangen/:Aufhören; Violine) 4.205 (1-127; E-Gitarre)	31
Wolfgang Rihm (1952)	48.774 (Astralis; Chor, Violoncello, Pauken) 41.074 (Lichtes Spiel; Violine + Orchester) 30.576 (Klavierstück Nr. 5)	25
Pierluigi Billone (1960)	37.390 (1+1=1; 2 Bassklarinetten) 7.151 (Mani.Long; Orchester) 6.152 (Iti me ki; Viola)	24
Katharina Klement (1963)	1393 (Drift; Orgel + Elektronik) 1199 (Live at Unlimited #29; Improvisation) 686 (Beton; Elektronik)	22
Sarah Nemtsov (1980)	5.544 (Seven Colours; Ensemble) 5.487 (Zimmer I-III; Ensemble) 4.301 (Journal; Ensemble + Elektronik)	22
Jorge Sánchez- Chiong (1969)	13.498 (Crin; Violonkonzert) 4.610 (Salt Water; Orchester + Elektronik) 1.927 (Used Redux; Musik zu einem Video)	20
George Benjamin (1960)	34.560 (Three Inventions; Ensemble) 28.494 (Three Miniatures; Violine) 18.840 (Written on skin; Oper)	19

Clemens Gadenstätter (1966)	6.204 (Sad Songs; Ensemble) 2.777 (Polyskopie; kleines Orchester) 2203 (Tal para qual; Stimme + Gitarre)	19
Vito Žuraj (1979)	3.058 (Aftertouch; Ensemble) 2.626 (Torkljja; Orchester) 2.129 (Konzert für Saxofon + Orchester)	19
Hannes Kerschbaumer (1981)	2.719 (Cäcilienmesse) 687 (schraffur; Ensemble) 532 (menhir.debris; Kontrabassflöte + Schlagzeug)	18
Stefan Prins (1979)	19.105 (En suite; Violoncello) 11.756 (Fremdkörper #3; Ensemble + Elektronik) 6.263 (Fremdkörper #1; Ensemble)	18
Joanna Wozny (1973)	2407 (as in a mirror, darkly; Ensemble) 1.885 (Vom Verschwinden einer Landschaft II; Klavierquartett) 545 (like little ... Sunderings; Ensemble + Elektronik)	18
Jörg Widmann (1973)	48.917 (Fantasie für Klarinette) 30.959 (Leben mit dem Instrument; Portrait) 16.998 (Karlsruher Rede)	17
Wolfgang Mitterer (1958)	15.744 (inwendig losgelöst; Orchester + Elektronik) 6.535 (Klavierkonzert + Elektronik) 6.270 (Coloured Noise; Orchester)	17
Jennifer Walshe (1974)	10.307 (Hygiene; Performance) 10.012 (Language ruins everything; Countertenor, Chor, Klavier, DVD) 7.906 (The total mountain; Performance)	15
Francesco Filidei (1973)	11.470 (Ausschnitte aus L'Inondation; Musiktheater) 9.520 (Ballata Nr. 2; Ensemble) 8734 (I Funerali ...; 6 Performer)	14
Johannes Kreidler (1980)	569.690 (Charts music; arr. von Songsmith) 51.779 (Hitler's rage remixed in order of volume; aus: Der Untergang) 50.109 (Music for the first moon landing)	14
Eva Reiter (1976)	5.680 (The Lichtenberg Figures; Ensemble) 4.104 (Alle Verbindungen gelten nur jetzt; Ensemble) 3.630 (Konter; Ensemble)	14
Peter Jakober (1977)	898 (Molekularorgel) 421 (Portrait) 234 (Primen; 3 Chöre)	13
Alberto Posadas (1967)	6093 (Tres Pinturas Imaginarias; Ensemble) 5.602 (Versa est in luctum; Ensemble) 4.660 (Liturgia Fractal; Streichquartett)	13
Gerald Resch (1975)	1.554 (Doblinger Komponistenportrait) 860 (Das Gemeindegeld; Singspiel) 765 (Gullivers Reisen; Familienoper)	13

Elisabeth Harnik (1970)	2.377 (Improvisation; Klavier) 1.586 (Improvisation; Klavier) 886 (Portrait)	12
Iris ter Schiphorst (1956)	4.955 (Gravitational Waves; Orchester) 3.219 (Miniatur für Klarinette + Akkordeon) 2.335 (The Composer's Mind; Portrait)	12
Franck Bedrossian (1971)	17.082 (Tracès d'ombres; Streichquartett) 5.767 (Charleston; Ensemble) 5.510 (Twist; Orchester + Elektronik)	11
Chaya Czernowin (1957)	77.977 (String Quartet) 60.322 (Sahaf; Saxofon, Klarinette, E-Gitarre, Klavier) 23.623 (Knights of the Strange; E-Gitarre + Akkordeon)	11
Arthur Kampela (1960)	30.210 (Exoskeleton; Viola) 22.104 (Percussion Study I; Gitarre) 8.692 (Portrait)	11
Hannes Seidl (1977)	1.838 (Es geht uns besser; Elektronik) 1.499 (Box; Countertenor, Viola, Elektronik) 1.116 (mix tape)	11
Bernd Richard Deutsch (1977)	4.201 (Mad Dog; Ensemble) 1.627 (Okeanos; Orgel + Orchester) 705 (Tripelkonzert)	10
Clara Ianotta (1983)	26.403 (Limun; Violine, Viola) 2.553 (Dead Wasps; Streichquartett) 2.273 (Moult; Kammerorchester)	10
Brigitta Muntendorf (1982)	15.339 (Shivers on speed; Ensemble) 6.216 (Crack; Orchester) 4.881 (Key of Presence; 2 Klaviere + Elektronik)	10

In weiten Bereichen zeigt diese Statistik erwartbare Ergebnisse: Komponist*innen mit mehr Aufführungen weisen tendenziell auch mehr Aufrufe auf, Ensemblestücke kommen häufiger vor als rein elektronische Stücke (ausgenommen von einigen Konzeptstücken) oder Performances, wo das Live-Erlebnis von besonderer Bedeutung ist. Insofern sind, wie schon bei den Publikationszahlen, die Abweichungen von besonderem Interesse. Auffallend ist diesbezüglich, dass es eine deutliche Korrelation mit den dort festgestellten Abweichungen gibt: Jene Komponist*innen, denen eine im Vergleich zur Aufführungspräsenz auffallend hohe Publikationspräsenz zugeordnet werden konnte, sind zumeist auch auf Youtube mit oft aufgerufenen Videos vertreten (etwa Wolfgang Rihm, Johannes Kreidler oder Chaya Czernowin). Die Gründe dürften sich weitgehend überschneiden (s. Kap. 2.3), andere könnten hinzukommen: Bei Czernowin etwa wäre denkbar, dass sie durch ihre umfangreiche internationale Lehrtätigkeit ein hohes Maß an Bekanntheit gerade in jenen Kreisen erlangt hat, die als potenzielle Youtube-Benützer in besonderer Weise eine Rolle spielen dürften (etwa

Lehrende und Studierende an Musikunis und Konservatorien).¹⁰³ Auffallend ist bei Czernowin weiterhin, dass unter den drei meistaufgerufenen Stücken der obigen Liste zwei Stücke mit E-Gitarre aufscheinen. Das lässt die Vermutung zu, dass die Verbreitung dieses Instruments, oder das Interesse an diesem, eine Rolle spielen könnte.

Die Popularität von Interpret*innen dürfte im Metier der Neuen Musik, ganz anders als im klassischen Bereich, generell eine nicht allzu große Rolle spielen. ‚Verirrt‘ sich aber eine im traditionellen klassischen Repertoire berühmte Interpretin wie die Geigerin Anne Sophie Mutter in diesen Bereich, namentlich in das Violinkonzert *Lichtes Spiel* von Wolfgang Rihm, so ist die verhältnismäßig hohe Zahl von 41.074 Aufrufen zweifellos auch dieser Interpretin geschuldet. Im Fall von Rihms Klavierstück Nr. 5 könnte schließlich die Verknüpfung mit der Partitur die hohe Zahl von 30.576 Aufrufen zumindest mitbegünstigt haben; bekräftigt wird diese Vermutung durch etliche weitere Beispiele: Bei Clara Ianotta wie auch bei Brigitta Muntendorf, die am unteren Ende der obigen Statistik stehen, ragt jeweils ein Werk mit einem Vielfachen an Klicks gegenüber allen anderen Videos heraus, und das sind jeweils Videos mit der Partitur des Stücks (bei Ianotta handelt es sich um *Limun*, bei Muntendorf um *Shivers on Speed*). Angesichts dessen, dass die Partituren jüngerer Musik in der Regel nicht bequem, etwa von IMSLP, heruntergeladen werden können, dürfte dieser Faktor sicherlich eine gewisse Rolle spielen, sowohl für Interpret*innen wie auch für Pädagog*innen.

Am auffallendsten in der Statistik ist aber wohl die herausragende Zahl an Klicks (569.690) bei Johannes Kreidlers *Charts Music*, die die nachfolgenden Platzierungen fast um das zehnfache übersteigt, auch jene von Kreidler selbst. Kreidler hat in diesem Konzeptstück, im Anschluss an den Börsenkrach von 2008, Aktienkurven von Konzernen und Banken, etwa jene der Lehmann Brothers oder der Bank of America, in Melodien gesetzt und mittels der Microsoft-Kompositionssoftware Songsmith eine Begleitung hergestellt. Es geht hier weniger darum, ob man mit Kreidler der Meinung ist, dass es sich um „ein kleines, effektvolles und witziges (aber vor allem ein kapitalismuskritisches) Stück“¹⁰⁴ Neuer Musik handle, oder bloß um einen Gag. Die Frage ist vielmehr, ob so ein ‚Youtube-Renner‘ Konsequenzen für Kreidlers Position im Feld der Neuen Musik hat; denn diesem ordnet er dieses Stück dezidiert

103 Es lassen sich weitere Beispiele dafür finden, dass KomponistInnen, die geringe Aufführungszahlen aufweisen, aber eine oder mehrere Professuren innehatten, in Youtube oft aufgerufen wurden: So weist etwa Michael Jarrells Oboenkonzert *Aquateinte* immerhin 23.550 Klicks auf (Stand 28.1.2021), obwohl er in der Liste der meistaufgeführten Komponist*innen gar nicht vorkommt (er lehrt Komposition in Wien und Genf).

104 Johannes Kreidler, „Digital Naives oder Digital Natives?“, in: Johannes Kreidler/Harry Lehmann/Claus-Steffen-Mahnkopf (Hg.), *Musik, Ästhetik, Digitalisierung. Eine Kontroverse*, Hofheim 2010, S. 60.

zu. Zweifellos ist es Kreidler dadurch gelungen, Aufmerksamkeit zu erwecken; und es lädt Lehrpersonen wie mich dazu ein, dieses Video als plakatives Beispiel für Konzeptmusik bzw. den New Conceptualism im Unterricht zu verwenden. Andererseits ist aber auch damit zu rechnen, dass ein ganz anderes Publikum als das der Neuen Musik irgendwie auf dieses Video gestoßen ist (etwa Börsenmakler). Einer Schlussfolgerung, dass auf diese Art deren schmaler Publikumskreis erweitert werden könnte, würde ich nicht, oder nur bedingt, zustimmen.

3. DISKURSE ÜBER DIE AKTUELLE KOMPOSITIONSSZENE

3.1. Einleitung – Wie verstehe ich den Begriff Diskurs?

Diskurs ist ein nicht nur zentraler Begriff der Literaturtheorie, sondern in allen Sozial- und Geisteswissenschaften von Relevanz. Dementsprechend groß ist die Bedeutungsbreite, so dass dessen Eignung als Analyseinstrument gelegentlich überhaupt in Frage gestellt wird. Auch eine begriffshistorische Untersuchung wird kaum zur Klärung beitragen können, da angesichts der gewundenen Pfade „von einem wie immer auch gearteten ‚ursprünglichen Kern‘ [...] nicht die Rede sein kann“¹. Am gängigsten ist wohl die alltagssprachliche Bedeutung, die einfach Gespräch oder Diskussion, bzw. eine größere Menge davon in einem bestimmten Bereich, meint. Vielfach geht aber auch der wissenschaftliche Sprachgebrauch nicht über diese alltagssprachliche Bedeutungsebene hinaus. Darüber hinaus gibt es eine Menge an Diskurstheorien, die – wenig verwunderlich – ebenfalls starke Differenzen aufweisen. Alle gehen jedoch zumindest insofern über die alltagssprachliche Bedeutung hinaus, als sie nach den Bedingungen und Konsequenzen diskursiver Praktiken fragen.

So kann der Diskursbegriff etwa bei Jürgen Habermas grob als öffentlicher Raum rationaler Kommunikation beschrieben werden, der stark auf eine Diskursethik gerichtet ist. Für Habermas ist Diskurs weniger ein Analyseinstrument; es geht ihm vor allem um die Frage, wie Diskurse ‚gelingen‘ bzw. zu möglichst hoher Akzeptanz führen können. Dafür sollte das bessere Argument, frei von gesellschaftlichen Rangordnungen, sorgen.² Für die Ausrichtung meiner Forschungsfragen ist der von Michel Foucault ausgehende diskurstheoretische Strang, der heute wohl die prominenteste Position innehat, schon insofern deutlich brauchbarer, als dieser schon von seinem Grundverständnis her eng mit Machtfragen verwoben ist. Auch andere post-strukturalistische sowie an Foucault anknüpfende Diskurstheorien haben gemeinsam, dass es um sozial strukturierte, auf bestimmten Regeln basierenden Kommunikationspraktiken, durch die Wissen produziert und verteilt wird, geht. Am stärksten beziehe ich mich auf Reiner Kellers Konzept einer Wissenssoziologischen Diskursanalyse³, welche die wesentlichsten Grundprinzipien Foucaults übernimmt und diese weiterdenkt.

1 Achim Landwehr, *Historische Diskursanalyse*, Frankfurt 2009, S. 17.

2 Jürgen Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Frankfurt 1981.

3 Reiner Keller, *Wissenssoziologische Diskursanalyse. Grundlagen eines Forschungsprogramms*, Wiesbaden 2011.

Foucaults Diskurskonzept ließe sich nach Andrea Bührmann und Werner Schneider „vielleicht am einfachsten zunächst als aus Aussagen bestehende, geregelte, institutionalisierte Redeweise fassen, mit denen jeweils Wissen prozessiert wird, welches mittels damit verbundener Handlungsweisen Machteffekte, Machtwirkungen entfaltet.“⁴ Es geht letztlich um die Frage, was zu einer bestimmten Zeit in einem bestimmten Feld sag- und wissbar ist und um die (Macht-)Mechanismen, die die Verteilung und Bewertung dieses Wissens regeln. Von entscheidender Bedeutung für die grundlegende Ausrichtung meiner Forschungsperspektive ist folgende oft zitierte Passage aus Foucaults *Archäologie des Wissens*: Diskurse sind „als Praktiken zu behandeln, die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen.“⁵ Wesentliche Bereiche meines Forschungsgegenstandes liegen also nicht einfach als ontologische Objekte vor, da Diskurs in dieser Perspektive als ein „zu Forschungszwecken hypothetisch unterstellter Strukturierungszusammenhang, der verstreuten Aussageereignissen zugrunde liegt“⁶, zu verstehen ist. Deshalb muss ein wesentlicher Strang dieser Untersuchung auch danach fragen, wie es zur Konstituierung der „Gegenstände“ kam bzw. kommt (beispielsweise, wie in der Vorbetrachtung erörtert, zum gegenwärtigen Verständnis des Gegenstands ‚Neue Musik‘).

Foucault hat im Zuge seiner Arbeiten ein umfangreiches Vokabular entwickelt, das zum Teil sehr spezielle Bedeutungen aufweist und sich oft nicht unerheblich vom landläufigen Verständnis unterscheidet. Schon um eine allgemeine Verständlichkeit zu befördern beschränke ich mich in der Übernahme dieser Termini auf einige wenige, die als Werkzeug unverzichtbar sind. Zunächst handelt es sich dabei um die Differenzierung zwischen Äußerung und Aussage, zwei Begriffe, die unmittelbar zum Wesen des Foucaultschen Diskursbegriffs gehören⁷: Äußerungen sind einmalige Sprechhandlungen zu einem bestimmten Zeitpunkt in einem bestimmten Kontext; dieselbe Äußerung zu einem anderen Zeitpunkt oder in einem anderen Kontext ist dadurch nicht mehr mit der ersten identisch. Aussagen dagegen kennzeichnen das Typisierbare

4 Andrea D. Bührmann, Werner Schneider, *Vom Diskurs zum Dispositiv. Eine Einführung in die Dispositivanalyse*, Bielefeld 2008, S. 25. Es ist vielfach darauf hingewiesen worden, dass sich Foucaults Diskursbegriff im Zuge seiner Arbeiten gewandelt hat. Die vor allem in der *Archäologie des Wissens* (die Originalausgabe erscheint unter dem Titel *L'Archéologie du savoir* 1969) ausgearbeitete Kontur ist deutlich abstrakterer Natur als spätere Transformationen, die etwa stärker die Diskurse innewohnenden Strategien herausgearbeitet haben und wo auch die Rolle der Subjekte deutlicher in Erscheinung tritt.

5 Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt 2015, S. 74.

6 Vgl. Reiner Keller, „Wissen oder Sprache? Für eine wissenschaftliche Profilierung der Diskursforschung“, in: Franz X. Eder (Hg.), *Historische Diskursanalysen. Genealogie, Theorie, Anwendungen*, Wiesbaden 2006, S. 51–69, hier: S. 59.

7 Vgl. Andrea D. Bührmann, Werner Schneider, *Vom Diskurs zum Dispositiv. Eine Einführung in die Dispositivanalyse*, Bielefeld 2008, S. 25f.

an Äußerungen (oder auch bestimmten Phrasen davon), sie basieren auf Mustern und Regeln. Hinter ihnen steht die Frage: Was führt dazu, dass eine bestimmte Aussage an einer bestimmten Stelle auftaucht? Und warum steht dort keine andere?

Jede Aussagenanalyse demnach muss daher bestrebt sein, möglichst viele Aussagen eines Diskurses zu überblicken; nur so kann deren Häufigkeit, deren Ort des Auftretens usw. eingeschätzt werden. Wiederholungen von ähnlichen Sprechhandlungen führen zu einer gewissen Typisierung, die einerseits eine Voraussetzung für weitere darstellt, andererseits basierten aber auch die Vorhergegangenen schon auf Typisierungen. Da aber selbst zwei wortgleiche Äußerungen in unterschiedlichen Kontexten bzw. zu unterschiedlichsten Zeiten nicht völlig identisch sind, tragen auch Perpetuierungen letztlich zu Veränderungen bei. Regelmäßigkeit heißt also nicht, dass Diskurse als starre Gebilde zu verstehen wären, sondern als historisch sich stets verändernde.

Foucaults Konzeption ist eine weitere Konsequenz zu entnehmen, die durchaus umstritten, aber für diese Untersuchung von Relevanz ist: Sprechhandlungen abseits des Regelmäßigen hätten eine deutlich geringere Chance, Gehör zu finden. Durch die Wiederholung bestimmter Muster entsteht so etwas wie eine Diskurshoheit, die vorgibt, was maßgebend ist – nicht zuletzt dadurch wird die Funktion von Diskursen als machtgenerierende Instanz greifbar.

Nicht nur das Vokabular, sondern auch Foucaults Forschungsinteressen und die Gewichtungen der Gegenstände waren sehr speziell. Manche gängigen Fragestellungen haben ihn nicht interessiert, manche mir wesentlich erscheinenden Aspekte bleiben unklar oder im Hintergrund. So wäre etwa im Sinne von Foucault nur danach zu fragen, was ‚tatsächlich‘ ausgesagt wurde, und nicht, was womöglich dahintersteht, was ‚eigentlich‘ gesagt werden wollte – ich sehe allerdings nicht ein, warum diese Fragen ausgeklammert werden sollten. Warum sollte nicht nach den hinter einer Aussage stehenden Intentionen gefragt werden, auch wenn darauf keine klaren Antworten, sondern womöglich nur Vermutungen möglich sind? Gerade dieser Aspekt der Dialogizität⁸ – das, was in bestimmten Formulierungen mitschwingt, weil das in diskursiven Praktiken so angelegt worden ist – kann auf Strategien verweisen, die die Generierung bestimmter Aussagen erhellen kann. Die Skepsis Foucaults gegenüber der Suche nach dahinterstehenden Intentionen⁹ hat meines Erachtens mit seiner immer wieder ins Spiel gebrachten, berechtigten Kritik an der Ideengeschichte zu tun:

8 Der von Michail Bachtin ins Spiel gebrachte Begriff Dialogizität verweist darauf, dass in sprachlichen Äußerungen immer Bezüge auf andere Äußerungen mitschwingen. (Vgl. Michail M. Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, hg. von Rainer Grübel, Frankfurt 1979.)

9 Zum Beispiel im Text „Über die Archäologie der Wissenschaften“, in: *Dits et Ecrits*. Schriften in vier Bänden, Bd. 1 1954–1969, hg. von Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt 2001, S. 887–931.

Allzu oft würden Äußerungen vorschnell auf opportune und vorgefasste Erklärungsmuster reduziert, ohne deren Validität kritisch zu hinterfragen.

Weniger in Foucaults Untersuchungen, als in seinen theoretischen Ausführungen, entsteht oftmals der Eindruck eines allzu regelhaft geleiteten Diskurses. Diskurse scheinen eher durch die sozialen Akteur*innen ‚hindurchzugehen‘ als durch diese erst konstituiert zu werden; damit erscheint die wechselseitige Bedingtheit einseitig betont. Wechselseitig bedingt heißt, dass die Sprechhandlungen sozialer Akteure einerseits immer in schon vorgeordneten Diskursräumen stattfinden, andererseits werden diese aber durch Akteure erst hervorgebracht und durch deren spezifische Wahrnehmungen und Interpretationen auch verändert. Insofern sehe ich mich der Wissenssoziologischen Diskursanalyse im Sinne Reiner Kellers¹⁰ verbunden, die an die wesentlichen Annahmen von Foucault anknüpft, aber die sozialen Akteur*innen stärker gewichtet:

Diskurse sprechen nicht für sich selbst, sondern werden erst durch Akteure und deren Sprachakte ‚lebendig‘. Soziale Akteure schaffen die entsprechenden materiellen, kognitiven und normativen Infrastrukturen eines Diskurses und orientieren sich in ihren (diskursiven) Praktiken an den Regeln der jeweiligen Diskursfelder, bspw. an den Publikationszwängen der Medienberichterstattung oder des wissenschaftlichen Diskurses. Sie agieren im Diskurs und aus dem Diskurs heraus. Sie tun dies in institutionell strukturierten Zusammenhängen wie Universitäten und Parlamenten, aber auch am häuslichen Schreibtisch oder in den Massenmedien. Sie treten auf als Sprecher und Repräsentanten mehr oder weniger großer sozialer Gruppen.¹¹

Damit wird die Sichtweise auf Diskurse keineswegs individualistisch; Individuen tragen zwar zu den Diskursen durch Sprechakte bei, aber sie haben keine letztendliche Kontrolle darüber, wie ihre Äußerungen in den Diskurs einfließen.

10 Reiner Keller, *Wissenssoziologische Diskursanalyse*, Wiesbaden 2011.

11 Ebd., S. 224 und 252.

3.2. Textsorten, Diskursstränge

Vorbemerkung zur Auswahl der Texte und deren Analyse

Schon seit den Anfängen der Neuen Musik am Beginn des 20. Jahrhunderts gehört das die kompositorische Arbeit begleitende Schreiben von Texten geradezu zur selbstverständlichen Praxis der Komponist*innen. Dafür dürften mehrere Gründe verantwortlich sein: Angesichts der prekären Aufführungssituation war es wohl ein Akt der Rechtfertigung, der ja etwa bei Schönberg immer wieder darauf ausgerichtet war, seine Stücke in die große anerkannte Tradition der Klassiker, Wagner und Brahms einzureihen. Weiters dürfte es auf „die Eingliederung des Komponisten in die Welt des Bildungsbürgertums zurückzuführen sein: Als Gegenstand, der in ausreichender Weise als Bildungskapital fungierte, konnte Musik erst dann gelten, wenn sie mehr war als bloß sinnlicher Genuss.“¹² Dieser mit Neuer Musik einhergehende Bildungsanspruch kann bis heute beobachtet werden, wie etwa ein von Simone Heilgendorff initiiertes Forschungsprojekt jüngst (2013–2016) herausgearbeitet hat.¹³

Das Verfassen von unterschiedlichen Textsorten kann als Praxis aufgefasst werden, da es sich um beobachtbare, nach gewissen Konventionen verlaufende, Vorgangsweisen handelt: Praxis des wissenschaftlichen Schreibens, des Verfassens von Rezensionen usw.¹⁴ Derartige Texte werden nach bestimmten Konventionen verfasst, die einen bestimmten Sprachgebrauch bzw. Sprachstil, ein bestimmtes Vokabular, oder auch spezifische symbolische Mittel und Bedeutungszuweisungen inkludieren. Akteur*innen verfassen spezifische Texte in der Regel interessensteuert: Ein Personenporträt einer Komponistin oder eine Werkbesprechung aus der Feder eines Musikwissenschaftlers entsteht beispielsweise selten aus einer Position der Gegnerschaft, sondern meistens aus einer wertschätzenden Haltung¹⁵ (vgl. Kap. 3.2.1). Anders kann es sich bei Texten von Künstler*innen verhalten, die damit etwa eine Distanzierung von gewissen ästhetischen Positionen zum Ausdruck bringen wollen.

12 Frank Hentschel, Die „Wittener Tage für neue Kammermusik“. *Über Geschichte und Historiografie aktueller Musik*, Stuttgart 2007, S. 126.

13 Das Projekt mit dem Titel *New Music Festivals as Agorai - Their Formation and Impact on Warsaw Autumn, Festival d'Automne Paris, and Wien Modern since 1980* (Team: Simone Heilgendorff, Katarzyna Grebosz-Haring, Luis Velasco-Pufleau, Monika Zyla) hat vor allem die Publikumsstrukturen dieser drei wichtigen Festivals untersucht und unter anderem belegt, dass der Großteil des Publikums aus sehr gebildeten Schichten stammt.

14 Vgl. Reiner Keller, *Wissenssoziologische Diskursanalyse*, Wiesbaden 2011, S. 100.

15 Es gibt allerdings Ausnahmen: Richard Taruskis Analyse von Pierre Boulez' *Structures Ia* im Bd. 5 seiner *The Oxford History of Western Music* (2005; im Kapitel „Music in the aftermath of World War II; Zhdanovshina, Darmstadt“, S. 6–54) ist sehr deutlich vom Bestreben gekennzeichnet, serielle Musik grundlegend zu desavouieren.

Die Autor*innen kommen in aller Regel aus beschreibbaren ‚Lagern‘, bewegen sich in unterschiedlichen Kreisen und sind so auch von unterscheidbaren Konventionen, Kommunikations- und Deutungsmustern angeleitet. Damit wird verdeutlicht, dass es sich bei solchen Texten nicht um bloß individualistische Ergüsse einer Person handelt. Im Sinne der Praxistheorien darf es nicht nur um das Hervorkehren der expliziten Argumente gehen, vielmehr muss auch dem Impliziten, was als Wissensordnung ‚hinter‘ bestimmten Äußerungen steht und diese in ihren Ausdrucksweisen und Denkstilen formt, nachgegangen werden. Mitzubedenken ist schließlich die Sprecherposition, die für die Einschätzung des Textes nicht unmaßgeblich ist. Ein Text, der mit einer angesehenen Institution in Verbindung steht, hat mehr Chancen auf Gehör und Verbreitung als ein Text in einer wenig gelesenen Zeitschrift. Und überdies: Wie ergeben sich besondere Sprecherpositionen und wie kommt jemand in diese Position? Einerseits sind dafür bestimmte Machtverhältnisse ausschlaggebend, andererseits ergeben sich durch das Innehaben einer derartigen Stellung Machtpotenziale.

Ein sehr nützliches, wenngleich nicht ganz unproblematisches, theoretisches Werkzeug zur Untersuchung von Texten sehe ich in einer Erweiterung von Austins Konzept der Performativität von ganzen Texten.¹⁶ Die Autor*innen unterscheiden diesbezüglich zwischen zwei interdependenten Ebenen des Textes, einer strukturellen, und einer funktionalen:

Während die Frage nach der strukturellen Performativität darauf fokussiert, wie der Text das *macht*, wovon er spricht, oder gegebenenfalls etwas anderes macht, als er behauptet, zielt der Begriff der funktionalen Performativität darauf ab, was ein Text *auslöst*. Funktionale Performativität bezeichnet zunächst die Wirkungen und Dynamiken, die ein Text an der Schnittstelle mit seinen Rezipienten entfaltet.¹⁷

Dieser Ansatz geht, insbesondere durch die zweite Ebene, weit über viele diskurstheoretische Modelle hinaus, indem nach „Wirkungen“ auf die Leserschaft gefragt wird (etwas, das Foucault etwa unbedingt vermeidet). Darin verbergen sich allerdings auch zwei miteinander verschränkte Gefahren: Erstens ist von einer pluralistischen Leserschaft auszugehen, wenngleich in Hinblick auf die meisten im Anschluss zu besprechenden Textsorten das Zielpublikum überschaubar ausfallen dürfte. Dennoch könnten unterschiedliche Rezipienten denselben Text in divergierende

16 Bernd Häsner/Henning S. Hufnagel/Irmgard Maassen/Anita Traninger, „Text und Performativität“, in: Klaus W. Hempfer/Jörg Völbers (Hg.), *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*, Bielefeld 2011, S. 69–96.

17 Ebd., S. 84.

Argumentationsstränge weiterführen. Zweitens sehe ich es als grundsätzlich problematisch an, von ‚Wirkungen‘ eines Textes zu sprechen: Letztlich wirkt nicht der Text, sondern die Rezipienten setzen sich gemäß ihrem Habitus mit einem Text auseinander und kommen dadurch zu Schlussfolgerungen. Insofern begibt man sich hier sehr schnell auf die Ebene von Vermutungen; es wird ja in den seltensten Fällen möglich sein, umfangreiche einschlägige Befragungen durchzuführen.

Was für Diskurse als Ganzes gilt, gilt auch für das Verfassen einzelner Texte, zum Beispiel einer Werkeinführung (3.2.1). Schon an der Art des Zugangs, der verwendeten Metaphern und Bezüge, des spezifischen Vokabulars bis hin zu den herangezogenen Adjektiva in der Nachzeichnung eines bestimmten Klangaufbaus kann eine Beschreibung eines der Neuen Musik zuzurechnenden Stücks von der eines konventionellen, auf tonalen/neoklassizistischen Prinzipien beruhenden, auseinandergehalten werden. Im Rahmen dieser Beschreibungspraxis hat sich eine signifikante Spezialisierung in Form von bestimmten Ausdrucksmodi und einem milieutypischen¹⁸ Vokabular herausgebildet. Werkeinführungen von bestimmten musikalischen Genres sind demnach durch bestimmte, regelhafte Aussagequalitäten bestimmt; manche Phänomene werden häufig angesprochen, manche Verknüpfungen besonders oft hergestellt, anderes wird konsequent ausgespart. Dadurch finden im Übrigen permanente, oft auch implizite, Klassifizierungen statt; ein Musikstück wird eben als Teil der Neuen Musik ausgewiesen, weil es ähnliche Merkmale aufweist als andere, die bereits mit ähnlichen Mitteln beschrieben wurden.

Für eine Untersuchung, die nach zu Grunde liegenden Machtstrukturen fragt, sind natürlich Texte zu aktuellen Richtungsfragen, zu unterschiedlichen ästhetischen Positionen, von eminenter Bedeutung (3.2.2). Ich beschränke mich diesbezüglich auf einige Themenfelder, die mir für die aktuelle Situation bezeichnend und von besonderer Relevanz erscheinen. Die für die gegenwärtige kompositionsgeschichtliche Situation vielleicht bezeichnendste Reibungsfläche ist der Diskurs um die Frage, wie heute überhaupt noch Neuheit in der Musik erzeugt werden kann: Von mancher Seite wird zunehmend in Frage gestellt, dass eine auf die prozessuale Entfaltung von Klangstrukturen ausgerichtete Instrumentalmusik noch in der Lage sei, etwas Neues hervorzubringen, da alle Klänge und auch deren Kombinationen ausgereizt seien. Neues könne nur mehr durch eine konzeptuelle Ausrichtung von Kunst erreicht werden. In engem Zusammenhang damit stehen die Diskurse um die Potentiale und Konsequenzen der Digitalisierung, die etwa aus der Perspektive des Philosophen Harry Lehmann zu revolutionären Umstürzen in naher Zukunft führen

18 Gerhard Schulze zielt mit dem Begriff Milieu auf Personengruppen, die sich durch ein „erhöhte Binnenkommunikation“ von anderen Gesellschaftsbereichen abheben. (Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt 1992, S. 174).

würden.¹⁹ Ein weiterer, die heutige Zeit prägender Diskursstrang begleitet die zunehmende Hinterfragung der Grenzen zwischen Kunstmusik und Populärmusik, die allein schon durch einen Blick in die Biografien einer wachsenden Zahl von, zumeist nach 1960 geborenen Komponist*innen, deutlich wird. Viele der an hehren Orten der Neuen Musik aufgeführten Künstler*innen haben ihre musikalischen Wurzeln in einer Rockband, und sie wollen auch nicht länger die von Adorno und Gefolge lancierten Verdikte über die ‚leichte Kunst‘ akzeptieren. So ist eine E-Gitarre in einem ansonsten üblichen Neue Musik-Ensemble als Crossover-Phänomen keine Besonderheit mehr.

In der Untersuchung von solchen Texten über brennende Fragen wird es nicht zuletzt darum gehen, Strategien zur Durchsetzung von Positionen und Ideen herauszuarbeiten. Gerade bei heftigen Auseinandersetzungen ist etwa zu erwarten, dass die eigene Position durch Übertreibungen hervorgekehrt und allfällige Einwände ausgeblendet werden. Ebenso wird oft zu beobachten sein, wie durch ein bestimmtes Vokabular, durch spezielle Verknüpfungsstrategien oder assoziative Einblendungen eine ‚Aufladung‘ des Textes erreicht werden soll, um das Verständnis der Rezipient*innen in eine bestimmte Richtung zu treiben. Es ist demnach also auch der Blick auf eine Referenzgruppe²⁰, bzw. die Antizipation von deren Reaktionen, was die Ausrichtung eines Textes bestimmt. Schon George Herbert Mead sah in der Internalisierung derartiger Verhaltensweisen eine fundamentale Rolle für die Konstituierung sozialer Ordnungen.²¹

In den Selbstdarstellungen von Komponist*innen, sei es auf ihrer Homepage, in Aufsätzen oder in Interviews, geht es um die Positionierung im eigenen Feld. Gerade in Zeiten einer zunehmenden Pluralisierung auf künstlerischer Ebene und Digitalisierung auf technischer Ebene dürfte die Notwendigkeit einer Positionierung ansteigen, um überhaupt Sichtbarkeit bzw. Unterscheidbarkeit zu erlangen. Neben der inhaltlichen Ausrichtung der Botschaften ist aber wohl auch deren ‚Inszenierung‘ maßgebend daran beteiligt, inwieweit diese Verbreitung erlangen oder überhaupt wahrgenommen werden. Diesbezüglich stellt sich aktuell die Frage, wie weit die Nutzung digitaler Ressourcen bereits als unabdingbare Voraussetzung angesehen werden muss (vgl. Kapitel 2.4 und 4.3). Deren Möglichkeiten führen weiterhin zur Frage, ob über die sprachliche Ausdrucksform hinaus auch nonverbale Inszenierungsstrategien für die intendierte „Aufrechterhaltung ausdrucksvoller Identifizierbarkeit“²² oder als „Technologien des Selbst“²³ zunehmend relevant werden. Dabei steht aber keines-

19 Harry Lehmann, *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie*, Mainz 2012.

20 Peter J. Martin, *Sounds and Society. Themes in the sociology of music*, Manchester 1995, S. 169.

21 Vgl. Ebd., S. 170.

22 Vgl. Erving Goffman, *Frame Analysis*, New York 1974, S. 288.

23 Michel Foucault, *Dits et Ecrits*. Schriften, Band IV, 1980–1988, Frankfurt 2005, S. 968ff.

wegs fest, ob die Ausrichtung auf eine klare Zuordnungsbarkeit oder, im Gegenteil, gerade eine gewisse Undurchschaubarkeit die erfolgreichere Strategie ist.

Für die Beschreibung der jüngsten Vergangenheit und der aktuellen Situation einer Szene – es geht ja überwiegend um die zweite Dekade des 21. Jahrhunderts bis heute – können musikgeschichtliche Schriften wenig unmittelbare Relevanz aufweisen. Von den wenigen in diesem Zeitraum entstandenen allgemeinen musikgeschichtlichen Darstellungen kommen die wenigsten überhaupt auf das 21. Jahrhundert und dessen Spezifika zu sprechen. Allerdings kann kaum angezweifelt werden, dass die diesbezüglich vorliegenden Publikationen, insbesondere in ihrer Darstellung der Geschichte der Neuen Musik, nicht doch maßgeblich das Feld bereitet haben, auf dem heute die Auseinandersetzungen um Diskursheiten stattfinden. Diese Diskursbasis gilt es herauszuarbeiten und zu berücksichtigen. Unmittelbar aktuelle Relevanz dagegen haben die zahlreichen Portraits von Komponist*innen in Fachzeitschriften oder Festival-Almanachen, die in ihrem Bestreben, Einordnungen zu treffen und synchrone oder diachrone Zusammenhänge herzustellen, Versuche unternehmen, die schiere Unüberschaubarkeit der Szene etwas zu konturieren und damit auch als Sedimentierungen des „gewaltigen Gemurmel eines Diskurses“²⁴ gesehen werden können.

Nachdem im Kapitel 2.1. in der Durchleuchtung eines Segments der Konzertlandschaft der Anteil an aufgeführten Werken von Frauen analysiert worden ist, kommen am Abschluss des dritten Kapitels (3.2.3) nochmals genderrelevante Aspekte zur Sprache. Nicht zuletzt wird es um die Frage gehen, ob sich der sehr bemerkenswerte Anstieg dieses Anteils in der zweiten Dekade des 21. Jahrhunderts aus der Beobachtung der Diskurslandschaft plausibel machen lässt, was die Vorstellung eines Dispositivs als relationales Netzwerk untermauern würde (vgl. Kap. 1.1). Darüber hinaus wird auch untersucht, inwiefern in den unterschiedlichen Textsorten (Werkbesprechungen, Portraits von Komponist*innen oder auch deren Selbstdarstellungen) genderspezifische Unterschiede festzustellen sind, und inwiefern diese Unterschiede auf Machtdifferenzen verweisen.

24 Michael Ruoff, *Foucault-Lexikon*, Paderborn 2007, S. 71.

3.2.1. Werkeinführungen

Als Beobachtungsfeld habe ich Einführungstexte aus den Wien-Modern-Almanachen über das Jahrzehnt von 2010 bis 2019 gewählt, entsprechend dem Zeitraum des Untersuchungsfeldes der Aufführungen in Kapitel 2. Überwiegend handelt es sich um Texte von den Komponist*innen selbst, teilweise auch von Musikwissenschaftler*innen. Obwohl sich diese beiden Textgruppen angesichts offensichtlicher unterschiedlicher Voraussetzungen natürlich in mancher Hinsicht unterscheiden, so rechtfertigten diese Differenzen doch keine Aufteilung in zwei separate Kapitel, da beide Gruppen Teil desselben Diskursfeldes sind und hier nur dessen Aussage-Qualitäten im Gesamten analysiert werden sollen. Es geht hier auch nicht vorrangig um eine unterschiedliche Relevanz von Komponist*innen oder Wissenschaftler*innen in der Szene, sondern um die Frage, wie welche Musik ins Licht gerückt wird. Die Repräsentativität von Texten zu bloß einem Festival für das gesamte Feld Neuer Musik schien mir durch die Internationalität der vertretenen Künstler*innen und Musikwissenschaftler*innen dennoch gewährleistet. Insgesamt handelt es sich um etwa 300 Texte, wobei Sammelrezensionen und sehr kurze, nur mit ganz allgemeinen Informationen versehene Einführungen nicht berücksichtigt wurden.

Nach einer Erörterung allgemeiner Fragestellungen versuche ich aus drei Perspektiven charakteristische Wesensmerkmale der Texte zu erfassen, um schließlich in einer Conclusio jene Faktoren herauszufiltern, die sich als relevant für die Machtstrukturierung erweisen könnten. Es wird sich zeigen, dass es sich in den seltensten Fällen um augenscheinliche Faktoren handelt, sondern um bestimmte Ausdrucksweisen, Deutungsmuster, Klassifizierungen, Abgrenzungen usw., deren Qualitäten vielmehr den von Foucault in der Einleitung erwähnten ‚mikrophysischen‘ Dimensionen von Macht entsprechen.

• Allgemeine Fragestellungen zur Interpretation der Texte

Wenn als erste Frage in den Raum gestellt wird, was mit einem Werkeinführungstext überhaupt erreicht werden soll, so muss schon diese mit Vorsicht behandelt werden, weil sie insinuiert, dass die Gestaltung des Textes durch eine bestimmte Strategie geleitet wurde. Das dürfte auf von Musikwissenschaftler*innen verfasste Einführungen durchwegs zutreffen, nicht notwendigerweise jedoch auf jene von Künstler*innen. Gelegentlich ist wohl damit zu rechnen, dass sie mit diesem Text bloß einen eher ungeliebten Wunsch von Kurator*innen erfüllen und somit keine groß angelegte Strategie verfolgen, sondern, wie oft der Fall, sich auf einige knappe Hinweise und Anregungen zu dem Stück beschränken. Einige sehen sich diesbezüglich durchaus

als Opfer einer „Machtausübung“²⁵, der sie sich kaum entziehen könnten. Vereinzelt lehnen Komponist*innen derartige Anfragen auch ab²⁶, oder finden derartige Texte als sekundär, „die Arbeit muss für sich sprechen“.²⁷

Generell ist aber den meisten vorliegenden Einführungstexten dennoch eine gewisse Stoßrichtung zu entnehmen. Mit anderen Worten: Jeder Einführung, die über rudimentäre Daten hinausgeht, ist eine gewisse Performativität eingeschrieben, die im ersten Abschnitt dieses Kapitels untersucht wird. Der zweite Abschnitt fragt nach dem, *was* überhaupt beschrieben wird (was in den Vordergrund gestellt ist, wie Anfang und Ende gestaltet sind, welche Ordnungsmuster und Argumentationsstränge herausgelesen werden können), während im dritten Abschnitt gefragt wird, ob ästhetische Positionierungen oder Einordnungen, explizit oder implizit, zu entnehmen sind, oder auch, welche Ansprüche der Text stellt und auf was die Aufmerksamkeit der Leserschaft gerichtet werden soll (funktionale Performativität).

a. Zur Performativität der Texte

In ihrem Artikel *Text und Performativität* unterscheiden die Autor*innen zwischen der strukturellen und der funktionalen Performativität eines Textes, die allerdings durch Interdependenz gekennzeichnet seien: „Während die Frage nach struktureller Performativität darauf fokussiert, wie der Text das *macht*, wovon er spricht, [...] zielt der Begriff der funktionalen Performativität auf das ab, was ein Text *auslöst*.“²⁸ Stephen Greenblatt sieht, im Sinne funktionaler Performativität, in Texten Instrumente der „Zirkulation sozialer Energie“, um in den Rezipient*innen „Empfindungen hervorzurufen, und diese zu gestalten und zu ordnen.“²⁹ Im Blick steht dann weniger der Autor als die Leserschaft. Insofern wäre hier zu fragen, ob eine Werkeinführung eine bestimmte Stimmung oder Aura erwecken, zu Assoziationen anregen, oder Impulse für die Wahrnehmung bzw. für eine bestimmte Art des Erlebens geben möchte.

Texte dieser Art sind in der Regel nicht sehr lang; umso wichtiger erscheint es (im Sinne struktureller Performativität), was am Anfang steht. Es muss den Autor*innen daher daran liegen, möglichst schnell Interesse zu erwecken und sich nicht etwa mit Daten zur Entstehungsgeschichte aufzuhalten. Das geschieht oftmals durch die

25 F20.

26 F12.

27 F15, F 17, F28.

28 Bernd Häsner, Henning S. Hufnagl, Irmgard Maassen, Anita Traninger, „Text und Performativität“; in: Klaus W.Hempfer, Jörg Volbers (Hg.), *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*, Bielefeld 2011, S. 84.

29 Stephen Greenblatt, *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*, Berlin 1990, S. 7 und 12.

Erzählung eines Erlebnisses, den Hinweis auf die Lektüre eines Buches oder das Betrachten eines Bildes, das einen Impuls für die Genese des Stücks gegeben hat. Damit wird zumeist aber gar nicht unmittelbar in die Klangwelt des Stücks hineingeführt; vielmehr wird dem Musikstück etwas zur Seite gestellt, das in irgendeiner Weise für das Hörerlebnis befruchtend sein soll. Nicht selten werden philosophische Begriffe oder Ideen ins Spiel gebracht, deren Qualitäten dem Verständnis zuträglich sein sollen; manchmal sind es bloß assoziative Bilder zur Anregung der Fantasie. Schon an dieser Stelle wird deutlich, wie sehr die beiden oben erwähnten Formen der Performativität sich verzahnen: Der strukturellen Ebene kann die skizzierte Strategie der Argumentation zugerechnet werden, während die Verknüpfung mit bestimmten Aspekten oder die Anregung der Fantasie der Rezeptionist*innen die funktionale Ebene ausmacht.

Im Folgenden möchte ich versuchen, die drei häufigsten dieser angedeuteten Strategien exemplarisch etwas genauer ins Visier zu nehmen, nicht zuletzt, weil dadurch mögliche Intentionen der Autor*innen deutlicher werden.

• Anregungen durch andere Künste

Aus der vom Komponisten Johannes Maria Staud verfassten Einführung in sein Orchesterwerk *On Comparative Meteorology* (2010/10f.)³⁰ können einige Aspekte der Gestaltung abgelesen werden, die als typische Charakteristika für Einführungstexte zu Neuer Musik generell gelten können. Sofort wird versucht, die Aufmerksamkeit zu erwecken:

Dieses Werk entstand unter dem Eindruck einer tiefen Erschütterung: Ich habe Bruno Schulz (1892–1942) kennengelernt.

Wenn in weiterer Folge Schulz als „polnisch-jüdischer Visionär, dessen Werk wie ein Meteorit in die Literaturgeschichte ragt“ charakterisiert wird, dürfte das den Aufmerksamkeitspegel noch weiter heben und jene, die diesen Schriftsteller bislang noch nicht kannten, möglicherweise dazu verleiten, mittels Smartphone dieses Manko zu beheben. Da aber kaum anzunehmen ist, dass die beiden von Staud erwähnten Erzählbände auf breite Bekanntschaft stoßen, macht er sofort klar, dass er, obwohl er „der geheimnisvollen Welt Bruno Schulz‘ auf musikalischem Wege nachspüren“ möchte, nicht illustrativ sein will. Die musikalische Autonomie soll also nicht in

30 Aus Gründen der Einfachheit werde ich im Folgenden immer in dieser Weise auf die Quellen – die Almanache zum Festival Wien Modern – verweisen: die erste Zahl bezieht sich auf das Jahr, die zweite auf die Seite in diesem Band.

Frage gestellt werden. Wohl aber versucht er, Spezifika der Schulz'schen Arbeiten herauszuarbeiten, die eine metaphorische Brücke zur Verfasstheit der Komposition bieten können/sollen:

- ... mit einer **hyperreal** präzisen, an **Buntheit** nicht zu überbietenden Sprache ...
- ... **zeitlicher Kausalität enthoben** ...
- ... für das prosaische **Eindeutigkeit nicht zu existieren scheint** ...
- ... zweifelhafte **demiurgische Aktionen** und **nicht erprobte Register** des Daseins; Nebenstränge und **Blindgeleise der Zeit**: dies sind seine Themen, die Grundlagen seiner **scurrilen** Welt.

Hinter dem (von mir) fett gedruckten Vokabular könnte der Versuch gesehen werden, die Hörer*innen auf ein ‚abenteuerliches‘ Hörerlebnis einzustimmen, abseits gängiger Pfade. Sehr typisch für einen Großteil der Einführungstexte ist die Vorgangsweise, die Neugier auf das Werk nicht unmittelbar mit Verweisen auf musikalische Strukturen zu erwecken, sondern mit parallelen Vorstellungen, abgeleitet aus anderen Metiers, eben der Literatur, einem Bild, einem philosophischen Gedanken oder dergleichen. Auch das Orchesterwerk *Diptychon für Bruno Schulz* ist eine Hommage an die „geheimnisvolle Welt von Schulz mit verwunschenen Gärten, labyrinthartigen Dachböden und dem Gassengewirr des Schtetls.“ (2015/104). Die Vorstellung des Labyrinthischen ist geradezu als klassische, immer wiederkehrende Metapher für die Charakteristik eines Werks Neuer Musik zu betrachten.

Zumeist sind es eher literarische Werke abseits des ‚bildungsbürgerlichen‘ Kanons, die Komponist*innen als Anregung dienen. In David Birds Ensemblestück *Flatland* ist es die gleichnamige Novelle von Edwin Abbott Abbott, die, so Bird, Ansatzpunkt für die „Erforschung der Interdimensionalität“ war (2014/114). Der Titel von Olga Neuwirths *locus ... doublure ... solus* (für Klavier und Ensemble) bezieht sich auf Romane von Raymond Roussel, in denen Homonymen-Reihen, also gleichgeschriebene Wörter, die etwas anderes bedeuten, eine Rolle spielen. Der Autor des Einführungstextes, Stefan Drees, sieht darin ein Beispiel, wie „die literarische Lektüre als kreativer Impuls für eine künstlerische Auseinandersetzung dienen, wie sie das Denken in bestimmte Kanäle leiten kann, aus denen heraus sich durch verstandesmäßige Reflexion die Grundlagen für eine Komposition entwickeln.“ Und wieder begegnet uns mit „verbalen Labyrinth [...], in denen die Sprache ständig wuchert“ (2012/152) diese klassische Metapher.

Während die Labyrinth-Metapher noch in musikalische Sachverhalte übersetzbar ist, versuchen manche Künstler nur eine bestimmte Aura zu erwecken, die kein

spezifische Hörverhalten nahelegt: In Roland Freisitzers 1. Streichquartett mit dem Titel *Pythoness at Tripod – Hommage to Patrick White* ist es vor allem das im Titel genannte fiktive Gemälde in einem Roman von White, durch dessen Beschreibungsvo­kabular („endzeitlicher Manier“, „Orakel“, die Priesterin „Pythoness“, „Düfte der Prophezeiungen“, „latent inzestuös erotische Komponente“) eine geheimnisvolle Gestimmtheit evoziert werden soll (2010/65). Alfred Zimmerlin versucht in *Scènes* (Tenorsaxofon, Fagott, Elektronik) ähnlich wie Arthur Rimbaud in seinen *Les Illuminations* in „unerreichte Orte des Ausdrucks zu gelangen“, „seine kreative Triebfeder in die heutige Zeit zu übersetzen“ (2011/60).

In ähnlicher Weise wie literarische werden auch Vorlagen aus der Bildenden Kunst oder dem Film in Einführungstexten ins Spiel gebracht. Auch hier wird fast durchwegs jegliche illustrative Absicht bei Seite geschoben; zumeist sind es wie bei der Literatur allgemeine Aspekte, oft Dualismen, die eine Analogiebrücke zur Musik aufbauen sollen. So ist es etwa die „Doppeldeutigkeit zwischen Fragilität und Helligkeit, Präzision und verschwommenen Linien, zwischen Melancholie und Optimismus, pastoralem Interesse und rationalem Denken“, die Johannes Maria Staud sowohl an Camille Pissaros Bild *The Avenue, Sydenham* als auch an Claude Debussys *Sonate pour flute, alto et harpe* interessierte und als Anregung für seine *Sydenham music* (Flöte, Viola, Harfe) diente (2010/83)³¹. Salvatore Sciarrinos Violinkonzert *Giorno velato presso il lago nero* lehnt sich schon im Titel an eine Bilderreihe von Jan Preisler, *Girl by a black lake*, an, wobei hier offenbar der Gestus des zunehmenden Verschwimmens bis zu einer monochromen Fläche den entscheidenden Impuls gab. Freilich kommen, wie bei Sciarrino üblich, noch allerhand andere Bezugspunkte, wie etwa antike Mythen, ins Spiel.

Die Auseinandersetzung mit Filmen ist vor allem bei Komponist*innen zu beobachten, die sich nicht, oder nicht nur, dem Mainstream Neuer Musik, also autonomer instrumentaler Ensemblesmusik, verpflichtet fühlen und häufig ihre Fühler in populäre Genres ausstrecken. Bernhard Gander, der von Anfang an die Grenzen zwischen populärer und ‚hoher‘ Kunst unterlaufen hat, hat sich mehrfach mit populären Unterhaltungsfilmen auseinandergesetzt. Bezog er sich in seinem Klavierstück *Peter Parker* auf den Spider-Man, so verbirgt sich hinter dem Titel seines Streichquartetts *khul* eine Permutation der Filmfigur Hulk. Axel Petri-Preis beschreibt im Einführungstext die musikalische Faktur der Partitur folgendermaßen:

Bewegungen, Gemütszustände und Aktionen des Hulk überträgt der Komponist in Klangverläufe, die er im Stück – als *tour de force* durch die Ausbrüche

31 Staud lebte selbst einige Jahre in Sydenham (London).

des Hulk – aneinander montiert. In seiner Partitur beschreibt Gander jede einzelne der musikalischen Strukturen penibel genau mit Attributen wie angespannt, wütend; hinkend, schwerfällig; kraftvoll, aufbäumend; muskulös; zupackend ... (2013/112)

Im Unterschied zu allen obigen Beispielen ist bei Gander keine Scheu vor dem Illustrativen, wie das ja auch für Filmmusik durchaus typisch ist, zu erkennen. Damit ist hier überdies ein signifikantes Spannungsfeld für den aktuellen Diskurs zu Neuer Musik, das im Kapitel 3.2.2 eine zentrale Rolle spielen wird, angerissen – das Spannungsfeld zwischen einem autonomen, auf die Entfaltung des ‚rein‘ musikalischen Materials bezogenen, und einem mit anderen Ebenen verknüpften, konzeptuellen kompositorischen Denken. Auch wenn Gander das nicht konkret sagt, so gibt er doch der bislang hegemonialen Autonomieästhetik implizit eine Abfuhr.

• Verknüpfungen mit philosophischen Ideen

Kaum ein anderer Komponist hat das Andocken an philosophische Ideen derart ausgebaut wie Bernhard Lang mit seinen in beiden Fällen schon auf über 30 Stücke angewachsenen Monadologie- und Differenz/Wiederholungserien, die auf philosophischen Konzepten von Gottfried Wilhelm Leibniz und Gilles Deleuze beruhen. Dahinter dürfte wohl in erster Linie das Bemühen stehen, über ein Stück hinausgehende Prinzipien zu verfolgen, vielleicht um der oftmals der Neuen Musik vorgeworfenen Isolierung des Einzelwerks entgegenzuwirken. *Monadologie XXIII* „... For Stanley K.“ befasst sich, wie alle Monadologien, mit Musik der Vergangenheit, in diesem Fall mit der Filmmusik zu Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey* (Johann Strauss, Richard Strauss, György Ligeti):

Diese Monadologien sind prinzipiell Metakompositionen, also maschinelle Bearbeitungen vorhandener Partituren. Diese werden mittels zellulärer Automaten und Granulatoren zerstört und re-assembliert, ähnlich den Experimentalfilmtechniken des Destruktivistin Raffael Montanez Ortiz. Außerdem kommen in diesem Stück Techniken des Turntablismus zum Einsatz, etwa das ‚Squirrel Down‘. Der Filter-Klang der Techno-Synthesizer wurde mit Spektralakkorden auf das Orchester übertragen. (2014/95)

Lang stellt also nicht nur Verknüpfungen zur Philosophie her, er bewegt sich außerdem in der Welt zellulärer Automaten, des Experimentalfilms, der DJ-Kultur, Elektroakustischer Musik und der Spektralanalyse. Das ist ein Statement zu seinem künstlerischen Selbstverständnis, das sich nicht auf die Arbeit mit dem ‚reinen‘ musikalischen Material, mit der Entfaltung von Klangprozessen allein begnügen möchte,

sondern vielmehr auf eine möglichst umfassende Vernetzung mit aktuellen Praktiken aus verschiedensten Bereichen ausgerichtet ist. Darin kann ein Ausdruck des von Andreas Reckwitz ins Spiel gebrachten Kreativitätsdispositivs gesehen werden (vgl. Kap. 1.1), das zunächst einmal die ehemals auf den engeren Bereich der Kunst beschränkte Forderung nach Kreativität in andere Bereiche des Sozialen ausdehnt, das Soziale überhaupt „in Richtung einer Erwartungsstruktur des Kreativen“³² umstellt und den/die „Kreative als Sozialfigur der Spätmoderne“³³ schafft, die bestrebt ist, „sich *selbst* immer wieder auf überraschende Weise zu erneuern.“³⁴ Die von Reckwitz gezeichnete Sozialfigur des/der Kreativen geht zwar weit über die Künstlerfigur hinaus, hat aber natürlich auch Konsequenzen für dessen Selbstverständnis. Auch Langs Verständnis des Neuen dürfte Reckwitz' Theorie entsprechen: Was als neu erachtet wird, ist ja nicht selbstverständlich gegeben, sondern unterliegt immer bestimmten Einschätzungen. Reckwitz unterscheidet seit den Ansätzen der Formierung des Kreativitätsdispositivs im späten 18. Jahrhundert grob drei Phasen; für die Spätmoderne (Phase III) würde das Neue als Reiz verstanden, nicht mehr unbedingt als Steigerung des Vorherigen im Sinne eines eher linearen Fortschritts der Entwicklung des künstlerischen Materials:

Der Wert des Neuen besteht nun nicht in seiner Eingliederung in eine Fortschrittssequenz, sondern in seinem momenthaften Reiz, der immer wieder von einer anderen, nächsten sinnlich-affektiven Qualität abgelöst wird. Es ist nicht der Fortschritt oder die Überbietung, sondern die Bewegung selbst, die Aufeinanderfolge von Reizakten, der das Interesse gilt [...] Das Neue bestimmt sich hier im Wesentlichen über seine Differenz zu vorhergehenden, alten Ereignissen in der Zeitsequenz, über seine Differenz als Anderes zum Identischen und über seine Differenz als willkommene Abweichung vom Üblichen. Das Neue ist dann das *relativ* Neue als Ereignis, es markiert keinen strukturellen Bruch. Im Rahmen des Regimes des ästhetisch Neuen befindet sich das Neue in einem gemeinsamen semantischen Feld mit dem Interessanten, den Überraschenden und dem Originellen.³⁵

Damit ist auch eine Relation hergestellt zu Langs anderem philosophischen Bezugspunkt, dem auf Deleuze bezogenen Spannungsfeld von Differenz und Wiederholung.

32 Andreas Reckwitz, *Kreativität und soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie*, Bielefeld 2016, S. 251.

33 Ebd., S. 185ff.

34 Ebd., S. 187.

35 Ebd., S. 254.

DW 16. Songbook I basiert auf Texten von Popsongs, die „mittels Abulafia, eines Cut-up/Scramblerprogramms, zertrümmert“ werden, „das Original als Vielheit reflektierend.“ (2015/97). Ungeachtet der individuellen Ausprägung von Bernhard Langs künstlerischem Arbeitsprozess kann diese als Ausdruck einer zeittypischen ästhetischen Verschiebung verstanden werden, die Neuheit im von Reckwitz angesprochenen Sinne relativiert (vgl. dazu auch Kapitel 3.2.2).

Die Vielfalt an philosophischen Verknüpfungen im Korpus der gesamten erfassten Almanach-Texte ist groß:

- Helmut Lachenmann zitiert in der Einführung zu seinem Stück NUN (Flöte, Posaune, Männerchor, Orchester) den japanischen/buddhistischen Philosophen Kitaro Nishida³⁶;
- Johannes Maria Staud interessiert das „Maximum an sprachlicher Reduktion“ im Text *Vielleicht zunächst wirklich nur* des Literaten und Philosophen Max Bense (in seinem gleichnamigen Stück, 2010/83);
- Carlo Alessandro Landini beschränkt sich in seinem Text zu *This heart thy center is, this flesh thy sphere* (Klarinette, Klavier) überhaupt auf Reflexionen zum Phänomen Zeit (2013/173), während Gerhard E. Winkler in Erläuterungen zu *Anamorph II (Fake: a Suite)* zu erkennen gibt, dass sein „Anamorphe-Konzept“ unmittelbar an Bernd Alois Zimmermanns Gedanken zur „Kugelgestalt der Zeit“ anschließen würde (2015/87);
- Für Manuela Kerer ist in ihren Überlegungen zu *chiaroscuro* (5 Stimmen, 7 Instrumente) Platons Höhlengleichnis der Ausgangspunkt für ganze Fragenkomplexe (2014/160f.)³⁷;
- In Reinhard Fuchs *Transkript* (Stimme, Ensemble) bilden zwei Sätze Walter Benjamins über das Wesen der Übersetzung „die Textgrundlage der Komposition“³⁸, deren Bedeutungen „durch ein Kontinuum von Verwandlungen“ zwar zunehmend enthüllt würden, ohne jedoch die vollständige Zusammensetzung der beiden Sätze vollständig preiszugeben – das „bleibt dem Hörer überlassen“ (2014/168).

36 „Das Ich ist kein Ding, sondern ein Ort.“ (2010/43)

37 „Und wir? Was ist mit uns? Wo kauern, was sehen wir? Wollen wir einen Aufstieg aus der sinnlich wahrnehmbaren Welt der vergänglichen Dinge – aus der Höhle? Wollen wir in die rein geistige Welt des unwandelbaren Seins? Uns dazu zwingen? [...] Ich weiß es nicht. Auch werde ich nicht. Ich komponiere. Und stelle neue Fragen.“

38 Die beiden Sätze lauten: „Innerhalb aller sprachlichen Gestaltung waltet der Widerstreit des Ausgesprochenen und Aussprechlichen mit dem Unausgesprochenen und Unausgesprochenen.“ – und: „Die Übersetzung ist die Überführung der einen Sprache in die andere durch ein Kontinuum der Verwandlungen.“

Das am häufigsten strapazierte philosophische Modell ist eindeutig das Rhizom³⁹, gelegentlich vertreten durch verwandte Begriffe wie Verästelungen oder Labyrinth. Das Rhizom-Modell als Sinnbild für komplexe Vernetzungen wurde von Gilles Deleuze und Félix Guattari ins Spiel gebracht.⁴⁰ Es sowohl für die Verfasstheit der Artefakte wie auch für deren Rezeption fruchtbar gemacht werden. Zu einer ähnlichen Vorstellung gelangte auch Umberto Eco in seiner Unterscheidung von drei Typen von Labyrinthen, einem eher linearen⁴¹, einem irrgartenähnlichen mit vielen richtigen und falschen Varianten und einem netzartigen, wo jeder Punkt mit jedem anderen verbunden ist.⁴² Kompositionsgeschichtlich traf dieses Modell vor allem in der New Complexity auf fruchtbaren Boden, deren Vertreter ein vielschichtiges, vernetztes, kompositorisches Denken einfordern, das auf Grund der Vielzahl von Verbindungsfäden zu einer letztlich bewusst überfordernden Informationsmenge, zu Mehrdeutigkeiten und damit zu einem Überschuss an Wahrnehmungsmöglichkeiten („perceptual surplus“⁴³) führen soll.

Dazu einige Beispiele:

- Annamaria Kowalsky über ihr Ensemblestück *Rhizom*:

[...] wächst Rhizom in der akustisch hörbar gemachten Zeit zu einem Geflecht von Klangstrukturen, welche sich wandeln und ausdehnen, entstehen und abbrechen. Zeit ist Veränderung, Zeit ist Wachstum – Rhizom ist die Produktion des Unbewussten. (2019/109)

- Stefan Drees über Olga Neuwirths *locus ... doublure ... solus* (Klavier, Ensemble; der Werktitel bezieht sich auf einen Roman von Raymond Roussel):

Wie Roussels Werke verbale Labyrinth darstellen, in denen die Sprache ständig wuchert und an diversen Sprachstilen gebrochen wird, so ist Neuwirths

39 Der Begriff stammt aus der Botanik und bedeutet dort Wurzelgeflecht.

40 Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Rhizom*, Paris 1976.

41 Ähnlich etwa einem Wollknäuel, der eher den Eindruck eines Labyrinths erwecken würde als ein solches darstelle.

42 Umberto Eco, „Die Enzyklopädie als Labyrinth“; in: Ders., *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*, hg. von M. Franz und S. Richter, Leipzig 1999, S. 104–112.

43 Vgl. Brian Ferneyhough, „Zum Dritten Streichquartett“, in: Wolfgang Gratzner (Hg.), *Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart*, Hofheim 1996, S. 140–159; und: Claus-Steffen Mahnkopf/Frank Cox/Wolfram Schurig (Hg.), *Polyphony and Complexity = New Music and Aesthetics in the 21st Century*, Vol. 1, Hofheim 2002. Sämtliche der oben erwähnten Charakteristika sind etwa in Mahnkopfs Klavierstück *Rhizom* (1989) zu finden.

Werk ein Gebilde voller musikalischer Wucherungen, die sich in einem variativen, nie zur Ruhe kommenden Klangreichtum brechen. (2012/152)

- Michael Jarrell über sein Stück *Verästlungen (Assonance Ic)*:

Auf Basis dieser Anfangszellen wollte ich zahlreiche unterschiedliche Ideen zum Ausdruck bringen. Ich wollte ebenso eine stärker zersprengte, elliptische Form schaffen, die aber durch die Kongruenz des Ausgangsmaterials zusammengehalten werden sollte. (2016/68)

Eva Reiter zu ihren *The Lichtenberg Figures*⁴⁴ (Stimme, 11 Instrumente, Elektronik, nach Texten von Ben Lerner):

Entlang dieser metaphernreichen Sprache habe ich eine musikalische Welt entwickelt, die ähnlich dem Text als eine Art persönliches Koordinatensystem, ein ‚offenes‘ Bezugssystem der eigenen Identität des Hörers verstanden werden kann und sich im weiteren Sinne als tönendes/vertontes Psychogramm einer Gesellschaft deuten lässt. (2015/130)

Die rhizomatisch-labyrinthische Dimension kommt in den Werkeinführungen in zwei Argumentationsrichtungen zur Geltung: Einerseits bezieht sie sich auf die innermusikalischen Verhältnisse, die gelegentlich das Werk als sich selbst ausbreitenden Organismus⁴⁵ darstellen; bei Kowalsky wandeln und dehnen sich die Klangstrukturen aus, bei Neuwirth wuchern sie. Andererseits werden aber auch die Erwartungshaltungen an das Publikum konkret angesprochen: Durch die „Gestaltung unterschiedlicher Wahrnehmungsräume“ und „damit verknüpfter ästhetischer Erfahrungsmöglichkeiten“ in Olga Neuwirths *Construction in Space* (4 Solist*innen, 4 Ensemblegruppen, Elektronik) würde, so Stefan Drees, „das Publikum auf ganz besondere Weise“ gefordert (2012/148f.). Reiter schildert zunächst die Herausforderungen von Ben Lerner Text an die Leserschaft: „Er verlangt dem Leser eine gewisse Sprunghaftigkeit ab, um sich in der vieldeutig schillernden, an Metaphern reichen

44 Lichtenberg Figuren nennt man in Physik die Resultate von Hochspannungsentladungen auf Materialien, die vernetzte, oft farnähnliche Strukturen hinterlassen. Reiter bezieht sich überdies auf die gleichnamige Sonett-Sammlung von Ben Lerner.

45 Zur Vorstellung vom musikalischen Werk als Organismus vgl.: Andreas Holzer, *Zur Kategorie der Form in Neuer Musik* = Manfred Permoser (Hg.), *Musikkontext 5. Studien zur Kultur, Geschichte und Theorie der Musik*. Veröffentlichungen des Instituts für Analyse, Theorie und Geschichte der Musik (jetzt: Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung) an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Wien 2011, S. 139ff.

Sprache selbst zu verorten und damit der Assoziationskraft der Sonette zu entsprechen.“ (2015/139) Und daran schließt sie die Erwartungshaltungen an die Hörerschaft an, die im obigen Zitat erfasst wurden.⁴⁶

Im Rahmen der Skizzierung seines Kreativitätsdispositivs macht auch Reckwitz deutlich, dass es nicht nur um das an die Produzenten gerichtete Kreativitätspostulat gehen kann, vielmehr wären diese „auf das Publikum als eine zweite, komplementäre Instanz angewiesen [...] Im Falle des Kreativitätsdispositivs erhält das Publikum jedoch eine besondere Form: Es richtet sich auf das, was es beobachtet, empfängt und nutzt, nicht in der Haltung der Verarbeitung von Informationen, sondern in einer solchen der symbolischen, sinnlichen und emotionalen Anregbarkeit.“⁴⁷ Entsprechend der dritten und aktuellen Phase der Moderne, der „ästhetisierten Moderne“ und der damit korrespondierenden Vorstellung von Neuem als „Reiz“⁴⁸ gehe es für das Publikum weniger um ein Durchhören von mehr oder weniger komplexen musikalischen Strukturen, sondern mehr um emotionale, sinnliche Anregungen – auch das Publikum ist somit dem Kreativitätspostulat unterworfen. Die auf das Nahelegen einer bestimmten Rezeptionshaltung ausgerichteten Einführungstexte sind somit auch als funktional performativ zu verstehen.

• Anregung durch assoziative Bilder

Vielfach sind es einfach anregende Bilder, die die Komponist*innen ihrem Publikum vorsetzen. Gelegentlich handelt es sich um Erlebnisse, die zur Entstehung des Stücks beigetragen haben: Im Zentrum des *Konzerts für Baritonsaxofon und Orchester* von Georg Friedrich Haas steht eine Episode, die von Shintoritualen, die der Komponist auf einer Japanreise kennengelernt hatte, angeregt worden seien. Wie sich das im Werk niedergeschlagen hat, bleibt (typischerweise für diese Textsorte) auf ganz wenige Andeutungen beschränkt; wichtig erscheint ihm allerdings, sich von einer exotistischen Absicht zu distanzieren. (2010/11)

Am häufigsten bringen die Künstler*innen Analogien, Gleichnisse oder Metaphern ins Spiel, um Assoziationen zu erwecken, oder Dualismen, um ein Spannungsfeld aufzubauen. Zur ersten Gruppe zählen etwa jene Werke von Mark Andre, deren Titel aus Präpositionen bestehen. Im Einführungstext zu ... *es* ... (Ensemble)

46 Darüber hinaus sieht sie in der von ihr entwickelten musikalischen Welt sogar ein Abbild der Gesellschaft, wodurch sie nichts weniger versucht, als die ‚Welthaltigkeit‘ von Musik, von ihrer Musik, in den Raum zu stellen. Darauf werde ich im dritten Teil dieses Kapitels genauer zu sprechen kommen.

47 Andreas Reckwitz, *Kreativität und soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie*, Bielefeld 2016, S. 258.

48 Ebd., S. 253.

ist folgendes Zitat von Andre inkludiert (obwohl es sich beim Titel um ein Pronomen handelt):

Die Präpositionen in der deutschen Sprache sind etwas ganz Besonderes, weil sie eine Art von latenter Ebene repräsentieren. Es geht um Sinnkreuzungen, um Formen des Übergangs zwischen den Orten, um Schwellen zwischen Gestalten und Strukturen. Und eben dieser Zwischenbereich spielt in meiner Musik eine zentrale Rolle. (2010/121)

Für Joanna Woznys Ensemblestück *as in a mirror, darkly* sind es Staubpartikel und Kratzer auf alten Filmstreifen, die offenbar für eine musikalische Anregung verantwortlich waren:

In Teilen der Komposition entsteht dieses zufällig Entstehende in Form von punktuellen Ereignissen, die scheinbar ziellos verteilt, sozusagen relationslos im Raum schweben, während das musikalische Geschehen wie eingefroren ist. (2010/123)

Ähnliche Beispiele lassen sich in großer Zahl finden: Bei Gerald Resch ist es die planvolle Anlage eines Gartens (2011/68), für Anna la Berge der „Sumpf als Metapher für Gefahr und Vergnügen gleichzeitig“ (2012/103), für Silvia Borzelli die Vorstellung einer Reiseroute (2013/169), für Simeon Pironkoff Assoziationen mit dem Organ Haut (2013/191), oder für Johannes Maria Staud die Beschreibung der Geschmackspalette des Lagreiners, eines Südtiroler Weins (2010/84); alles Anspielungen, die wiederum nicht nur als Anregung für den Kompositionsprozess eine Rolle gespielt haben, sondern schließlich auch für das Publikum als Anregung für den Hörvorgang dienen sollen/können. Dahinter kann wohl auch das Bestreben vermutet werden, den Verdacht des der Neuen Musik klischeehaft anhaftenden strukturellen und intellektuellen Charakters beiseite zu schieben und das Stück für eine ‚erlebnishafte‘ Wahrnehmung zu öffnen. Hinweise auf musikalische Strukturen werden deshalb nur sehr spärlich ins Spiel gebracht (was natürlich auch mit der Kürze der Texte zu tun hat), und wenn, dann zumeist verknüpft mit bildhaften Assoziationen. Manchmal fehlen die Verbindungen zu musikalischen Strukturen gänzlich: Tamara Friebe stellt den Anregungen durch buddhistische Bogenschützen im Bambuswald für ihr Ensemblestück *silk, wood* ebenso keinerlei musikalische Entsprechungen gegenüber (2016/45) wie Klaus Lang seinen Reflexionen über Farbe im Kontext seines Ensemblestücks *weiße Farben* (2016/80). Offenbar geht es hier um die Erweckung einer gewissen Aura, um die Beförderung einer Gestimmtheit.

b. Was wird über die musikalischen Strukturen und deren Realisierung geschrieben?

Wie schon angedeutet halten sich konkrete Aussagen über musikalische Strukturen zumeist in engen Grenzen; am ehesten sind solche bei Vertretern einer älteren Generation, wie etwa bei Friedrich Cerha (2018/35), zu finden, gelegentlich auch bei Texten von Wissenschaftler*innen, Dramaturg*innen, oder Kurator*innen⁴⁹. In den meisten Fällen beschränken sich die Angaben auf Hinweise zur Organisation des musikalischen Materials, etwa durch Algorithmen oder Klangfamilien (z. B. Mark Andre über sein Orchesterwerk ... *auf ... I-III*: 2010/11), oder auf prozessuale Vorgänge. Ungeachtet aller notwendiger Differenzierungen lassen sich meines Erachtens aber doch im Groben zwei Stoßrichtungen von Einführungsstrategien herausanalysieren, die eng mit dem Charakter des Stücks verwoben sind. Ein Ergebnis der Untersuchung der Aufführungssituation in Kapitel 2 bestand ja darin, dass Ensemblestücke, kleiner besetzte oder solistische Instrumentalwerke und Orchesterstücke (in dieser Reihenfolge) – kurz: absolute/autonome Instrumentalmusik – deutlich den Mainstream der beobachteten Aufführungsszene Neuer Musik während des Jahrzehnts von 2010–2019 ausmachten. Die hinter diesen Stücken stehende kompositorische Produktionsästhetik ist durch Entfaltung klanglicher Prozesse und die Überzeugung, damit nach wie vor Neues hervorbringen zu können, bestimmt, und dementsprechend sind die konkreten musikalischen Angaben zu diesen Stücken fast ausschließlich auf klangliche Aspekte und deren besonderen ‚ kreativen ‘ Charakter fokussiert.

Für diese erste Stoßrichtung könnte die Mehrheit der Einführungstexte als Beispiel herangezogen werden:

- In Annamaria Kowalskys *Rhizom* (Ensemble) wächst „ein Geflecht von Klangstrukturen, welche sich wandeln und ausdehnen, entstehen und abbrechen“ (2019/109);
- Claus Gadenstätters *le goût du son* (Kontrabassklarinette) ist „eine Etüde im Erforschen, Ab- und ertasten von Klangtaktilitäten [...]“; „Ein Klang wird als bitter, scharf, prickelnd, samtig etc. perceptiv verstanden“ (2019/71);
- Klaus Lang im Text zu seinem Klavierstück *le voyage de jonas*: „Ein Musikstück ist also für mich immer wie eine Reise ins Innere des Klangs“ (2019/114).

49 Beispielsweise lieferte Bernhard Günther, Kurator von Wien Modern, über Georg Friedrich Haas' *Concerto Grosso Nr. 2* eine ziemlich umfangreiche Verlaufsskizzierung, die bis zu sehr detaillierten Angaben zu den mikrotonalen Dispositionen reicht und sogar eine konkrete Stelle mit Taktangabe (T. 163) beschreibt (2014/97-99). Das ist allerdings die große Ausnahme.

Geradezu exzessiv am Klanggeschehen orientiert sind die zum Teil etwas umfangreicheren Einführungstexte von Stefan Drees zu Werken Olga Neuwirths, der 2012 ein Schwerpunkt bei Wien Modern gewidmet war; allein im Text zu *locus ... doublure ... solus* (Klavier, Ensemble) begegnen folgende Formulierungen (2012/150f.):

- Allerdings trifft die Komponistin eine deutliche klangliche Unterscheidung;
- der verstärkten Stimme Paul Austers wird eine „markante Klanggestalt von skulpturhafter Präsenz verliehen;
- Dem Öffnen dieses Klangraums entspricht auch der Beginn der Komposition;
- mündet in jene vielfältigen Klanggestalten, die typisch für Olga Neuwirths musikalische Sprache sind;
- aus winzigen Klanggesten zusammengesetzte Texturen;
- geräuschhafte Klangkaskaden, die sich zu hochdifferenzierten Einzelgestalten entwickeln.

Auffallend ist, dass klangliche Konstellationen so gut wie nie als Ergebnisse struktureller Dispositionen, sondern zumeist als etwas Organisches, Sinnliches dargestellt werden, die einen ungewöhnlichen Charakter aufweisen und deren Beschreibung deshalb auch oft ein ungewöhnliches Vokabular nach sich zieht: Bei Gadenstätter ist es der ‚Geschmack‘ oder die taktile Qualität, bei Lachenmann „rattern“, „japsen“ oder „rappeln“ die Instrumente (2010/43). Das tun sie bei ihm allerdings schon seit einiger Zeit, und auch die anderen Beschreibungsmodi haben sich längst als typische Aussagen (im Sinne Foucaults) in der diskursiven Praxis etabliert. Sie stehen für eine bestimmte Blickrichtung auf das Phänomen Neue Musik, die immer wieder reproduziert wird und so auch ein ‚Regime des Wissens‘ formt, das im Rahmen des einschlägigen sozialen Feldes vorherrscht.

Die zweite Stoßrichtung ist durch Komponist*innen geprägt, die den Weg zu Neuem nicht länger durch klangliche Entwicklungen des musikalischen Materials gewährleistet sehen und deshalb der Forderung nach Neuheit (auch) auf anderem Wege nachkommen wollen, etwa durch konzeptuelle Anordnungen oder/und die Haltung, das Neue nicht schon in der Partitur abgebildet zu sehen, sondern erst im Hervorbringungsakt entstehen zu lassen. In diesem Fall wird auf eine Beschreibung des musikalischen Materials in der Regel gänzlich verzichtet zugunsten einer Preisgabe der konzeptionellen Ideen oder von Verweisen auf Interaktionen der Interpret*innen im Ausführungsprozess.

c. Explizite und implizite Formen einer ästhetischen Positionierung

Explizite Verweise auf die Verbundenheit mit bestimmten kompositorischen Tendenzen bzw. mit künstlerischen Vorbildern oder Bezugspersonen sind selten, tauchen aber doch gelegentlich auf: Grégoire Simons Stück *Prédelle* (Viola, Elektronik) zum Beispiel ist „eine Hommage an die Klangpaletten von Claude Vivier und Salvatore Sciarrino, die in ihrer Musik beinahe halluzinatorische Visionen übermitteln können“ (2016/155). Häufiger sind implizite Bezüge durch die Art der Ausdrucksweise oder durch ein bestimmtes Vokabular: Wenn Mark Andre in seinem Text zu seinem Orchestertriptychon ...auf... I-III von der „Bildung von Klangfamilien“, oder von der Absicht, „klangliche Impulse mit Ausklängen oder ‚Antworten‘ zu versehen“ spricht (2010/11), so schlüpft er in die Begriffswelt seines Lehrers Helmut Lachenmann⁵⁰ und stellt sich damit auch in eine durch einen bereits im Kanon der Neuen Musik verankerten Komponisten repräsentierte Tradition. Patrick Hahn stellt in seinem Text zu Andres Orchesterwerk ...hij... 1 nicht nur die Verbindung zum Lehrer Lachenmann, der ihm „die kritische Arbeit mit dem Tonmaterial eingepfht“ hätte, sondern auch eine Nähe zur „formalen Eleganz, Klangsinlichkeit und harmonischen Forschung der französischen Spektralmusik“ her (2015/110). Im Einzelnen mögen solche Verknüpfungen bloß als Verständnishilfe für die Leserschaft gedacht sein; letztlich werden durch Wiederholungen solcher Verbindungslinien aber Beiträge zur Etablierung von Traditionslinien, die sich dann womöglich auch in musikgeschichtlichen Texten fortsetzen, geschaffen. Und so könnten Personen, die im Sog bekannter, bereits etablierter und für bestimmte Tendenzen stehender Komponist*innen genannt werden, ebenso Eingang in solche Texte finden.

Auffallend ist schließlich, dass in keinem Text einer Komponistin irgendeine Form von Einordnung zu finden ist. Dass es sich hier um ein generelles genderspezifisches Phänomen handeln dürfte, scheinen auch Ergebnisse einer anderen Studie zu nahe zu legen: Im Kontext eines soziologisch ausgerichteten Forschungsprojekts über Praktiken des Komponierens⁵¹ wurden etwa 25 ausführliche Interviews mit Komponist*innen über ihre Kompositionspraxis geführt, ungefähr gleich verteilt auf die Geschlechter. Während die männlichen Vertreter in Hinblick auf ihre

50 ‚Klangfamilien‘ ist ein bereits ins musiktheoretische Vokabular eingesickerter gängiger Begriff Lachenmanns für das Verwandtschaftsverhältnis von Klängen, ‚Ausklang‘ ist der Titel eines Orchesterstücks und ‚Impulsklänge‘ können als spezifische Ausprägung von ‚Kadenzklängen‘, einer der fünf Kategorien von Lachenmann „*Klangtypen der Neuen Musik*“ (das ist der Titel seines Aufsatzes in: Ders., *Musik als existenzielle Erfahrung*, Wiesbaden, 1996, S. 1–20.) gesehen werden.

51 Tasos Zembylas/Martin Niederauer, *Praktiken des Komponierens. Soziologische, wissenstheoretische und musikwissenschaftliche Perspektiven*, Wiesbaden 2016 (engl.: *Composing Processes and a Artistic Agency. Tacit Knowledge in Composing*, London/New York 2018). Vgl. auch Kap. 3.2.3.

kompositorische Entwicklung zumeist konkrete Bezugspunkte, oftmals sehr bewusst aus ‚großen Traditionen‘, nannten, wollten die meisten Komponistinnen nicht einmal nach direkter Nachfrage Vorbilder nennen. Eine einzige Komponistin hat Vorbilder genannt – bezeichnenderweise männliche (in sämtlichen Interviews wurde keine einzige Frau als Bezugspunkt genannt).⁵²

Wie schon im vorigen Unterkapitel sind auch hier tendenziell und im Groben zwei Arten von Positionierungen vorherrschend, die Katharina Klement in einem Einführungstext zu ihrem Stück *in dem HIMMEL benannten darüber* (2 Ensembles, Elektronik) anspricht:

Es gibt Unterscheidungslinien, Trennlinien und Verbindungsachsen zwischen Pop und Neuer Musik. Ein Unterscheidungsmerkmal ist sicherlich der divergente Umgang mit Inhalten. Pop hat konkret etwas zu sagen, und nennt die Dinge beim Namen. Die Neue Musik arbeitet sich an Verhebungen und Transformationen ab, die Ergebnisse sind entsprechend abstrakt. An dieser Trennlinie setzt dieses Werk an. Es lässt einerseits zwei Ensembles aufeinandertreffen, andererseits verschränkt es zwei Arten von Texten. Das Quartett subshrubs aus dem Bereich Elektronik/experimentelle Musik/Improvisation und ein kammermusikalischer ‚klassischer‘ Klangkörper, vertreten durch Mitglieder von PHACE, bilden in Abwechslung, jedoch ständig wachsender Überlappung bis hin zur Simultanität einen gemeinsamen heterogenen Klangkörper. (2015/118)

Der von Klement vorgenommenen Differenzierung in zwei Klangkörper können zumindest tendenziell auch zwei Gruppen von Komponist*innen, eine der ‚klassischen‘ Neuen Musik zugewandte und eine experimenteller eingestellte Gruppe, zugeordnet werden (diese Dichotomie ist freilich eine abstrakte Konstruktion, abgeleitet aus einer großen Bandbreite an vielfältigen kompositorischen Praktiken). Erstere sieht sich vor allem absoluter/autonomer Instrumentalmusik und einem Materialbewusstsein verpflichtet, steht cross over-Phänomenen zumeist skeptisch bis ablehnend gegenüber und bezieht sowohl Improvisation wie auch Elektronik überwiegend eher sparsam ein, in der Regel als Erweiterung instrumentaler Klänge (z. B. in Form von Live-Elektronik). Die zweite Gruppe versucht die Grenzen zwischen ‚high‘ und ‚low‘ art zu überwinden oder in ein Spannungsfeld zu führen, ist auf elektronischer Ebene weniger zurückhaltend und versucht wie Popmusik, etwa durch konzeptuelle

52 Vgl. dazu auch: Andreas Holzer, „Genderdiskurse und ihre Relevanz für die Neue Musik“, in: *musik/kultur/theorie. Festschrift für Marie-Agnes Dittrich*, hg. von Christian Glanz, Anita Mayer-Hirzberger, Nikolaus Urbanek, Wien 2019, S. 271–290, speziell S. 285.

Dispositionen, auch „konkret etwas zu sagen“. Auch wenn diese schablonenhafte Unterscheidung den vertrackteren tatsächlichen Verhältnissen nicht gerecht wird⁵³; so ist damit im Großen und Ganzen doch das Spannungsfeld für die vielleicht zeit-typischsten aktuellen Diskurse über kompositorische Richtungsfragen vorgegeben (siehe Kapitel 3.2.2).

Dieses Spannungsfeld spiegelt sich auch im Kompendium der untersuchten Werkeinführungen:

Gruppe 1: Trotz der Wichtigkeit von Texten/Bildern usw. als Anregungen wird von Vertretern dieser Gruppe fast immer auf den letztlich autonomen Charakter der Musik verwiesen. Selbst im Bereich der Vokalmusik ist immer wieder davon die Rede, dass der „Klang der Stimme“ [...] wichtiger als die Vertonung eines Textes ...“ sei (Pierluigi Billone im Text zu *Face*, für Stimme und Ensemble; 2016/12). Ähnlich äußert sich Bernd Richard Deutsch über sein vokales Ensemblestück *Lingua*: „Es ging mir dabei um die Verwendung der Wörter und Silben als phonetisches Material, das zunächst keine inhaltlichen Assoziationen auslöst, sondern dazu dient, die gesungenen Töne verschiedenartig ‚einzufärben‘“ (Deutsch: 2016/32). Auch hier wird demnach vermieden, ‚etwas Konkretes zu sagen‘. Der Überzeugung, mit der Entfaltung von Klangprozessen dem Neuheitsgebot nachkommen zu können, entsprechen Argumentationsstrategien verschiedenster Art; etwa durch

• **den Verweis auf den Forschungscharakter:**

Beat Furrers *Konzert für Klavier und Ensemble* ist die Fortsetzung und Summe seiner komponierten Auseinandersetzung mit dem Klavierklang, dessen Phänomen, Resonanzen, Obertonspektren der Komponist vorher in Solowerken [...] erforscht hatte (Marie Luise Maintz; 2012/135);

In diesem kompositorischen Prozess [Wechselspiel von Kalkuliertem und Unvorhergesehenem; Anm. des Autors] spielt der sukzessive Einsatz verschiedener Strategien und deren Interaktion eine wichtige Rolle und eröffnen einen

53 So ist etwa die enge Zusammenarbeit mit Musiker*innen bei Komponist*innen beider Gruppen zu beobachten: Für die der ersten Gruppe zuzurechnende Rebecca Saunders waren etwa die unterschiedlichen Spieltechniken der beiden Schlagzeuger, für die sie das Stück *void* (2 Schlagwerke, Orchester) schrieb, maßgebend für die kompositorische Intention, „die Klangresultate der beiden Schlagzeuger zu einem Gesamtklang“ zu verschmelzen (Jonas Pfohl über Saunders‘ Werk, 2014/123). Ebenso war für den experimentierfreudigen Jorge Sánchez-Chiong die Interaktion mit dem Schlagzeuger Berndt Thurner für die Ausrichtung seines Stücks *Veneno 5* (Schlagzeug, Ensemble) von zentraler Bedeutung (2016/127). Ähnliches gilt für das Phänomen, die Klangwelt eines Instruments als Ausgangspunkt für kompositorische Erkundungen heranzuziehen.

Raum der ‚Vermischung‘, den es zu erforschen gilt (Elisabeth Harnik über ihr Ensemblestück *re-framing I*, 2013/190);

- **einen Überschreitungstopos:**

Der Titel verweist auf ein Verschaltungskonzept im Gehirn, bei dem verschiedene Modalitäten der Wahrnehmung, wie Sehen und Hören, überschritten bzw. übergangen werden. Informationen werden dann nicht mehr linear und modal getrennt verarbeitet, sondern gemeinsam, also ‚supramodal‘. Ein gleichzeitiges, nicht mehr klar differenziertes Wahrnehmen mit mehreren Sinnen. Genau diesem Konzept folgt Alexander Schubert in seinem Neuen Stück. (Andreas Karl über Schuberts *Supramodal Parser*, 2015/159);

- **die Verweigerung oder Brechung von Erwartungshaltungen:**

[...] jene vielfältigen Klanggestalten, die für Olga Neuwirths Sprache so charakteristisch sind: aus winzigen Klanggesten zusammengesetzte Texturen, deren fast permanente Veränderung dem Hören ganz bewusst die markanten Orientierungspunkte verweigert. (Stefan Drees über Neuwirths Stück für Ensemble und Klavier *locus ... doublure ... solus*, 2012/151);

Dort, wo die Reprise, die Paraphrase und Verstärkung als Formbildendes Prinzip gesucht werden, bricht das Element ‚Timbre‘ die Versprechungen und widerspricht den Erwartungen, indem es unwahrscheinliche Mutationen durchsetzt (Jean-Luc Plouvier über Fausto Romitellis Ensemblestück *Professor Bad Trip: Lesson III*, 2015/154);

- **das Veränderungspotential:**

Diese Arbeit von mir strebt als Endergebnis eine grundlegende Verwandlung der Zuhörer und Interpreten an; beide erreichen, am Ende der Reise, ein tieferes und verständlicheres Wissen und Bewusstsein ihrer selbst. (Roberto David Rusconi über sein Ensemblestück *De Materia Solida et Corporea*, 2013/169);

- **die Entfaltung von Utopien:**

Von der ‚Lust am Utopischen‘ spricht Helmut Lachenmann mit Blick auf die Arbeit seines ehemaligen Schülers Mark Andre. Das Moment jenes ‚Utopischen‘ besteht in Andres Musik in der Perspektive, die seine Werke repräsentieren: Sie

verweisen auf Unfassbares, auf eine Sphäre, die nicht ohne weiteres dingfest gemacht werden kann – auf einen ‚latenten Raum‘, wie einer der zentralen Termini im ästhetischen Vokabular des Komponisten lautet. (Michael Rebhahn in seinem Einführungstext zu Mark Andres Ensemblestück ... *es ...*, 2010/121)

Gruppe 2: Sind die Argumentationsstrategien der ersten Gruppe so gut wie durchwegs an Operationen mit dem musikalischen Material orientiert, steht bei der zweiten Gruppe in der Regel der Akt der Hervorbringung oder die konzeptionelle Idee im Vordergrund des Versuchs, auf neue Qualitäten zu verweisen. Elisabeth Harnik versucht mit ihren Kommiliton*innen in ihrer interdisziplinären Arbeit *PERFORMANCE* (Klavier, Skulptur, Video) das Ritual der Aufführung als solches zu thematisieren, wobei das „Konzertritual durch performatives Hinzufügen, Zurücknehmen und Überhöhen vermeintlich konstituierender Elemente eine Neufindung“ erfahren soll; und es bedürfe

der Offenheit und konzentrierten Aufmerksamkeit von AkteurIn und ZuschauerIn, um einen Paradigmenwechsel in Bezug auf die Rolle der Kunst als Treibstoff eines selbstbestimmten transformativen Aktes einzuleiten. (2012/103).

Entsprechend den künstlerischen Intentionen verlagert sich auch der Impetus des Textes vom Produktionsprozess (wie in Gruppe 1) auf den Aufführungs- und Wahrnehmungsprozess, der letztlich für die Generierung künstlerischer Qualitäten maßgebend ist. Charakteristisch für die Gruppe 2 ist schließlich auch die hohe Bereitschaft zu interdisziplinärer Zusammenarbeit.

Im Stück *organische Trennung 3* sind die Musiker*innen entsprechend der Offenheit der grafischen Partitur „aufgefordert [...], die Musik aus der körperlichen Gestik heraus improvisatorisch entstehen zu lassen“; konsequenterweise sind im Wien-Modern-Almanach als Urheber*innen auch die Komponistin Mia Zabelka und die ausführenden Künstler*innen – die One.Night.Band – genannt (2012/50). Mit ihrer Werkreihe *Public Privacy* setzt sich Brigitta Muntendorf seit 2013 mit dem von ihr so bezeichneten „Social Composing“ auseinander. Alle Stücke der Reihe bestehen aus „Soloinstrument, Video und Zuspieldband, bei denen ein Live-Performer mit Youtube-Instrumenten in einen Dialog tritt.“ (Public Privacy #1: Flute Cover, 2015/137) Thematisiert werden soll dabei nicht zuletzt das Verhältnis zwischen Privatem und Öffentlichem.

In Johannes Kretz‘ *free dimensions* für Streichquartett wird das Beziehungsgeflecht zwischen dem Komponisten und den Interpret*innen in ein besonderes Spannungsverhältnis gebracht, insbesondere in einer der drei Spielweisen, die auch mit unterschiedlichen Sitzpositionen verbunden sind:

In einer anderen Position wird von Tablets gespielt, auf welche der Komponist mittels einer eigens entwickelten Software in Echtzeit Spielanweisungen und musikalisches Material drahtlos verschickt und so spontan in Wechselwirkung mit den jeweils klanglichen und mentalen Situationen aller Beteiligten weniger eine Improvisation als vielmehr eine Echtzeit-Komposition entwickelt. (2018/96)

Elektronik dient hier nicht bloß als Werkzeug für die Verlängerung instrumentaler Klänge, sondern wird in Form der Software gewissermaßen selber zum Mit-Akteur in der Gestaltung von kompositorischen Prozessen. Durch diese Nutzung elektronischer Ressourcen wird auch der Kreativitätsbereich aus dem herkömmlichen ‚Denken in Musik‘ erweitert.⁵⁴ Generell sind, wie erwähnt, die Einbindungen elektronischer Mittel bei Komponist*innen dieser Gruppe deutlich ambitionierter als in der ersten. Mia Zabelka versucht „der Beziehung zwischen Mensch und Maschine und virtuellen Räumen“ in ihrem Stück *Disembodied Spaces* (E-Violine, Live-Elektronik) auf künstlerische, und im Einführungstext auf sprachlich reflektierende, Weise nachzugehen (2018/192).

In fast allen seinen Werken steht Peter Ablinger in Opposition zur Vorstellung des musikalisch Autonomen, des ‚rein Musikalischen‘. Im Stück *Wachstum und Massenmord für Titel, Streichquartett und Programmnote* kommt das schon im Titel und der Programmnote zum Ausdruck:

Wachstum und Massenmord ist für Titel, Streichquartett und Programmnote, wobei ich diese drei Elemente als unabhängige und ebenbürtige Komponenten ansehe und Titel und Programmnote nicht etwa nur Zusätze zum ‚eigentlichen‘ Werk, dem Streichquartett, darstellen. (2018/2)

Diese Distanz zur musikalischen Autonomie begünstigt nicht nur interdisziplinäre Aktivitäten über die Musik hinaus, sondern auch innerhalb der Musik (cross over); so integriert etwa Luc Ex in seiner *Music of Inevitable Sounds* Umweltklänge, um „die Kluft zwischen zeitgenössischer Musik und Urban Environmental Sounds“ zu überwinden (2016/38). Für Thomas Bartosch sind ein „Drumpattern aus der Rockmusik“ und die „Jazzstilistik eines Chick Corea“ Ausgangspunkte für sein Ensemblestück *mouvements 2 ‚Tumbling Alice‘* (2010/110), und auch Bernhard Lang überschreitet durch die Einbeziehung von Techniken wie „Turntablism“, „Loopen“ und

54 Vgl. dazu: Tasos Zembylas/Martin Niederauer, *Praktiken des Komponierens. Soziologische, wissenschaftliche und musikwissenschaftliche Perspektiven*, Wiesbaden 2016, insbesondere S. 49ff.

„Scratchen“ (Text zu *Monadologie XVI*, *Solfeggio* für Flöte, 2018/101) nicht nur in diesem Werk die üblichen Grenzen Neuer Musik.

Durch experimentelle Stücke werden schließlich oft auch die Grenzen der Auführungsorte erweitert: Während sich die ‚klassischen Werke‘ Neuer Musik häufig in die altherwürdigen Säle des bürgerlichen Konzertlebens eingemischt haben, drängen experimentellere Formen aus diesen hinaus. Neue Orte bieten schließlich auch veränderte Formen der Wahrnehmung und Partizipation:

Dadurch wird das Treppenhaus zu einer akustisch belebten interaktiven Spielstätte, in der jeder Mensch unabhängig von seiner musikalischen Vorerfahrung über sich selbst hinauswachsen kann [...], und zwar unabhängig davon, ob die Personen merken, dass sie gerade der Auslöser des erzeugten Klanggemäldes sind, oder bewusst versuchen, die entstehende Musik zu gestalten. (Martin Bramböck über seine Interaktive Klanginstallation *Instrument*, 2019/30)

Einerseits ist auch hier wieder die Schwerpunktsetzung auf den Prozess der Hervorbringung zu sehen, andererseits will Bramböck aber sichtlich auch das der Neuen Musik anhaftende Image überwinden, nur mit einem umfassenden Vorwissen ‚verstanden‘ werden zu können.

d. Resümee

Nochmals sei darauf verwiesen, dass es ist natürlich nicht so ist, dass die Autor*innen der Einführungstexte ständig bewusst an den ‚mikrophysischen Dimensionen‘ von Machtkonstellationen arbeiten würden, um bestimmte Haltungen, Denkweisen, Beschreibungsmodelle als Gültigere durchzusetzen. Das passiert selten konkret, etwa wenn bestimmte ästhetische Positionen oder Bewertungen angesprochen werden. Vielmehr zeigt sich diese machtrelevante Dimension eher en passant, durch bestimmte Formen der Verknüpfung (etwa mit philosophischen Ideen), durch das Dominieren eines bestimmten Vokabulars (das beispielsweise auf den Forschungscharakter der kompositorischen Arbeit verweist oder auf den Versuch, Grenzen zu überschreiten). Dadurch wird diesen Texten eine bestimmte performative Stoßrichtung verliehen, mit der sie der Leserschaft gegenüber treten, sich in die Diskurslandschaft einfügen und letztlich zu ‚mikrophysischen Veränderungen‘ der Diskurskonstellationen beitragen. Wie sich gezeigt hat, lassen viele der dargestellten Argumentationsstränge nach wie vor die Erwartung eines hohen Bildungsgrads erkennen, vor allem im Segment von Texten zu autonomen Instrumentalwerken als ‚klassisches‘ Format Neuer Musik, während in experimentelleren Formaten diese Erwartungshaltung oftmals bewusst überwunden werden will und so auch Berührungspunkte zu populären Genres nicht gescheut werden. Ob, oder in welchem Maße durch diese Öffnung, auch in

Verbindung mit dem Aufsuchen neuer Aufführungsstätten, neue Publikumsschichten generiert werden können, bedürfte allerdings einer eingehenden Untersuchung.

Wenn zum Beispiel in ausführlicher Weise klangliche Prozesse beschrieben werden und damit ein kompositorisches Denken ‚in der Musik‘ insinuiert wird, muss daraus nicht auf ein unmittelbar gewolltes Plädoyer für autonome/absolute Musik, oder auf einen Seitenhieb gegen konzeptuelle Ansätze, geschlossen werden. Wohl aber wird durch die Regelmäßigkeiten des Auftretens eine typische Art des Sprechens über Neue Musik prolongiert und gefestigt, ein ‚Regime des Wissens‘ erzeugt. Und ebenso kann darin eine Art Rechtfertigung gesehen werden, die der Überzeugung Ausdruck verleiht, durch die Ausarbeitung klanglicher Prozesse dem Neuheitsgebot entsprechen zu können. Komponist*innen, welche die Ausreizung des musikalischen Materials als erschöpft betrachten, legen ihr Augenmerk stärker auf den Aufführungsprozess und die Wahrnehmungsangebote, die sie durch ihre (oft konzeptuellen) Anordnungen gesetzt haben. Damit entsprechen sie eher der dritten Stufe im Rahmen der Konturen von Andreas Reckwitz Kreativitätsdispositiv (Kap. 1.1), wo das Neue weniger als „Fortschritt“ oder als „Überbietung“ zu verstehen ist, sondern eher als „Aufeinanderfolge von Reizakten“ bzw. „das relativ Neue als Ereignis“.⁵⁵ Diese Forderung, Reize zu setzen, führt in den Texten gelegentlich geradezu zur Ausbreitung einer Welle von Reizüberflutungen, die als Resultat eines ‚Kreativitätsdrucks‘ gesehen werden könnte. So bezieht sich etwa Giorgio Netti in seinem Text über *Ciclo del ritorno* (Viola) auf eine Vielzahl von Anregungen: generell Homers Odyssee und Ilias, für Teil 1 die Atmosphäre eines bestimmten Teils von Venedig (Zattere), Deckenfresken von Tiepolo, der Atem als Metapher. Dazu kommen noch Verweise auf Debussy, Parmenides, das Johannes-Evangelium und Gordon Matta-Clark, sowie Reflexionen über den Applaus und die Seefahrt (2016/94f.).

Insgesamt lässt sich sagen, dass die Relevanz dieser Textsorte für die Machtstrukturen im Feld Neuer Musik kaum an der Oberfläche greifbar ist, etwa dadurch, dass bestimmte Ansprüche gestellt würden. In der Einschätzung der Wichtigkeit von Werkeinführungstexten vertritt ein Komponist die Meinung, dass „Werkeinführungen von herkömmlichem Zuschnitt“⁵⁶ allenfalls von akademischen Lesern oder anderen Komponist*innen wahrgenommen werden, nicht aber vom Rest des Publikums. Anderen sind aber solche Texte gerade als Brücke zum Publikum „immens wichtig“.⁵⁷ Andererseits hätte aber das Publikum wenig Einfluss auf die Ausrichtung der Szene.⁵⁸

55 Vgl. Andreas Reckwitz, *Kreativität und soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie*, Bielefeld 2016, S. 254.

56 F16.

57 F13, F17.

58 F13.

Jedenfalls sind es eben gerade die in der Neue-Musik-Szene wichtigen Player, die solche Texte lesen. Auf sie treffen Argumentationsstrategien, deren performative Qualität die Aufmerksamkeit der Rezipient*innen in bestimmte Richtungen lenken möchte. Vor allem aber ist zu beobachten, dass durch die Regelmäßigkeit des Auftretens bestimmter Äußerungsmodalitäten, eines bestimmten Vokabulars, ‚Blickregime‘ befördert werden, die als ‚mikrophysische‘ Partikel (Foucault; vgl. Kap. 1.2) von Machtkonstellationen im Feld der Neuen Musik angesehen werden können.

3.2.2. Texte von Komponist*innen als kompositionsgeschichtliche Positionsbestimmungen

*[...] die Diskurse [...] als Praktiken zu behandeln, die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen.*⁵⁹ (Michel Foucault)

*Symbolische Macht ist die Macht, Dinge mit Wörtern zu schaffen.*⁶⁰
(Pierre Bourdieu)

a. Zentrale aktuelle Diskursstränge

Der in diesem Kapitel ins Auge gefasste Korpus umfasst im Wesentlichen Texte von Komponist*innen aus dem deutschsprachigen Raum⁶¹ der jüngeren Vergangenheit, in denen sie ihre künstlerischen Perspektiven im gegenwärtigen Feld der Neuen Musik, explizit oder implizit, zum Ausdruck bringen. Ausgewählt wurden solche Texte, die eine bestimmte Haltung zu den drängendsten aktuellen Fragestellungen bzw. Kontroversen erkennen lassen. Nachdem solche Kontroversen nach einer sehr konfliktfreudigen Zeit von den 1950er bis in die 1970er Jahre stark zurückgegangen waren, haben sich Konfliktpotentiale und daraus erwachsene Kontroversen in den letzten ein oder zwei Jahrzehnten wieder deutlich erhöht. Neben der Globalisierung und ihren Folgen, auf die ich hier nicht näher eingehen möchte⁶², sind es meines Erachtens vor allem vier miteinander verschränkte Faktoren, die für die aktuelle Diskurslandschaft besonders prägend sind. So steht erstens in letzter Zeit wieder einmal

59 Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt 1988, S. 74.

60 Pierre Bourdieu, „Sozialer Raum und symbolische Macht“, in: Ders., *Rede und Antwort*, Frankfurt 1992, S. 153.

61 Wenngleich sich die Perspektive auf deutschsprachige Texte beschränkt, so ist die Relevanz der hier verhandelten Themen aber durchaus von internationaler Tragweite.

62 Die Ausweitung der Untersuchung auf diese Ebene würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Einige Beobachtungen dazu sind allerdings im Zuge der Erhebung der Aufführungen zwischen 2010 und 2019 und deren Auswertungen gemacht worden (vgl. Kap. 2.1). So konnte beispielsweise festgestellt werden, dass der Anteil der im deutschsprachigen Raum lebenden KomponistInnen aus verschiedenen Regionen der Welt in der Aufführungsstatistik nicht entsprechend repräsentiert ist.

verstärkt die Kategorie des musikalischen Materials zur Disposition: Den Verfechtern einer absoluten/autonomen Musik (1), die nach wie vor Wege der Erneuerung, Ausdifferenzierung oder auch Dekonstruktion auf Basis des musikalischen Materials (zumeist mit den konventionellen Instrumenten) sehen, stehen in zunehmendem Maße Künstler*innen gegenüber, die Erneuerung auf diesem Wege als ausgereizt erachten und die stattdessen eher durch konzeptuelle oder/und intermediale Ansätze (2) neue Möglichkeiten der Wahrnehmung erkunden wollen. Diese Gruppe nutzt in der Regel in virtuoser Weise die als positive Ressource erachteten Potentiale der Digitalisierung (3), zumeist verbunden mit der Einschätzung, dass die Digitalisierung zu fundamentalen Umwälzungen führen und maßgebliche Institutionen nachhaltig verändern wird. Mitglieder der ersten Gruppe hingegen meinen häufig, dass die Digitalisierungsprozesse eher zu inkrementellen Veränderungen führen würden, die zu dem Bestehenden hinzukommen und die überdies in manchen Facetten sehr kritisch zu beurteilen seien (was nicht heißt, dass diese kritische Komponente von Seite bei den ‚Konzeptuellen‘ gänzlich fehlen würde). Die Gruppe der Konzeptuellen ist schließlich überwiegend auch durch die Meinung gekennzeichnet, dass die für den Mainstream der Neuen Musik typische scharfe Abgrenzung zur Populärmusik⁶³ aufgebrochen werden soll (4) und wertende Kategorien wie ‚high(brow) art‘ und ‚low(brow) art‘ nicht länger tragbar seien, zumindest nicht in essentialistischer Form.

Es steht außer Frage, dass durch diese skizzierten Differenzierungen keine scharfe Trennung in zwei Lager – hie die materialbewussten Vertreter absoluter Musik und da die auf Digitalisierung setzenden Konzeptuellen/Intermedialen ohne Berührungspunkten mit Populärmusik – festgeschrieben werden soll; dennoch lassen sich zumindest im Groben auf diese Weise die Stoßrichtungen der Argumentationen andeuten.

Die kontroversiellen Texte zu diesen vier interdependenten Reibungsflächen (Absolute Musik – Konzeptkunst – Digitalisierung – Verhältnis zur Populärmusik) haben in letzter Zeit ein beträchtliches Ausmaß erreicht, dem ich durch die Untersuchung einer repräsentativen Auswahl gerecht werden möchte. Dabei ist ausdrücklich zu

63 Wie alle Begriffe dieser Kategorie ist der Begriff ‚Populärmusik‘ natürlich sehr umstritten. Dahlia Borsche meint sogar, dass dieser durch „negative Definitionen“ und „negative Konnotationen“, verbunden mit „entsprechenden ästhetischen Vorurteilen“, kaum noch nutzbar sei. (Dahlia Borsche, „Populäre Popmusik und elitäre Kunstmusik? Zur Aussagekraft der Attribute ‚Populär‘ – ‚elitär‘ in Bezug auf die Pop-Kunst-Dichotomie“, in: Jörn Peter Hiekel (Hg.), *Populär vs. Elitär? Wertvorstellungen in der Musik heute*, Mainz 2013, S. 24) Markus Heuger spricht sogar von einer „Stigmatisierungsvokabel“ (vgl. ebd.). Dass die Bewertung von Begriffen sehr unterschiedlich ausfallen kann, zeigt Nina Polaschegg; Sie verortet sogar einen „Legitimierungsschub“ für die Populärmusik, der ein Resultat der zunehmenden Auseinandersetzung von Komponisten Neuer Musik mit diesem Genre sei. (Nina Polaschegg, „Populäre Musik? Einflüsse populärer Musik im Schaffen von Bernhard Lang, Jorge Sánchez-Chiong, Bernhard Gander und Fausto Romitelli“, in: Ebd., S. 137.)

betonen, dass es sich hier nicht um Diskursstränge handelt, die bloß einen abgehobenen Nebenschauplatz darstellen würden; vielmehr korrespondieren diese Auseinandersetzungen auch mit substanziellen Umformungen der Konzertlandschaft. Eine zentrale Verschiebung ist etwa darin zu sehen, dass in den 1980ern/90ern die Aufführungslandschaft der wichtigen Festivals fast ausschließlich von Instrumentalstücken, überwiegend für Ensembles, bestimmt war, während im 21. Jahrhundert sukzessive vermehrt konzeptuelle, performative, multimediale und interdisziplinäre Formate hinzukamen. (vgl. Kap. 2.1.4). Um Aussagequalitäten innerhalb von Diskurssträngen beurteilen zu können, muss sowohl ein möglichst großer Korpus von Texten ins Auge gefasst werden als auch dessen Vernetztheit im Rahmen des gesamten Feldes berücksichtigt werden; es geht auch um die Sprecherpositionen der Akteur*innen und deren institutionelle Verankerung. Diese umfangreiche Textmenge, im Wesentlichen aus den letzten beiden Jahrzehnten, ist nicht zuletzt notwendig, um die Konstanz von Äußerungen, Denkfiguren und Argumentationsmustern, und auch deren Veränderungen, herausfiltern zu können. Da es sich hier aber in erster Linie um eine qualitative Untersuchung handelt, kann ich mich für eine detailliertere Untersuchung zunächst auf eine überschaubare Menge von Texten beschränken, die stellvertretend für einen breiteren Diskursstrang stehen, auf den ich immer wieder verweisen werde:

A discourse analysis fully captures the qualitative range of what can be said and how it is said in one or more discourse strands. It is complete if further analysis leads to no further new findings. Social scientists who mainly work with large amounts of quantitative data will be surprised to learn that in discourse analysis, a relatively small amount of qualitative data suffices to reach this point. The arguments and contents that can be read or heard about a particular topic at a particular time in a particular social location are amazingly limited. With regard to methodology, this means that the analyst continues to analyse new materials until he notices that arguments begin to repeat themselves. If this is the case, completeness (in the sense of the theoretical saturation) has been achieved.⁶⁴

Um das Spannungsfeld zwischen Vertretern einer absoluten Musik und Befürwortern konzeptueller künstlerischer Zugänge auszuleuchten, werfe ich als Ausgangspunkt einen intensiven Blick auf zwei Komponisten, die seit einiger Zeit diese beiden ‚Lager‘ geradezu paradigmatisch zu verkörpern scheinen und auf Grund ihrer

64 Siegfried Jäger/Florentine Maier, „Theoretical and methodological aspects of Foucauldian critical discourse analysis and dispositive analysis“, in: Ruth Wodak/Michael Meyer (Ed.), *Methods of Critical Discourse Analysis*, Los Angeles 2009, S. 51.

unterschiedlichen Sichtweisen in umfangreiche verbale Kontroversen geraten sind: Für die erste Gruppe stehen Texte von Claus-Steffen Mahnkopf (*1962); wie kein anderer hat Mahnkopf, wie sein Lehrer Brian Ferneyhough ein scharfer Kritiker der Postmoderne, in den letzten drei Jahrzehnten versucht, die Potentiale einer materialbewussten Moderne, repräsentiert durch die Überzeugung, dass „Immanentes kreativer ist als heteronome Verfahren“⁶⁵, fortzusetzen. Das Zitat ist einer Erwiderung auf Äußerungen Johannes Kreidlers (*1980) entnommen, der auch auf verbaler Ebene als profilierter Proponent eines Neuen Konzeptualismus, verbunden mit virtuoser Nutzung digitaler Medien und popularmusikalischer Genres, gelten kann. Der Blick auf diese beiden Komponisten bietet sich schon insofern an, weil sie ihr künstlerisches Schaffen wie kaum sonst jemand in der jüngeren Vergangenheit mit verbalen Reflexionen begleitet haben. Auf der Homepage Mahnkopfs sind nicht weniger als 26 Bücher, für die er als Verfasser oder Mit-Herausgeber aufscheint, zu finden; dazu kommen 167 Artikel. Auf Kreidlers Homepage sind es immerhin 4 Bücher und 62 Artikel (er ist ja deutlich jünger).⁶⁶

Angesichts der Absicht, einen möglichst repräsentativen Einblick in die gesamte einschlägige Diskurslandschaft zu geben, mag die Hervorhebung von zwei Komponisten problematisch erscheinen. Diese Problematik lässt sich allerdings relativieren: Zunächst einmal ist damit keine künstlerische Wertung verbunden; die Auswahl ist bloß dem Umfang und der Repräsentativität der Schriften beider geschuldet.⁶⁷ Trotz aller Eigenarten sind Äußerungen niemals nur individuell, sie sind immer eingebettet in kollektiv bestimmte Traditionssträngen, ob sie diese nun prolongieren oder zu durchbrechen versuchen. Insofern geht es hier nicht in erster Linie um die Konfrontation zwischen Mahnkopf und Kreidler, sondern um allgemeinere Aspekte, die in dieser Kontroverse repräsentiert sind (zum Beispiel um die Frage, wodurch Musik ein Vehikel zu gesellschaftlichen Veränderungen sein könnte). Die Dichotomie dient also einer Bündelung von Stoßrichtungen, die aber keinesfalls insinuiert soll, dass diese beiden Komponisten stellvertretend für zwei klar unterscheidbare Richtungen stehen würden; die Realität ist viel gewundener, vielschichtiger und vielstimmiger.

Um der Breite der Diskursstränge gerecht zu werden, werden daher auch zahlreiche Texte anderer Komponist*innen einbezogen, etwa von Peter Ablinger, Marco Ciciliani, Malte Giesen, Katharina Klement, Volkmar Klien, Isabel Mundry oder

65 Claus-Steffen Mahnkopf, „Antwort auf Johannes Kreidler“, in: Johannes Kreidler/Harry Lehmann/Claus-Steffen Mahnkopf, *Musik, Ästhetik, Digitalisierung. Eine Kontroverse*, Hofheim 2010, S. 74.

66 Stand Dezember 2021.

67 Im Kapitel 2. 3. wurde erörtert, dass es zwar gewisse Zusammenhänge zwischen dem Umfang verbaler Äußerungen und der Anzahl an Aufführungen gibt; allerdings verlaufen diese keineswegs linear und müssen im Zusammenhang mit verschiedenen Faktoren interpretiert werden.

Brigitta Muntendorf (Kap. 3.2.2d). Dazu kommen auch solche aus einer älteren Generation, wie etwa Mathias Spahlinger, die auf die Genese und Transformationen von Diskurssträngen verweisen sollen. So kann Spahlinger als Teil eines Diskursstranges gesehen werden, der von Theodor W. Adorno über Helmut Lachenmann, Nikolaus A. Huber und eben Spahlinger bis zu Mahnkopf führt und mit der Bezeichnung ‚Kritisches Komponieren‘ etikettiert werden kann.⁶⁸ Schließlich ist auch noch darauf zu verweisen, dass Mahnkopf nicht als genereller Repräsentant für die Komponist*innen ‚klassischer‘ instrumentaler Neuer Musik angesehen werden kann, da er einerseits große Segmente davon wohl scharf kritisieren würde, andererseits viele Vertreter*innen dieses ‚klassischen Strangs‘ in Mahnkopfs Texten keineswegs ein Sprachrohr ihrer eigenen Positionen sehen würden.

In den hier ins Auge gefassten Texten versuchen Künstler*innen, durch gezielte Themensetzungen und pointierte Strategien des Sprachgebrauchs, Deutungsmacht bzw. eine Diskurshoheit zu erlangen, oder sich zumindest Aufmerksamkeit und Gehör zu verschaffen (etwa in Hinblick auf die Frage, was aktuell als neu gelten kann). Nicht zuletzt dürfte damit gelegentlich auch die Absicht verbunden sein, die Rezeption ihrer Person wie auch ihrer Werke in eine bestimmte Richtung zu lenken. Somit können solche Texte letztlich als Intervention im Machtgefüge verstanden werden. In explizit formulierten Positionen zeigen sie sich einerseits als aktiv interpretierende Autor*innen, andererseits unterliegen sie aber auch diskursiven Praktiken im Sinne von typischen Kommunikationsmustern vorausgegangener Diskursstränge, die als implizite Faktoren nicht vernachlässigt werden dürfen.⁶⁹ In umgekehrter Richtung dürften Äußerungen aber auch antizipatorisch in Richtung möglicher Erwartungshaltungen bestimmter ‚Referenzgruppen‘ getroffen werden, denen entsprochen oder widersprochen werden soll.⁷⁰

Gerade im Zusammenhang mit derartigen ästhetischen Auseinandersetzungen ist es schließlich von besonderer Bedeutung, auch die eigene Position zu berücksichtigen, die ja letztlich schon in den Selektionsprozess der Texte hineinspielt. Auch wenn ich mich keinesfalls in parteigreifender Rolle in den Diskurs einbringen möchte, so will ich dennoch nicht auf persönliche Kommentare zu bestimmten Äußerungen verzichten. Bei diesen geht es aber nicht nur darum, meine Position klarzumachen,

68 Vgl. Lena Drazic, *Die Politik des ‚kritischen Komponierens‘ bei Helmut Lachenmann. Ein Diskurs im Spannungsfeld von Musikästhetik und Musiksoziologie*, Wien 2020.

69 Vgl. Reiner Keller, *Wissenssoziologische Diskursanalyse*, Wiesbaden 2011, S. 228.

70 Vgl. Peter J. Martin, *Sounds and Society. Themes in the sociology of music*, Manchester University Press 1995, S. 168ff. Die Bedeutung von Referenzgruppen und die Antizipation von möglichen Wahrnehmungsweisen für soziale Handlungen war auch für George Herbert Meads Theorien sozialer Prozesse maßgebend (*Mind, Self and Society*, Chicago 1934).

sondern auch um die (strukturelle und funktionale) Performativität der Texte herauszuarbeiten (vgl. Kapitel 3.2.1).

Den Ausgangspunkt der Textanalyse bildet eine Kontroverse zwischen Johannes Kreidler und Claus-Steffen Mahnkopf, die sich nicht zuletzt an Texten des Philosophen Harry Lehmann entfacht hat.⁷¹ Zum einen hat Lehmann 2006 in seinem Text *Avantgarde heute. Ein Theoriemodell der ästhetischen Moderne*⁷² eine „gehaltsästhetische Wende“ für ein aktuelles Avantgardemodell in den Raum gestellt. Die Differenzierung des Klangmaterials sei ausgereizt, und unter den „Bedingungen der Postmoderne“ würde auch „die Idee eines unendlichen Materialfortschritts“ zerfallen.⁷³ Neue Musik müsse nach „neuen ästhetischen Gehalten“⁷⁴ suchen; entscheidend sei, „ob ein relevantes künstlerisches Konzept ästhetisch zur Präsenz kommt“⁷⁵. Zum anderen erregte er mit dem Vortrag *Die Digitalisierung der Neuen Musik – Ein Gedankenexperiment* bei der Arbeitstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung in Darmstadt 2008 einiges Aufsehen, so dass es zu Diskussionen kam, ob und wie der Text im 2009 erschienenen Sammelband überhaupt erscheinen sollte. 2012 wurde aus dem Gedankenexperiment ein umfassendes musikphilosophisches Konstrukt einer digitalen Revolution der Musik.⁷⁶

b. Claus-Steffen Mahnkopf – Plädoyer für eine „innerkompositorische Ethik“⁷⁷

Kaum ein anderer Komponist war und ist durch ein derart enormes Mitteilungsbedürfnis gekennzeichnet als Claus-Steffen Mahnkopf. Welche Künstler publizieren sonst noch „Arbeitsberichte“⁷⁸, oder schreiben Texte, wo sie auf sich selbst gestellte Fragen antworten?⁷⁹ Das hat nicht nur mit bestimmten Persönlichkeitsmerkmalen zu tun, die hier nicht zur Debatte stehen, sondern auch mit der durchaus verbreiteten

71 Daraus resultierte ein Buch: Johannes Kreidler/Harry Lehmann/Claus-Steffen Mahnkopf, *Musik, Ästhetik, Digitalisierung. Eine Kontroverse*, Hofheim 2010.

72 Harry Lehmann, „*Avantgarde heute. Ein Theoriemodell der ästhetischen Moderne*“, in: *Musik & Ästhetik* 38 (2006), S. 5–41.

73 Ders., *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie*, Mainz 2012, S. 90.

74 Ebd., S. 93.

75 Ebd., S. 94.

76 Eben jenes in den obigen Fußnoten erwähnte Buch.

77 Claus-Steffen Mahnkopf, *Die Humanität der Musik. Essays aus dem 21. Jahrhundert*, Hofheim 2007, S. 14.

78 Ebd., S. 27–39.

79 Ebd., S. 281–317.

Meinung, dass die Isolation der Neuen Musik die „Akteure zur Reflexion“⁸⁰ treibe: „Gesellschaftskritische Musik bleibt, sofern sie ohne Text arbeitet, wesentlich an den Diskurs gebunden“, da ein Großteil des Publikums die „im Werk prozessierten ‚kritischen‘ Vorgänge“ nicht verstehen würde.⁸¹ Jedenfalls geht es aber auch um das Erzeugen von Aufmerksamkeit in einem zunehmend schwerer überschaubaren Feld; nie gab es mehr Komponist*innen und unterschiedliche Strömungen. Überdies verschwindet ein Großteil der Musikstücke nach einer oder wenigen Aufführungen von der Bildfläche; Texte bieten demgegenüber möglicherweise eine größere Chance, dauerhafter Geltung zu bewahren.

Mit dem immer wiederkehrenden Verweis auf die schwierige Verständlichkeit Neuer Musik pflegt Mahnkopf ein Bild, das von Schönberg an diesem Metier anhaftet: „There are relatively few people, who are capable of understanding, purely musically, what music has to say.“⁸² Diese an Schönberg anschließende Haltung ist aufschlussreich in Hinblick auf das Konzept von Musik, das Mahnkopf als durchgehende Konstante in all seinen Schriften erkennen lässt. Wie wohl auch Schönberg begreift Mahnkopf Musik vorwiegend von der Produktionsseite her: Das, was Musik zu sagen hat, sei im Werk und dessen musikalischen Strukturen, als offenbar zeitlosem Objekt, eingeschrieben und über diese klar verstehbar, wenngleich eben nur von wenigen (er schätzte vor zwei Jahrzehnten die Zahl jener, die Neue Musik „sachgerecht“ verstehen könnten, in Deutschland auf etwa 600-800 Personen⁸³). Wiewohl weder Schönberg noch Mahnkopf (naturgemäß) je genau sagen konnten/können, was konkret, als scheinbar objektiv Gegebenes, verstanden werden soll, so wird das doch als dem Werk immanent und als eindeutig dechiffrierbar erachtet.

In Bezug auf Problemfelder dieser Art schließt sich Mahnkopf eng an die Theorien Theodor W. Adornos an; es gibt wohl kaum einen Text, in dem diese enge Verbundenheit nicht explizit oder implizit zum Ausdruck komme würde. Schon ein oberflächlicher Blick in die Übersicht zur *Ästhetischen Theorie* Adornos⁸⁴ lässt erkennen, dass Mahnkopfs Schriften permanent um zentrale Argumentationen und das spezifische Vokabular daraus kreisen:

80 Ebd., S. 84.

81 Ebd., S. 92.

82 Leonard Stein (Ed.), *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, Berkeley/Los Angeles, 1984, S. 141. (Vgl. Mahnkopf, „What is the Meaning of Musical Substance?“, in: Ders./Frank Cox/Wolfram Schurig (Eds.), *Substance and Content in Music Today*, Hofheim 2014, p. 12.)

83 Claus-Steffen Mahnkopf, *Kritik der neuen Musik. Entwurf einer Musik des 21. Jahrhunderts*, Kassel 1998, S. 23.

84 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* = Ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann, Bd. 7, Frankfurt 1970.

Die Autonomie, die sie erlangte, nachdem sie ihre kultische Funktion und deren Nachbilder abschüttelte, zehrte von der Idee der Humanität.⁸⁵

Das Festhalten am Primat autonomer/absoluter (oder in Mahnkopfs Worten ‚immanentistischer‘) Musik ist auch bei diesem eine durchgehende und unverrückbare Konstante, die selbst durch seine Diagnose einer ‚inhaltsästhetischen Wende‘ im 21. Jahrhundert letztlich nicht tangiert wird: „Verbunden mit der zweiten Moderne ist eine inhaltsästhetische Wende.“⁸⁶ Während aber Johannes Kreidler oder der Philosoph Harry Lehmann den Kern einer solchen in der Abkehr vom autonomen Kompositionsverständnis hin zu einem konzeptuellen Denken sehen, will sich Mahnkopf mit den „Konzeptualismen der Ersten Moderne und den wirkungsästhetischen Beschränkungen des musikalischen Inhalts“⁸⁷ nicht zufrieden geben. „Die Semantisierung geschieht [...] musikimmanent“.⁸⁸ Darin ist die Anknüpfung an Adorno deutlich zu sehen:

Die ungelösten Antagonismen der Realität kehren wieder in den Kunstwerken als die immanenten Probleme ihrer Form.⁸⁹

Denn alles, was die Kunstwerke an Form und Materialien in sich enthalten, ist aus der Realität in die Kunstwerke emigriert und in ihnen seiner Realität entäußert; so wird es immer auch zu deren Nachbild: Noch die reinste ästhetische Bestimmung, das Erscheinen, ist zur Realität vermittelt als deren bestimmte Negation.⁹⁰

Die musikimmanente Semantisierung ist so zu verstehen, dass eine reine Immanenz deshalb nicht möglich ist, weil Musik immer in einen ‚musikalischen Supertext‘ eingebettet sei: „This supertext itself is not immanentist, however; it contains too much non-immanentist music.“⁹¹ Es geht hier nicht so sehr darum, zu eruieren, was Mahnkopf mit dem Supertext genau meint; wichtiger erscheint mir der Aspekt, dass Nicht-Immanentistisches der Musik zwar zwangsläufig in irgendeiner Weise inhärent, aber nicht das Ziel der Produktionsästhetik sei (bzw. sein sollte).

85 Ebd., S. 9.

86 Claus-Steffen Mahnkopf, *Die Humanität der Musik. Essays aus dem 21. Jahrhundert*, Hofheim 2007, S. 167.

87 Ebd., S. 167.

88 Claus-Steffen Mahnkopf, *Kritische Theorie der Musik*, Weilerswist 2006, S. 148.

89 Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 16.

90 Ebd., S. 158.

91 Claus-Steffen Mahnkopf, „What is the Meaning of Musical Substance?“, in: Ders./Frank Cox/Wolfram Schurig (Eds.), *Substance and Content in Music Today*, Hofheim 2014, S. 14.

Auch der von Adorno im obigen Zitat angesprochene Konnex zwischen Autonomie und Humanität wird von Mahnkopf verstärkt. Zwar hätte sich das Kunstautonome im Zuge der Moderne „längst pervertiert“ und „zu einer Wiese reinen Spielens“ transformiert.⁹² Dennoch liege die „Ethik von Komponisten“ in einer „innerkompositorischen Ethik“ und innermusikalischer Intelligenz“, die gar nicht anders könne, „als jeden Arbeitsschritt auf die Frage nach dem richtig/falsch hin zu überprüfen.“⁹³ Wie Adorno, der in seiner *Philosophie der neuen Musik* Schönberg dem richtigen und Stravinskij dem falschen Weg zugewiesen hat, trifft Mahnkopf auf Schritt und Tritt sehr dezidierte Wertungen, aus denen sich ein klar gemeißeltes kompositionsgeschichtliches Bild ablesen lässt: Von Beethoven, „den meines Erachtens größten Komponisten überhaupt“⁹⁴, führt der Mainstream über Richard Wagner zum Schönberg-Kreis. Das in dieser Traditionslinie herausgearbeitete und von Adorno theoretisch umrissene ‚kritische Komponieren‘ sei dann vor allem durch Helmut Lachenmann, Nicolaus A. Huber und Mathias Spahlinger weitergeführt worden⁹⁵, mit den zentralen Charakteristika der Negation (s. Adorno) und der Verweigerung. Heute würden Komponisten wie Mark Andre, Frank Cox oder Steven Kazuo Takusagi dem Anspruch ‚kritischen Komponierens‘ genügen.⁹⁶ Unter Beschuss wäre das ‚kritische Komponieren‘ und die ‚Fortschrittsmoderne‘ vor allem durch die Postmoderne gekommen, deren ungelöste Probleme durch eine ‚Zweite Moderne‘ angegangen werden müssten. Gefordert sei vor allem eine Rehabilitierung der Kompositionstechnik, bezogen auf den inneren Zusammenhang zwischen Material und Form; nur so könne „wirklich Neue Musik“ geschrieben werden.“⁹⁷ Dieser Anspruch sei durch den Komplexismus, vertreten etwa durch seinen Lehrer Brian Ferneyhough und ihn selbst, und danach durch die ‚Musikalische Dekonstruktion‘, bis zu einem gewissen Grad eingelöst worden.

Es geht im Rahmen dieser Untersuchung nicht darum, diese Konstruktionen genauer auszuführen, zu differenzieren oder in irgendeiner Weise zu bewerten. Entscheidend in Hinblick auf meine Thematik sind die Kriterien für diese Konstruktionen, die Argumentationsstrategien und Deutungsmuster, die zu einem sehr klar umrissenen, geradezu apodiktischen Narrativ führen. Mit diesem Narrativ positioniert sich Mahnkopf pointiert im aktuellen Feld der Neuen Musik; er sucht nach Aufmerksamkeit

92 Mahnkopf, *Die Humanität der Musik*, S. 13.

93 Ebd., S. 12–14.

94 Ebd., S. 21.

95 Claus-Steffen Mahnkopf, „What does ‚Critical Composition‘ mean?“, in: Ders. (Ed.), *Critical Composition Today*, Hofheim 2006, S. 80.

96 Ebd., S. 84.

97 Mahnkopf, *Humanität der Musik*, S. 165.

und setzt Impulse, um aktiv in zentrale Stränge eines komplexen Diskursgeflechts einzudringen und dieses in eine bestimmte Richtung zu drängen. Durch die Lancierung spezifischer Begriffe (Autonomie, Kritisches Komponieren, Zweite Moderne usw.) und Namen (allen voran Adorno) schließt er sich an eine sehr wirkungsmächtige Erzählung an, die auf der bürgerlichen Kunstästhetik des 19. Jahrhunderts, und kompositorisch auf Beethoven, fußt und über Adorno und die oben genannten Namen bis in die aktuelle Zeit reicht. Diese Erzählung war und ist, zumindest für den deutschsprachigen Bereich, aber auch darüber hinaus, maßgebend für das in musikgeschichtlichen Darstellungen gezeichnete Bild. Kaum je reflektiert Mahnkopf, was aus dieser Erzählung ausgeschlossen ist, und das ist nichts weniger als fast die gesamte italienische (ausgenommen Luigi Nono) und französische Tradition (ausgenommen gelegentlicher zurückhaltender Würdigungen der *Musique spectrale*), von anderen Bereichen der Musik ganz zu schweigen. Kommt er dennoch darauf zu sprechen, wie bezüglich des 19. Jahrhunderts etwa auf Gioachino Rossini, so passiert das durchwegs in äußerst herabwürdigender Art, ohne jegliches Verständnis für auf anderen Kriterien beruhende Musik.⁹⁸

Der für Mahnkopf maßgebende kompositionsgeschichtliche Strang ist demnach ein sehr enger, mit scharfen Abgrenzungen. Diese Abgrenzungen richten aktuell sich nicht nur gegen die „überwiegende Zahl der heutigen Komponisten“, die, „gemessen an historischen Standards, technische Dilettanten“ seien, sondern immer wieder auch gegen die Populärmusik. Es stellt sich die Frage, warum Mahnkopf es überhaupt für notwendig hält, sein kritisches Augenmerk auf ein Genre zu richten, das ohnehin weit außerhalb seines Metiers liegt. Der Grund liegt wohl in der zunehmenden Tendenz zur Hinterfragung der scharfen Grenzen zwischen Kunst- und Populärmusik, die für die Geschichte der Neuen Musik prägend war. Gerade in der für Mahnkopf zentralen Traditionslinie war und ist die Distanzierung zur Populärmusik besonders ausgeprägt: Nach dem Rundumschlag Adornos gegen die „Leichte Muse“⁹⁹ ist Lachenmanns Perspektive immerhin ambivalent: „Lachenmanns Anliegen, Kunst von ihrem ‚Anderen‘ abzugrenzen, kommt somit in diversen Äußerungen aus unterschiedlichen Schaffensabschnitten deutlich zum Ausdruck. Auch wenn der Autor wiederholt betont, dass diese Abgrenzung keineswegs einer Abwertung gleichkomme, lässt seine

98 Mahnkopf, *Von der messianischen Freiheit. Weltgesellschaft – Kunst – Freiheit*, Weilerswist 2016, S. 108f.

99 Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt 1975, S. 35–54.

Wortwahl andere Rückschlüsse zu.“¹⁰⁰ Abgesehen vom „(Kunst-)Jazz“¹⁰¹ kann bei Mahnkopf dagegen selbst von Ambivalenz keine Rede sein:

Nach der deutschen Rechtschreibung müsste Pop mit zwei p geschrieben werden. Damit gleicht dieses Wort dem Imperativ des Verbs poppen, das sich umgangssprachlich für den Vorgang des Koitierens verbreitet hat. Diese neue, aber noch nicht durchgesetzte Orthographie trifft das Wesen dieser Musik.¹⁰²

Popmusik ist [...] einfach verständliche Musik ohne irgendwelche musikalischen Ansprüche.¹⁰³

„Die Monotonie der Bumbum-Musik“ sei Ausdruck emotionaler Leere, ähnlich „den Augen wiederkäuender Kühe“.¹⁰⁴

Diese herabwürdigende Polemik verweist auf eine Abwehrhaltung, die nur durch den bereits erwähnten Umstand erklärbar ist, dass sich eine immer größer werdende Zahl von Komponist*innen von den scharfen Grenzziehungen zwischen Kunst- und Populärmusik distanziert, sowohl in Hinblick auf die Bewertungsniveaus zwischen ‚high(brow)‘ und ‚low(brow)‘, als auch in ihren künstlerischen Produkten selbst. Darüber hinaus werden diese künstlerischen Produkte längst nicht mehr bloß in irgendwelchen ‚Sub-Szenen‘ aufgeführt, sondern auch in renommierten Neue-Musik-Festivals. Bernhard Gander und Jorge Sánchez-Chiong etwa, um nur zwei Beispiele dafür zu nennen, sind in der Liste der meistaufgeführten Komponist*innen (vgl. Kapitel 2.1) in guter Position vertreten.

Während die Abgrenzung zur Populärmusik umfassend und scharf ist, muss Mahnkopfs Haltung zur Digitalisierung differenzierter betrachtet werden. Während er einerseits die Relevanz der Digitalisierung für die Musikwelt nirgends bestreitet und immer wieder auch darauf bedacht ist, nicht als kulturkonservativ qualifiziert zu werden¹⁰⁵, so überwiegt doch eindeutig die Skepsis. Abgesehen von Arbeitserleichterungen (wie etwa durch Notenschreibprogramme) spricht er allenfalls dem algorithmischen Komponieren ein gewisses Potential zu, allerdings mit überschaubarer

100 Lena Drazic, *Die Politik des ‚kritischen Komponierens‘ bei Helmut Lachenmann. Ein Diskurs im Spannungsfeld von Musikästhetik und Musiksoziologie*, Wien 2020, S. 150f.

101 Mahnkopf, *Von der messianischen Freiheit*, S. 112.

102 Ebd., S. 103.

103 Ebd., S. 105.

104 Ebd., S. 121.

105 Z. B.: Kroidler/Lehmann/Mahnkopf (Hg.), *Musik, Ästhetik, Digitalisierung*, S. 49.

Emphase.¹⁰⁶ Und wenn er gelegentlich die Wichtigkeit der Auseinandersetzung mit Elektronik generell in den Raum stellt, so klingt das eher nach impliziter Kritik: „Wenn man Elektronik konsequent als Mittel und nicht als Selbstzweck betrachtet, dann kann mit ihr sinnvoll umgegangen werden.“¹⁰⁷ Oder: „Und ich beabsichtige, auch in Zukunft wieder zur Elektronik zurückzukehren, wenn das kompositorische Projekt es verlangt.“ Das verweist auf eine Auffassung von Elektronik eher als Vehikel und weniger als Metier explorativer Möglichkeiten.

Ganz massiv richtet sich Mahnkopfs Kritik schließlich auf Thesen des Philosophen Harry Lehmann, der von einer „digitalen Revolution in der Musik“ ausgeht,¹⁰⁸ und dessen Thesen sich auch der Komponist Johannes Kreidler in ihren wesentlichen Komponenten angeschlossen hat. Diese Revolution würde sich, so Lehmann, vor allem auf drei Ebenen ereignen:

1) Die Erstellung des Notenmaterials: Von kompositorischen Skizzen bis zur Partitur, der Anfertigung von Stimmen oder Klavierauszügen bis zur Verbreitung der Noten könne mittlerweile alles digital durch die Komponist*innen selbst erfolgen. Das würde nicht nur die gesamte „Infrastruktur der Verlage“ verändern, sondern auch erheblich zur Unabhängigkeit der Künstler*innen von der Institution der Musikverlage beitragen und damit „soziale Freiheit mit sich“ bringen.¹⁰⁹

Mahnkopf entgegnet, dass sich das Verhältnis zu den Verlagen allenfalls verschiebe; arbeitsteilige „sinnvolle Geschäftsbeziehungen zu beiderseitigem Nutzen“¹¹⁰ würden nach wie vor bestehen, Noten auf Papier wäre zum Spielen, zum Lesen, zum Einzeichnen nach wie vor relevant. (Genauer zu den Verlagen in Kap. 4.2)

2) Die Digitalisierung habe fundamentale Konsequenzen für den gesamten „Aufführungsapparat, der aus Festivals und Konzerthäusern mit den von ihnen engagierten Solisten, Ensembles, Sängern und Dirigenten besteht“¹¹¹. Digitale Partituren wären bei entsprechender Rechenleistung von ‚digitalen Orchestern‘ „in perfekter Klangqualität elektroakustisch“¹¹² realisierbar.

106 Ebd., S. 49.

107 Mahnkopf, *Die Humanität der Musik*, S. 33.

108 Harry Lehmann, *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie*, Mainz 2012.

109 Lehmann, „Die Digitalisierung der Neuen Musik – Ein Gedankenexperiment“; in: Kreidler/Lehmann/Mahnkopf, *Musik, Ästhetik, Digitalisierung*, S. 10f.

110 Mahnkopf, „Neue Technikgläubigkeit? Computer und Musik“, in: Kreidler/Lehmann/Mahnkopf (Hg.), *Musik, Ästhetik, Digitalisierung*, S. 40. Diese Einschätzung Mahnkopfs stammt von 2010; mittlerweile spielen zahlreiche Musiker*innen, oft ganze Ensembles von Tablets, wo mittels Fußdruck umgeblättert werden kann.

111 Lehmann, *Die Digitalisierung der Musik*, S. 12.

112 Ebd., S. 12f.

Mahnkopf hält das schlichtweg für einen Unsinn: Digitale Darbietungen würden „jämmerlich“ klingen; vor allem sei Musizieren „eine instantane Reaktion auf das Gehörte“ und man würde „viel weniger die Noten als das Unnotierte und Unnotierbare zwischen den Noten“¹¹³ spielen. Darin ist Mahnkopf recht zu geben; Lehmanns Denkfehler besteht darin, dass er von der technischen Machbarkeit unmittelbar auf die Sinnebene schließt. Das zeigt gerade auch das Beispiel, mit dem Lehmann seinen Aufsatz plakativ eröffnet: 2006 habe das Schachprogramm Deep Fritz den damals regierenden Schachweltmeister Wladimir Kramnik mit 4:2 Punkten besiegt – damit war „der Kampf Mensch gegen Maschine verloren“.¹¹⁴ Lehmann verschweigt aber Entscheidendes: Ungeachtet dieses Ereignisses aus dem Jahr 2006 ist die Lust am Schachspiel nicht verloren gegangen. Ähnliches wird wohl auch für das Instrumentalspiel gelten.

3) Nach den Verlagen und den Aufführungsinstitutionen dürften nach Lehmann auch die Auswirkungen auf die dritte institutionelle Säule, die Ausbildungsstätten, gravierend sein. Kurz gesagt – der Weg zum Komponisten könne auch außerhalb der akademischen Institutionen erfolgen. Insgesamt ergäbe sich demnach folgendes Szenario:

Alle Bausteine der langen Produktions- und Distributionskette Neuer Musik lassen sich digital umgehen oder substituieren: der Verlag, das Ensemble, der Dirigent, das Konzerthaus, die Rundfunkanstalt, der Festivalbetrieb und mit etwas Glück und Talent selbst die reguläre Ausbildung an einer Musikhochschule. Man muss nicht mehr zwangsläufig bestimmte Leistungen dieser Institutionen in Anspruch nehmen, um sich die soziale Rolle eines Komponisten zuschreiben zu können. Es gibt überall Alternativen: wer kein adäquates Studium erhält, informiert sich online und kann an internationalen Ferienkursen teilnehmen. Wer keinen Verlag findet, produziert seine Partituren selbst. Wer keine Aufführungen bekommt, spielt seine Partituren für *ePlayer* ein und präsentiert sich im Internet.¹¹⁵

Mahnkopf hält Lehmanns Thesen in allen Belangen für Unsinn, für „verdinglichtes Bewusstsein“, für „Kinderkram“, für barbarisch und eine „Kastrierung des Musikers“.¹¹⁶ Neue Medientechnologien würden alte nicht verdrängen, „weil Kulturtechniken

113 Mahnkopf, *Neue Technikgläubigkeit? Computer und Musik*, S. 42f.

114 Lehmann, *Die Digitalisierung der Musik*, S. 9.

115 Lehmann, *Die digitale Revolution der Musik*, S. 77.

116 Mahnkopf, *Neue Technikgläubigkeit? Computer und Musik*, S. 46ff.

prinzipiell nicht überholt, sondern ergänzt werden.¹¹⁷ Zu all diesen Punkten nimmt auch Johannes Kreidler Stellung; in der gerade erwähnten Publikation entwickelt sich ein heftiger Schlagabtausch zwischen Mahnkopf und Kreidler, der durch Zuspitzungen, Übertreibungen und eine gehörige Portion an Polemik gekennzeichnet ist.

c. Johannes Kreidler – „Wer für Geige/Streichquartett schreibt, schreibt ab“¹¹⁸

Warum schreibt auch Johannes Kreidler so viel? Geht es bei Mahnkopf letztlich vor allem um das Verstehen der ‚im Werk kritisch prozessierten Vorgänge‘ (s. o.), so ist das Schreiben bei Kreidler sowohl als unmittelbarer Teil seines künstlerischen Selbstverständnisses als Konzeptkünstler zu verstehen als auch dem Bestreben geschuldet, die soziale Relevanz Neuer Musik zu erhöhen. Auch bei seinen Auftritten als Performer sind in aller Regel diverse Textbausteine unterschiedlichster Art integriert.

Der zentrale Ausgangspunkt für Kreidlers Argumentationen ist die Einschätzung, dass die Entfaltung des musikalischen Materials der Neuen Musik einen „Sättigungsgrad“, eine „strukturelle Ausschöpfung“¹¹⁹ erreicht hätte. Vieles sei „zum Idiom, zum Klischee, mindestens zum gebräuchlichen Handwerk“ geworden, so dass für den „daraus entstandenen, sprichwörtlichen ‚Neue-Musik-Ensembleklang‘“¹²⁰ ein Tapetenwechsel notwendig wäre. Die Dominanz dieses Ensembleklangs ist nicht zuletzt durch die Institutionalisierung ab den 1980er Jahren, konkret durch die Gründung von Festivals, von (vereinzelt recht beträchtlich geförderten) Ensembles und durch einschlägige Erweiterungen von Studienplänen an Musikuniversitäten, gefördert worden. Diese institutionellen Verfestigungen würden letztlich auch die Ausrichtungen der Kompositionen in ein Korsett führen, etwa durch die Häufung von Kompositionsaufträgen an einschlägige Ensembles.¹²¹ Kreidler spricht mit der diagnostizierten Ausreizung des musikalischen Materials wie auch der instrumentalen und vokalen Spieltechniken gerade dem für Mahnkopf deutlich im Vordergrund stehenden ‚immanentistischen‘ Komponieren das Potential für Erneuerung ab, vielmehr ließen sich permanente unfreiwillige Anleihen gar nicht vermeiden – wer für Geige, Streichquartett oder das klassische Neue-Musik-Ensemble schreibt, schreibe ab. Statt diesem unfreiwilligen, aber unweigerlichen Abschreiben wäre es laut Kreidler doch

117 Mahnkopf, „Antwort auf Johannes Kreidler“, in: Kreidler/Lehmann/Mahnkopf, *Musik, Ästhetik, Digitalisierung*, S. 70.

118 Johannes Kreidler, „Digital Naives oder Digital Natives?“, in: Kreidler/Lehmann/Mahnkopf, *Musik, Ästhetik, Digitalisierung*, S. 64; bzw.: Ders., *Traktat*, in: Kreidler/Lehmann/Mahnkopf, *Musik, Ästhetik, Digitalisierung*, S. 114.

119 Kreidler, *Digital Naives oder Digital Natives?*, S. 58.

120 Kreidler, *Traktat*, S. 114.

121 Vgl. ebd., S. 115.

besser, „lieber freiwillig“¹²² abzuschreiben: „Eben darum wäre der Neuen Musik zu wünschen, dass die dummdreiste Epigonalität einer reflektierten Intertextualität Platz machte.“¹²³

Da der „Klangfetischismus“¹²⁴ ein Auslaufmodell sei, müsse der Forderung nach Neuheit auf anderer Ebene entsprochen werden, und diesbezüglich knüpft Kreidler an Harry Lehmanns Idee einer „gehaltsästhetischen Wende“¹²⁵ an:

Wenn die Materialexpansion am Ende ist, werden andere Kriterien für die Selbstdefinition der Neuen Musik ausschlaggebend sein, und diese sind gar nicht mehr auf der Material-, sondern auf konzeptioneller Ebene zu suchen und zu finden. Dann kann eine Luftgeräuschanordnung auf der Kontrabassklarinette ebenso wie eine tonale Punkpassage Neue Musik sein; letzteres bezieht seinen Wert nicht mehr aus einem postmodernen Tabubruch, sondern ist ein Medium neben anderen.¹²⁶

Neben diesem Bekenntnis zum Konzeptualismus ist auch eine Abkehr vom Adorno'schen Materialbegriff für Kreidlers ästhetische Haltung entscheidend; statt einer Unterscheidung zwischen roher Materie und historisch gewachsenem Material ist für ihn die Unterscheidung Niklas Luhmanns zwischen Medium und Form maßgebend. Jedes Medium, das geformt wird, wird erneut zum Medium usw.: Aus dem Medium Luft werden Töne, diese sind Medium für eine Tonleiter, diese wiederum ist Medium für eine Melodie: „Es kann an praktisch jeder Stelle eine Unterscheidung zwischen Medium und Form angebracht werden [...] Heißt: Schlichtweg alles in der Musik kann auch als ihr Material verstanden werden.“¹²⁷

Vor allem sei das Entscheidende aber eben gar nicht mehr im immanentistischen Strukturdenken, sondern in einem spezifischen Konzept oder einer spezifischen Idee zu finden. Im Anschluss an Sol LeWitts bekannter Aussage – „The idea becomes a

122 Kreidler, „Materialstand: Firma I“, in: mica – music austria (Hg.), *Neue Musik Heute? Versuch einer Standortbestimmung*, Wien 2014, S. 52.

123 Kreidler, *Digital Naives oder Digital Natives?*, S. 63.

124 Kreidler, *Musik mit Musik*, 2007, <http://www.kreidler-net.de/theorie/musik-mit-musik.htm>; 11.12.2021.

125 Vgl. Harry Lehmann, „Avantgarde heute. Ein Theoriemodell der ästhetischen Moderne“, in: *Musik & Ästhetik* 38, 2006, S. 28ff.

126 Kreidler, *Digital Naives oder Digital Natives?*, S. 58.

127 Kreidler, „Zum ‚Materialstand‘ der Gegenwartsmusik“, in: Kreidler/Lehmann/Mahnkopf, *Musik, Ästhetik, Digitalisierung*, S. 21f.

machine that makes the art“¹²⁸ – sieht auch Kreidler darin das Zentrale, auch gegenüber dem „klassisch“ konnotiertem Aufführungsformat.“¹²⁹ Das Neue des Neuen Konzeptualismus liege vor allem im technischen Wandel durch die Digitalisierung; dieses Materielle des technischen Fortschritts (auch durch „Archive“ wie Wikipedia oder Youtube, und die daraus gezogenen ästhetischen Konsequenzen) würde die Basis für „qualitative Neuheit“ bieten.¹³⁰ Die Digitalisierung ermögli­che schließlich eine vor wenigen Jahrzehnten noch ungeahnte Unabhängigkeit von Institutionen (in dieser Hinsicht schließt er sich weitgehend den oben ausgeführten Thesen Harry Lehmanns an): Am Beispiel seines womöglich bekanntesten Stücks, *Charts Music*, legt Kreidler dar, dass es „ohne Hilfe irgendeiner klassischen Institution wie eines Verlages, einer Rundfunkanstalt oder eines Festivals“ weite Verbreitung finden konnte; es erhielt auf Youtube bislang weit über eine halbe Million Klicks.¹³¹

Der mit Hilfe des Popkompositionsprogramms *Songsmith* erstellte melodische Verlauf von *Charts Music* beruht auf den Aktienkursen von Banken, Großkonzernen und Industriezweigen während des Höhepunktes der Finanzkrise 2009, wobei die einzelnen Teile mit spezifischen musikalischen Genres (z. B. Disco-Fox, Rockballad, Muzak), die als akustischer „Inbegriff des Kapitalismus“ gelten könnten, ausgestattet sind.¹³² Dennoch lässt Kreidler keinen Zweifel aufkommen, dass es hier um ein Stück ‚Neue Musik‘ handle:

Ob man das Stück nur als Gag erachtet ist sekundär; auch strenger genomene Neue Musik kann das Internet zu einer neuen Öffentlichkeit verhelfen, [...]. Ich will aber zu meinem Stück anmerken: Auch wenn es ein kleines, effektvolles und witziges (aber vor allem kapitalismuskritisches) Stück ist, ist es für mich ein Werk neben den anderen, und ich nenne es trotz seiner Pop-Oberfläche ‚Neue Musik‘ – nach der gehaltsästhetischen Wende.¹³³

Für Kreidler stellt sich die Kombination von „Pop-Oberfläche“ und Neue-Musik-Anspruch keineswegs als Widerspruch dar; immer wieder stellt er die alteingesessenen, und von Mahnkopf eher noch zugespitzt vertretenen, scharfen Grenzen zwischen

128 Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, http://www.ddoss.org/articulos/idiomas/Sol_Lewitt.htm; 11.12.2021.

129 Kreidler, *Das Neue am Neuen Konzeptualismus*, 2013, S. 1, <http://www.kreidler-net.de/theorie.htm>; 11.12.2021.

130 Kreidler, *Das totale Archiv*, 2011, <http://www.kreidler-net.de/theorie.htm>; 12.12.2021; sowie: *Das Neue am Neuen Konzeptualismus*, S. 12.

131 Natürlich ist in Frage zu stellen, was damit ausgesagt ist (vgl. Kapitel 2.4.).

132 Kreidler, „Zweite Antwort auf Claus-Steffen Mahnkopf“, in: *Musik, Ästhetik, Digitalisierung*, S. 92.

133 Kreidler, *Digital Naives oder Digital Natives*, S. 60.

hochbewerteter Kunstmusik und bloß kommerziell ausgerichteter Populärmusik in Frage: „Wie hebt sich die Hochkultur von der Massenkultur ab? Strukturell? Semantisch? Im Medium? Was ist ‚große Musik?‘“¹³⁴

d. Erweiterung des Diskursfeldes

Die Gegenüberstellung der Positionen von Claus-Steffen Mahnkopf und Johannes Kreidler soll, um das nochmals zu betonen, keineswegs eine dichotomische Situation von zwei unterschiedlichen Lagern in der heutigen Zeit nahelegen; allzu vielschichtig ist die Bandbreite. Ebenso wenig soll beiden eine herausragende Funktion zugewiesen werden. Wohl aber spiegeln sich in deren Auffassungen zum musikalischen Material, zu kompositionsgeschichtlichen Traditionen, zur Relevanz der Digitalisierung oder zum Verhältnis und der Bewertung unterschiedlicher musikalischer Genres signifikante Diskursstränge wieder, die wesentliche Segmente des aktuellen Feldes Neuer Musik umreißen, auf deren Ebenen Machtkonstellationen verhandelt und verschoben werden. Das erklärt wohl auch die Heftigkeit der Debatte, in der mit Übertreibungen, Zuspitzungen und scharfer Polemik nicht gespart wird. Kreidler kommt sogar zu folgendem Schluss: „Alle ästhetischen Debatten sind in Wirklichkeit Gelddebatten.“¹³⁵

Diese Debatte kann auch Fallbeispiel für einen Kampf um Deutungsmacht bzw. um die „Hoheit über das Erzählen“ im Sinne von Albrecht Koschorke Erzähltheorie gesehen werden:

Wer die Hoheit über das Erzählen besitzt, kann deshalb auch praktisch Herrschaft über die kollektive Agenda erringen. Er eignet sich Definitionshoheit darüber an, was als Ereignis wahrgenommen werden soll und wie es sich, vom jeweils erreichten Endpunkt her auf den Anfang zurückgerechnet, aus einer passenden Vorgeschichte ableite. Bis zu einem gewissen Grad gebietet er so über Gegenwart und Vergangenheit. Denn in letzter Konsequenz entscheidet er über die Frage, welche Geschehnisse überhaupt in die gesellschaftliche Semiosis Eingang finden und tatsächlich Konsequenzen nach sich ziehen.¹³⁶

Im Folgenden wird es darum gehen, die Aussagequalitäten (im Foucault'schen Sinne) weiterer Akteure auszuwerten; das heißt, herauszuarbeiten, dass bestimmte Argumentationen nicht bloß individuelle Äußerungen sind, sondern vielfach für breitere Diskursstränge stehen, die sich durch ähnliche Deutungsmuster, Verknüpfungen und

134 Kreidler, *Zweite Antwort auf Mahnkopf*, S. 82.

135 Kreidler, Materialstand: *Firma I*, in: mica – music austria (Hg.), *Neue Musik Heute*, Wien 2015, S. 59.

136 Albrecht Koschorke, *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*, Frankfurt 2012, S. 62.

Abgrenzungen, sowie durch spezifische Narrative oder auch die regelmäßige Wiederkehr eines spezifischen Vokabulars auszeichnen. Diese Diskursstränge gehen gewissermaßen ‚durch die Personen hindurch‘, womit auch gemeint ist, dass zwei Argumentationsrichtungen, die sich beispielsweise bei Mahnkopf und Kreidler scharf gegenüberstehen, für andere Personen unter Umständen beide in Frage kommen. Narrative sind immer das Ergebnis von Aushandlungsprozessen und nichts starr Vorgegebenes; sie werden transformiert oder gar umgedeutet oder auf den eigenen Erfahrungshorizont zugeschnitten. Als Beispiel dafür kann Isabel Mundry gelten, die im Rahmen der vielfältigen aktuellen Optionen für das Komponieren drei zentrale Denkmodelle herausfiltert, die sich auch im Streitgespräch zwischen Mahnkopf und Kreidler finden lassen: Hinter den von ihr mit „Konstruktion“ (1), „Unmittelbarkeit“ (2) und „Konzeptionelle Öffnung“ (3) überschriebenen Optionen verbergen sich die Versuche, „das musikalische Material jeweils einer maximalen Erneuerung und Selbstbestimmung zu unterziehen“¹³⁷ (1), sich von der materialorientierten Haltung zu subjektiven Setzungen zu verlagern (2), oder durch konzeptuell gestaltete Werke „bis dahin unhintergehbare Koordinaten eines Musikstückes infrage“¹³⁸ zu stellen. Grundsätzlich stellt sich die Auswahl der kompositorischen Richtung für Mundry bei jeder Komposition neu, wenngleich bei ihr in bestimmten Phasen die eine oder andere Option im Vordergrund stand:

Wie viele zeitgenössische Komponisten, möchte auch ich mich ungern von ästhetischen Doktrinen, Ideologien oder Mythologien leiten lassen, während ich an einem Stück arbeite. [...] Die Materialkonstruktion, das unmittelbare Aufschreiben oder eine konzeptuelle Erweiterung des Werkbegriffs haben sich dann als Anliegen jeweils in den Vordergrund geschoben und meine kompositorischen Ideen und Entscheidungen wesentlich beeinflusst. So habe ich mich diesen drei Optionen zeitweilig mit zugespitzter Aufmerksamkeit zugewandt, um dabei ihren inneren Reichtum zu entdecken, auszugestalten und zu differenzieren. Doch mit der Zeit bin ich auch jeweils an die Grenzen geraten. In ihrer Ausschließlichkeit haben alle drei Positionen bei mir einen Mangel hinterlassen. Das hat zunächst zu Krisen geführt, später zu kritischen Distanznahmen und schließlich zu künstlerischen Neuausrichtungen, um mich inzwischen – mit verschobenem Blick – doch wieder auf sie zuzubewegen.¹³⁹

137 Isabel Mundry, „*Reflexion und Sehnsucht*“, in: Ulrich Tadday (Hg.), *Isabel Mundry. Musik-Konzepte* Sonderband. Neue Folge, München 2011, S. 158.

138 Ebd., S. 159.

139 Ebd., S. 160f.

Bei Mundry wird darüber hinaus nicht nur sichtbar, dass für sie unterschiedliche Optionen möglich sind, die Optionen liegen bei ihr in der Regel auch nicht so weit auseinander. Während in der Gegenüberstellung von Mahnkopf mit seiner Materialorientierung und Kreidler mit seinem konzeptuellen Zugang völlig divergierende künstlerische Welten aufeinandertreffen, so muss eine konzeptuelle Öffnung bei Mundry sich von einem Werk mit dem Schwerpunkt auf innermusikalischer Konstruktion keineswegs radikal unterscheiden.

In einer groben Zusammenschau kreist der Disput zwischen Mahnkopf und Kreidler um Divergenzen zum Materialbegriff und der Funktion des musikalischen Materials, um ein unterschiedliches Selbstverständnis als Künstler, um einen unterschiedlichen Blick auf kompositionsgeschichtliche Traditionen wie auch auf die aktuelle Situation, um das Verhältnis zum Populären, und um eine unterschiedliche Einschätzung der Digitalisierung. Mit der zusammenfassenden Auswertung der Argumentationsstrategien zu diesen Punkten möchte ich im Folgenden auch die Perspektive auf andere Diskursteilnehmer*innen ausweiten.

Für Mahnkopf ist der Neuheitsanspruch von Neuer Musik nach wie vor nur auf einem ‚immanentistischen‘ Zugang zum musikalischen Material einzulösen; nur auf diesem Weg sei ‚kritisches Komponieren‘ möglich. Die Texte Adornos nehmen in seinen diesbezüglichen Ausführungen geradezu die Rolle einer Bibel ein, die kaum hinterfragt werden, während andere Bezugspunkte, wie etwa der Textkorpus von Helmut Lachenmann, durchaus unterschiedlich bewertet werden. Das wird wohl nicht zuletzt damit zu tun haben, dass Lachenmann ja noch ein direkter ‚Konkurrent‘ ist, von dem er sich abheben möchte. Ein weiterer Komponist, der bis heute einen eher rigorosen Materialbegriff verteidigt, ist Mathias Spahlinger, der überdies wie Mahnkopf die Position vertritt, dass nur wenige Komponist*innen heutzutage den Ansprüchen des musikalischen Materials gerecht würden:

unsere musikkultur (wenn dieses wort nicht zu hohe ansprüche erhebt) ist hoffnungslos rückwärtsgewandt, das färbt ab auch auf die neue musik. Fast nirgends werden die eigenschaften, die ich hier als spezifisch für die neue musik benannt habe, in ihrer mehrzahl und mit dem gehörigen problembewusstsein behandelt. Meistens behelfen sich komponisten, denen die denkmodelle der neuen musik im grunde fremd geblieben sind, mit expressiven topoi aus der vergangenheit, sie zwingen die musik zum sprechen, etwas zu sagen, das das material nicht hergibt.¹⁴⁰

140 Mathias Spahlinger, „politische implikationen des materials der neuen musik“, in: *MusikTexte* 150 (August 2016), S. 71.

Diese Kritik hat nicht die Konzeptkunst, sondern anachronistische Umgangsformen mit dem musikalischen Material im Auge. Ähnlich wie für Mahnkopf gibt es auch für Spahlinger deutliche Kriterien für richtige und falsche kompositorische Denkmodelle; und wenn er von „denkmodellen *der* neuen musik“ spricht, so hat er offenbar eine klare Vorstellung davon, was qualitativ Neue Musik ausmacht und was demgemäß zu exkludieren wäre. Die Überlegungen Spahlingers zum Materialbegriff betreffen demnach das Feld Neue Musik im Ganzen. In Anlehnung an Pierre Bourdieus These, dass „bei den feldinternen Auseinandersetzungen immer auch die Definition des Feldes in seiner Gesamtheit zur Disposition“ stehe, hat auch Lena Drazic diagnostiziert, dass im „Diskurs des ‚kritischen Komponierens‘“ nicht nur die Merkmale von diesem als solchem verhandelt worden sind, „sondern die Legitimation dessen, was überhaupt Anspruch auf die Bezeichnung ‚neue Musik‘ (oder Musik im Allgemeinen) erheben darf“. ¹⁴¹

Spahlinger wie Mahnkopf geht es nach wie vor um eine für die Geschichte der Neuen Musik typische scharfe Abgrenzung, sowohl zu kompositorischen Tendenzen, die dem Anspruch von Neuheit ihrer Meinung nach nicht gerecht werden, als auch zur Populärmusik. Letzteres ist wohl der steigenden Relevanz von Komponist*innen geschuldet, die die Grenzen zur Populärmusik in unterschiedlicher Weise aufbrechen; durch Aufgreifen unmittelbarer Züge, oder eher subkutan (etwa durch die Einforderung einer an Rockmusik erinnernde Körperenergie bei der Interpretation). Werke solcher Komponist*innen sind in steigendem Ausmaß bei Neue-Musik-Festivals vertreten, selbst in Darmstadt: 2002 begegnete man Bernhard Lang und Jennifer Walshe als Dozent*innen, 2010 traten Stefan Prins, Johannes Kreidler und Jorge Sánchez-Chiong auf den Plan, letzterer auch als DJ. ¹⁴² Gelegentlich werden die Grenzüberschreitungen zur Populärmusik mit der Überwindung eines der Neuen Musik seit jeher anhaftenden Klischees in Verbindung gebracht:

[...] das ist sozusagen die Sehnsucht, die ich in der zeitgenössischen Musik habe; dass sie intuitiv, körperlich wahrnehmbar ist, dass man sie einfach aufnehmen kann und zum Hören nicht so viel Intellekt und Vorbildung braucht. ¹⁴³

141 Lena Drazic, *Die Politik des ‚kritischen Komponierens‘ bei Helmut Lachenmann*, Diss., Wien 2020, S. 247f.

142 Vgl. Jörn Peter Hiekel, „Ist Versöhnen das Ziel? Zum Spannungsfeld zwischen ‚Populärem‘ und ‚Elitärem‘ in der heutigen Musik“, in: Ders. (Hg.), *Popularität vs. elitär? Wertvorstellungen und Popularisierungen der Musik heute*, Mainz 2013, S. 16f.

143 Vgl. Nina Polaschegg, „Populäre Musik? Einflüsse populärer Musik im Schaffen von Bernhard Lang, Jorge Sánchez-Chiong, Bernhard Gander und Fausto Romitelli“, in: Jörn Hiekel (Hg.) *Populär vs. elitär?*, S. 127.

Christof Dienz zeigt in diesem Zitat, dass er den traditionellerweise mit Neuer Musik verbundenen hohen Bildungsanspruch überwinden will. Auch Mahnkopfs Texte verdeutlichen in hohem Ausmaß diesen Bildungsanspruch: Abgesehen von den hohen Anforderungen des ästhetischen Verständnisses versucht er in seinen Texten auch auf Schritt und Tritt seinen breiten Bildungshorizont ins Spiel zu bringen: Allein in dem kurzen Text *Antwort auf Johannes Kreidler*¹⁴⁴ sind Verweise auf den Historikerstreit, jüdische Kultur, den Architekten Daniel Libeskind, das Jüdische Museum in Berlin, Otto Mühl, Spinoza, Orwells *Animal Farm*, Stefan Raab, naturalistische Fehlschlüsse in der Philosophie, Adornos Dialektik der Aufklärung usw. verpackt. Allerdings steht ihm Kreidler in dieser Hinsicht kaum nach. Die von Dienz ins Spiel gebrachte Abkehr von hohen Bildungsansprüchen kann also keineswegs als generelle Haltung für jene Komponist*innen, die sich der Populärmusik öffnen, verstanden werden. Auch Bernhard Lang bringt in seiner Differenz/Wiederholung-Serie ja nicht nur Loops, sondern auch die Andockung an philosophische Konzepte (in diesem Fall an Gilles Deleuze) ins Spiel.

Zu beobachten ist, dass einige der aktuellen Vertreter eines rigorosen Materialanspruchs, wie etwa Lachenmann oder Spahlinger, mittlerweile einer älteren Generation angehören. In der Generation von Mahnkopf gibt es wohl wenige, die einer derart massiven adornitischen Denkweise verhaftet sind. In dem von Mahnkopf mit herausgegebenen Sammelband *Musical Material Today*¹⁴⁵ positionieren sich die zwölf Komponisten in unterschiedlicher Weise zur aktuellen Relevanz des musikalischen Materials, auf Adorno rekurriert (abgesehen von Mahnkopf selbst natürlich) allerdings nur ein einziger (Ming Tsao¹⁴⁶), und das eher am Rande. Auf der anderen Seite wächst die Zahl jener, die wie Johannes Kreidler die an Adorno anschließende Materialauffassung kritisieren oder zumindest relativieren.

Das trifft etwa auf Marko Ciciliani zu, der in seinem Text *Vom Kanon der Verbote und der postmedialen Musik*¹⁴⁷ herausarbeitet, dass manche der im Zuge der Geschichte der Neuen Musik aufgestellten Tabus und Klischees sich hartnäckig bis heute halten würden. Das gelte etwa in weiten Teilen nach wie vor für das Tonalitätsverbot, auch wenn das kaum jemand tatsächlich ausspreche. Des weiteren arbeitet Ciciliani in diesem Text ein noch wesentlich weiter zurückreichendes Bewertungskriterium

144 Mahnkopf, „Antwort auf Johannes Kreidler“, in: Johannes Kreidler/Harry Lehmann/Claus-Steffen Mahnkopf, *Musik, Ästhetik, Digitalisierung. Eine Kontroverse*, Hofheim 2010, S. 67–80.

145 Claus-Steffen Mahnkopf/Frank Cox/Wolfram Schurig (eds.), *Musical Material Today*, Hofheim 2012.

146 Ming Tsao, „Toward an informal music ...“, in: Ebd., S. 191.

147 Marko Ciciliani, „Vom Kanon der Verbote und der postmedialen Musik“, in: <http://terz.cc/magazin.php?z=44&id=139>, 2012; 15.01.2022.

heraus, das bis heute äußerst wirkungsmächtig im Raum steht, insbesondere im deutschen Sprachraum – die Vorrangstellung strukturell dominierter Musik gegenüber eher ‚texturell‘ ausgerichteten Werken, so dass „Begriffe wie Form, Zusammenhang, Struktur und musikalische Logik zu den wesentlichen Kriterien wurden“.¹⁴⁸ Das lässt sich schon im 19. Jahrhundert beobachten, hat sich aber im 20. Jahrhundert noch deutlich verstärkt, etwa durch den Schönberg-Kreis, durch Adorno oder Carl Dahlhaus¹⁴⁹, durch Lachenmann oder eben Mahnkopf. Diese Vorrangstellung wird auch sichtbar in der viel geringeren Anzahl von Analysen eher texturell oder durch disponierendes Denken gekennzeichneten Kompositionen (z. B. von Mozart, von Schubert, Debussy, Stravinskij) gegenüber strukturell-entwickelnden (Beethoven, Schönberg). Das hat wohl zunächst mit dem banalen Grund zu tun, dass zu letzteren allein durch die Beobachtung der motivisch verarbeitenden Prozesse leichter mehr gesagt bzw. geschrieben werden kann; darüber hinaus aber wohl auch mit Bewertungskriterien, die im 19. Jahrhundert, nicht zuletzt verquickt mit nationalen Ideologien, im deutschsprachigen Musikschrifttum entstanden. Lachenmann hat diese Bewertungskriterien sogar in das musiktheoretische Konzept seiner *Klangtypen der Neuen Musik* eingegossen: Im Versuch, die Vielfalt an Klängen der Neuen Musik überschaubar zu machen, unterscheidet er fünf unterschiedliche Typen, wobei die strukturell-prozessual orientierten (Strukturklang, Kadenzklang) gegenüber den disponierend-texturell ausgerichteten Klängen (Farbklang, Fluktuationsklang, Texturklang) grundsätzlich höher bewertet werden, und zwar von vornherein, unabhängig vom musikalischen Kontext.¹⁵⁰

Ganz ähnlich wie Kreidler erachtet auch Ciciliani, dass sich „Aktualität und Originalität“ nicht mehr „auf materialer Ebene“ entscheiden würden. Atonalität habe sich mittlerweile genauso verschlissen wie Tonalität, und die Ausprägungen hätten sich auf beiden Ebenen derart differenziert, dass ein Tonalitätstabu letztlich ad absurdum geführt würde.¹⁵¹ In seiner Abkehr von einer Auffassung von Kunst, die von der materiell konstituierten Autonomie des Kunstwerks ausgeht, schließt er sich einer

148 Ebd.

149 In seiner Darstellung der *Sinfonie nach Beethoven* etwa gelingt es ihm nur durch sehr gewundene Argumentationen, die eher texturell angelegten späten Sinfonien Schuberts gegenüber den als Maßstab hingestellten strukturellen Werken Beethovens überhaupt noch als halbwegs gelungen zu akzeptieren. (Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts = Neues Handbuch für Musikwissenschaft, Bd. 6*, Laaber 1980, S. 126.)

150 Vgl. Helmut Lachenmann, „Klangtypen der Neuen Musik“, in: Ders., *Musik als existenzielle Erfahrung*. Schriften 1966-1995, hg. von Josef Häusler, Wiesbaden 1996, S. 1–20.

151 Marko Ciciliani, „Vom Kanon der Verbote“, in: <http://terz.cc/magazin.php?z=44&id=139>, 2012; 15.01.2022.

Auffassung an, „die von einigen Autoren als postmedial bezeichnet wird“.¹⁵² Neben der Abkehr von der Materialorientierung

werden damit neue Medien bezeichnet, die keine materialspezifischen Eigenschaften mehr haben, wie traditionelle. Das ist am deutlichsten beim Computer zu erkennen, der alle möglichen Klänge aufnehmen und reproduzieren oder auch synthetische generieren kann, dabei aber kein eigenes charakteristisches und medienspezifisches Klangmerkmal mit einbringt¹⁵³.

Wie Kreidler geht es Ciciliani mehr um das kommunikative Potential von Werken als um innermusikalische Dimensionen. Diese Aufgabe der „Autonomie der Musik“, wenn sie „ausschließlich im Dienst einer außermusikalischen, realitätsbezogenen Aussage steht“, bewertet auf der anderen Seite der Komponist und Musikwissenschaftler Tobias Schick als große Gefahr¹⁵⁴; in ganz ähnlicher Weise fürchtet der Komponist Gordon Kampe eine „Überwucherung“ von Musik durch Diskurse.¹⁵⁵

Mit den unterschiedlichen Positionen zu Wesen und Funktion des musikalischen Materials sind auch Differenzen in Hinblick auf das Selbstverständnis als Künstler verbunden. Mahnkopfs Auffassung vom Material führt unweigerlich dazu, dass er sich in eine spezifische kompositionsgeschichtliche Tradition einbettet und durch eine Weiterentwicklung des Materials individuelle und neue Ausprägungen ableiten möchte. Genau diese Individualität stellt Kreidler in Frage, vor allem wenn sich die kompositorischen Bemühungen auf traditionelle Instrumente bezögen (was Mahnkopf mit großem Übergewicht tut) – wer für Geige/Streichquartett schreibt, schreibe ab; oder: „Schlimm daran ist, dass immer noch geglaubt wird, man sei originärer Einzelschöpfer.“¹⁵⁶ Ich kann nicht sagen, ob Kreidler diesen Satz aus persönlicher Einschätzung oder mit Bezug auf französische Poststrukturalisten wie Roland Barthes, Pierre Bourdieu oder Michel Foucault formuliert hat, jedenfalls trifft er deren Vorstellung über Autorschaft, die sich weit von der bis dahin vorwaltenden Vorstellung einer nur aus der inneren Schaffenskraft des Künstlers resultierenden Tätigkeit entfernte. Ob Barthes' Text *Der Tod des Autors*, Bourdieus Habitus-Konzept oder Foucaults Text *Was ist ein Autor?* – durchwegs steht ein schwacher Subjektbegriff

152 Ebd. (Er bezieht sich in diesem Text auf Roberto Barbanti, *Les Origines des Arts Multimedia*, Nîmes 2009.)

153 Ebd.

154 Tobias Schick, „Ästhetischer Gehalt zwischen autonomer Musik und einem neuen Konzeptualismus“, in: *Musik & Ästhetik*, April 2013, 17. Jg., Heft 66, S. 58.

155 Gordon Kampe, „Die Welt in der Schublade“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, #6, 2013, S. 34.

156 Kreidler, „Zweite Antwort auf Claus-Steffen Mahnkopf“, S. 83.

dahinter, der erstens das künstlerische Tun als sehr viel stärker kollektiv bedingt auffasst und zweitens auch die Rolle der Rezipierenden bzw. die Relevanz der Wahrnehmung stärker in den Fokus rückt. Aktuelle Praxistheorien knüpfen im Übrigen in diesem Punkt unmittelbar an diese poststrukturalistischen Perspektiven an.¹⁵⁷ Mahnkopf versteht den obigen Satz Kreidlers aber überhaupt nicht, zumindest nicht in die angedeutete Richtung: „Es ist nicht klar, was damit gemeint ist. Sollen hier Epigonen abgewehrt werden, oder gilt das auch für genuine Schöpfer, deren Existenz ich schon aus Eigensinn nicht verneinen kann?“¹⁵⁸ Das zeigt, wie an vielen anderen Stellen auch, dass Mahnkopf noch ganz den romantischen Vorstellungen individueller, ‚originärer Einzelschöpfer‘, samt jenen, die diesem Anspruch nicht gerecht werden, den Epigonen, verhaftet ist. Diese Haltung ist im Feld der Musik im Vergleich zu den anderen Künsten generell noch wesentlich stärker präsent, auch in der Musikwissenschaft; offenbar will man sich durch schwache Subjektkonzepte, wie sie durch den Poststrukturalismus oder die Praxistheorien lanciert werden, nicht die Lust an der glorifizierenden Beschäftigung mit den Größen der Vergangenheit verderben lassen.

Darüber hinaus wird die zugespitzte Vorstellung, dass einzig die Komponist*innen ästhetische Qualitäten schaffen, die dann mehr oder weniger angemessen von Interpret*innen wiedergegeben und vom Publikum empfangen werden, durch konzeptuelle Arbeiten unterlaufen. Einerseits werden den Interpret*innen oft breitere Möglichkeiten offengelassen, andererseits sind die Intentionen auf die Hervorbringung neuer Interpretationen auf Seite der Rezipient*innen ausgerichtet, so dass der Anspruch von Neuheit nicht allein auf materialer Ebene erfüllt wäre. Konzeptkünstler*innen sind gewissermaßen bereit, ‚Verstehensmacht‘ abzugeben. Insofern sind alle, die zu Interpretationen beitragen, Beförderer des Kunstfeldes. Diesbezüglich sind Mahnkopfs Ausführungen ganz an der Kunstproduktion orientiert, während Kreidler eher eine neue Perspektiven eröffnende Intervention im Kunstfeld sucht, sowohl durch die künstlerischen Arbeiten wie auch durch seine Texte. Dahinter steht sicherlich auch die Absicht, Publikumskreise zu erreichen, die über das engere Neue-Musik-Publikum hinausgehen.

Durch diese unterschiedlichen Haltungen zum Selbstverständnis als Künstler unterscheidet sich auch der Blick auf kompositionsgeschichtliche Traditionen zwischen Mahnkopf und Kreidler fundamental. Der offensichtlichste Unterschied besteht schon darin, dass Mahnkopfs Vorstellung von der für ihn maßgebenden musikalischen Tradition in fast allen seinen Texten zu Tage tritt, während Kreidler zumeist nur dann darauf zu sprechen kommt, wenn er auf eine Kritik reagiert. Das

157 Vgl. z. B.: Tasos Zembylas/Martin Niederauer, *Praktiken des Komponierens. Soziologische, wissenschaftliche und musikwissenschaftliche Perspektiven*, Wiesbaden 2016.

158 Mahnkopf, „Zweite Antwort auf Johannes Kreidler“, S. 103.

hat natürlich zunächst den einfachen Grund, dass das für Mahnkopf maßgebende ‚immanentistische‘ Komponieren bis ins späte 18. Jahrhundert zurückverfolgbar ist, während konzeptuelle Ansätze allenfalls in Einzelfällen vor den 1960er Jahren zu entdecken sind. Und der Konzeptualismus der 60er ist auch wesentlich stärker durch die Bildende Kunst geprägt als durch die Musik, so dass es wenig verwundert, dass Kreidler in seinem Text über *Das Neue am Neuen Konzeptualismus* (2014) besonders auf Sol LeWitt rekurriert.¹⁵⁹ Dass es in der größten deutschsprachigen Musikenzyklopädie, *Der Musik in Geschichte und Gegenwart*, aber überhaupt kein Schlagwort Konzeptkunst/Konzeptualismus gibt, ist dann doch verwunderlich – aber eben auch vielsagend in Hinblick auf die Marginalisierung dieser Tendenz im Mainstream der Musikgeschichtsschreibung.

Im Text *Musik mit Musik* (2007) lässt Kreidler als Reaktion auf eine Kritik klar erkennen, dass die Verankerung in der Tradition für ihn kein maßgebender Faktor ist:

Kennzeichnend für meine Ästhetik einer ‚Musik mit Musik‘ ist die Enteignung und Zweckentfremdung. Mir wurde einmal unterstellt, dass ich die Musik ja eigentlich hassen müsste, wenn ich so mit ihr verführe. Nun, in der Tat fühle ich mich nicht der sogenannten ‚Tradition‘ verbunden bzw. wenn es überhaupt eine Tradition gibt, in der ich mich verwurzelt fühle, dann sind das ein paar wenige Stücke aus der Neuen Musik der letzten 30 Jahre, nicht aber Kunst aus der Zeit der Postkutsche.¹⁶⁰

Im Gegensatz dazu wird Mahnkopf nicht müde, sein apodiktisches, sehr deutsch zentriertes, Geschichtsbild auszubreiten. Geprägt ist dieses durch die immer wiederkehrenden Namen Beethoven, Wagner, Schönberg, Lachenmann, Ferneyhough (dazu kommt noch Adorno als Hauptbezugspunkt), die gewissermaßen eine ‚moralische Leitinstanz‘¹⁶¹ bilden. Damit prolongiert er eine Sichtweise, die stark durch normative Setzungen bestimmt ist, mit sehr klaren Inklusions- und Exklusionsvorstellungen.

Auch die Einordnung der aktuellen Situation geht in sehr unterschiedliche Richtungen. Im Groben lassen sich die Unterschiede dadurch festmachen, dass Mahnkopf die Moderne in Form einer ‚Zweiten Moderne‘ fortschreiben möchte, während Kreidler die Postmoderne nach wie vor als „eine gültige Epoche, gewiss gealtert“¹⁶², betrachtet. Allerdings ignoriert Mahnkopf die Postmoderne keineswegs:

159 <http://www.kreidler-net.de/theorie/.htm>; pdf-Text; S. 1. 16.01.2022.

160 <http://www.kreidler-net.de/theorie/musik-mit-musik.htm>, 11.12.2021.

161 Vgl. Lena Drazic, *Die Politik des ‚kritischen Komponierens‘ bei Helmut Lachenmann*, Diss., Wien 2020, S. 118.

162 Kreidler, „Zweite Antwort auf Mahnkopf“, S. 91.

Die Zweite Moderne in der Musik ist der Versuch, die ungelösten und die notwendigerweise ungelöst hinterlassenen Probleme der Postmoderne produktiv anzugehen und dabei auf verschiedene Weise ästhetische Prinzipien der Zeit vor der Postmoderne wiederaufzugreifen und zur Zukunft hin zu öffnen. Die Zweite Moderne ist somit keine Verleugnung der Postmoderne, die, überraschenderweise, ihr Recht genau aus der Perspektive der Zweiten Moderne erhält, auch keine neurotischer Abwehrreflex oder schiere Ignoranz.¹⁶³

Während Mahnkopf in der Postmoderne letztlich vor allem ein Problembündel verortet, scheint für Kreidler die Postmoderne „erst jetzt so richtig anzufangen“.¹⁶⁴ Das hat seinen Grund vor allem in der Digitalisierung und den damit verbundenen Potentialen:

Man kann die Idee der Collage als alten Hut abtun, und doch, ob man will oder nicht, ist sie das Signum des Internetzeitalters, seine typischste Form. Erst die globale informationstechnische Vernetzung ist der Katalysator für einige postmoderne Erkenntnisse, die Kopierbarkeit und die Archivierung wird erst jetzt so richtig allgemein virulent. Wir haben nun ein riesiges, ja totales Gedächtnis parat, mit dem wir alles abgleichen können.¹⁶⁵

Im Unterschied zur überlebten Ausreizung klanglicher Raffinessen bestehe durch die Collage und auch durch das Sampeln die Möglichkeit, neue kommunikative Konstellationen zu erzeugen, die für ein größeres Publikum zugänglich wären. Ähnliche Argumentationen kommen übrigens auch vom Philosophen, Kunstkritiker und Medientheoretiker Boris Groys, der meint, dass „Innovation dort stattfindet, wo sich ein Kulturarchiv etabliert hat. Das Neue misst sich an diesem Archiv.“¹⁶⁶ In der Musik könnte man diese Herausbildung eines Archivs, durch die regelmäßige Wiederaufführung von Werken und die Herausbildung von Kanons, allerdings schon seit Beginn der Moderne verorten, wenn die Moderne mit jenem Übergang von eher funktional gebundener Kunst zu autonomen, absoluten Konzepten in Verbindung gebracht wird. Im 20. Jahrhundert hätte sich die Entwicklung der Aufbewahrungsformen aber

163 Mahnkopf, *Die Humanität der Musik*, Hofheim 2007, S. 161.

164 Kreidler, *Das Neue am Neuen Konzeptualismus*, S. 4.

165 Kreidler, *Mein Schreibzeug*; 2010, <http://www.kreidler-net.de/theorie/mein-schreibzeug.htm>, 11.12.2021.

166 „Die Innovation bleibt immer auf einem Fleck.“ Armin Köhler im Gespräch mit Boris Groys über das Neue in der Kunst (2001), in: Armin Köhler (Hg.), *die innovation bleibt immer auf einem fleck. Die Donaueschinger Musiktage und ihr Metier. Begleitende Texte zum Festival*, Mainz 2011, S. 18.

immer weiter differenziert und damit den Druck nach Neuem einerseits erhöht, andererseits aber auch verschoben: „Die Funktion des Neuen ist in unserer Zeit in erster Linie eine Kontextverschiebung.“ Noch deutlicher:

Ich bin mir ziemlich sicher, dass heute neue Verknüpfungen, neue Kontextualisierungen eine größere Rolle spielen als die formalen Unterschiede auf der Ebene der Produktion selbst. Ich bin mir sicher, dass das wesentlich Neue heute zuallererst auf der Ebene der Wahrnehmung geschieht. Was in Frage gestellt wird und was verändert wird, ist nicht die Position des Produzenten und nicht der Produktionsvorgang, sondern es sind die Bedingungen der Rezeption.¹⁶⁷

Wie schon oben bemerkt, bereitet aber gerade im Bereich der Kunstmusik die Relativierung des Produzenten von Kunstwerken große Schwierigkeiten, wenngleich es in der jüngeren Vergangenheit Verschiebungen gibt: Mahnkopfs ästhetische Konzepte gehen in hohem Ausmaß von der Produktionsseite aus, während Kreidler und zunehmend mehr Künstler*innen dieser Generation stärker den Faktor Wahrnehmung ins Spiel bringen und teilweise auch stärker partizipatorische Formen der Kunstproduktion verfolgen.¹⁶⁸

Laut Groys würden die Herausforderungen der Wahrnehmung vor allem durch die Potentiale der Digitalisierung und den damit verbundenen Möglichkeiten zur Interaktion von auditiven und visuellen Komponenten ermöglicht, und diesbezüglich wäre „die Popmusik auch viel fortschrittlicher als die E-Musik“.¹⁶⁹ Es muss allerdings hinzugefügt werden, dass dieses Gespräch zwischen Jochen Köhler und Boris Groys 2001 stattgefunden hat; zwei Jahrzehnte danach hat sich auch im Bereich der ‚E-Musik‘ diesbezüglich viel verändert. Die unterschiedlichen Umgangsformen mit der Digitalisierung und auch deren Bewertung zwischen Mahnkopf und Kreidler sind zunächst einmal sicherlich generationsbedingt. Während Mahnkopf (*1962) erst so nach und nach in seiner kompositorischen Laufbahn mit den verschiedenen Phasen der Digitalisierung in Verbindung kam, kann Kreidler (*1980) als ‚Digital Native‘ bezeichnet werden, für den schon in seiner Ausbildungsphase die wesentlichsten digitalen Mittel zur Verfügung standen. Wenngleich Mahnkopf immer wieder die Notwendigkeit der Auseinandersetzung mit der Digitalisierung betont, so überwiegt bei ihm insgesamt doch bei weitem die Skepsis, während Kreidler offensichtlich in lustvoller Weise damit umgeht. Auch im Umgang mit Elektronik bzw.

167 Ebd., S. 21.

168 Vgl. z. B.: Barbara Lüneburg, *Transcoding. From ‚Highbrow Art‘ to Participatory Culture. Social Media – Art – Research*, Bielefeld 2018.

169 Ebd., S. 22. (vgl. auch S. 24)

mit dem Computer ist bei ersterem zu beobachten, dass er in diese Mittel eher nur als ein Vehikel für die Realisierung ästhetischer Konzepte betrachtet, während Kreidler auch unmittelbar über diese zu neuen Wegen findet.

Auch Katharina Klement, die (obwohl zur Generation Mahnkopfs gehörend) sich virtuos in den Bereichen zwischen komponierter und improvisierter, sowie zwischen elektronischer und instrumentaler Musik bewegt, lässt Ähnliches erkennen:

Jedes Medium verändert politisch, gesellschaftlich und ganz individuell, so wie wir es beispielsweise in den 1990ern mit dem Internet erlebt haben. [...] Damit einher geht die Geschichte unserer Sinneswahrnehmungen und damit unserer Verortung der Welt.¹⁷⁰

So hätte sie durch das Radio das konzentrierte Zuhören ohne Bilder und das Vorstellen gelernt; mit dem analogen Tonband hätte sie gelernt, vergleichbar einer bildenden Künstlerin, Schleifen zu kleben und Klangschichten übereinander zu lagern. Dadurch wurde für sie „alles, was hörbar ist“ zu musikalischem Material.¹⁷¹ Zentral aber ist der Aspekt, dass Klement die analogen und digitalen Medien nicht nur für ihre Arbeit verwendet hat, sondern auch durch die Arbeit mit diesen Medien zu neuen Arbeitsweisen, Denkmodellen und damit auch zu neuen künstlerischen Produkten vorgedrungen ist: „Die digitalen elektronischen Mittel [...] haben meinen Zu- und Umgang mit der klanglichen Materie nochmals völlig neu definiert.“¹⁷² Schließlich würde auch „eine stetig wachsende Anzahl an Plattformen, Blogs und Datenbanken [...] ein neues Selbstverständnis eines internationalen Kollektivs von Klangkünstlerinnen, Performerinnen oder DJes schaffen, um den Begriff Komponistin etwas aufzufächern.“¹⁷³ Offenheit zu neuen Medien, zu Elementen der Populärmusik und zu partizipatorischen Arbeiten gehen somit bei Klement Hand in Hand, und das ist bezeichnend für eine wachsende Zahl jüngerer Künstler*innen.

Vieles davon würde Mahnkopf skeptisch betrachten, manches, etwa die Überschreitung von Grenzen zur Populärmusik, wohl sogar als Verfallserscheinung qualifizieren. Mahnkopfs Texte sind durchzogen von Klagen über Verfallserscheinungen auf allen Ebenen, „Neue Musik in einem emphatischen Sinne, als Kunst der Gegenwart“,

170 Katharina Klement, „‘alles was hörbar ist‘. Vom Radio der Kindheit bis zu den gegenwärtigen Social Networks – eine Erkundung der medialen Landschaft einer Komponistin“, in: Andrea Ellmeier/Doris Ingrisch/Claudia Walkensteiner-Preschl (Hg.), *Sprach/Medien/Welten. Wissen und Geschlecht in Musik - Theater – Film = mdw Gender Wissen*, Bd. 8, Wien 2020, S. 147.

171 Vgl. ebd., S. 149.

172 Ebd., S. 153.

173 Ebd., S. 152.

sei gescheitert.¹⁷⁴ Auch in Hinblick auf die aktuellen Machtstrukturen zeichnet er ein düsteres Bild, wobei er interessanterweise in seiner Einschätzung, wohl eher zufällig, bis zu einem gewissen Grad auf ein Machtmodell von Michel Foucault rekurriert: „Weder scheint es personal Mächtige noch Machtgegner zu geben, die personale Macht scheint sich verflüchtigt haben zugunsten bloßer Macht, die sich der Subjekte nur noch bedient, verselbständigt, funktional hoch effizient und eben deswegen äußerst gefährlich.“¹⁷⁵ An Foucault gemahnt, dass Macht nicht mehr nur als Ausübung von Macht durch Personen und Institutionen auf andere gesehen wird, sondern als strukturelle Macht jeglichen sozialen Verhältnissen und kommunikativen Situationen inhärent ist. Andererseits erliegt Mahnkopf der Gefahr, die dem Foucault'schen Modell innewohnt, indem er die ‚bloße Macht‘ mystifiziert und diese, entgegen Foucault, überdies bloß als bösen, unterdrückenden Faktor in den Raum stellt: Diese ‚bloße Macht‘ würde sich heute „totalitär“ aufschwingen¹⁷⁶; ihr einziges Ziel wäre, sich zu vergrößern, sich der Kunst als Werbung zu bedienen – und wieder steht am Ende die Prognose eines Verfalls: „Das Ende der Kunst ist zum Greifen nahe.“¹⁷⁷

Mit dieser kulturkonservativen bzw. kulturkritischen Haltung reiht sich Mahnkopf in einen Diskursstrang ein, der dem ‚kritischen Komponieren‘ seit den Zeiten Adornos inhärent war. Es muss ja ein Niedergang erkennbar sein, gegen den sich das kritische Komponieren wenden kann. Auch bei Helmut Lachenmann etwa ist eine Geringschätzung von musikalischen Tendenzen erkennbar, die nicht dem emphatischen romantischen Werkgedanken entsprechen (zum Beispiel improvisierte und elektronische Musik), und konzeptualistische Ansätze erachtete er nicht nur als Symptom für „Orientierungslosigkeit“, „Bewusstseinsverkümmern“ und „unaufhalt-same Verblödung“, sondern auch als Gefährdung „bürgerlicher Einrichtungen“.¹⁷⁸ Lena Drazic hat noch darüber hinaus herausgearbeitet, dass zwischen Positionen bzw. Vertretern der Kritischen Theorie und kulturkonservativen Haltungen generell mehr Parallelen auftraten, „als ihre Vertreter offen zuzugeben bereit waren.“¹⁷⁹ Mit der Diagnose: „Am Beginn des neuen Jahrhunderts verspielen wir unser ganzes Erbe“¹⁸⁰ nähert sich Mahnkopf sogar reaktionären Künstlern wie Hans Pfitzner oder Joseph Marx an, aus deren Federn dieser Satz wortgetreu hätte stammen können. Um das abschließend klarzustellen: Merkwürdig ist nicht die kulturkritische Haltung; dieser

174 Mahnkopf, *Die Humanität der Musik*, S. 15.

175 Mahnkopf, *Kritische Theorie der Musik*, S. 214.

176 Ebd.

177 Ebd., S. 215.

178 Vgl. Lena Drazic, *Die Politik des ‚kritischen Komponierens‘ bei Helmut Lachenmann*, Diss., Wien 2020, S. 132.

179 Ebd., S. 134.

180 Mahnkopf, *Die Humanität der Musik*, S. 16.

ist in weiten Bereichen, etwa in Hinblick auf die flächendeckende Neoliberalisierung der Gesellschaft in der jüngeren Vergangenheit, zuzustimmen. Merk- und fragwürdig ist die Verklärung der romantischen Ästhetik in Verbindung mit der bürgerlichen Musikkultur des 19. Jahrhunderts, deren Erbe sukzessiv verspielt worden wäre.

e. Resümee

Mit der Untersuchung dieses Textfeldes sollten typische Denkstile und Argumentationsstrategien zu zentralen Themenfeldern innerhalb der aktuellen Neue-Musik-Szene herausgearbeitet werden, die mittels bestimmter Deutungsmuster, Legitimierungen, Abgrenzungen und der Verwendung eines pointierten Vokabulars zur Positionierung in der Szene beitragen sollen. Die Texte sind Ausdruck eines Kampfes um Deutungsmacht, um bestimmte Narrative in den Vordergrund zu stellen, um tradierte Erklärungsmuster zu prolongieren oder zu brechen. Es ging darum, herauszuarbeiten, mit welchen Strategien und welchen sprachlichen und symbolischen Mitteln das versucht worden ist. Die angesprochenen Künstler*innen stehen für Denkkollektive, die durch bestimmte ‚Blickregime‘ auf drängende Fragestellungen gekennzeichnet sind.

Die Heftigkeit der verbalen Auseinandersetzung, insbesondere zwischen Mahnkopf und Kreidler, kann als Indiz für das Bedürfnis verstanden werden, in einer in Bewegung geratenen Szene Aufmerksamkeitsräume zu schaffen. Aber wohin geht diese Bewegung? Zumindest in Hinblick auf jenen Diskursstrang, für den Mahnkopf steht, schließe ich mich der Einschätzung Lena Drazics an, „dass es sich bei dem vom Diskurs über das ‚kritische Komponieren‘ bestrittenen Kampf um ein Rückzugsgefecht handelt“¹⁸¹. Dafür sprechen die von ihm immer wieder ins Spiel gebrachten fatalistischen Einschätzungen der aktuellen Situation, wie auch die allzu heftigen Attacken auf die Hypothesen Harry Lehmanns, die aus meiner Erfahrung von einem Großteil der Beobachter als überzogen angesehen werden. Die von Lehmann prognostizierte digitale Revolution wird zweifellos zu großen und nachhaltigen Veränderungen führen; dass es die alteingesessenen Aufführungs- und Bildungsinstitutionen in dem Maße umkrepeln wird, wie er das prognostiziert, ist zu bezweifeln.

Offen ist für mich die Frage, ob der ‚Neue Konzeptualismus‘, aber auch das Aufbrechen der Grenzen zur Populärmusik, die Entwicklung der nächsten Jahrzehnte nachhaltig bestimmen wird. Beide Tendenzen sind ja nicht neu, sondern schon im früheren 20. Jahrhundert (Charles Ives, Erik Satie, Groupe de Six ...) oder auch in den 1960er Jahren (Konzeptkunst, Fluxus ...) zu beobachten. Rückblickend hat sich das auf innermusikalische Vorgänge gerichtete Werkkonzept als stabiler erwiesen; ob

181 Lena Drazic, *Die Politik des ‚kritischen Komponierens‘ bei Helmut Lachenmann*, Wien 2020, S. 249.

das auch in Zukunft so sein wird, wird sich zeigen. Es gibt aber doch Indizien, dass diese Veränderungen heute substanzieller und nachhaltiger sein könnten. Ein Indiz dafür ist das bei vielen heutigen Künstlerinnen zu beobachtende grundsätzlich andere Verhältnis zu Populärmusik, bzw. bestimmten Teilen davon: Es geht oft nicht länger darum, die unterschiedlichen Sphären in irgendeiner Weise, in Form von Zitaten, Collagen, oder als Mittel zu Ironisierung oder Verfremdung zusammenzubringen; vielmehr werden die unterschiedlichen Materialien und Ausdrucksformen zu unmittelbaren, genuinen Ausdrucksmitteln in der Entfaltung des musikalischen Materials. So entstehen etwa Werke von Jorge Sánchez-Chiong oft aus der Zusammenarbeit mit Musiker*innen unterschiedlicher Profession, aus deren spezifischer Gestik oder deren spezifischem Sound. Er holt nicht als Komponist der ‚klassischen Neuen Musik‘ anderes aus der Populärmusik in die Ausdruckswelt der Neuen Musik herein, sondern er arbeitet auch selbst als DJ, mit Turntables, kooperiert mit Rockmusiker*innen und Improvisationskünstler*innen und entwickelt seine Musik unmittelbar aus diesen kommunikativen Situationen:

Ich bewege mich hauptsächlich in einer Szene, die Neue Musik mit großem „N“ heißt und mein größtes Problem damit ist, dass der Ursprung des Fortschrittsgedanken, der hinter dieser vielversprechenden Benennung steckt, einfach schon längst obsolet und irrelevant geworden ist. Aber andererseits kann diese Szene ein guter Treffpunkt und geeigneter Entwicklungsboden für frische, zeitgemäße Ansätze, Tendenzen, Ästhetiken sein, die ich woanders gefunden habe – sei es in Clubs, Kellern, bei neuen Medien, Kollektiven, in Strömungen, die oft nicht mal einen offiziellen Namen tragen und von denen ich Teil wurde. Und dann kann es schon einmal dazu kommen, dass ich beispielsweise DJs oder Noise Music Performerinnen und Performer als Solistinnen bzw. Solisten vor einem Symphonieorchester positioniere, aber nicht um das Spiel der Solistinnen bzw. Solisten durch das Orchester zu „veredeln“ oder kulturell zu rechtfertigen – alles abstruse Gedanken! Es rührt schlichtweg daher, weil ich mich in diesen Welten bewege und diese Art von Begegnungen mich reizen.¹⁸²

Dazu kommt noch, dass die Populärmusik heute auch in den musikalischen Ausbildungsinstitutionen in ganz anderer Weise verankert ist als etwa in den oben angesprochenen Phasen des 20. Jahrhunderts. Für eine nachhaltige Veränderung erscheint

182 <https://www.musicaustria.at/die-orientierungslosigkeit-muss-man-lange-erforschen-brigitte-wilfing-und-jorge-sanchez-chiong-im-mica-interview/>; 10.07.2022.

es mir aber auch als unabdingbar, dass Äußerungen wie die des obigen Zitats nicht bloß als vereinzelte Statements von Künstler*innen im ‚subkulturellen Ambiente‘ verbleiben, sondern eine größere Reichweite erlangen. Komponisten wie Sánchez-Chiong oder Bernhard Gander, die ihre unmittelbaren kompositorischen Mittel auch aus Bereichen der Populärmusik schöpfen, werden aber seit einiger Zeit auch an den hehren Aufführungsstätten Neuer Musik, wie etwa Darmstadt, Donaueschingen oder Wien Modern aufgeführt, und in diesem Zuge werden auch deren Positionen in Programmheften und Almanachen verbreitet. Damit wird nicht nur die Reichweite vergrößert, es verändert sich auch die Sprecherposition und das ‚Aufmerksamkeitskapital‘. Diese Texte werden unter Umständen auch von Wissenschaftler*innen oder Lehrer*innen gelesen, die Aspekte daraus in ihre Forschungen oder in die Lehre einfließen lassen – so entstehen ‚Aufmerksamkeitsketten‘, die eine nachhaltigere Positionierung jener Vorstellungen im gesamten Dispositiv unterstützen. Das daraus entstandene ‚Reputationskapital‘¹⁸³ hält die Künstler*innen im Gespräch und begünstigt weitere Aufführungen. Derzeit würde ich diagnostizieren, dass der veränderte Blick auf Populärmusik innerhalb der Neue Musik-Szene eine Destabilisierung des vorherrschenden Diskurses darstellt, die das Verdikt über dieses musikalische Segment aufzuheben versucht. Sowohl die künstlerischen Produkte wie auch die verbalen Äußerungen dieser Künstler*innen können als Interventionen in das aktuelle Machtgefüge verstanden werden, das möglicherweise in einer substanziellen Veränderung begriffen ist.

Auch die zunehmenden intermedialen bzw. interdisziplinären Tendenzen in der kompositorischen Praxis sind sicherlich mehr als eine vorübergehende Mode. Die Verwendung von „laptops, game-controllers, motion sensors, webcams, video-projectors, midi-keyboards, internet-protocols, search algorithms“¹⁸⁴ wird wohl verbleiben und wahrscheinlich auch zunehmend zu den Arbeitsmitteln zukünftiger Komponist*innen gehören. Daraus entstehe mit den Worten Marko Cicilianis eine „music in the expanded field“, die andere Anforderungen stelle als konventionelle kompositorische Arbeiten für Instrumente oder Stimmen:

When working in the expanded field, however, I see that many composers turn to different points of orientation, often several at the same time. This goes together with having to face different demands, many of which did not formerly belong to the skill set of a composer taught in academia. In 2016 I

183 Vgl. Andreas Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin 2017, S. 173.

184 Stefan Prins, *Componeren Vandaag: Luft von diesem Planeten*. Broschüre des Klangforums für die Saison 2013/14, Wien 2013, S. 19.

conducted interviews with a number of colleagues working in the expanded field and asked them what extra skills they had to learn in order to realize their art. Here is an incomplete list of the points that were mentioned: the use of video editing softwares, VJ tools, film and foto cameras, staging, lighting, programming languages, communicating protocols, working with microprocessors, physical computing, soldering, tailoring, book layout and more. [...] Usually composers learn these skills autodidactically, remote from academic institutions. This also distances them from the the typical discourse [...] ¹⁸⁵

Mit den letzten beiden Sätzen verweist Ciciliani auf einen für die aktuellen Machtstrukturen relevanten Faktor, der allerdings auch im Wandel begriffen ist. So wie es etwa an der Wiener Musikuniversität seit dem Studienjahr 1997/98 einen Studienzweig für Medienkomposition und Angewandte Musik gibt ¹⁸⁶, gibt es Ähnliches zunehmend auch an anderen Institutionen. Trotzdem dürfte es zutreffen, dass sich nach wie vor etliche Komponist*innen einige der von Ciciliani aufgelisteten Anforderungen autodidaktisch außerhalb der akademischen Institutionen aneignen, und damit in einem Raum, der unter Umständen außerhalb des Gravitationsfeldes der maßgebenden Diskurse angesiedelt ist. Komponist*innen, die ihre Fühler in andere Disziplinen ausstrecken, bewegen sich in sehr heterogenen Diskursfeldern, die von maßgebenden Entscheidungsträgern, wie etwa Kurator*innen von Festivals, oder Juror*innen von Preisen oder Wettbewerben, möglicherweise nur am Rande wahrgenommen werden. Und Ciciliani fügt noch hinzu: „[...] each individual composer who has expanded their practices refers to an individual set of additional discourses.“ ¹⁸⁷ Das hat jedenfalls auch Konsequenzen für die Rezeption, weil es beispielsweise auch wenig Musikwissenschaftler*innen geben dürfte, die ihren Blickwinkel auf solche Bereiche lenken. Sie werden in ihrer Szene viel eher wahrgenommen, wenn sie sich mit bereits etablierten Größen der Neuen Musik, wie etwa Helmut Lachenmann, auseinandersetzen, oder mit jüngeren Komponist*innen, die dann aber zumindest an zentrale Tendenzen anknüpfen sollten, die eine Einordnung in Traditionsstränge erleichtert. Dahinter steckt, neben karrieristischen Aspekten, wohl immer noch das bürgerliche Bedürfnis der Etablierung eines gemeinsamen ‚Wissensguts‘, das mit einer sozialen Gemeinschaft geteilt werden kann.

Schließlich muss noch gefragt werden, wie groß die Reichweite all der angesprochenen Texte überhaupt ist. Trotz der Ausweitung in den letzten Jahrzehnten umfasst

185 Marko Ciciliani, *Music in the Expanded Field – On recent Approaches to Interdisciplinary Composition*, S. 5. Homepage: <http://www.ciciliani.com/writing.html>; 19.01.2023.

186 Eine Kompositionsklasse für Angewandte Musik gab es bereits seit 1992.

187 Ebd., S. 6.

die Neue Musik-Szene nur ein sehr kleines gesellschaftliches Segment innerhalb der gesamten Musikszene. Werkeinführungen und reflektierende Texte in Programmen und Almanachen dürften doch von einem erheblichen Teil des Publikums gelesen werden, Aufsätze in Fachzeitschriften allenfalls von einem kleinen Teil, nämlich den Spezialist*innen des Feldes (Komponist*innen, Musikwissenschaftler*innen, Journalist*innen, Pädagog*innen, Kurator*innen). Aber gerade diese sind auch die Multiplikatoren; so manche Entscheidung eines Kurators in Hinblick auf eine Facette der Programmierung mag durch so einen Text angeregt worden sein. Fraglos haben Fachzeitschriften oder einschlägige Reihen eine relevante Funktion für die Konstruktion von Geschichtsbildern: „Die Musik-Konzepte sind ein gutes Beispiel für solch eine Kanonbildung.“¹⁸⁸

Es gilt aber auch zu bedenken, dass das Musikschritftum in manchen Bereichen stark zurückgegangen ist; neben der Auflösung der einen oder anderen Zeitschrift¹⁸⁹ betrifft das wohl in besonderem Ausmaß die Musikkritik. Bereits 1981 diagnostizierte Lutz Lesle einen „Notfall Musikkritik“.¹⁹⁰ Das wird von vielen Komponist*innen durchaus beklagt:¹⁹¹

Was für mich aber für das Konzertleben noch wichtiger wäre als beispielsweise Programmhefte, wäre eine lebendige Musikkritik. Ich empfinde es als Katastrophe, dass die Musikkritik in Europa immer mehr vom Aussterben bedroht wirkt. Denn sie ist einer der Motoren der Musikszene, natürlich auch was neue Entwicklungen angeht.¹⁹²

Gerade mit diesem Aspekt setzte sich der Philosoph Harry Lehmann auseinander, für den insbesondere eine systemimmanente Kunstkritik eine innovative Funktion erfüllen könnte.¹⁹³ Als systemimmanent bezeichnet er eine Kritik, die nur der Kunst und

188 F13.

189 Die Österreichische Musikzeitschrift beispielsweise wurde 2018 eingestellt.

190 Lutz Lesle, *Notfall Musikkritik*, Wiesbaden 1981. 1957 sah Hans Heinz Stuckenschmidt neben Elend immerhin noch Glanz: Ders., *Glanz und Elend der Musikkritik*, Berlin 1957. Für die Beantwortung der Frage, warum die Musikkritik aktuell in einer krisenhaften Situation steht, ist hier nicht genügend Raum. Ich schließe mich aber zwei wesentlichen Argumenten von Jörn Peter Hiekel an, der einerseits die mangelnde institutionelle Unterstützung von potentiellen Personen, und andererseits die enorme „Zersplitterung der Aufmerksamkeit“, ins Treffen führt: Ders., „Substanzielle Musikkritik – Möglichkeiten und Grenzen“, in: Harry Lehmann (Hg.), *Autonome Kunstkritik*, Berlin 2012, S. 87–118 (hier S. 112)

191 F4, F8, F9, F10, F17, F23.

192 F17.

193 Harry Lehmann, „Zehn Thesen zur Kunstkritik“, in: Ders. (Hg.), *Autonome Kunstkritik*, Berlin 2012, S. 11–36.

der Erschließung des jeweils einen Werks, das zur Debatte steht, verpflichtet sei. Das muss verknüpft werden mit Lehmanns Position, dass der Neuheitswert der aktuellen Kunst sich „mehr und mehr vom ästhetischen Material zum ästhetischen Gehalt“ verschiebe, so dass die Versprachlichung avancierter Kunst, zum Beispiel in Form kunstimmanenter Kritik, erst recht zu einer „Bedingung ihrer Erfahrbarkeit“¹⁹⁴ würde. Diese Form der Kritik, die auch Lehmann eher als Desiderat sieht, ist aktuell wohl von überschaubarer Bedeutung. Tendenziell ist es auch so, dass kritische Auseinandersetzungen vor allem Arbeiten bereits längst arrivierter Komponist*innen gewidmet sind, wo auch für Musikwissenschaftler bzw. Musikkritiker ein gewisses Maß an Aufmerksamkeit oder Renommee zu erwarten ist.¹⁹⁵ Ein weiteres Problemfeld besteht darin, dass sich im Schreiben über Neue Musik fraglos ein gewisser Slang herausgebildet hat. Damit ist gemeint, dass bestimmte formelhafte Beschreibungsmodelle in ganz ähnlicher Art in unterschiedlichsten Rezensionen zu finden sind, so dass man sich fragen muss, wie weit diese für spezifische Charakterisierungen überhaupt noch tauglich sind.¹⁹⁶

Wie beurteilen Komponist*innen selbst die Relevanz von Texten, in denen künstlerische Positionen zum Ausdruck gebracht werden? Da gehen die Meinungen stark auseinander; von der Einschätzung, dass derartige Publikationen ein bloßes „Hintergrundgeräusch“¹⁹⁷ seien, reichen sie bis zur Überzeugung, dass sie „absolut notwendig, Teil des Marketings“¹⁹⁸, „auf jeden Fall wichtig für die Sichtbarkeit“ seien und „durchaus die Szene beeinflussen“¹⁹⁹ könnten. „Diesen Bereich halte ich in der Neuen Musik für bedeutender als in anderen Musikgenres.“²⁰⁰ „Das Verfassen von Aufsätzen [...] ruft manchmal erstaunlich starke Reaktionen nach sich. Es hängt aber davon ab, wo die Artikel publiziert werden, d. h. Publikationen im akademischen Kontext werden von der Musikszene in der Regel nicht wahrgenommen. Anders sieht es aus bei einschlägigen Fachzeitschriften zur zeitgenössischen Musik

194 Ebd., S. 17.

195 Die zahlreichen Besprechungen der Werke Olga Neuwirths von Stefan Drees sind dafür ein Beispiel. Hier ergibt sich eine Art Symbiose, die beiden Seiten dient. Das ist zunächst einmal auch nichts Beklagenswertes; allerdings dürfte es für den Kritiker schwierig sein, in so einem Fall die Unabhängigkeit zu bewahren.

196 Ähnliche Diagnosen lassen sich bereits bei Walter Benjamin oder Peter Bürger finden: Walter Benjamin, „Pariser Brief II. Malerei und Photographie“, in: Ders. *Gesammelte Schriften*, hg. von R. Tiedemann/H. Schweppenhäuser, Frankfurt 1974, Bd. III, S. 498. Peter Bürger, „Begriff und Grenzen der Kritik“, in: Harry Lehmann (Hg.), *Autonome Kunstkritik*, Berlin 2012, S. 52.

197 F1.

198 F3.

199 F23.

200 F14.

(NZfM, MusikTexte, Positionen).²⁰¹ In einem anderen Beitrag wird diese Einschätzung noch zugespitzt:

Ich denke, der Einfluss des Musikschritftums ist indirekt für die Ausrichtung des zeitgenössischen Konzertlebens von Bedeutung, das bestimmt wird durch Netzwerke einer bestimmten Elite und ihrer Vorstellung von ‚guter‘ Musik (Kurator*innen, Förder*innen, Veranstalter*innen – ergo: Musikwissenschaftler*innen). In der Ausbildung dieser ‚Elite‘ spielt das Musikschritftum [...] eine besonders große Rolle, die sogenannte musikalische Praxis hingegen [...] eher eine kleine; entsprechend affin reagiert diese Personen-Gruppe auf diskursmächtige Komponist*innen. Noch vor nicht allzu langer Zeit haben eher Komponist*innen Konzertprogramme im Bereich Zeitgenössischer Musik organisiert und veranstaltet. Auch in der öffentlichen Wahrnehmung sorgen Künstler*innen, die provokativ ihre Selbstdarstellung auch in Texten verfolgen und ein bestimmtes Image – z. B. des Bad Boy inszenieren, oder anders ausgedrückt: aggressiv auf Distinktionsgewinne setzen – wie z. B. zum Teil Johannes Kreidler, für größere Aufmerksamkeit als ihre ‚stilleren‘ Kollegen. Vor allem die gebildete Schrift-Elite kann an Diskurse zum Teil leichter ‚andocken‘, als nur an Musik.²⁰²

In diesem bemerkenswerten Statement werden eine ganze Fülle zentraler Aspekte angesprochen, die auf Kanäle der Macht verweisen: Schon die Einschätzung, dass Einflüsse (vorwiegend) „indirekt“, und nicht durch unmittelbare Machtausübung von A auf B, verlaufen, deckt sich mit meinen wesentlichen Grundannahmen (vgl. Kap. 1.2). Natürlich treffen etwa Kurator*innen Entscheidungen in Hinblick auf die Programmierung von Festivals, die unmittelbare Konsequenzen haben: Das Stück A wird aufgeführt, das Stück B nicht. Aber das ist eben keine völlig willkürliche, individuelle Entscheidung; vielmehr entspringt diese einer Fülle von Voraussetzungen, die niemals allesamt rekonstruierbar und beschreibbar sind. Eine der Voraussetzungen ist eben das Musikschritftum, mit dem sich Kurator*innen (zumindest mit einigen Segmenten davon) auseinandersetzen. Eine andere Voraussetzung kann in der Reaktion auf gesellschaftliche Erwartungshaltungen gesehen werden. Kurator*innen sind heute zumeist nicht bloß Organisatoren von Festivals, vielmehr versuchen sie durch die programmatische Ausrichtung in brisante aktuelle gesellschaftspolitische Problemfelder zu intervenieren und – sie verfassen dazu in der Regel auch selbst

201 F18.

202 F12.

Texte, die Impulse ausstrahlen sollen. Eine befragte Person geht sogar so weit, von Neuer Musik als einer „Kuratoren-musik“ zu sprechen, „die wunderbar beschreibbar ist, alles berührt was gerade angesagt ist, sich bestens mitteilen lässt und dann denjenigen auch verkaufbar ist, die sich dem Einfluss des Kuratorischen nicht entziehen können/wollen, die also ‚gläubig‘ sind“²⁰³. Der Zweite Teil des obigen Zitats kann als Ergänzung zu meinen Ausführungen über die Auseinandersetzungen zwischen Claus-Steffen Mahnkopf, Johannes Kreidler und Harry Lehmann gesehen werden, die nicht zuletzt durch das Bestreben um Distinktion und dem Aufbau eines Aufmerksamkeitskapitals bestimmt sind.

3.2.3. Genderaspekte

Nachdem im Kapitel 2 (Das kompositorische Beobachtungsfeld) der Stellenwert der Aufführungen von Musikstücken von Komponistinnen in der Dekade von 2010 – 2019 in Deutschland und Österreich (auch mit Vergleichen zu den vorangegangenen Jahrzehnten) dargestellt worden ist, geht es hier aus diskursanalytischer Perspektive nochmal um die Gründe für die markanten Veränderungen in dieser Zeit, speziell auch um die Frage, in welchem Ausmaß die diskursive Ebene dafür mitbestimmend war.

Der Zugang und die Zugangsmechanismen zu einer Szene sind unmittelbarer Ausdruck von Machtmechanismen. Was also hat den Zugang von Komponistinnen zur Aufführungsszene der Neuen Musik bis etwa 2010 auf einem sehr geringen Level, im einstelligen Prozentbereich gehalten (das entspricht weniger als einem Drittel des Anteils an Kompositionsstudentinnen an Musikunis in beiden Ländern)? Welche Mechanismen haben sich verändert, dass es nach 2010 zu einem starken Anwachsen, verbreitet auf etwa ein Drittel der aufgeführten Stücke insgesamt, kommen konnte?²⁰⁴ Demnach entsprach die Präsenz von Stücken von Komponistinnen im untersuchten Segment im Zeitraum zwischen 2015 und 2019 ungefähr dem Anteil der Kompositionsstudentinnen an den Musikunis. Deren Zahlen können durch die beiden folgenden Statistiken veranschaulicht werden:

203 F5.

204 Hier muss nochmals darauf hingewiesen werden, dass sich diese Zahlen auf die Aufführungszahlen innerhalb eines spezifischen Segments in Deutschland und Österreich beziehen. International bestehen sicherlich große Unterschiede; so zeigt etwa eine Studie von Sally Macarthur, dass die Präsenz von Frauen in Konzerten Neuer Musik in Australien im Jahr 2013 schlechter war als in den 1990ern, obwohl der aktuelle Anteil von Frauen der 2013 im Australian Music Centre repräsentierten KomponistInnen mit 25 % deutlich höher ist als in den 1990ern. (Sally Macarthur, „The Woman Composer, New Music and Neoliberalism“, in: *Musicology Australia* 36/1, 2014, S. 36–52; oder: <https://www.researchgate.net/publication/271669320>; pdf)

Eine vom Deutschen Kulturrat in Auftrag gegebene Studie gibt für die deutschen Musikhochschulen folgende Zahlen über den Prozentsatz an Kompositionsstudentinnen im Kompositionsstudium bekannt²⁰⁵:

1994/95:	22%
1998/99:	21%
2002/03:	28%
2006/07:	27%
2010/11:	29%
2014/15:	32%

Für die Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien liegen folgende Zahlen vor²⁰⁶:

1899/00:	7,41	1984/85:	34,89	2000/01:	34,25
1909/10:	18,18	1985/86:	31,9	2001/02:	33,98
1918/19:	8,93	1987/88:	27,1	2002/03:	36,52
1929/30:	12,99	1988/89:	28,57	2003/04:	38,77
1939/40:	7,50	1989/90:	33,06	2004/05:	33,06
1949/50:	16,51	1990/91:	35,43	2005/06:	25
1959/60:	19,74	1991/92:	32,5	2006/07:	25,89
1969/70:	16,13	1992/93:	30,17	2007/08:	24,17
1979/80:	21,09	1993/94:	28,7	2008/09:	25,6
		1994/95:	30	2009/10:	26,8
		1995/96:	26,47	2010/11:	26,08
		1996/97:	28,42	2011/12:	32,5
		1997/98:	32,96	2012/13:	30
		1998/99:	31,39	2013/14:	26,13
		1999/00:	34,31	2014/15:	30,23
				2015/16:	28,26

Die Entwicklungen in Deutschland und Österreich unterscheiden sich insofern etwas, als in Deutschland ein merklicher Anstieg von 1994/95 bis 2014/15 zu verzeichnen ist, während in Wien der prozentuelle Anteil seit Beginn der 1980er Jahre durchwegs

205 <https://www.kulturrat.de/wp-content/uploads/2016/12/Frauen-in-Kultur-und-Medien.pdf>, S. 74; 13.05.2022.

206 Diese Untersuchungsergebnisse sind mir freundlicherweise von Andrea Ellmeier, der Leiterin der Stabstelle für Gleichstellung, Gender Studies und Diversity der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien, zur Verfügung gestellt worden.

um die 30% kreist. Diesen Unterschied kann ich nicht begründen; entscheidender ist für mich aber ohnehin die Frage, warum Jahrzehnte zuvor der Zugang für Frauen zum Kompositionsstudium bereits in einem Prozentsatz vorhanden war, der auf der Aufführungsszene erst mehrere Jahrzehnte danach erreicht wurde. Eine erste Antwort kann wahrscheinlich darin gesehen werden, dass Veränderungen, sowohl auf institutioneller wie auch auf personeller Ebene, mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten erfolgen. So hat der ‚zweite feministische Schub‘ in den 1960er/70er Jahren offenbar viele Frauen dazu bewogen, einer Berufung nachzugehen, die die längste Zeit als männlich dominiert galt und nur von wenigen Frauen ergriffen wurde (und diese wenigen wurden weitgehend ignoriert). Der kompositorischen Berufung in einem Studium nachzugehen bedeutet aber keineswegs, dieser auch darüber hinaus folgen zu können; für die Präsenz in der Aufführungsszene sind andere Zugangsmechanismen verantwortlich, die offenbar langsamer für Frauen durchlässig geworden sind.

Um diese Entwicklungstendenzen plausibel zu machen, möchte ich im Folgenden einen kleinen Rückblick über das letzte halbe Jahrhundert geben, vor allem in Hinblick auf qualitative Veränderungen auf institutioneller, diskursiver und sozialer Ebene. 2005 führte Kirsten Reese ein Interview mit Gertrud Meyer-Denkman, die seit 1957 eng mit den Darmstädter Ferienkursen verbunden war und auch bei Karlheinz Stockhausen studierte. Angesprochen auf Stockhausens damalige Frage, warum sie denn eigentlich nicht komponiere, sagt Meyer-Denkman:

Man muss einmal sehen, in meiner Generation – ich bin 87 Jahre alt – gab es überhaupt nicht die Idee, dass Frauen komponieren, das war so weit weg und ich musste stets Geld verdienen. Mit Komponieren konnte ich nichts verdienen, überhaupt nichts. Für mich war es wichtig, das [meine Erfahrungen mit der Neuen Musik] in die Pädagogik hineinzubringen – und das hat mich so ausgefüllt und mich auf so viele Seitengebiete gebracht, Lernpsychologie, Neurobiologie ... [...] Ich war derartig von diesen Aufgaben absorbiert, dass das Komponieren Nebensache wurde. Und ich wollte auch nicht komponieren im üblichen Sinne, das sieht man an diesem einen Beispiel [*Aktionen – Reaktionen*, 1966], sondern [mich interessierte] Komposition in dem Sinne, dass – wie ich's bei Cage gelernt habe – der Interpret Mitentscheidender ist in der Anlage einer Komposition.²⁰⁷

207 Vgl. Kirsten Reese, „Der hörende Blick ins Archiv. Reflexionen über Materialien aus dem Archiv des Internationalen Musikinstituts Darmstadt und andere Quellen“, in: Vera Grund/Nina Noeske (Hg.), *Gender und Neue Musik. Von den 1950er Jahren bis in die Gegenwart*, Bielefeld 2021, S. 56.

Ende der 1950er Jahre war Komponieren als beruflicher Weg demnach so gut wie außerhalb des Denkbaren (die Einzelaussage von Meyer-Denkman kann wohl als generalisierbar gelten). Vor allem sahen Frauen offenbar keine Möglichkeiten und Wege, in die Lage zu kommen, damit auch Geld zu verdienen also etwa in einschlägige berufliche Stellungen zu bekommen, ausreichend Aufträge zu erhalten, verlegt zu werden usw. Und wenn, dann wäre das nur möglich gewesen, wenn man komponierte, wie das in der Darmstädter Szene Anklang gefunden hätte – mit anderen Worten, wie das von einflussreichen Komponisten, etwa Stockhausen oder Pierre Boulez, goutiert worden wäre.

Dass sich der Diskurs über Frauen als Komponistinnen in den 1970er Jahren zumindest ansatzweise verändert hat, lässt sich aus den Erinnerungen von Christina Kubisch schließen. Zwar musste sie bei ihrem ersten Besuch in Darmstadt 1974 feststellen, dass alle Dozierenden und alle Mitglieder der Jury des Kranichsteiner Musikpreises männlich waren und die meisten Musikkritiker und Komponisten überzeugt waren, dass Frauen nicht komponieren könnten. Andererseits waren aber für sie die 1970er Jahre doch „die Zeit der (politischen) Wahrnehmung als Musikerin und angehende Komponistin“.²⁰⁸ So konnte sie in der 1978 gegründeten Zeitschrift *Troubadora* den Aufsatz *Die tonlose Frau. Über den Begriff des Weiblichen in der Musik* veröffentlichen²⁰⁹, zeitnah erschienen die ersten maßgebenden Veröffentlichungen zur Frauenmusikforschung, etwa von Eva Rieger und Eva Weisweiler. Eine weitere Folge war schließlich der schon erwähnte starke Anstieg von Kompositionsstudentinnen.

In weiten Bereichen änderte sich allerdings nicht viel, oder die Änderungen gingen sehr langsam voran: In musikgeschichtlichen Darstellungen wurden Frauen nach wie vor so gut wie ignoriert, im Konzertleben erhöhte sich der Frauenanteil bis etwa 2010 nur geringfügig. Demnach war es auch am Beginn des 21. Jahrhundert noch immer notwendig, Initiativen zur Sichtbarmachung von Frauen als Komponistinnen oder Interpretinnen zu setzen: So gründete Elisabeth Schimana 2005 das Institut für Medienarchäologie (IMA), das „Ausgrabungen von Produktionen von Frauen im Bereich der elektronischen Kunst und deren Sichtbarmachung für eine breitere Öffentlichkeit“²¹⁰ dienen soll. Erst dem Musikschritftum ab etwa 2010 ist zu entnehmen, dass schon in der Frühphase der elektronischen Musik Frauen in erstaunlich hohem Ausmaß involviert waren, zum Teil in Pionierrolle.²¹¹ Auch das 2014 ins Leben

208 Vgl. ebd., S. 51.

209 Ebd., S. 52.

210 Janina Klassen, „Mikros für Sirenen: Von Cathy Berberian zu den Heroines of Sound. Zur Hör- und Sichtbarmachung von Künstlerinnen elektronischer Musik“, in: Ebd., S. 145.

211 Bezeichnenderweise ist eine der ersten diesbezüglichen Publikationen eine Genderbezogene: Christa Brüstle, „Das 20. und 21. Jahrhundert“, in: Annette Kreuziger-Herr/Melanie Unseld

gerufene Festival *Heroines of Sound* hat sich zum Ziel gesetzt, „weibliche Akteure in der Musik (wieder) zu entdecken“ und dem Publikum die Möglichkeit zu geben, „Verbindungen zwischen den frühen Heldinnen und den Komponistinnen aktueller zeitgenössischer Musik und elektronischer Performance zu entdecken“²¹². Erst seit etwa 2010 sind diese Phänomene auch in Nachschlagewerken erfasst, etwa im Lexikon *Musik und Gender*²¹³. Und das seit 2005 existierende Projekt *Musik und Gender im Internet (MUGI)* versucht in besonders umfassender Weise, etwa durch vielfältige Materialsammlungen, Links und multimediale Aufbereitungen, das Wirken von Komponistinnen und Interpretinnen zu würdigen.

Eine Begründung für die langsamen Fortschritte bezüglich der Präsenz von Frauen in vielen Bereichen des Musiklebens kann auf allgemeiner Ebene eben darin gesehen werden, dass neue ins Spiel gebrachte Ideen, Vorstellungen und Denk- Wahrnehmungsweisen in der Regel längere Zeit brauchen, um sich in breitere soziale Bereiche zu sedimentieren. Konkretere Gründe dafür können sowohl auf personeller (1) wie auf der Ebene des Musikschrifttums (2) gesehen werden:

1) Nach dem Beginn der Frauenmusikforschung Ende der 1970er Jahre waren noch Jahrzehnte danach (männliche) Personen an wichtigen Stellen präsent, in deren Bewusstsein diese neuen Perspektiven nicht eingedrungen waren; entsprechend bedurfte es eines umfassenden Generationenwechsels, um nachhaltige Veränderungen möglich zu machen. Das betrifft Kompositionsprofessor*innen und andere Lehrpersonen an Musikuniversitäten und Konservatorien, wie auch Kurator*innen, aber auch Ensembles in Hinblick auf ihre Bereitschaft, Stücke von Frauen aufzuführen oder in Auftrag zu geben. Als ein frühes Beispiel für ein verändertes Bewusstsein in Hinblick auf die Sichtbarmachung und Einbindung von Frauen kann KOFOMI, das 1996 von Wolfgang Seierl und Christian Heindl gegründete Komponistenforum Mittersill gelten, wo von Anfang an auf eine paritätische Beteiligung von Männern und Frauen geachtet wurde.²¹⁴ Bemerkenswert und bezeichnend ist, dass noch eine 20 Jahre später stattgefundene Studie erhebliches Aufsehen erregte:

In 2016, composer Ashley Fure and anthropologist/cultural theorist Georgina Born let an octopus out of the bag at Darmstadt, which immediately raised the temperature under the seats of individuals and organisations alike,

(Hg.), *Lexikon Musik und Gender*, Stuttgart 2010, S. 98–108.

212 Ebd., S. 146.

213 Ebd., S. 98–108.

214 Vgl. <https://kofomi.com/about/>, 20.05.2022.

and spawned both debate and activity on gender and other social relations in contemporary music.²¹⁵

Diese aus einem Interview von Juliana Hodkinson mit Georgina Born entnommene Aussage steht stellvertretend für zahlreiche in Publikationen und Symposien beobachtbare Reaktionen auf Ashley Fure's Untersuchungen über den Frauenanteil an den Darmstädter Ferienkursen seit deren Beginn (vgl. Kap. 2.1.4). In unmittelbarer Folge darauf haben sich auch einige Neue-Musik-Festivals zu zunehmender Diversität bekannt. Dieser beträchtliche Wiederhall ist schon insofern bemerkenswert, weil Fure's Untersuchungen ja nur in Zahlen präzisierten, was ohnehin die ganze Zeit am Tisch lag und deshalb kaum jemanden überrascht haben dürfte. Allerdings ist das die längste Zeit gar nicht als Problem wahrgenommen worden; eine ähnliche Untersuchung um 1990 wäre womöglich noch ohne nennenswerte Resonanzen verpufft – so wie die verstreuten Äußerungen von Denkmann-Meyer und Kubisch. 2016 traf die Studie aber offenbar auf fruchtbaren Boden, weil ein wesentlich breiterer Teil der Szene ein Bewusstsein, eine Sensibilisierung für die Problematik entwickelt hatte und auch bereit für konkrete Veränderungen war.

2a) Nicht nur für die Musikgeschichtsbücher, die im 20. Jahrhundert geschrieben wurden, war die Musikgeschichte eine rein männliche, im deutschsprachigen Bereich sind selbst die nach 2010 herausgekommenen Bücher von Werner Keil²¹⁶, Michael Heinemann²¹⁷ und Arnold Werner-Jensen²¹⁸ so gut wie frauenfrei! Damit ist hier nicht einmal der erste, seit Ende der 1970er Jahre begonnene Schritt der Sichtbarmachung von Komponistinnen integriert, geschweige denn folgende wie die Erweiterung der Perspektive in Richtung Gender und Diversität. In den englischsprachigen Musikgeschichten von Paul Griffiths²¹⁹ und Richard Taruskin/Christopher Gibbs²²⁰ sind Komponistinnen und Interpretinnen halbwegs angemessen repräsentiert. Was diesen Unterschied bedingt, bedürfte einer eingehenderen Untersuchung, für die hier kein Platz ist. Jedenfalls sehen zumindest Teile der musikwissenschaftlichen Community nach wie vor keine Veranlassung, ihr Musikgeschichtsbild durch die Ergebnisse der

215 Interview von Juliana Hodkinson mit Georgina Born, <https://seismograf.org/node/9588>, 22.04.2022.

216 Werner Keil, *Musikgeschichte im Überblick*, Paderborn 2014.

217 Michael Heinemann, *Kleine Geschichte der Musik*, Stuttgart 2013.

218 Arnold Werner-Jensen, *Das Reclam Buch der Musik*, Stuttgart 2012.

219 Paul Griffiths, *Geschichte der Musik. Vom Mittelalter bis in die Gegenwart*, aus dem Englischen von Corinna Steinbach und Stephanie Staudacher, Stuttgart 2008.

220 Richard Taruskin/Christopher H. Gibbs, *The Oxford History of Western Music*, College Edition, Oxford University Press 2013.

Frauenmusik-, Gender- und Diversitätsforschung zu verrücken. Und selbst in Publikationen, deren Herausgeber*innen gezielt einen „geweiteten Horizont“²²¹ verfolgen, verbleiben Schief lagen: Im Personen- und Werkregisters des *Lexikon Neue Musik* sind Frauen durchaus in adäquatem Ausmaß vertreten; in den neun Abschnitten des Thementeils, wo die zentralen Entwicklungen nach 1945 dargestellt werden, sind aber neben mehreren hundert Männern bloß fünf Frauen vertreten. Das heißt: In der Konstruktion des ‚großen Bildes‘ haben Frauen auch hier wenig Platz.

Bezeichnend ist überdies die Beobachtung, dass von den insgesamt 51 an diesem Lexikon beteiligten Autor*innen nur 11 weiblich sind. Das wiederum passt zur Beobachtung, dass innerhalb der musikwissenschaftlichen Literatur merkwürdige Schief lagen in Hinblick auf die Geschlechterverteilungen vorherrschen: Überall dort, wo die großen musikgeschichtlichen Konturen gezeichnet werden, sind die männlichen Autoren massiv in der Überzahl – man blicke nur auf die Herausgeber*innen und Autor*innen von Handbüchern, Musikgeschichten oder eben Lexika. Andere Bereiche dagegen sind nicht nur überwiegend, sondern zum Teil fast ausschließlich, weiblich dominiert, so etwa das Schrifttum zur Genderthematik und überhaupt weite Teile der kulturwissenschaftlich ausgerichteten Literatur. Dazu nur ein paar Beispiele:

- Martina Oster, Waltraud Ernst, Marion Gerards (Hg.), *Performativität und Performance. Geschlecht in Musik, Theater und Medienkunst* (Berlin 2010). 39 Autor*innen: 38w, 1m.
- Kordula Knaus, Susanne Kogler (Hg.), *Autorschaft, Genie, Geschlecht. Musikalische Schaffensprozesse von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, Köln 2013. 14 Autor*innen: 12w, 2m.
- Corinna Herr, Monika Woitas (Hg.), *Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Köln 2006. 18 Autor*innen: 14w, 4m.
- Marion Gerards, Rebecca Grotjahn (Hg.), *Musik und Emanzipation. Festschrift für Freia Hoffmann zum 65. Geburtstag*, Oldenburg 2010. 24 Autor*innen, 19w, 5m.

Woran liegt das? Im Groben muss die Einschätzung dahin gehen, dass Männer tendenziell die eingefahrenen Schienen weiter befahren wollen; jene Schienen, auf denen bislang die Deutungshoheit über die Konturen der Musikgeschichte transportiert wurde.²²²

221 Jörn Peter Hiekel/Christian Utz (Hg.), *Lexikon Neue Musik*, Stuttgart 2016, S. IX.

222 Vgl. Andreas Holzer, „Genderdiskurse und ihre Relevanz für die Neue Musik“, in: Christian Glanz/Anita Mayer-Hirzberger/Nikolaus Urbanek (Hg.), *musik / kultur / theorie. Festschrift für Marie-Agnes Dittrich*, Wien 2019, S. 281.

2b) Die beiden Beispiele, die in die musikalische Analyse führen, sind schon insofern von besonderer Relevanz, als der Analysewürdigkeit von Werken ein nicht zu unterschätzender Faktor in Kanonisierungsprozessen – die ja auch Machtverhältnisse widerspiegeln – zuzusprechen ist. Diesbezüglich lohnt sich, als erstes Beispiel, ein Blick in eine kleine Anthologie mit dem Titel *Analytical Essays on Music by Women Composers*²²³. Dieser Titel klingt zwar höchst anachronistisch (er würde in die Phase der ersten Annäherungen an Komponistinnen in den 1980er/90er Jahren passen²²⁴), in der Einleitung zum dritten Band sind für unsere Zwecke aber interessante Untersuchungsergebnisse zu entdecken. Die Herausgeberinnen präsentieren hier die Resultate einer Studie, in der acht musiktheoretisch/-analytisch ausgerichtete Zeitschriften und die jährlichen Treffen der *Society for Music Theory (SMT)* über einen Zeitraum von 20 Jahren (1994–2013) auf die in den Beiträgen besprochenen Werke bezogen durchgesehen wurden. Das Ergebnis ist selbst für eine pessimistische Erwartungshaltung ernüchternd: Von den 1524 in den Zeitschriften publizierten Artikeln, in denen Werkbetrachtungen eine Rolle spielten, bezogen sich 23 (oder 1,51%) auf Komponistinnen; von den 1372 Konferenzbeiträgen bezogen sich 34 (oder 2,47%) auf Werke von Frauen. Diese Zahl würde sich nochmals etwa halbieren, wenn man die speziell Frauen gewidmeten Hefte bzw. Symposien abzöge.²²⁵

Im zweiten Beispiel geht es um die Frage, „wie über Komponist*innen gesprochen, oder genauer, welches Wissen über sie gesellschaftlich (re)produziert wird“²²⁶. Elisabeth Treydte legte dazu eine interessante Studie vor, in der sie die einschlägigen Artikel in der *Neuen Zeitschrift für Musik* von 1982–2014 auf geschlechtsspezifische Zuschreibungen untersuchte, nicht zuletzt in Hinblick auf die Frage, wie durch Sprache und die darin sich manifestierenden Denkmuster Machtstrukturen reflektiert

223 Laurel Parsons, Brenda Ravenscroft (Eds.), *Analytical Essays on Music by Women Composers*, Oxford University Press 2016.

Volume 1: *Secular & Sacred Music to 1900*

Volume 2: *Concert Music, 1900–1960*

Volume 3: *Concert Music, 1960–2000*

Volume 4: *Electroacoustic, Multimedia & Experimental Music, 1950–2015*

Der dritte Band ist bereits herausgekommen (Oxford University Press 2016).

224 Der vorliegende Band 3 (*Concert Music, 1960–2000*) lässt immerhin erkennen, dass es sich nicht bloß um eine beliebige Aneinanderreihung von Analysen handelt; alle analytischen Zugänge gehen von unterschiedlichen, sehr spezifischen Fragestellungen aus.

225 Die Zahlen beziehen sich allerdings auf alle Werkbesprechungen, nicht nur die auf die Neue Musik bezogenen.

226 Elisabeth Treydte, „Schreiben über Komponist*innen. Eine geschlechterforschende Rekonstruktion des aktuellen Diskurses in der Neuen Zeitschrift für Musik“, in: Sebastian Bolz, Moritz Kelber, Ina Knoth, Anna Langenbruch (Hg.), *Wissenskulturen der Musikwissenschaft. Generationen – Netzwerke – Denkstrukturen*, Bielefeld 2016, S. 280.

und ausgeprägt werden. Ich stelle im Folgenden die wichtigsten unterscheidenden Aspekte gegenüber, die Treydte im Vergleich von Texten über Komponisten und Komponistinnen herausanalysiert hat:

- Charakteristika von Texten über Komponisten²²⁷:
 - Betonung der Produktivität als Zeichen eines großen kreativen Potentials;
 - Betonung der internationalen Laufbahn; der Komponist als „territorialer Eroberer“²²⁸;
 - Metaphern zu individuellen Eigenschaften verweisen generell oft auf Militärisches, auf „Ausdauer, mentale Stärke und Konkurrenzfähigkeit“²²⁹;
 - Komponieren wird oftmals als pseudoreligiöser, schöpferischer Akt beschrieben, der zu etwas universell Gültigem führt;
 - der Komponist ist Erbe seiner Vorgänger;
 - der Komponist versteht es, krisenhafte Szenarien nutzbar zu machen;
 - der Komponist als charakterlich-moralische Instanz der Gesellschaft.

- Charakteristika von Texten über Komponistinnen²³⁰:
 - Die Produktivität spielt eine wesentlich geringere Rolle, ebenso die Innovation;
 - statt der gesellschaftlichen Relevanz stehen eher Verweise auf Lebensumstände und soziale Funktionen im Vordergrund;
 - die Komponistin ist weniger mythische Schöpferin als fleißige Handwerkerin;
 - die Komponistin wird weniger in ihrem politischen Engagement angesprochen, zumeist aber in ihrem ‚Frau-sein‘ (bei Männern wird das biologische Geschlecht nie angesprochen);
 - generell wird vieles ex negativo, also aus der Abweichung von der (männlichen) Norm, beschrieben.

Wenn es sich zeigt, dass Frauen tendenziell weniger als politisch wahrgenommen werden, so ist das ein wesentlicher Aspekt für eine breitere Wahrnehmung (man denke etwa an das ‚Kritische Komponieren‘ von Luigi Nono, Hans Werner Henze oder Helmut Lachenmann, das zu einer breiten Rezeption geführt hat). Die in Treydtes diskursanalytischer Studie gezeigten Ergebnisse verweisen sehr deutlich auf eine Art von Wissensproduktion, die in ihren Denkmustern eine klare Hierarchisierung der

227 Treydte, „Schreiben über KomponistInnen“, S. 285–289.

228 Ebd., S. 286.

229 Ebd., S. 286.

230 Ebd., S. 290–297.

Geschlechter widerspiegelt. Ich stimme aber Treydte zu, dass die Autor*innen der Artikel in der *Neuen Zeitschrift für Musik* die besprochenen Stücke der Frauen keineswegs bewusst abwerten wollten; vielmehr sind darin wohl unterbewusste Weiterführungen von Zuschreibungen und Formulierungen zu sehen.

Die Untersuchungen Treydtes können durch zwei weitere bestätigt bzw. ergänzt werden: In einer 2013 für ein soziologisch-musikwissenschaftliches Projekt²³¹ durchgeführten Interviewserie, in der es in der Hauptsache um die Erforschung von Kompositionsprozessen ging, kamen auch genderspezifische Aspekte zur Sprache, teilweise explizit, teilweise aber auch implizit. Bis auf eine Ausnahme versuchten nur die interviewten Männer, sich in ‚große Traditionen‘ einzubetten; in einem Interview wurde gar ein erheblicher Teil des (zumeist deutschen) Kanons als Bezugspunkt für den eigenen Weg erwähnt: Beethoven, Schubert, Bruckner, Wagner, Mahler, Schönberg, Webern, Berg, Nono, Stockhausen, Lachenmann, Spahlinger!²³² Es gibt wohl keine Komponistin, die sich je so positioniert hätte. Eine einzige Frau nannte Vorbilder; bezeichnenderweise mit Xenakis, Lachenmann und Grisey nur männliche.²³³ Statt sich in ‚große Traditionen‘ und ‚wichtige Diskurse‘ (etwa über den Materialbegriff, Kritisches Komponieren usw.) einzuklinken, waren die Selbstbeschreibungen viel stärker als bei den Männern auf persönliche Erfahrungen ausgerichtet; oft wurde die Zusammenarbeit mit anderen Künstler*innen stark betont.²³⁴ Vielfach mussten die interviewten Komponistinnen in ihrer Studienzeit am Ende des 20. Jahrhunderts noch (mittlerweile anachronistische) Vorurteile in Kauf nehmen: Eine bekam von ihrem Kompositionslehrer gesagt, dass Frauen einfach die „dünneren Sachen“²³⁵ schreiben würden; fast alle sahen sich noch immer einer „männlichen Domäne“²³⁶ gegenüber. Bei in familiären Verhältnissen eingebetteten Komponistinnen kam auch zu Tage, dass die Hauptlast der Bewältigung des Alltags nach wie vor stärker auf Seite der Frau verortet war.²³⁷

Eine zweite Ergänzung kann in einem interessanten Vergleich von Lauren Readhead gesehen werden, die die kritischen Reaktionen auf zwei Stücke von sehr unterschiedlich orientierten Komponistinnen gegenübergestellt hat. Wichtig ist

231 Es handelt sich um ein von Tasos Zembylas initiiertes Projekt an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien, das zu folgender Publikation führte: Tasos Zembylas/Martin Niederauer, *Praktiken des Komponierens. Soziologische, wissentheoretische und musikwissenschaftliche Perspektiven*, Wiesbaden 2016.

232 17.

233 12.

234 Z. B.: I1,2,4.

235 16.

236 Z.B.: 15.

237 Z. B.: 12.

vorwegzunehmen, dass die Reaktionen auf beiden Seiten durchwegs positiv intendiert und ausgerichtet waren. Verglichen wird *Caerulian* (Bassklarinette, 2010; basiert auf einer Studie von Multiphonics auf dem Instrument) von Rebecca Saunders mit *XXX Live Nude Girls* (Musiktheater für 2 Frauenstimmen, 2 Puppenspieler, 2 Kamerateleute, CD, Barbiepuppen, Kammerensemble, 2003) von Jennifer Walshe. Readhead will mit dieser Gegenüberstellung zeigen, dass Komponistinnen, die in einer Art und Weise komponieren, die sich in männlich bestimmte Diskurse (Betonung von Material, Struktur, Komplexität) einordnen lässt, besser bewertet würden als solche, die andere Zugänge erfordern. Die Einschätzungen von Saunders Stück sprechen von „discovering sounds“ auf der Basis erweiterter Spieltechniken, einem langen „experimental process“ (2003–2010), Innovation, komplexer Technik, die mit einem komplexen kompositorischen Prozess korrespondiere und sich in die Neue-Musik-Tradition einbetten würde. Auch bei Walshe ist von erweiterten Spieltechniken die Rede, deren Konsequenzen allerdings nicht in der Behandlung des Materials, sondern auf der Ebene der Aktionen in der Interpretation verorten werden, die ungewöhnlich und nicht in die Tradition eingebettet seien. Durch die Erwähnung von visuellen und taktilen Aspekten bei der Interpretation wird auch immer wieder die Rolle des Körperlichen angesprochen.

Die Ausrichtungen und das Vokabular der Besprechungen von Saunders' Stück (langandauernde Forschung mit dem Material, Technik/Struktur, Komplexität, Tradition, Fokus auf das in der Partitur ablesbare) gegenüber jenen von Walshe (Aktion, Körper, Sinne, Fokus auf das in der Interpretation entstehende) können deutlich männlich und weiblich konnotierten Diskursen zugeordnet werden. Sowohl der Materialdiskurs (Adorno, Lachenmann, Spahlinger, Mahnkopf ...) wie auch der Komplexitätsdiskurs (Ferneyhough, Mahnkopf ...) sind sowohl von Seite der Komponist*innen, als auch von Seite der Musikwissenschaft so gut wie ausschließlich männlich bestimmt, während körperliche Aspekte viel stärker von Frauen thematisiert werden. Sehr deutlich manifestieren sich auch die daran anknüpfenden Werturteile: Im Großteil musikwissenschaftlicher Texte wird eindeutig das aus der Partitur (als Repräsentation des Werks) Ablesbare höher eingeschätzt als das mit der Aufführung Verbundene. Dazu nur ein bezeichnendes Beispiel: In fast allen Musikgeschichtsdarstellungen der Musik des 20. Jahrhunderts ist Performance Art, etwa die Vokalperformance, die von Anfang an stark von Frauen dominiert war, weitgehend ignoriert. Das gilt etwa auch für die ersten Auflagen von *Moderne Musik seit 1945* von Ulrich Dibelius; in einer erweiterten Auflage kommen Performancekünstlerinnen zwar vor, aber in einer deutlich abwertenden Art und Weise:

Ihre eigenste, emanzipatorische Domäne haben darin aber die amerikanischen Performance-Künstlerinnen [später ist von Oliveiros, Anderson und Monk die

Rede; Anm. d. Verf.] entdeckt. Vielleicht, weil diese vielfältig konzentrische Form der Selbstverwirklichung durch Singen, Spielen, Tanzen, Agieren am ehesten ein Äquivalent gegen lange gesellschaftliche und vor allem künstlerische Unterdrückung zu bieten scheint. Vielleicht aber auch, weil das umfassende Exponieren der eigenen Physis dem weiblichen Naturell am sinnfälligsten entspricht und zugleich jede Konkurrenz im Vornhinein ausscheidet.²³⁸

Zutreffend formuliert Christa Brüstle, dass diese Darstellung impliziere, „den künstlerischen Anspruch der erwähnten Arbeitsgebiete gar nicht erst in Betracht zu ziehen“²³⁹ und damit diesem Bereich nicht einmal eine Nischenfunktion zuweise, sondern ihn schlichtweg aburteile und aus der maßgeblichen Musikgeschichte ausschließe. Abzulehnen ist auch die essentialistische Zuschreibung zum weiblichen Naturell. Und schließlich ist zu fragen, warum durch Performance von vornherein jegliche Konkurrenz ausgeschaltet wäre?

Resümee

Insgesamt erweist sich die Stellung von Komponistinnen im aktuellen Musikleben als zwiespältig: Einerseits ist eine deutliche Zunahme der Sichtbarkeit und Inklusion auf verschiedenen Ebenen zu beobachten, andererseits aber auch die Prolongation von alten klischeehaften Zuschreibungen. Diese oft abwertenden klischeehaften Zuschreibungen dürften mittlerweile in den seltensten Fällen herabwürdigend intendiert sein; vielmehr dürfte die Erklärung im Implicit Bias zu finden sein, der in psychologischen oder philosophischen Studien der ‚social epistemologists‘ folgendermaßen charakterisiert wird: „‘Implicit Bias‘ is a term of art referring to relatively unconscious and relatively automatic features of prejudiced judgement and social behaviour.“²⁴⁰ Es existiert demnach eine Diskrepanz zwischen expliziten Meinungen und unbewussten Verhaltens- oder Ausdrucksweisen, die (Schreib-)Handlungen bestimmen. Damit lassen sich wohl zu einem guten Teil die von Treydte herausgearbeiteten Prolongationen von Rollenbildern in den Texten der *Neuen Zeitschrift für Musik* begründen, wobei eine Kenntnisnahme dieses Phänomens auch Ansatz zu einer Veränderung wäre. Die völlige Ignoranz von Frauen in den oben erwähnten jüngst erschienenen Musikgeschichtsbüchern lässt sich dadurch allerdings weder erklären noch rechtfertigen.

238 Ulrich Dibelius, *Moderne Musik nach 1945*, [1966], erweiterte Neuausgabe, München 1998, S. 509.

239 Christa Brüstle, „Frauen in der experimentellen Musik“, in: Kordula Knaus, Susanne Kogler (Hg.), *Autorschaft – Genie – Geschlecht. Musikalische Schaffensprozesse von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, Köln 2013, S. 200f.

240 Vgl. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*.

Ob die angesprochenen Veränderungen des Diskurses die traditionellen, an männlichen Rollenbildern gemessenen, hegemonialen Perspektiven nachhaltig verschoben werden, muss insofern noch offengelassen werden. Immerhin treffen Untersuchungen wie jene von Treydte oder Fure heute auf eine sensibilisierte Umgebung und bleiben somit nicht ohne Folgen. Im Sinne von Foucaults ‚Mikrophysik der Macht‘ könnte diagnostiziert werden, dass durch die Vielzahl von genderrelevanten Äußerungen über einen längeren Zeitraum einiges davon in ein breiteres gesellschaftliches Bewusstsein eingesickert ist, wodurch es nach und nach zu Verschiebungen bzw. Veränderungen des Diskurses in Richtung einer Sensibilisierung kommen konnte; Äußerungen, die früher verpufft wären, finden nun Resonanz. Als Veranschaulichung für derartige Tendenzen kann auch das Stufenmodell des Soziologen Heinrich Popitz, der vor allem durch seine Beiträge zur Machttheorie bekannt ist, dienen. Wie Foucault oder Arendt sieht auch er Macht als selbstverständlichen Teil des gesellschaftlichen Lebens. Andererseits ist sein Stufenmodell doch sehr stark auf den Konnex von Macht zu Herrschaft, und damit auf die politische Ebene, fokussiert. Dennoch kann dieses Modell²⁴¹ gut auf eine allgemeinere Dimension erweitert werden, die dann auch die Genese der zunehmenden Integration von Frauen in die Neue-Musik-Szene plausibel machen kann:

Stufe 1: „sporadische Macht“²⁴². Handlungen in eine bestimmte Richtung sind noch auf Einzelfälle beschränkt und bleiben ohne Durchsetzungskraft (das würde in Hinblick auf die Frauenfrage dem oben durch Meyer-Denkman angesprochenen Stadium entsprechen).

Stufe 2–4: „normierende Macht“²⁴³, „Positionalisierung von Macht“²⁴⁴, „Institutionalisierung von Macht“. Es kommt zu normativen Verfestigungen (etwa zu verbesserten gesetzlichen Grundlagen zur Integration von Frauen), wodurch die Durchsetzung bestimmter Anliegen nicht mehr nur von der Initiative von Einzelpersonen oder kleinen Gruppen abhängig, sondern durch gewisse ‚Positionierungen‘ gewährleistet ist. Daraus erwachsen schließlich Institutionalisierungen (z. B. Genderabteilungen an musikalischen Bildungseinrichtungen, die einen fortlaufenden Diskurs befördern).

Stufe 5 – „Veralltäglichung zentrierter Herrschaft“²⁴⁵: In unserem Fall geht es natürlich weniger um die Herrschaft als um die Veralltäglichung integrativer

241 Heinrich Popitz, *Phänomene der Macht*, Tübingen 1992, S. 236ff.

242 Ebd., S. 236.

243 Ebd., S. 239.

244 Ebd., S. 244.

245 Ebd., S. 258.

Tendenzen, die Beförderung von Diversität, die nunmehr selbstverständlich einschlägige Handlungen leitet und erst gar nicht durch bestimmte Institutionen durchgesetzt werden müsste.

Wie die meisten Modelle kann auch dieses die wesentlich vertrackteren Entwicklungen natürlich nicht genau abbilden, sondern allenfalls ein gewisses Verständnis für prozessuale Veränderungen plausibel machen. Wie bei Stufe 5 angedeutet, könnte eine nachhaltigere positive Entwicklung auch dadurch begünstigt werden, dass kritische Texte von einer vormals tendenziell eher engeren feministischen Orientierung zunehmend in Richtung Diversität verbreitert werden. Andreas Reckwitz sieht durch die Ausweitung der Frauenerwerbstätigkeit in der Spätmoderne, vor allem in der sich stark vergrößernden akademischen Mittelklasse, eine Angleichung der Kompetenzerwartung, die ein ‚Degendering‘ zwischen den Geschlechtern begünstige: „Degendering bedeutet also, dass die zentralen beruflichen Fähigkeiten (etwa Unternehmergeist, soziale Kompetenz oder Intelligenz) als geschlechtsneutral angenommen werden.“²⁴⁶ Reckwitz geht allerdings keineswegs davon aus, dass Geschlechterdifferenzen generell auslaufen würden; verschoben würde sich nur der Stellenwert und die (nunmehr vielfältigeren) Qualitäten der Konstruktion von Geschlechterprofilen.²⁴⁷

Im Übrigen sind Komponistinnen als Verfasserinnen von Texten nach wie vor in weiten Teilen wesentlich weniger präsent. Vielschreiber*innen wie Lachenmann, Rihm oder Mahnkopf und Kreidler sind überhaupt nicht zu finden, ebenso wenig Frauen, die ‚vollmundige‘ Texte a la Mahnkopf schreiben; Texte, die mit dem Anspruch großer Geschichtsmächtigkeit verfasst sind und vehement an der Darstellung historischer Stränge, so wie er sie selbst als maßgebend erachtet, arbeiten. Auch bei Komponistinnen, die mehr schreiben, wie etwa Isabel Mundry, sind die Texte wesentlich stärker in einer persönlichen Sichtweise verfasst als mit diesem Geltungsdrang, oder dem Anspruch auf die allgemeine Geltung der Texte. Mahnkopf ist offensichtlich daran gelegen, Maßstäbe zu setzen – Ähnliches fällt mir von keiner Komponistin ein.

246 Andreas Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin 2017, S. 339.

247 Vgl. ebd.

4. INSTITUTIONEN UND AKTEUR*INNEN IN IHREN KULTURPOLITISCHEN RAHMENBEDINGUNGEN

Vorbemerkung

Die Orientierung am Konzept des Dispositivs (vgl. Kap. 1.1) trägt in sich die Forderung, weniger dessen einzelne Elemente separat zu durchleuchten, sondern vielmehr die Vernetzungen zwischen diesen herauszuarbeiten: Diskurse (Kap. 3) sind den Handlungen der Akteur*innen immer vorgelagert, werden aber auch von diesen konstituiert; zumeist sind Personen in Institutionen eingebunden oder interagieren mit diesen in irgendeiner Form. Das alles findet statt im Rahmen eines kulturpolitisch bereitgelegten Möglichkeitsraumes, dessen Funktionsweisen aber wiederum durch die zuvor genannten Faktoren mitbestimmt werden. Wenn ich in dieses Kapitel dennoch in drei Unterkapitel aufspalte, so dient es dazu, die spezifischen Perspektiven für die einzelnen Bereiche stärker zu konturieren. Dennoch ist es weder möglich, noch wird es angestrebt, diese Bereiche fein säuberlich zu trennen. Ensembles Neuer Musik kommen beispielsweise in allen drei Unterkapiteln vor: In 4.1 als Formationen, die Förderungen bekommen bzw. um diese ringen müssen, in 4.2. als Akteure, die mit anderen Institutionen (Konzertveranstaltern, Festivals, Verlage, Musikunis) in Verbindung stehen und somit auch als Schnittstellen fungieren, und schließlich in 4.3 als Gruppierung von Musiker*innen, die bestimmte Strategien sowie ästhetische Ziele verfolgen – unter den in 4.1 und 4.2 angesprochenen Rahmenbedingungen. Im dritten Unterkapitel geht es vornehmlich um die Künstler*innen und deren Bestrebungen, die Möglichkeitsräume des Feldes auszuloten, um ihre Position darin zu finden. Kurator*innen, deren Funktionen und Wirkungsbereiche dagegen maßgebend durch ihre Einbindung in Institutionen geprägt sind, sind daher im entsprechenden Kapitel (4.2) verortet.

4.1. Kulturpolitische Rahmenbedingungen

4.1.1. Determinanten der Kulturpolitik

Kulturpolitik ist immer eingebettet in spezifische historische und soziokulturelle Rahmenbedingungen. Diese für die aktuelle Situation in Hinblick auf die Neue-Musik-Szene herauszuarbeiten, ist Inhalt dieses Kapitels. Dadurch, dass Kulturpolitiker*innen in hohem Ausmaß auf der Basis regelhafter Ordnungsmuster Handlungen setzen und Entscheidungen treffen, kann Kulturpolitik als Praxis aufgefasst werden: Kulturpolitische Ambitionen etwa werden in Gesetze geformt, die, zumeist zeitlich eher stabil, als Rahmenbedingungen für Bildungseinrichtungen,

Kunsthilfen oder das Urheberrecht fungieren. In pluralistischen Gesellschaften kann nicht davon ausgegangen werden, dass schon dieser gesetzliche Rahmen und dessen Überwachung zu einer massiven Lenkung der Kulturszene führte; vielmehr muss sowohl von einem breiten Diskursfeld ausgegangen werden, in das kulturpolitische Entscheidungen eingebettet sind, als auch von beträchtlichen Freiräumen für die Akteur*innen innerhalb kultureller Szenen:

Kulturpolitik impliziert einen *Gestaltungsspielraum*, dessen Handlungsmöglichkeiten und Grenzen [...] formalrechtlich bestimmt werden. Zugleich spielt die Arbeitskultur in den einzelnen Verwaltungseinrichtungen (Denk- und Kommunikationsstil, stillschweigende Übereinkünfte, Interessensgebundenheit, implizite Werte und Wertungspraktiken) eine nicht zu unterschätzende Rolle im Ausformungs- und Implementierungsprozess kulturpolitischer Vorgaben und Vorsätze.¹

Kulturpolitiker*innen sind in verschiedene personelle Netzwerke eingebunden, nehmen bestimmte Diskurssegmente wahr, führen eingetübte Handlungsweisen ihrer Vorgänger weiter oder verändern sie, und stehen unterschiedlichen Interessenslagen und Erwartungshaltungen gegenüber. Die Rahmenbedingungen, die sie schaffen, sind demnach durch das Zusammenwirken unterschiedlicher Faktoren bzw. Diskurst Träger (Künstler*innen, Wissenschaftler*innen, Philosoph*innen, Organisatoren usw.; weiters gibt es Fachbeiräte, Ausschüsse, Arbeitskreise) bestimmt. Anders als in totalitären Systemen stehen wir keinem eindimensionalen Macht-, sondern vielmehr einem vielstimmigen Diskursgefüge gegenüber, das freilich wiederum durch Machtstrukturen geformt ist. Daraus ergibt sich eine Mischung aus „Chaos und Übereinkunft“². Die genannten Personengruppen sind überdies vielfach in Institutionen eingebunden, innerhalb derer sich unter Umständen eigendynamische Vorgänge entwickeln können.

In den gesetzlichen Grundlagen ist zumindest die Intention, der Kunst Freiräume zu verschaffen, deutlich formuliert:

- „Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei.“³

1 Tasos Zembylas, „Kulturpolitik in Österreich“, in: Armin Klein (Hg.), *Kompendium Kulturmanagement*, München 2017, S. 149.

2 Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt 2005, S. 511.

3 Deutsches Grundgesetz Art. 5 (3).

- „Das künstlerische Schaffen, die Vermittlung von Kunst sowie deren Lehre sind frei.“⁴

Kulturpolitik sollte demnach jegliche Form von Indoktrination vermeiden und eine freie Entfaltung der kulturellen Potentiale ermöglichen und (durch Subventionen) fördern. Die Frage ist allerdings, ob durch diese Förderungen nicht doch zumindest gewisse Lenkungsmechanismen entstehen; auf diese Frage werde ich später noch genauer zu sprechen kommen (Kap. 4.1.2).

Auch in diesem Kapitel habe ich das Areal meines Untersuchungsfeldes im Auge, also die Neue-Musik-Szene in Deutschland und Österreich. Dabei geht es mir eher um grundlegende Tendenzen, die für diesen Raum zumindest weitgehend generell gelten, weniger darum, Differenzen herauszuarbeiten. Natürlich gibt es Unterschiede zwischen Deutschland und Österreich, auch innerhalb dieser Länder: So sind beispielsweise große Abweichungen in der Einstellung zu Kunst und Kultur zwischen Ost und West in Deutschland nach der Einigung festgestellt worden⁵; auch zwischen unterschiedlichen Städten können oft sehr unterschiedliche Handlungsspielräume beobachtet werden. Generell ist eine eher föderale pluralistische Ausrichtung zu beobachten. Armin Klein hat diesbezüglich für Deutschland herausgearbeitet, dass auf Grund des massiven staatlichen Machtmissbrauchs zuvor folgende Faktoren für die Nachkriegszeit maßgebend waren:

- Dezentralität (Kommunen haben große Freiheiten, auch rechtlich);
- Trägerpluralismus (vom Staat bis zur Gemeinde, privatwirtschaftliche Einheiten, Non-Profit-Organisationen);
- Staatsferne (wenn, dann engagiert sich der Staat über privatrechtliche Formen wie Stiftungen oder Vereine).⁶

Die Situation in Österreich ist zumindest im Groben vergleichbar; tendenziell wachsen auch hier die Kulturausgaben der Länder und, mehr noch, der Gemeinden, im Verhältnis zu den Bundesausgaben.⁷ Der dritte Punkt Kleins muss wohl etwas relativiert werden: Kulturpolitik lässt sich zwar „als das Ergebnis komplexer

4 Österreichisches Staatsgrundgesetz Art. 17a. Diese Formulierung ist aber eine nicht unerhebliche Abschwächung eines Entwurfs der SPÖ. („Die Kunst ist frei. Ihre Vielfalt ist zu schützen und zu fördern. Jedermann hat das Recht, Kunst zu schaffen, auszuüben und an ihr teilzunehmen.“; vgl. Zembylas, „Kulturpolitik in Österreich“, S. 146.)

5 Vgl. Armin Klein, „Kulturpolitik in Deutschland“, in: Ders. (Hg.), *Kompendium Kulturmanagement*, München 2017, S. 103.

6 Ebd., S. 102.

7 Vgl. Zembylas, „Kulturpolitik in Österreich“, S. 150.

Wechselwirkungen zwischen staatlichen, marktwirtschaftlichen und zivilgesellschaftlichen Kräften beschreiben.“⁸, dennoch ist der Staat als zentrale fördernde Instanz maßgebend. Das gilt nach wie vor, auch wenn sich das in letzter Zeit etwas in Richtung privatwirtschaftlicher Mittel verschoben haben mag⁹; aber auch viele privatwirtschaftliche Organisationen sind von staatlichen Förderungen abhängig.¹⁰ Zumeist ist es doch der Staat, der durch Subventionen entscheidet, welche Institutionen bestehen bleiben, sich erweitern können oder reduzieren müssen.

Um die Spezifik der heutigen kulturpolitischen Situation einordnen zu können, ist ein geraffter Rückblick vonnöten: Die Zeit nach dem 2. Weltkrieg war lange noch durch Maßstäbe der bürgerlichen Kultur des 19. Jahrhunderts geprägt; das hat nicht nur dazu geführt, dass in nie dagewesener Dimension der bürgerliche Kanon im Vordergrund stand¹¹, sondern auch konservative gesellschaftliche Hierarchien und Haltungen möglichst hoch gehalten wurden. Die Förderungen für neue, avancierte Kunst waren sehr gering; in Österreich sind diese, nach ambitionierteren Ansätzen in der Nachkriegszeit, in den 1950ern sogar weiter zurückgeschraubt worden. Dementsprechend beschränkt waren die Aufführungsmöglichkeiten. Für die Wissensgenerierung dieser Zeit typisch waren normative Setzungen als Basis, die etwa zu einem engen Begriff von Neuer Musik geführt hatten. Prägend und wirkungsmächtig dafür war nicht zuletzt die Darmstädter Szene, inklusive Theodor W. Adorno, dessen ästhetische Vorstellungen, wenn auch in einem schmaler werdenden Strang, bis heute Geltung finden (vgl. Kap. 3.2.2).

Danach, etwa ab den 1970ern, verschob sich der Schwerpunkt zu „Milieupolitik“ und „ökonomisch oder strukturpolitisch“ motivierten Ansätzen¹², ohne dass allerdings die ‚Hochkultur‘ ihre überdimensionale Stellung verloren hätte: „Zwischen den großen nationalen Einrichtungen und den zahlreichen kleineren scheint eine spürbare Kluft zu bestehen, und zwar sowohl bezüglich deren Ausstattung wie

8 Ebd., S. 151.

9 Klein, „Kulturpolitik in Deutschland“, S. 105.

10 Zembylas, „Kulturpolitik in Österreich“, S. 143.

11 Auch wenn sich im 19. Jahrhundert ein musikalischer Kanon aufgebaut hat, so waren doch das ganze Jahrhundert hindurch die aktuell komponierten Werke sowohl in den Konzertprogrammen als auch in den Diskursen dominierend. Irgendwann am Beginn des 20. Jahrhunderts kippte die Situation; das Neue wird zunehmend an den Rand gedrängt, zunächst das avancierte, ab den 1950ern auch das konservative und das ‚gemäßigt moderne‘ (Joseph Marx, 1882-1964, und Paul Hindemith, 1895-1963, um nur zwei Beispiele für diese sehr groben Tendenzen zu nennen, mussten noch zu Lebzeiten ihr weitgehendes Verschwinden aus dem Konzertleben beobachten). Übrigens war bis in die 1970/80er Jahre auch die Alte Musik noch eine Randerscheinung; der Aufstieg der Alten und der Neuen Musik begann erst in den 1980ern.

12 Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt 2005, S. 500.

auch deren Betrieb“ – so Hans Rudolf Dörig über die österreichische Kulturpolitik in Österreich Anfang der 1990er Jahre.¹³ Kulturpolitische Förderungen wurden gießkannenartig auf eine Verbreiterung, auch in ‚subkulturelle Milieus‘, ausgerichtet und dementsprechend insgesamt auch beachtlich erhöht. Ebenso wurden normative Setzungen zunehmend in Frage gestellt zugunsten pluralistischerer Ansätze. Dieser kursorische Streifzug darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich immer verschiedene strategische Ansätze überlagert haben, die auch allesamt kritisiert wurden (auf die ich hier aber nicht näher eingehe).

Nach und nach sind auch Versuche der Demokratisierung zu beobachten, etwa durch die Beiziehung von Fachbeiräten, die zwischen die politischen Entscheidungsträger und die um Förderung Ansuchenden gestellt wurden, oder indem Förderberichte für Transparenz über die Verteilung sorgen sollten. Auch die Förderung Neuer Musik verstärkte sich: In Österreich etwa führte allein die Gründung des beachtlich subventionierten Ensembles Klangforum Wien (1985) und des wohl weltweit größten Festivals für Neue Musik, Wien Modern (1988), zu einem Quantensprung in der Präsenz Neuer Musik im Konzertleben. Da die damit verbundenen Aufführungen zunächst vor allem in den alteingesessenen Institutionen Wiener Konzerthaus und Musikverein stattfanden, kam es allerdings bis zu einem gewissen Grad zu einer Verbürgerlichung. Man kann diese Tendenz auch als Symbiose betrachten: Die Neue Musik einerseits nascht mit am symbolischen Kapital des Altehrwürdigen und schafft dadurch wahrscheinlich auch eine günstige Ausgangsposition für staatliche Förderungen; den alten Institutionen andererseits wird dadurch ein „matter Glanz zeitgenössischer Relevanz“¹⁴ verliehen. Es ist im Übrigen wohl kein Zufall, dass die verstärkte Förderung von Institutionen Neuer Musik in Österreich in einem Zeitraum begann, als auch die Aufarbeitung der NS-Vergangenheit (ein wesentlicher Impuls war die Waldheim-Affäre, die 1986 begann) auf breiterer Basis und vertieft einsetzte; die zuvor übermäßig dominierende Förderung der alten bürgerlichen Konzertkultur und die Ignoranz des womöglich Unruhe stiftenden Neuen war nicht zuletzt motiviert durch die Absicht zur Verdrängung. Die Bereitschaft zu einer politischen Aufarbeitung der problematischen Vergangenheit und die wachsende kulturpolitische Offenheit entspringen beide mentalitätsgeschichtlichen gesellschaftlichen Veränderungen, die eine Zuwendung zu zuvor Beiseitegeschobenem ermöglichten.

13 Zitiert nach: Tasos Zembylas, „Fairness und Verfahrensstandards in der Kunst- und Kulturförderung“, in: Tasos Zembylas/Peter Tschmuck (Hg.), *Der Staat als kulturfördernde Instanz*, Innsbruck 2005, S. 16.

14 Volkmar Klien, „Neue Musik und die Verteidigung des Abendlandes“, in: Andreas Holzer/Annegret Huber (Hg.), *Musikanalysieren im Zeichen Foucaults* = Cornelia Szabó-Knotik/Markus Grassl (Hg.), ANKLAENGE 2014, Wiener Jahrbuch für Musikwissenschaft, Wien 2014, S. 158.

Die Kulturpolitik der jüngeren Vergangenheit ist vor allem durch eine Verlagerung zu einer wirtschaftspolitischen Ausrichtung gekennzeichnet. Ein Indiz dafür ist allein schon im verbreiteten Schlagwort Creative Cities¹⁵ zu sehen, hinter dem die Tendenz zu einer intensivierten Kulturalisierung der Städte steht. In diesem Zuge wird Kulturpolitik auch verstärkt aus unternehmerischer Perspektive betrachtet und die Wertschöpfung¹⁶ untersucht. Wenngleich im Kontext der Wertschöpfung zumeist von der Populärmusik die Rede ist, so spielen im Wettbewerb kultureller Aufmerksamkeit gerade die ‚Hochkultur‘, und innerhalb dieser auch die Festivals Neuer Musik, eine markante Rolle. Andreas Reckwitz führt in Hinblick auf die wachsende Bedeutung der Kulturpolitik sechs grundlegende Merkmale ins Treffen: „Etablierung der Kunstszene, creative industries, Konsumentenkultur, Redefinition der Hochkultur, ästhetisierte Stadtviertel, Solitärarchitektur.“¹⁷ Darin spiegelt sich auch die ‚dringliche Forderung‘ des ebenfalls von Reckwitz ins Spiel gebrachten Kreativitätsdispositivs (vgl. Kap. 1.1), das die Ausdehnung des ehemals auf das Feld der Kunst beschränkten Faktors der Kreativität in alle soziale Bereiche hinein umschreibt, wider. Eine etablierte Kunstszene gab es natürlich auch zuvor, aber jetzt wird sie deutlich ausgeweitet und vor allem erlebnishafter gestaltet in Richtung einer „Konsumentenkultur“¹⁸. Die „Redefinition der Hochkultur“ führt keineswegs zu einer Zurückdrängung der einschlägigen Institutionen, wohl aber haben sich diese in weiten Teilen zu einer vielfältigeren Ausrichtung verändert. Als Beispiel dafür lässt ein Blick auf das Wiener Konzerthaus erkennen, wo sich die Vielfalt an Abonnements enorm vergrößert hat. Durch die Anbindung des Festivals Wien Modern wurden schließlich sukzessive auch die Aufführungsorte, anfangs noch durchwegs in den Sälen der bürgerlichen Kultstätten, auf neue Räume unterschiedlichster Art ausgeweitet (Cafes, Museen, Universitäten, Kirchen, Ateliers, und Orte, die ehemals der ‚Subkultur‘ zugewiesen waren; 2020 waren es nicht weniger als 34 Aufführungstätten). Zudem gibt es auch einen Wettbewerb zwischen den Städten in Hinblick auf eine „Solitärarchitektur“, die einer Stadt eine Art von Alleinstellungsmerkmal verleiht; hier wäre etwa an die Elbphilharmonie in Hamburg zu denken. Im Bereich der Neuen Musik beschränkt sich diese architektonische Tendenz aber eher auf neue Säle, die den spezifischen Aufführungsbedingungen gerecht werden.

15 Z. B.: Charles Landry, *The Creative City: A Toolkit for Urban Innovators*, London 2000.

16 Z. B.: Bastian Lange/Hans-Joachim Bürkner/Elke Schüßler (Hg.), *Akustisches Kapital. Wertschöpfung in der Musikwirtschaft*, Bielefeld 2013.

17 Andreas Reckwitz, *Kreativität und soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie*, Bielefeld 2016, S. 157.

18 Vgl. Bastian Lange, *Die Räume der Kreativszenen. Culturepreneurs und ihre Orte in Berlin*, Bielefeld 2007.

Trotz dieser zunehmenden Kulturalisierung der Städte wird aber paradoxerweise vielerorts ein zunehmendes Desinteresse an Kulturpolitik beklagt:

Kann es sein, dass Politik und Gesellschaft das Interesse an Kulturpolitik verloren haben? Diesen Eindruck könnte man gewinnen, wenn wie zuletzt viele Künstler*innen darüber Klage führen, ihnen seien die Gesprächspartner*innen abhandengekommen und ihre Anliegen würden auf immer weniger Interesse stoßen. Derart auf sich alleine gestellt, beschleicht Künstler*innen Verunsicherung bei der Beantwortung der Frage, welche Relevanz dem Kunstbetrieb für die weitere gesellschaftliche Entwicklung noch zukommen kann und was es bedeutet, wenn sie kein politisches Interesse mehr finden. Die Logik des Marktes – so ihre Überzeugung – wird alleine nicht ausreichen, ihnen hinreichende Bedeutung verleihen.¹⁹

Auch wenn Michael Wimmer das nachlassende Interesse an Kulturpolitik noch als Frage in Raum stellt, so sind alle Autor*innen des Sammelbandes, aus dem dieses Zitat stammt, darüber einig, dass es, im Vergleich zu wohlfahrtsstaatlichen Zeiten, so ist. Dem kann hinzugefügt werden, dass in Zeiten des Wohlfahrtsstaates, also bis etwa in die 1980er Jahre, Kulturpolitik verbreitend in der Nähe von Sozial- und Bildungspolitik verortet worden war²⁰, während sie heute eher in die Nähe von Wirtschaftspolitik gerückt zu sein scheint. Dem Zitat kann auch entnommen werden, dass es nicht unbedingt um ein Nachlassen der Bedeutung von Kultur für die Gesellschaft an sich geht, sondern um eine Verringerung von Diskursen über unmittelbar kulturelle Anliegen zugunsten der ökonomischen Relevanz, etwa für das Erscheinungsbild von Creative Cities, oder deren Position in internationalen Rankings. Eine Verringerung des Nachdenkens über Kultur und Kunst führt letztlich dazu, dass in verstärktem Ausmaß die Logiken des Marktes greifen. Darin liegt aber eine fundamentale Gefahr für die Demokratie, ist diese doch zuallererst durch Diskurse über das für eine Gesellschaft Wichtige bestimmt. Jedenfalls ist darin ein Zeichen für eine alle Lebensbereiche umfassende Neoliberalisierung zu sehen. Für die Handlungsstrategien städtischer Regierungen steht deshalb als ‚dringende Anforderung‘ im Sinne von Foucaults Dispositivbegriff nicht nur das Kreativitätspostulat im Raum, sondern auch die Ausrichtung, Städte gewissermaßen unternehmerisch zu führen. Erkennbar

19 Michael Wimmer (Hg.), *Kann Kultur Politik? Kann Politik Kultur? Warum wir wieder mehr über Kulturpolitik sprechen sollten*, Berlin 2020, S. 13.

20 Fred Sinowatz, ein sozialdemokratischer Bundeskanzler Österreichs, hat in den 1980ern „Kulturpolitik als Forstsetzung von Sozialpolitik“ bezeichnet. Zitiert nach: Ebd. S. 13.

ist das auch an der zunehmenden Wettbewerbsorientierung²¹, zum Beispiel eben in Form von Rankings.

Insofern ist, wenn von Creative Cities die Rede ist, wohl zumeist die ökonomisch nutzbringende ‚Kreativwirtschaft‘ gemeint; ist dieser Nutzen nicht vorhanden, sind Förderungen fraglich, und es bleibt allenfalls ein gewisses soziales Ansehen. Parallel dazu werden kreative Künstler*innen gerne in einer Rolle als ‚Unternehmerisches Selbst‘ hochstilisiert; die prekären Seiten dieser Positionierung werden allerdings oft vernachlässigt (vgl. Kap. 4.3). Eine Stadt in den Ruf einer ‚Musikstadt‘ zu bringen²² hat zweifellos eine Art Umwegrentabilität für ökonomisch unmittelbar relevantere Bereiche. Damit können aber auch sehr bedenkliche Konsequenzen verbunden sein, etwa wenn künstlerische Arbeiten zu sehr an der Verwertbarkeit gemessen und Teil einer „Durchökonomisierung“ im Sinne einer „neoliberalen Logik“ werden.²³

Die Frage in Hinblick auf die Konstellation von Machtstrukturen in der Szene der Neuen Musik ist, ob bestimmte Segmente daraus für den Ruf einer kreativen Musikstadt als attraktiver gelten und deshalb dann auch höher gefördert werden. Für den deutschsprachigen Raum kann diesbezüglich jedenfalls einmal festgestellt werden, dass konservativere Tendenzen, deren Vertreter die Neue Musik oft rundum ablehnen, wesentlich weniger Förderungen bekommen als der Bereich der Neuen Musik. Innerhalb der Neuen Musik ist die direkte und indirekte Förderung von Ensembles²⁴ und damit auch Ensemblesmusik nach wie vor dominant; ein erheblicher Teil der Preise ist darauf ausgerichtet. Andererseits waren aber gerade im letzten Jahrzehnt deutliche Verschiebungen zu beobachten, die experimentelleren Formen auch in renommierten Festivals größere Räume eröffneten (vgl. Kap. 2.1, 2.1.4); in den Förderöpfen bildet sich das ebenso ab. Daran lässt sich auch eine Transformation des Reputationskapitals ablesen: Waren zuvor die längste Zeit werkhafte, auf Partituren basierende, autonome/absolute Musikstücke in allen Belangen (im Konzertleben wie auch in der musikwissenschaftlichen Wahrnehmung) höher angesehen, so haben

21 Vgl. Annika Mattisek, *Die neoliberale Stadt. Diskursive Repräsentationen im Stadtmarketing deutscher Großstädte*, Bielefeld 2008.

22 War der Ruf von Musikstädten bis zum Ende des 20. Jahrhunderts auf recht wenige Städte beschränkt, so „schmücken sich spätestens seit der Mitte der 1990er Jahre immer mehr Metropolen mit diesem Prädikat.“ (Alenka-Barber-Kersovan, „*Topos Musikstadt als Politikum – Eine historische Perspektive*“, in: Alenka Barber-Kersovan/Volker Kirchberg/Robin Kuchar (Hg.), *Music City. Musikalische Annäherungen an die ‚kreative Stadt‘*, Bielefeld 2014, S. 66.)

23 Vgl. Ebd., S. 73ff.

24 Auch wenn es, wie etwa bei vielen Ensembles in Deutschland, keine nennenswerten direkten öffentlichen Förderungen gibt, so treten diese Ensembles doch in geförderten Festivals auf und bekommen von den dort oft zu einem Großteil aus öffentlichen Geldern bestehenden Ressourcen ihre Gagen; außerdem spielen sie zumeist in den Räumen öffentlich geförderter Institutionen.

Performances, Installationen, Konzeptstücke oder multimediale Produktionen deutlich aufgeholt. Das liegt wohl vor allem daran, dass gerade diesen künstlerischen Arbeiten ein hohes Maß an Kreativität zugesprochen wird. Dass soll aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass viele in diesem Bereich agierenden Künstler*innen es nach wie vor schwerer haben, ihren Alltag zu finanzieren. Überdies gibt es in manchen Bereichen starre Strukturen, die nachhinken:

„Bedenklich sind allerdings festeingefahrene Strukturen, wie z. B. dass elektronische Werke, oder Werke mit Improvisation, frappant niedriger honoriert werden, als Werke die auf traditionellen Partituren basieren, wenn es um Auftragskompositionen geht.“²⁵

Eine andere Komponistin nimmt „eine Zensur in der Einstufung von Werken bei der AKM“ wahr: „Indem sie Klangkunst, Improvisation und elektronische Musik äußerst gering einstuft, nimmt sie Wertungen nach einem höchst fragwürdigen Kanon vor und lässt bestimmte Musik nicht(s) gelten.“²⁶

Im Stadtmarketing wie auch in Rankings wie dem The Global Liveability Index des britischen *Economist* spielt das kulturelle Angebot eine erhebliche Rolle. Wie weit etwa Festivals Neuer Musik dabei eine Rolle spielen, ist sicherlich von Fall zu Fall unterschiedlich, und es lässt sich wohl auch schwer gewichten. Jedenfalls aber dürfte deren Relevanz für das Stadtimage in den letzten Jahrzehnten gestiegen sein. Wenngleich etwa in Wien, das im oben genannten Index mehrfach an erster Stelle lag, die traditionellen Musentempel wie Staatsoper oder Musikverein nach wie vor im Vordergrund stehen, so haben doch auch Festivals wie Wien Modern eine nicht mehr zu unterschätzende Anziehungskraft. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob dieser ökonomische Aspekt in irgendeiner Weise auf die Ausrichtung von Festivals Einfluss haben könnte, etwa in der Weise, dass im Zweifelsfall doch lieber große, etablierte Namen engagiert werden als junge experimentelle Künstler*innen. Angesichts der Neoliberalisierung der Städte und der damit verbundenen Machtstrukturen ist aber zu beachten, dass Stadtmarketing nicht als Maßnahmenbündel verstanden werden kann, das ‚von oben‘ unmittelbar durchgesetzt wird. Vielmehr handelt es sich um vertrackte Aushandlungsprozesse vieler Akteur*innen, mit unterschiedlichsten Partikularinteressen. Da sich sowohl die Interessen wie auch die Player immer wieder ändern, handelt es sich niemals um ein geschlossenes System mit eindeutig feststehenden Hegemonien, sondern immer um offene, instabile Zustände.

25 F18.

26 F15.

In diesem Licht müssen auch Entscheidungen von Personen oder Gruppen gesehen werden; auch diese unterliegen weder klaren Machtketten, noch sind sie von klar definierbaren und einzementierten Diskurshoheiten bestimmt (vgl. Kap. 4.2).

Zweifellos spielt der Neoliberalismus mit seiner Ausdehnung von Marktmechanismen in alle Lebensbereiche, und so auch in das Feld der Kunst, eine signifikante Rolle. Dennoch muss auch festgehalten werden., dass das Segment der Neuen Musik wohl in geringerem Ausmaß davon geprägt ist wie das Segment der aktuellen Bildenden Kunst. Kunstmessen, Galerien, Sammler*innen und Künstler*innen werden allesamt viel stärker davon tangiert bzw. auch unter Druck gesetzt. Die Rolle von Quantitäten, als eine Kernkategorie des Neoliberalismus, ist gegenüber Qualitäten dort eklatant höher. Zu den Kunstmessen, deren Bedeutung in der Bildenden Kunst in den letzten Jahrzehnten zugenommen hat (und mit ihnen die Logiken des marktwirtschaftlichen Denkens) gibt es im Bereich der Neuen Musik kein unmittelbares Pendant. Am ehesten erfüllen Festivals als ‚Schau‘ Neuer Musik bzw. als Schnittstellen eine ähnliche Funktion; keineswegs hinsichtlich des ‚Marktwerts‘ von Stücken, wohl aber für Bewertungen.

4.1.2. Aktionsradien der Kulturpolitik

Der Staat spielt für das Machtgefüge im Bereich von Kultur und Kunst immer eine gewisse Rolle, grundsätzlich kann diese eher fördernd oder eher einschränkend sein. Bei Einschränkungen denkt man sofort an totalitäre staatliche Systeme; aber natürlich gibt es auch in demokratischen Staaten, durch die Verteilung von Förderungen, oder deren Entzug, einschränkende Effekte: „Selbst in ihrer liberalsten Form, als zurückhaltende Leistungsverwaltung, bedeutet Kulturpolitik immer administrative Herrschaft“²⁷. In differenzierten ‚westlichen‘ Gesellschaften ist die Rolle des Staates hauptsächlich auf die Verteilung von Geld ausgerichtet; dadurch ist sicherlich auch eine gewisse Lenkung möglich – ob das als Kontrolle oder gar versteckte Zensur bezeichnet werden kann, wie mancherorts behauptet, ist zu relativieren. Fraglos ist die Lenkung des Staates in allen ‚westlichen‘ Staaten im Bereich der Kunstmusik insgesamt massiv, denkt man bloß an die um ein Vielfaches höheren Förderungen für den etablierten klassischen Bereich, im Vergleich zum Sektor der Neuen Musik. In dieser Untersuchung geht es aber, zumindest in erster Linie, um die auf die diesen Bereich beschränkten Förderungen, und da ist die Lage doch anders zu beurteilen. Sämtliche der von mir befragten Personen sind der Meinung, dass der Begriff Zensur auf jeden Fall zu weit gehe, sondern dass die Kulturpolitik in Deutschland und Österreich nur

27 Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt 2005, S. 518.

grobe Rahmenbedingungen schaffe. Nur vereinzelt wird moniert, dass indirekt, nicht unmittelbar vom Staat ausgehend, zensurähnliche Zustände begünstigt würden:

Durch den zunehmenden Einfluss von Kurator*innen und Vermittler*innen (ein Phänomen, das es noch nicht allzu lange gibt) werden ‚Themen‘ ausgerufen, die in der Folge Förderungen, Geldgeber*innen und Veranstalter*innen [beeinflussen; ergänzt durch den Autor]. Passt eine Komponistin nicht in das Konzept oder zum Themenkomplex, wird sie kaum Chancen haben.²⁸

In einer weiteren Antwort auf einen Fragebogen wird zum Ausdruck gebracht, dass die Vergabe von Subventionen, Preisen oder Stipendien auch die in der Kulturszene gängige Vorstellung von Neuer Musik widerspiegle. Das was den Kriterien des Neuen nicht entspreche, würde deutlich weniger beachtet: „Die Musik, die durch Förderstrukturen weniger Berücksichtigung findet“, ist bestimmt „vor allem durch ‚brave‘, gemäßigt-moderne Positionen.“²⁹ Damit sind zwei Kriterien für die Förderung angesprochen, die notgedrungen selektiv sein muss. In Hinblick auf die daran anknüpfende naheliegende Frage, wer denn diese Kriterien aufstellt, kann es wiederum keine einfachen Antworten geben. Die Entscheidungen der Kulturpolitiker*innen, Beiräte und Jurymitglieder können nicht bloß auf politische oder gar parteipolitische Motivationen zurückgeführt werden.³⁰ Sie agieren aus einem kollektiv geprägten Diskurs heraus, sie reagieren auf sich ständig verändernde Erwartungshaltungen, und letztlich ist der Habitus dieser Personengruppe nicht zuletzt durch unbewusste Faktoren (etwa unhinterfragte Routinen, Denk- und Wahrnehmungsmuster) geprägt, so dass nicht von individualistischen Entscheidungen, die Ausdruck persönlicher oder politischer Präferenzen wären, ausgegangen werden kann.

Ich habe bereits darauf verwiesen, dass etwa ab den 1970ern die kulturpolitischen Ausgaben tendenziell durch pluralistische Vielfalt (oft als Gießkannenprinzip bezeichnet), aber auch Indifferenz³¹, gekennzeichnet waren. In Österreich sei die Kulturpolitik bis heute „trotz beachtlicher Mittel der öffentlichen Hand auf allen

28 F12. Es handelt sich hier um eines der vielen Beispiele, wo Künstler*innen den Kurator*innen eine besondere Machtposition zusprechen (Näheres dazu in Kap. 4.2).

29 F8.

30 Natürlich gibt es auch politische Kräfte, die einen essentialistischen Kulturbegriff verfolgen und liberale Offenheit kritisieren (in Deutschland etwa in der AfD, in Österreich in der FPÖ); allerdings ist die Relevanz dieser Tendenzen für das Feld der Neuen Musik wohl (noch) überschaubar.

31 Vgl. Wolfgang Welsch, „Kulturpolitische Perspektiven der Gegenwart“, in: Cornel Hajo/Volkhard Knigge (Hg.), *Das neue Interesse an der Kultur*, Hagen 1990, S. 88.

Ebenen eher konzeptlos und unsystematisch.³² Das Gießkannenprinzip ist darauf ausgerichtet, „überall ein bisschen was“ zu fördern, „damit möglichst viel realisiert werden kann. Dadurch werden Komponist*innen fast immer gefördert, wenn sie ein konkretes Arbeitsvorhaben vorweisen können, das auch tatsächlich realisiert werden soll. Sobald eine Mindestqualität hinsichtlich Professionalität des Vorhabens erreicht ist, gibt es auch schon gute Chancen auf Förderungen.“³³ Die breite Streuung, die von allen Befragten anerkannt wird, kann aber auch aus einer negativen Perspektive betrachtet werden: „Die Kunstförderung ist vor allem ein Tropfen auf dem heißen Stein (Stichwort Gießkanne). Was fehlt, sind Budgets, die wirklich ‚große Würfe‘ erlauben würden.“³⁴ Ein Problem bestünde auch darin, dass die „meist jahresweise ausgelegte Förde- und Organisationsstruktur“³⁵ beim Format von Projekten zu Schwierigkeiten führen kann, weil weder für die nötigen Vorlaufzeiten noch für die über das Kalenderjahr hinausgehenden Planungen eine Planungssicherheit garantiert werden könne.

• Strukturen der Förderungen

Eine flächendeckende Erfassung sämtlicher Förderungen in Deutschland und Österreich ab 2010 würde den Rahmen dieser Untersuchung bei weitem sprengen. Es geht auch nicht um Vergleiche zwischen den Ländern. Das ist nicht das Thema: Für diese Studie sind die Förderstrukturen nur in Hinblick auf die Frage interessant, ob dadurch bestimmte Segmente Neuer Musik bevorzugt, und andere in den Hintergrund gedrängt werden. Die noch wichtigere Frage in Hinblick auf die Machtkonstellationen – nämlich wie die Förderstrukturen, so wie sie sind, überhaupt zustande gekommen sind – ist ja bereits zuvor angerissen worden, wird aber weiterhin nicht aus den Augen verloren. Die spezifischen Ausschnitte aus den Förderstrukturen, die ich im Folgenden darstellen werde, sind zweifellos willkürlich ausgewählt; ihre Auswahl ist bedingt durch die Absicht, damit bestimmte Tendenzen der Förderpolitik und die damit zusammenhängenden Mechanismen der Bevorzugung und Benachteiligung herauszuarbeiten.

Auch wenn es hier nur um die Neue-Musik-Szene geht, so kann ein Blick auf die einschlägige Förderpolitik nicht ohne einen Blick auf das Fördervolumen für die gesamte ‚Kunstmusik‘-Szene beginnen. Ein Großteil der Fördermasse für den Kunstmusiksektor fließt nach wie vor in die alteingesessenen Institutionen, die überwiegend

32 Hand Rudolf Dörig (Hg.), *Kulturpolitik in Österreich. Bericht der europäischen Expertengruppe. Studie im Auftrag des Rates für kulturelle Zusammenarbeit des Europarates*, Straßburg, 1993, S. 33.

33 F13.

34 F30.

35 F14.

aus dem 19. Jahrhundert stammen. Dadurch entsteht ein massives Trägheitsmoment zu Ungunsten des Neuen.³⁶ Das heißt, dass für das, was in letzter Zeit hinzugekommen ist, immer nur relativ kleine Spielräume verbleiben. Und da die alteingesessenen Förderungen nicht weniger werden, bläht sich der Fördertopf notgedrungen auf. In Deutschland ist das unter dem Schlagwort „Kulturinfarkt“ in den letzten Jahren heftig diskutiert worden³⁷; wesentliche kritische Argumente der von Dieter Haselbach u. a. herausgegebenen Studie waren:

- Geförderte Kunst müsse sich nach „Fördermatrizen, Projektformaten und Gremien“ richten, und dadurch entstehe nicht „Innovation, sondern bürokratisch unterlegte Konformität“³⁸.
- Die Förderungen seien ineffizient, zu sehr auf Bestandswahrung ausgerichtet und würden an die Grenzen der Finanzierbarkeit geraten.
- Innovativen Projekten würde die Förderung verwehrt bleiben.

Der Ausweg aus diesem Dilemma könne nur durch einen „Rückbau der Infrastruktur“³⁹ erfolgen, dadurch würde man wieder Spielräume erlangen. Massive Gegenreaktionen zu dieser Studie sprachen von „Kulturbarbarei“, von einem beispiellosen Versuch, „die Förderung der Kultur durch die öffentliche Hand zu diskreditieren.“⁴⁰ Peter Wickes Resümee, dass die allzu generalisierende Darstellung dieser Publikation eine substanzielle Diskussion über eine vernünftige Neuausrichtung der Förderpolitik mit verhindert habe, dürfte wohl zuzustimmen sein.⁴¹

Aber lässt sich daraus ableiten, dass die Kulturpolitik bewusst diese eingefahrenen Bahnen aufrechterhält, um das Neue in Schranken zu halten? Neben künstlerischen Aspekten dürften für die Beibehaltung der hohen Förderungen für das ‚Altbewährte‘ sicherlich auch ökonomische Gründe eine nicht zu unterschätzende Rolle spielen: Mehrfach haben Studien nachgewiesen⁴², dass beispielsweise die Wiener Staatsoper

36 Im Kultur- und Bildungsbereich in Österreich fallen rund zwei Drittel der gesamten Ausgaben auf die durch Sondergesetze finanzierten Institutionen wie Bundestheater, Bundesmuseen, Kunstuniversitäten usw. (http://kulturrat.agenda/imag/42monate_IMAG_kulturrat.pdf).

37 Anlass dafür war folgende Publikation: Dieter Haselbach/Armin Klein/Pius Knüsel/Stephan Opitz, *Der Kulturinfarkt. Von allem zu viel und überall das Gleiche*, München 2012. Ein Vorabdruck von einigen Seiten erschien im Spiegel.

38 Vgl. Peter Wicke, „Der Kulturinfarkt. Anmerkungen zu einem Skandalon“, in: *Positionen* 96, August 2013, S. 18.

39 Vgl. Ebd.

40 Ebd.

41 Ebd.

42 Zum Beispiel: <https://irihs.ihs.ac.at/bundestheater.endbericht>.

nicht nur hohe staatliche Subventionen bekommt, sondern auch einen erheblichen ökonomischen Nutzen, weit über den wohl im Vordergrund stehenden Kulturtourismus hinaus, bietet. Mit anderen Worten – die ‚Umwegrentabilität‘ ist hoch. Allerdings stellt sich die Frage, ob das nur mit dem fast durchwegs konventionellen Repertoire zu bewerkstelligen ist. Wie ließe sich das ändern? Eine befragte Komponistin schlägt vor, dass die Höhe der Subventionen für die Staatsoper oder anderer Traditionsinstitute davon abhängig gemacht werden könnten, wieviel Neues sie aufführten.⁴³ Heiner Goebbels spricht sich für schrittweise kulturpolitische Direktiven aus: Von den 80 Opernhäusern in Deutschland könnte als Anfang in jedem Bundesland ein Haus so umgewandelt werden, dass dieses als eine Art Laboratorium „ohne feste Vorgaben von Effektivität, Auslastung, Repertoire“⁴⁴ arbeiten könnte. Ähnliche Schritte wären auch auf dem Konzertsektor denkbar, wenngleich hier ohnehin bereits eine größere Vielfalt zu beobachten ist als auf den Musikbühnen (und speziell an den sogenannten ‚ersten‘ Häusern).

In Hinblick auf die Vergabe und die Höhe von Förderungen geht es nicht zuletzt um die Legitimierung. Bei den traditionellen Institutionen, die einen Großteil der Zuwendungen schlucken, scheint diese fast selbstverständlich vorhanden zu sein, ohne dass viel darüber diskutiert werden müsste. Bei jüngeren Institutionen muss diese Legitimierung erst hergestellt werden. Wie geht das vonstatten? Zentral dürfte diesbezüglich die Eingebundenheit in einschlägige Netzwerke zu nennen sein, wobei unter Umständen auch „der gute Draht zum richtigen Schreibtisch“⁴⁵ bedeutsam sein kann.

Um die Unterschiede zwischen den finanziellen Förderungen der alteingesessenen Institutionen und Institutionen der Neuen Musik-Szene zu veranschaulichen, stelle ich diese in Hinblick auf Österreich in der folgenden (unvollständigen) Übersicht gegenüber⁴⁶:

43 F15.

44 Heiner Goebbels, „Zeitgenössische Kunst als Institutionskritik“, in: *Positionen* 96, August 2013, S. 11.

45 Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt 2005, S. 505.

46 Dass nicht durchwegs alle und nicht dieselben Jahrgänge aufscheinen, liegt an sich verändernden Förderstrukturen, die ich hier nicht im Einzelnen begründen kann. Es geht aber ohnehin nicht um eine lückenlose Statistik, sondern einerseits um einen Vergleich hinsichtlich der Größenordnung, und andererseits um Hinweise auf Veränderungen (Aufstockungen oder Kürzungen).

a. Jährliche staatliche Subventionen⁴⁷:**• Traditionelle Institutionen**

Staatsoper Wien: 69.534.000 (2018), 66.088.000 (2019/20 + 2020/21)

Umsatzerlöse: 35.378.000 (2019/20), 12.019.000 (2020/21)

Volksooper Wien: 39.792.000 (2018), 43.959.000 (2019/20 + 2020/21)

Gesellschaft der Musikfreunde in Wien: 475.000 (2008, 2009, 2010), 200.000 (2018), 300.000 (2019), 450.000 (2020), 200.000 (2021)

Wiener Konzerthausgesellschaft: 900.000 (2008, 2009, 2010, 2011), 2.700.000 (2018), 1.200.000 (2019), 1.500.000 (2021)

Wiener Symphoniker: 254.355 (2008, 2009, 2010, 2011), 250.000 (2018, 2019, 2020, 2021)

Tiroler Festspiele Erl: 338.000 (2009), 138.000 (2010), 338.000 (201), 1.000.000 (2018), 1.000.000 (2019), 1.750.000 (2020), 1.375.000 (2021)

Bregenzer Festspiele: 2.190.360 (2008), 2.277.640 (2009), 2.177.640 (2010), 2.277.640 (2011), 2.777.600 (2018), 2.777.600 (2019, 2020, 2021),

Bundesbeitrag zum Salzburger Festspielfonds: 5.486.183 (2008), 5.589.086 (2009), 5.411.478 (2010), 5.235.052 (2011), 6.784.000 (2018), 6.720.000 (2019), 8.192.000 (2020), 7.520.000 (2021)

Carinthischer Sommer: 370.000 (2008, 2009), 270.000 (2010), 370.000 (2011), 325.000 (2018), 300.000 (2019, 2020, 2021)

Festwoche der alten Musik (Innsbruck): 330.000 (2008, 2009, 2010, 2011), 340.000 (2018), 330.000 (2019, 2020, 2021)

• Institutionen der Neue-Musik-Szene:

Aeons – Verein zur Förderung experimenteller Musik, Kunst und Performance: 2.000 (2021)

Echoraum: 7.000 (2018, 2019), 8.000 (2021)

Ensemble Schallfeld: 13.500 (2018), 8.000 (2020, 2021)

Ensemble Wiener Collage: 10.000 (2008, 2009, 2010, 2011, 2019, 2020, 2021)

47 Die Zahlen sind den Kunst- und Kulturberichten des Ministeriums für Kunst, Kultur, öffentlicher Dienst und Sport entnommen: <https://www.bmkoes.gv.at/Service/Publikationen/Kunst-und-Kultur/kunst-und-kulturberichte.html>, Stand 12.12.2022. Neben den jährlichen Subventionen erhielten viele der aufgelisteten Institutionen auch zusätzliche Projektförderungen; manche Ensembles (wie zum Beispiel das Ensemble Reconsil) scheinen überhaupt nur bei den Projektförderungen auf. Auch Einzelpersonen können diese in Anspruch nehmen; darüber hinaus gibt es für Einzelpersonen Stipendien (diese haben tendenziell zugenommen: 2008 wurden 321.700 Euro für Stipendien zur Verfügung gestellt, 2021 waren es 797.000).

- Ensemble XXI. Jahrhundert: 35.000 (2008, 2009, 2010, 2011), 32.000 (2018, 2019, 2020), 37.000 (2021)
- Ensemble Kontrapunkte: 25.000 (2008), 22.500 (2009, 2010, 2011), 35.000 (2018, 2019), 70.000 (2020)
- Österreichisches Ensemble für Neue Musik: 25.000 (2008, 2009, 2010, 2011), 30.000 (2018, 2019, 2020), 35.000 (2021)
- Klangforum Wien: 550.000 (2008, 2009, 2010, 2011; + 200.00 Vorbereitung 2012), 700.000 (2018), 700.000 (2019), 800.000 (2020), 800.000 (2021)
- Ensemble PHACE: 40.000 (2019, 2020, 2021)
- Ensemble Platypus: 9.000 (2018, 2019, 2020, 2021)
- Tiroler Ensemble für Neue Musik: 7.200 (2018, 2019, 2020, 2021)
- Neue Oper Wien: 110.000 (2020, 2021)
- Internationale Gesellschaft für Neue Musik: 58.000 (2008, 2009, 2010), 60.000 (2018, 2019, 2020), 130.000 (2021)
- Österreichische Gesellschaft für Zeitgenössische Musik: 9.500 (2018, 2019, 2020, 2021)
- Österreichischer Komponistenbund: 10.000 (2008, 2009, 2010, 2011), 15.000 (2018, 2019), 30.000 (2020)
- Wien Modern: 94.500 (2008, 2009), 95.000 (2010, 2011), 125.000 (2018), 130.000 (2019), 150.000 (2020), 200.000 (2021)
- Klangspuren Schwaz: 110.000 (2008, 2009, 2010, 2011), 130.000 (2018), 120.000 (2019, 2020), 130.000 (2021)
- Steirischer Herbst: 566.870 (2008, 2009, 2010, 2011), 666.870 (2018), 666.000 (2019, 2020, 2021)
- Ars Electronica Linz: 130.000 (2010: Projektkostenzuschuss – scheint unter Video- und Medienkunst auf), 130.000 (2020)

Zwar lassen sich viele dieser Zahlen nicht unmittelbar vergleichen; deren genaue Bestimmung bedürfte einer differenzierenden Analyse, die ich hier aber nicht leisten kann. Dennoch wird die eklatante Kluft der Förderhöhe zwischen den beiden Segmenten sehr deutlich zum Ausdruck gebracht. In Hinblick auf den Förderumfang sind keine generellen Tendenzen feststellbar: Manche Institutionen können einen stetigen Anstieg verzeichnen, oft bleiben die Förderungen aber auch über einen längeren Zeitraum gleich, was bei steigenden Kosten und der Inflation einer Verringerung gleichkommt. Das ist bei kleineren Einrichtungen öfter der Fall; ein Komponist und Veranstalter sagt im Interview, dass das einer „Aushungerung“⁴⁸ gleichkomme und er den Betrieb so nicht mehr lange aufrecht erhalten könne.

Auch innerhalb der Subventionierungen der der Neue-Musik-Szene zugehörigen Institutionen gibt es auffällende Unterschiede: Am deutlichsten dürfte die herausragende Stellung des Ensembles Klangforum Wien hervorstechen, das ein Vielfaches der jährlichen Förderung anderer Ensembles erhält und selbst die Subventionshöhe großer Festivals wie Wien Modern oder den Steirischen Herbst deutlich übertrifft. Diese Förderungshöhe kann demnach keineswegs als repräsentativ gelten, die deutsche Ensemble-Landschaft miteingeschlossen. Sie ist vielmehr ein Unikat, das aus einer besonderen Lage der österreichischen Musiklandschaft in den 1980er Jahren entsprungen ist. Bis dahin war Neue Musik im Konzertleben eine Randerscheinung, die von wenigen Personen und Gruppen getragen worden ist und sehr stiefmütterlich mit Subventionen bedacht war. Die Gründung des Klangforum Wien (1985) als international konkurrenzfähiges Ensemble, und auch des Festivals Wien Modern (1988), resultierte aus der kulturpolitischen Einsicht, dass Nachholbedarf bestand. Dass diese beiden Gründungen die Neue-Musik-Szene in den folgenden Jahrzehnten sehr nachhaltig prägen konnten, ist deshalb nicht nur den Gründern selbst (Claudio Abbado von Wien Modern, Beat Furrer vom Klangforum) zu verdanken, sondern auch der Entscheidung von Musikkuratoren (Lothar Knessl und Christian Scheib, die vom damaligen Bundesminister Rudolf Scholten nicht zuletzt zur Beförderung der Neuen Musik eingesetzt wurden) geschuldet, diese beiden Institutionen in besonderer Weise zu fördern. Scheib hat die Problematik dieser speziellen Förderung, die gewissermaßen aus dem Gießkannensystem ausschert, angesprochen:

Die Entscheidung der Schwerpunktförderung eines einzelnen Ensembles war die vielleicht kontroverseste, da diese für andere Ensembles eine ziemlich bedrohliche Situation hervorrief. Nach dem ‚Gleichgewicht des Schreckens‘ der Jahre zuvor, in denen alle zum Leben zu wenig und zum Sterben zu viel hatten, gab es mit einem Schlag für eines dieser Ensembles eine komplett andere Budget-Situation.⁴⁹

„Jede Förderung von etwas Bestimmtem ist die Nicht-Förderung von etwas anderem.“⁵⁰ Diese Schieflage, für die sich die Kuratoren in den 1980ern entschieden hatten, und die damals aus einer speziellen Situation heraus entstand, ist bis heute aufrecht. Ein Blick auf die gesamte Ensemble-Szene des deutschsprachigen Raumes zeigt, dass diese hohe staatliche Förderung für das Klangforum einzigartig ist. Erst-rangige und bekannte deutsche Ensembles wie etwa das Ensemble Modern oder das

49 Heinz Rögl, „Strohfeuer, die immer noch brennen. Institutionen als Kraftzentren: mica, Klangforum Wien und Klangnetze“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 2016/4, S. 43.

50 F27.

ensemble recherche erhielten und erhalten „nur geringe öffentliche Förderung“⁵¹. Institutionelle Förderungen durch Bund, Land und Stadt⁵² machen höchstens 25% des Gesamtbudgets aus. Dazu kommen Projektfördermittel, Unterstützungen durch Fördervereine, Spenden und Konzerteinnahmen. Letztere machen bei renommierten Ensembles, die zwischen 50 und 100 Konzerte pro Jahr geben, zumeist etwa 50% oder auch deutlich mehr aus. Diesen prominenten und „vergleichsweise gut finanzierten Ensembles steht eine Vielzahl anderer Formationen gegenüber, deren Arbeitsbedingungen kaum anders als prekär zu bezeichnen sind“.⁵³ Diese Verhältnisse führen zumeist auch zu einem sehr beschränkten Auftrittsradius. Aber selbst als Mitglied eines Ensembles mit hohem Renommee ist es schwierig, ein auseichendes Einkommen zu erlangen.

Das ensemble recherche, organisiert als GbR⁵⁴, ist demnach auf regelmäßige Einladungen angewiesen, zusätzliche Einnahmen werden auch durch Mitschnitte vom Rundfunk lukriert. Das Ensemble will sich bewusst an keine Institution binden, um volle Entscheidungsfreiheit bzw. künstlerische Unabhängigkeit gewährleisten zu können, dadurch sind sie aber auch jedes Mal von der Infrastruktur der Institution abhängig, wo sie auftreten.⁵⁵ Ein Vorteil dieser Konstellation besteht in den einfachen Formalitäten und hoher Flexibilität; zum Beispiel können alle oder nur einige Musiker*innen Mitglieder der Gesellschaft sein. Andererseits ist das Risiko unter Umständen sehr hoch: In manchen Konstellationen haften Mitglieder mit ihrem Privatvermögen. Nicht zu unterschätzen ist schließlich das ehrenamtliche Engagement, das sich freilich auch nicht in Zahlen fassen lässt. Der etwas über 100 Mitglieder umfassende Förderverein des ensemble recherche bringt sich durch erhebliche Leistungen ein:

Der Verein unterstützt das Ensemble für zeitgenössische Musik mit Arbeitszeit, Kreativität und Geld. Wenn das Ensemble im Freiburger Konzerthaus spielt, kommt der Freundeskreis für die Miete auf. Der Verein bezahlt aus den Mitgliedsbeiträgen und aus Spenden außerdem die Infopost des Ensembles, er

51 Sandra Soltau, *Freie Musikszene – Perspektiven für ein innovatives Konzertwesen?* = Wolfgang Schneider (Hg.), *Studien zur Kulturpolitik*, Bd. 8, Frankfurt 2010, S. 9.

52 Ebd., S. 86 und 208. 2007 umfasste die Förderung des ensemble recherche durch die Stadt Freiburg 51.130 Euro; im Vergleich dazu bekam das Freiburger Barockorchester 153.390 Euro, das Orchester des Theaters 14.031.070. (Ebd., S. 209).

53 Tobias Schick/Richard Lorber: „Freie Ensembles“, in: <https://miz.org/de/beitraege/freie-ensembles>; 16.02.2023.

54 Gesellschaft bürgerlichen Rechts (alle Musiker*innen sind Gesellschafter).

55 Vgl. ebd., S. 226.

finanziert die Plakatierung in der Stadt, und bei den Freiburger Konzerten auch den Bühnentechniker und Instrumententransporteur.⁵⁶

Ähnliches wie das für das ensemble recherche Erwähnte gilt für einen erheblichen Teil der Ensembles in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Dass es eine erhebliche Bandbreite an Förderkonstellationen gibt (etwa bezüglich des prozentuellen Verhältnisses zwischen öffentlichen Förderungen und Konzerteinnahmen für das Gesamtbudget), sollen die folgenden Fallbeispiele verdeutlichen:

- Das ensemble aventure wird „institutionell von der Stadt Freiburg und projektmäßig vom Land BW/Regierungspräsidium Freiburg gefördert“. Darüber hinaus versuchen sie seit Jahren „eine institutionelle Landesförderung zu erwirken“, sehen sich im Gefüge der unterschiedlichen Anlaufstellen aber „am Ende der Nahrungskette“.⁵⁷
- Zu den zu 90% auf Konzerteinnahmen beruhenden Einkünften des Ensembles Zeitkratzer kommen nur gelegentliche projektbezogene Förderungen: „Auf institutionelle Förderung im Sinne einer ständigen Förderung haben wir immer verzichtet, da dies zu viele Kompromisse nahelegt und eventuell ästhetisch nicht mehr befriedigend ist.“⁵⁸
- Das Tiroler Ensemble für Neue Musik (TENM) sieht sich durch die öffentliche Hand ausreichend unterstützt, dennoch sei die Unabhängigkeit gewährleistet. Die öffentlichen Unterstützungen sind folgendermaßen aufgeteilt: Für eigene Veranstaltungen: „Stadt 22%, Land 40%, Bund 25%, SKE-Fonds⁵⁹ 6%, GFÖM⁶⁰ 2%, Eintritte 5%. Bei Gastspielen (Festivals, Theater, Kulturvereine) übernimmt der jeweilige Veranstalter 100%.“⁶¹

Vielfach wird überdies das Management in Eigenregie durchgeführt; das Klangforum Wien dürfte auch diesbezüglich einen Ausnahmefall darstellen: Für die Bereiche Intendanz, Künstlerisches Betriebsbüro, Kommunikation & Marketing, Büroorganisation, Buchhaltung & Controlling, Dramaturgie und Ensemblevertretung arbeitet ein Team von nicht weniger als 18 Personen!⁶²

56 Martina Seeber, „Imagegewinn mit Seelenheil. Mäzene, Stifter und Sponsoren in der zeitgenössischen Musik“, in: *Positionen* 96, August 2013, S. 34.

57 F22.

58 F21.

59 SKE-Fond ist eine Einrichtung der austro mechna zur Unterstützung von Komponist*innen.

60 Gesellschaft zur Förderung Österreichischer Musik.

61 F11

62 <https://www.klangforum.at/ensemble>; 22.02.2023.

Schließlich muss noch auf eine Tendenz verwiesen werden, die für die Förderstruktur wie auch für den Zuschnitt des Konzertlebens von maßgebender Bedeutung ist: 2006 verzeichnete das MIZ (Musikinformationszentrum des deutschen Musikrats) 184 Ensembles für Neue Musik, 2023 sind es 239.⁶³ Ähnliches ließe sich für Österreich sagen, wo das Österreichische Musikinformationszentrum (mica) aktuell 59 Formationen auflistet. Ich kann keine genauen Vergleichsdaten für die Vergangenheit liefern, aber die Zahl ist in den letzten Jahrzehnten auf jeden Fall deutlich gestiegen. Darin ist einerseits zu erkennen, dass die Anzahl förderungsbedürftiger Institutionen ständig steigt, während die Fördermasse für die alteingesessenen Institutionen zumindest nicht kleiner wird (Stichwort: Kulturinfarkt ...). Diese steigende Anzahl von (zu einem guten Teil sehr professionellen) Ensembles, und deren dominierende Präsenz in den wichtigen Neue-Musik-Festivals, bieten für Komponist*innen einen hohen Anreiz zur Komposition von instrumentaler Ensemblemusik. Darüber hinaus sind viele dieser Ensembles auch Auftraggeber. Für Komponist*innen ergibt sich somit nicht nur die Chance, bei prominenten Festivals aufgeführt zu werden, sondern, da viele dieser Ensembles dann auch zu anderen Festivals eingeladen werden, unter Umständen auch die Gelegenheit zu wiederholten Aufführungen. Allerdings ist aus meiner Untersuchung der Aufführungsszene (Kap. 2.1) ersichtlich, dass gerade im letzten Jahrzehnt erhebliche Transformationen in der Programmierung der Festivals und Zyklen stattgefunden haben: Zwar sind Ensemblekompositionen immer noch stark dominierend, aber an den meisten Orten hat der Anteil performativer, multi-medialer oder konzeptueller Stücke stark zugenommen.

b. Preise, Wettbewerbe

Dass Förderungen durch Preise, Wettbewerbe oder diverse andere Auszeichnungen, gerade für jüngere Komponist*innen, die noch in keinen Institutionen verankert sind, eine erhebliche Rolle spielen, steht außer Frage. Der Umfang an derartigen Einrichtungen ist beachtlich und, wie der folgende Vergleich für die Jahre 2013 und 2023 in Deutschland, basierend auf den Daten des MIZ (Musikinformationszentrums), verdeutlicht, stieg die Anzahl insgesamt an (in Österreich ist die Situation vergleichbar):

2013: 609 Musikwettbewerbe, 221 Musikpreise, Stipendien und Auszeichnungen

63 Die Zahlen sind nicht ganz korrekt, da 2023 etwa auch das Recercada-Ensemble für neue alte musik, das auf Barockmusik spezialisiert ist, aufscheint. Die Größenordnung ist aber auf jeden Fall zutreffend.

- (von den insgesamt 830 Einrichtungen waren etwas über 100 der zeitgenössischen/neuen Musik gewidmet⁶⁴)
- 2023: 592 Musikwettbewerbe (davon 65 der zeitgenössischen/neuen Musik gewidmet)
 99 Musikpreise (19)
 61 Stipendien (16)
 188 Auszeichnungen (27)
 (von den insgesamt 940 Einrichtungen waren 127 der zeitgenössischen/neuen⁶⁵ Musik gewidmet)

Die zentrale Frage für diese Untersuchung ist wiederum, inwieweit diese Förderinstrumente lenkend in die Neue-Musik-Szene eingreifen, indem etwa bestimmte Tendenzen stärker gefördert werden als andere. Gegenüber den staatlichen Subventionen besteht für diesen Sektor von Seiten der Künstler*innen eine deutlich größere Skepsis in Hinblick auf die Transparenz: Während ersteren überwiegend bescheinigt wird, bloß allgemeine Rahmenbedingungen zu schaffen und hinreichend transparent zu sein, bestehen insbesondere hinsichtlich der Preisvergaben verbreitet starke Bedenken:

Die Vergabe von Preisen verläuft meines Erachtens weniger transparent, weil hier vermehrt bereits wieder Personen der Gruppe 1–3 [1: Intendant*innen/Kurator*innen von Festivals; 2: Agenturen, wie zum Beispiel Karsten Witt; 3: Wettbewerbskommissionen; Anm. des Autors] eingebunden werden und man sich in den seltensten Fällen aktiv darum bemühen kann. In der Regel werden Preise auch nicht nach dem Gießkannenprinzip vergeben, weswegen bereits in den Diskussionen zur Vergabe die Frage nach Macht der Entscheidungsträger*innen viel bedeutender ist.⁶⁶

Diese individuelle Einschätzung wird nicht nur von anderen Antworten auf den Fragebogen, sondern auch durch eine umfassende Studie von Maya Mankiewicz und Jakob Bauer über die einschlägige Situation in Deutschland, bestätigt.⁶⁷ Die Studie untersucht neben den Vergabeinstitutionen und der Dotierung der Preise auch die

64 Maya Mankiewicz/Jakob Bauer, „Ives oder Webern hätten heute keine Chance ...“. Über Strukturen und Mechanismen der Förderinstrumente Preise und Stipendien“, in: *Positionen* 96, August 2013, S. 24.

65 Die Ergebnisse unterscheiden sich je nach den Suchbegriffen zeitgenössisch oder neu geringfügig.
66 F13.

67 Maya Mankiewicz/Jakob Bauer, „Ives oder Webern hätten heute keine Chance ...“. Über Strukturen und Mechanismen der Förderinstrumente Preise und Stipendien“, in: *Positionen* 96, August 2013, S. 24–29.

Berufungsmodalitäten und die Zusammensetzungen der Jurys, sowie die Bewerbungsmodalitäten für die Künstler*innen; gerade diese Faktoren geben Aufschluss über die lenkenden Qualitäten solcher Einrichtungen. Die Ausgangsfragen dieser Studie waren, *was* gefördert wird, *wie* gefördert wird und *wer* gefördert wird. Bestätigt wird zum Beispiel die obige Einschätzung, dass Eigenbewerbungen bei Preisen zum Großteil nicht möglich sind.⁶⁸ Damit erhöht sich signifikant die Machtposition der Jury, die nicht nur über die Vergabe der Preise, sondern schon über die Auswahl der potentiellen Preisträger*innen entscheidet. Da die Bewerbung in aller Regel auch nicht anonym erfolgt, tendiert die Bepreisung eher zur Bestätigung von bereits Etabliertem, während junge, noch unbekannte Komponist*innen kaum eine Chance haben. Besonders bedenklich sind die auffallenden Häufungen von Bepreisungen von Schüler*innen bekannter Komponist*innen; eine besondere Häufung war etwa bei Schüler*innen von Wolfgang Rihm zu erkennen, der in manchen Fällen sogar selbst in der Jury saß!⁶⁹ Ein weiteres Problemfeld sehen die Autor*innen der Studie in der Zusammensetzung der Jury. Im Wesentlichen sitzen in diesen Gremien „Personen des institutionalisierten Musiklebens“⁷⁰, deren Besetzung allerdings als sehr „undurchsichtig“⁷¹ diagnostiziert wird.⁷² Die Gefahr von Interessenskonflikten ist in einem Feld, das nicht allzu groß ist, naturgemäß hoch: „Die Jury soll möglichst kompetent zusammengesetzt sein, aber keine Interessenskonflikte haben. Wer kompetent ist, arbeitet in diesem Bereich, die Wahrscheinlichkeit von Interessenskonflikten ist also hoch.“⁷³

Eine weitere lenkende Funktion muss den Preisvergaben dort zugesprochen werden, wo relativ genaue Vorschriften, zum Beispiel bezüglich der Besetzung, vorliegen. Insgesamt kommt die Studie zu dem Fazit:

Bei Preisen wurde festgestellt, dass sich durch die in Deutschland übliche institutionelle Förderung ein in sich geschlossener Kreislauf herausgebildet hat, in dem diejenigen eine Chance haben, die sich in den traditionellen Musikbetrieb einfügen.⁷⁴

68 Ebd., S. 25.

69 Ebd., S. 26.

70 Ebd., S. 25.

71 Ebd., S. 26.

72 Das wird auch von vielen Komponist*innen in den Fragebögen bestätigt: F4, F9, F13, F18, F21, F30.

73 F32.

74 Mankiewicz/Bauer, S. 28.

Anders ist die Situation bei den Stipendien, wo sowohl überwiegend eine Eigenbewerbung möglich ist, als auch die Vorgaben in der Regel geringer sind. Überdies wird durch Stipendien oftmals der Aufenthalt an einem Ort gefördert, wo auch andere Künstler*innen, unter Umständen auch aus anderen Sparten, sich aufhalten; dadurch wird Interdisziplinarität gefördert. Ebenso undurchsichtig wie bei den Preisvergaben ist allerdings die Situation in Hinblick auf die Besetzungsmodalitäten und die Zusammensetzung der Jurys (wobei viele Personen mehrfach in Jurys, für Preise wie auch für Stipendien, vertreten sind). Viele Künstler*innen⁷⁵ plädieren generell für eine größere Transparenz in Hinblick auf die Bestellung der Jurymitglieder, auf allenfalls vorhandene Verbindungen zu Kandidat*innen, und auf die Kriterien für die Vergabe der Förderungen:

Das Interessante ist, dass die meisten Förderungen transparent sind (wer welche Summen bekommt lässt sich allermeist leicht recherchieren), die Vergabe der Förderungen naturgemäß weniger. Andererseits ist es nachvollziehbar, dass Jurys hinter verschlossenen Türen tagen, wobei alternative Modelle – wie von zeitkratzer mit Dörte Schmidt und Dietrich Diederichsen als öffentlicher Jury im Rahmen des Schönberg-Preises im Haus der Kulturen der Welt in Berlin durchgeführt, sehr selten sind und doch viele Diskussionen offenlegen und anregen können.⁷⁶

Die erwähnte Studie von Mankiewicz und Bauer ist insofern sehr verdienstvoll, weil ein Blick bloß auf die äußerlichen Vergabemodalitäten der Preise wenig Aufschluss über die letztendliche Ausrichtung der Preisvergaben zulässt. Ein Blick auf folgende Beispiele aus Deutschland zeigt, dass zumeist doch eher allgemeine Vorgaben vorherrschen:

Giga-Hertz-Preis für elektronische Musik: mehrere Preise für das Lebenswerk (10.000.-), zur Förderung junger Komponist*innen (5.000.-) und zur Förderung von Projekten (5.000.-).

Dwight und Ursula Mamlok Preis: „Förderung von Musiker*innen und Ensembles, die sich in besonderer Weise um die zeitgenössische Musik im Allgemeinen und die Werke der Komponistin Ursula Mamlok im Besonderen verdient gemacht haben.“⁷⁷

75 F4, F13, F18, F21, F26, F30.

76 F21.

77 <https://miz.org/de/institutionen/dwight-und-ursula-mamlok-preis>; 15.08.2022.

Stiftungspreis der Christoph und Stephan Kaske-Stiftung: „Förderung von Komponist*innen im Bereich Neue Musik. Jährliche Vergabe eines Geldpreises.“⁷⁸

Louis Spohr Musikpreis Braunschweig: 10.000.-, alle 3 Jahre; Erinnerung an den in Braunschweig geborenen Komponisten und Geigenvirtuosen Louis Spohr; „Förderung der zeitgenössischen Musik und ihrer pädagogischen Vermittlung an die Jugend.“⁷⁹

Musikpreis der Stadt Duisburg: an Künstler*innen aus verschiedenen Sparten möglich, eher unbestimmt.

Hindemith-Preis: allgemein zeitgenössische Musik (20.000.- jährlich).

Kranichsteiner Musikpreis: alle 2 Jahre je Preise von 3.000.- für Komponist*innen und Interpret*innen Neuer Musik.

Busoni-Kompositionspreis: Akademie der Künste, Berlin; für junge Komponist*innen, unbestimmt.

Hans Werner Henze-Preis: alle 6 Jahre 12.800.- für Leistungen zeitgenössischer Komponist*innen.

Eher eine Ausnahme ist demnach der Maurizio Kagel Musikpreis der Kunststiftung NRW, wo dezidiert Experimentelles, abseits der gängigen Tendenzen zu Verortendes, gefördert werden soll:

Auszeichnung international herausragender Künstler*innen, die sich in ihrem Schaffen im Sinne von Mauricio Kagel mit dem künstlerischen Experiment, transdisziplinären Konzeptionen und neuen Strategien der Präsentation und Rezeption zeitgenössischer Kunst beschäftigen. Alle 2 Jahre Vergabe eines Preisgelds in Höhe von 50.000,- €, davon 30.000,- € für den Preisträger und 20.000,- € für die Entwicklung eines Projekts mit dem künstlerischen Nachwuchs in NW, das der Preisträger initiieren und begleiten soll.⁸⁰

Der insgesamt doch recht negative Befund der Studie von Mankiewicz/Bauer kann aber zumindest insofern relativiert werden, als – parallel zu den fundamentalen Veränderungen in der Aufführungslandschaft Neuer Musik (vgl. Kap. 2.1) – doch auch einige positive Veränderungen in den Bepreisungen zu erkennen sind. Das lässt sich

78 <https://miz.org/de/institutionen/stiftungspreis-der-christoph-und-stephan-kaske-stiftung>; 15.08.2022.

79 <https://miz.org/de/institutionen/louis-spohr-musikpreis-braunschweig>; 15.08.2022.

80 <https://miz.org/de/institutionen/mauricio-kagel-musikpreis-der-kunststiftung-nrw>; 15.08.2022.

stellvertretend etwa in den Preisvergaben der Ernst von Siemens Stiftung ablesen.⁸¹ Wenig Auffälliges ist natürlich in der Vergabe der Hauptpreise⁸² zu beobachten, die als „Auszeichnung für das Lebenswerk von Komponist*innen, Interpret*innen oder Musikwissenschaftler*innen, die für das internationale Musikleben Hervorragendes geleistet haben“ gelten sollen:

2000: Mauricio Kagel	2008: Anne-Sophie Mutter	2016: Per Nørgård
2001: Reinhold Brinkmann	2009: Klaus Huber	2017: Pierre-Laurent Aimard
2002: Nikolaus Harnoncourt	2010: Michael Gielen	2018: Beat Furrer
2003: Wolfgang Rihm	2011: Aribert Reimann	2019: Rebecca Saunders
2004: Alfred Brendel	2012: Friedrich Cerha	2020: Tabea Zimmermann
2005: Henri Dutilleux	2013: Mariss Jansons	2021: Georges Aperghis
2006: Daniel Barenboim	2014: Peter Gülke	2022: Olga Neuwirth
2007: Brian Ferneyhough	2015: Christoph Eschenbach	2023: George Benjamin

Dass nur etablierte Personen vorkommen, liegt an der Ausrichtung des Preises; kritikwürdig ist aber erstens, dass auf der Ebene der Interpret*innen nur wenige Namen aufscheinen, die (auch) der zeitgenössischen Musik verpflichtet sind⁸³, und zweitens, dass erst 2008 (!) die erste Frau aufscheint, gefolgt von einem abermals großen Loch bis 2019 (Rebecca Saunders⁸⁴). Erst von da an scheint man gleichwertig an Frauen gedacht zu haben. Ähnliches gilt für die Kategorie „Komponistenpreisträger*innen“⁸⁵, wo vor 2010 Frauen nur sehr vereinzelt vorkamen. In der Dekade von 2010–2019 sind unter den 30 Preisträger*innen immerhin schon 8 Frauen zu finden, und in den letzten Jahren kann die Vergabe bezüglich der Geschlechter als ausgewogen bezeichnet werden. Darüber hinaus ist zu beobachten, dass in letzter Zeit mit Brigitta Muntendorf, Anne Cleare, Annesley Black oder Timothy McCormack auch sehr experimentierfreudige Künstler*innen (Performance, Intermediales, Elektronik, Konzeptuelles) in den Genuss dieser Preise kamen. Ähnliches gilt auch für weitere Förderungen dieser Stiftung.

81 <https://www.old.evs-musikstiftung.ch/de/preise/preise/archiv>; 09.02.2023.

82 Dotierung: 250.000 Euro.

83 Auch in der Liste von 1974–1999 begegnen diesbezüglich nur wenige Namen: Heinz Holliger 1991 (der nicht nur als Komponist, sondern auch als Dirigent und Oboist in Erscheinung trat) und das Arditti Quartett 1999.

84 Für diese Preiskategorie ist es auch bezeichnend, dass mit Rebecca Saunders und Olga Neuwirth genau jene beiden Komponistinnen bepreist worden sind, die auch in der Aufführungsstatistik von 2010–2019 (vgl. Kap. 2) an vorderster Stelle stehen.

85 Jährlich drei Preise zu jeweils 35.000 Euro, mit der Produktion einer Portrait-CD.

Die Bedingungen und Ausrichtungen der Preisvergaben in Österreich mögen sich in verschiedenen Details unterscheiden, die grundlegenden Tendenzen im Spannungsfeld zwischen einem eher beharrenden und einem auf die Beförderung von Veränderung ausgerichteten Impetus sind ähnlich. Im Blick auf den größten der Neuen Musik gewidmeten Kompositionspreis, dem Erste Bank-Kompositionspreis, sind sogar beide Tendenzen abzulesen. Der Preis existiert seit 1989 und wurde 2002 erweitert: Neben dem Preisgeld werden mindestens drei Aufführungen des Werks durch das Klangforum Wien gewährleistet, wobei die Uraufführung in der Regel im Rahmen des Musikfestivals Wien Modern stattfindet. Darüber hinaus wird die Einspielung des neuen Werks auf eine Portrait-CD des Labels Kairos finanziert. Damit ist im Vergleich zu den meisten anderen Preisen eine größere Nachhaltigkeit verbunden, die aber gerade dadurch auch ein bestimmtes kompositorisches Segment, nämlich die ohnehin im Vordergrund stehenden ‚klassischen‘ Ensemblekompositionen, weiterhin bevorzugt. Als fragwürdiges Unikat muss auch das Phänomen bezeichnet werden, dass bis 2015 mit Lothar Knessl eine einzige Person alleine über die Auswahl der Preisträger entschieden hat; seit 2015 gibt es immerhin eine dreiköpfige Jury.⁸⁶ Die Überantwortung der Preisvergabe bloß einer Person ist auch dann problematisch, wenn ihm von den meisten Beobachtern undogmatische Vielfältigkeit zugesprochen wurde.⁸⁷ Die dreiköpfige Jury hat sich seit ihrem Wirken offensichtlich bemüht, der in der Konstruktion dieses Preises innewohnenden Tendenz, das ohnehin Vorherrschende weiterhin zu befördern, entgegenzuwirken. Betrachtet man die Preisträger*innen seit 2016⁸⁸, so handelt es sich durchwegs um sehr experimentierfreudige Komponistinnen, die in ihrem Œuvre keineswegs vorrangig den Mainstream Ensemblekomposition bedienen.

Eine ähnliche, auf Vielfalt und Ausgewogenheit zwischen den Geschlechtern ausgerichtete Tendenz, ist in den letzten Jahren auch bei anderen Preisen erkennbar, etwa dem Outstanding Artist Award für Musik (dotiert mit 10.000 Euro):

86 Gerd Kürh (Komponist), Christian Scheib (ORF, musikprotokoll des Steirischen Herbstes), Peter Paul Kainrath (Intendant des Klangforum Wien).

87 Z. B.: Daniel Ender, *Der Wert des Schöpferischen. Der Erste Bank Kompositionsauftrag 1989 – 2007. Achtzehn Portraitskizzen und ein Essay*, Sonderzahl Verlag, 2007; oder: Sven Hartberger, „20 Jahre Erste Bank Kompositionspreis bei Wien Modern“, in: *Essays zu Wien Modern 2022*, S. 153.

88 Eva Reiter (2016), Hannes Kerschbaumer (2017), Agata Zubel (2018), Mirela Ivičević (2019), Matthias Kranebitter (2020), Christof Ressi (2021), Sara Glojnarčić (2022), Nimikry (2023; ein Duo bestehend aus Alessandro Baticci und Rafal Zalech, die sich als „ein Startup- und Musik-Duo, welches an der Schnittstelle von Musik und Technologie angesiedelt ist“ bezeichnen); <https://www.sponsoring.erstebank.at/de/kunst-und-kultur/musik/eb-kompositionspreis>; 09.02.2023.

2018: Andrea Sodomka
2019: Ensemble PHACE
2020: Klaus Lang
2021: Bernhard Gander
2022: Judit Varga

Oder dem Österreichischen Kunstpreis für Musik (dotiert mit 15.000 Euro):

2018: Elisabeth Schimana
2019: Bernhard Lang
2020: Peter Ablinger, Susanne Kirchmayr (Electric Indigo)
2021: Michaela Zabelka
2022: Johannes Maria Staud

c. Stiftungen, Sponsoren

Sowohl Stiftungen wie auch Sponsoren spielen in Deutschland und Österreich im Vergleich etwa zu den USA⁸⁹ eine relativ kleine Rolle, wenngleich es zumindest in Deutschland in den letzten drei Jahrzehnten einen stetigen Anstieg gab. Es gibt allerdings kein genaues Zahlenmaterial.⁹⁰ Zwischen Stiftungen von großen Firmen oder firmennahen Einrichtungen (Deutsche Bank, Ernst von Siemens Stiftung⁹¹) und Privatpersonen, die als Sponsoren für einen Kompositionsauftrag fungieren oder ein Stipendium vergeben, ist die Spannweite sehr groß. Da der letztgenannte Bereich für den Einzelfall durchaus bedeutsam, für die Szene insgesamt allerdings von überschaubarer Relevanz sein dürfte, beschränke ich mich hier auf die ‚größeren Brocken‘. Martina Seeber befragte in ihrer Studie eine größere Anzahl von Unternehmen,

89 Annelies Fryberger legte in einer Fallstudie die Gefahren eines Überhandnehmens von privaten Förderungen dar. Es geht um eine amerikanische Organisation, die zeitgenössische Kunstmusik fördert und deren Finanzierung durch öffentliche und private Mittel erfolgt. Während die öffentlichen Geldgeber für Offenheit und Vielfalt plädieren, tendieren die privaten zu einer Prolongierung kultureller Hierarchien. Die Organisation gibt zwar nicht bekannt, welche Musik sie fördern möchte, hat allerdings die Bewerbungsverfahren so ausgerichtet, dass diese den Interessen der privaten Geldgeber entgegenkommen. (Annelies Fryberger, „How Organisations Exercise Power through Peer Review: A Case Study from Contemporary Art Music“, in: Gaupp, Lisa/Barber-Kersovan, Alenka/Kirchberg, Volker (Hg.), *Arts and Power. Policies in and by the Arts*, Wiesbaden 2022, pp. 73–86.)

90 Martina Seeber, „Imagegewinn mit Seelenheil. Mäzene, Stifter und Sponsoren in der zeitgenössischen Musik“, in: *Positionen* 96, August 2013, S. 30.

91 Laut Satzung besteht keine Verbindung zwischen dem Siemens-Konzern und der privaten Stiftung, was allerdings nicht ganz zutrifft: Im Stiftungsrat muss mindestens ein Mitglied der Siemens-Familie vertreten sein; dieser Stiftungsrat hat die Oberhoheit über die Finanzen und er bestimmt auch die acht Kurator*innen, die dann über die Verwendung der Gelder entscheiden (vgl. ebd., S. 31).

warum diese überhaupt Kultur fördern wollen. Aus der Häufigkeit der Antworten ergab sich folgendes Bild:

- 1) Sie wollen gesellschaftliche Verantwortung übernehmen
- 2) Imagepflege
- 3) Mitarbeitermotivation
- 4) Steigerung des Bekanntheitsgrades
- 5) Kundenpflege

Für die Frage, wer oder was gefördert werden soll, spielt die regionale Bedeutsamkeit des/der Geförderten die größte Rolle; erst danach kommt die Bedingung, „dass die geförderte Kultur zum Image des Unternehmens passen soll“. ⁹² Nicht zu unterschätzen ist offenbar auch der ‚war for talents‘; durch Weltoffenheit und Unterstützung von Experimentierfreudigkeit will das Unternehmen attraktiv für die bestmöglichen Mitarbeiter*innen sein. ⁹³

Viele Künstler*innen sehen dieses Stiftungswesen durchaus mit sehr kritischen Augen, so etwa der Komponist Mathias Spahlinger, der in einem offenen Brief 2012 dem Wunsch Ausdruck gab, dass es andere (offenbar meinte er, von der Öffentlichkeit getragene) Institutionen geben sollte, die Stiftungen und Mäzene überflüssig machen sollten. Überdies sei das Geld der privaten Stiftungen auch nicht privat, „schon an seiner quelle nicht, denn die quelle ist die kapitalistische wirtschaftsweise, deren ziel es ist, aus geld mehr geld zu machen.“ ⁹⁴

Auch wenn das Stiftungswesen die Neue-Musik-Szene zur Zeit nur am Rande tangieren dürfte, so könnte diesem Sektor in absehbarer Zukunft doch eine größere Bedeutung zukommen, vor allem wenn die mit den oben angesprochenen Problemen im Zusammenhang mit dem ‚Kulturinfarkt‘ weiterhin virulent bleiben. Andrea Wenger hat in einer Studie im Jahr 2016 darauf verwiesen, dass sich die Anzahl der Stiftungen in Deutschland in den letzten 11 Jahren verdoppelt hat. ⁹⁵

92 Ebd., S. 31.

93 Ebd.

94 Vgl. ebd., S. 33.

95 Andrea Wenger, *Kulturstiftungen im Wandel? Konsequenzen für die Förderung von Kunst und Kultur in Deutschland*, 2016, S. 49. <https://www.maecenata.eu/2016/08/01/kulturstiftungen-im-wandel-konsequenzen-fuer-die-foerderung-von-kunst-und-kultur-in-deutschland>, 16.02.2023.

4.2. Institutionen als Schnittstellen

Grundlegendes

Institutionen sind Einrichtungen, die Handlungen ermöglichen, aber auch strukturieren und beschränken. Sie beherbergen Gebäude und Räume, die entsprechend der darin stattfindenden Praktiken angelegt und mit bestimmten Wertvorstellungen verbunden sind. Dass sich etwa Festivals Neuer Musik zum Teil in den bürgerlichen Museentempeln eingenistet haben, kann durchaus unterschiedlich bewertet werden. Um nicht vollkommen in dieser Aura aufzugehen, haben etliche Festivals in den letzten beiden Jahrzehnten neue Räume abseits des Etablierten aufgesucht.

Institutionen beherbergen Personen, die entsprechend ihrer Position bzw. Funktion in geregelten Prozessen involviert sind, in bestimmten Wissensräumen agieren und so an der Fortführung, Stabilisierung oder auch Transformation von Prozessen beteiligt sind. Kurator*innen von Neue-Musik-Festivals beispielsweise können durch die Programmierung zur Stabilisierung bereits etablierter Repertoires, zum Aufkommen neuer Tendenzen beitragen, aber auch bestimmte Richtungen ausgrenzen. Personen, die Programmhefte oder Almanache gestalten, tragen zum Blickwinkel auf das Vorgestellte und damit zur Bewertung dessen bei. Durch sie fließen diskursive Praktiken in die Institution ein; bestimmte Sichtweisen oder Aussagen über Musik werden dadurch verbreitet, zum Teil auch durch Beiträge von Personen außerhalb der Institution. Durch all diese Praktiken entsteht ein Profil dieser Institution, das mehr oder weniger attraktiv sein kann. Institutionen sind schließlich wichtige Knotenpunkte für den Musikmarkt, die auch von den Tendenzen der Neoliberalisierung betroffen sind und dadurch verstärkt im Wettbewerb stehen. Rankings von Bildungsinstitutionen beispielsweise gibt es schon relativ lange, aber der Blick darauf hat sich signifikant verstärkt.

Wenn Karl-Siegbert Rehberg Institutionen als „mittlere Ebene der Entstehung und Verfestigung sozialer Beziehungsmuster“⁹⁶, und Ralf Dahrendorf diese als „Gestalt gewordene Normen, Entscheidungs- und Sanktionsinstanzen“⁹⁷ bezeichnet, dann wird darin eine stabilisierende, oder, in negativerem Licht betrachtet, beharrende Tendenz zum Ausdruck gebracht, die Institutionen oft innerwohnt. Geradezu ein Extrembeispiel dafür sind die Opernhäuser und bürgerlichen Konzertinstitutionen,

96 Karl-Siegbert Rehberg, „Institutionenwandel und die Funktionsveränderung des Symbolischen“, in: Gerhard Göhler (Hg.), *Institutionenwandel*, Opladen 1997, S. 95.

97 Ralf Dahrendorf, „Die offene Gesellschaft und ihre Ängste“, in: Wolfgang Zapf (Hg.), *Die Modernisierung moderner Gesellschaften*, Frankfurt 1991, S. 148.

die durch eine erstaunliche Kontinuität der Programmgestaltung, mit nur geringen Transformationen und Erweiterungen, bis in die Gegenwart gekennzeichnet sind. Und die Verbreiterung der Neue-Musik-Szene seit den 1980er Jahren korrespondiert durchaus mit einer Andockung an diese Institutionen, in denen sie zuvor kaum Fuß fassen konnte. Diese Andockung hat sicherlich dazu beigetragen, dass eine bestimmte Art Neuer Musik, im Wesentlichen instrumentale Ensemblemusik, sich als klassischer Repräsentant verfestigt hat; eine Tendenz, die aktuell allerdings zunehmend kritisiert (vgl. Kap. 3.2.2) und relativiert wird (vgl. die Transformation der Repertoires in Kap. 2.1.4).

Aus all diesen genannten Gründen sind Institutionen ein gutes Beobachtungsobjekt für Machtprozesse und deren Mechanismen. Konzerthäuser etwa können als Machtregulatorien für die Verbreitung, aber auch Ausgrenzung bestimmter musikalischer Tendenzen gesehen werden. Die Voraussetzungen dafür sind aber in ständiger Bewegung: So manche heute stattfindende performative oder intermediale Darbietung innerhalb altherwürdiger Konzertsäle wäre vor wenigen Jahrzehnten noch kaum denkbar gewesen. Künstler*innen wäre auch bewusst gewesen, dass sie mit bestimmten künstlerischen Arbeiten im ‚subkulturellen‘ Milieu hätten verbleiben müssen. Aber trotz dieser Transformationen sind Institutionen in der Regel doch Instanzen dafür, was mit einer gewissen Nachhaltigkeit in der Szene verbleiben kann. Konzertveranstalter bieten sowohl Möglichkeitsräume für Komponist*innen wie auch gewisse Anforderungsprofile: Wenn diese ihre Werke im Rahmen einer bestimmten Institution aufgeführt haben wollen, so müssen sie sich zumeist auch an gewisse Spielregeln halten (Fristen, eventuell Besetzungen, oder die Länge der Werke). Natürlich ist auch bis zu einem gewissen Grad ein Überschreiten dieser Spielregeln möglich, damit gehen sie aber ein Risiko ein.

Auch Bildungsinstitutionen wie Musikuniversitäten oder Konservatorien sind auf Grund der darin stattfindenden Praktiken Machtregulatorien. So haben personelle Entscheidungen, etwa über die Besetzung von Kompositionsprofessor*innen, Konsequenzen für die Beförderung bestimmter Richtungen. Die Ankaufpraxis der in diesen Institutionen verankerten Bibliotheken spielt eine Rolle für jene Musik, deren Notenmaterial ausgeliehen, eingeübt und aufgeführt werden kann. Dabei geht es aus eigener Erfahrung nicht nur um die Ankaufspolitik der Bibliotheksleitung, sondern um die Tendenz der Ankaufswünsche vieler Mitglieder der Institution. Schließlich gilt es zu bedenken, dass die Ausbildung an den Bildungsinstitutionen nicht zuletzt auch mit Blick auf die Aufführungsinstitutionen erfolgt.

Institutionen sind schließlich Schnittstellen für kommunikative Prozesse bzw. Aushandlungsprozesse. Wieder am Beispiel von Konzertveranstaltern ausgerichtet heißt das, dass Kurator*innen mit Komponist*innen, Interpret*innen oder auch Verlagsleuten kommunizieren und verhandeln; Leiter*innen von Konzertveranstaltern führen

Verhandlungen mit Kulturpolitiker*innen, um unter Umständen mehr Subventionen für die kommenden Jahre herauszuholen. Redakteur*innen oder Dramaturg*innen lesen Texte und produzieren selbst solche, etwa für Programmhefte oder Almanache. Diskurse laufen somit gewissermaßen ‚durch die Institutionen hindurch‘ und sorgen dadurch für eine Verflechtung mit anderen Institutionen, Akteur*innen und Gruppen. Institutionen haben demnach eine signifikante Rolle für die Generierung von Wissen über das Metier, das sie vertreten. Es handelt sich aber nicht um eine zentrale Generierung, sondern um eine arbeitsteilige, an der Künstler*innen (sie liefern Artefakte und auch Texte), Wissenschaftlerinnen/Kritiker*innen (unterschiedliche Textsorten) und Organisator*innen (Kurator*innen schreiben z. B. Texte über das Profil eines Festivals) teilhaben. Dabei gilt es zu bedenken, dass Diskurse den Akteur*innen einerseits immer vorgeordnet sind, diese die Diskurse andererseits aber auch gestalten. In Diskursen ist es immer auch wichtig zu beobachten, wer, aus welcher ‚Sprecherposition‘, wo etwas sagt. Allerdings dürfte eine Hierarchisierung der Relevanz solcher Texte nicht so einfach treffen zu sein: So dürfte einem Artikel in einem wissenschaftlichen Handbuch vielleicht ein stärkeres Gewicht zugemessen werden als Einführungstexten in einem Programmheft; andererseits werden letztere an einem Abend unter Umständen von mehr als 1000 Personen gelesen (danach allerdings kaum mehr, während die Lesefrequenz im Fall des Handbuchs ganz anders gelagert ist). Jedenfalls aber wird eine im Diskurs etablierte Autorin eine größere Legitimation für sich in Anspruch nehmen können als jemand, der noch nicht in Erscheinung getreten ist.

Durch alle diese Aktivitäten und Praktiken verleihen sich Institutionen ein bestimmtes Profil, sie positionieren sich innerhalb der Szene. Die Positionierungen von Institutionen, die mit Neuer Musik befasst sind, sind durchaus unterschiedlich in Hinblick auf die Emphase der Ausrichtung. Dabei ist ein Blick auf den Namen der Institution nicht unbedingt ausreichend: Mit dem Titel Gesellschaft für Neue Musik (die deutsche Sektion der IGMN, der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik; bzw. der ISCM, der International Society of Contemporary Music) verfolgt diese Gesellschaft offenbar nicht mehr, Neue Musik emphatisch von jeglicher zeitgenössischer zu unterscheiden.

Der Zweck der Gesellschaft für Neue Musik ist die Förderung neuer Musik unter Berücksichtigung ihrer individuellen und gesellschaftlichen Funktion, ihrer weiteren Entwicklung sowie der Vermittlung zwischen Theorie und Praxis. Der Zweck soll aufgrund einer unvoreingenommenen Analyse möglichst aller Arten lebendiger musikalischer Praxis verfolgt werden, ohne Ansehen der Person und ohne Rücksicht auf Geschlecht, Rasse, Nationalität, Alter,

soziale Herkunft und Stellung, religiöse und politische Anschauung aller Beteiligten.⁹⁸

Zwar geht es um Förderung „neuer Musik“, aber nur mit kleinem n und mit Blick auf „alle Arten lebendiger musikalischer Praxis“. Das lässt vermuten, dass der Begriff neu eher weit gefasst scheint und wenig ausgegrenzt werden soll. Die ISCM vermeidet den Begriff ‚new‘ überhaupt. Auch die österreichische Sektion der IGNM verzichtet auf eine spezifische Positionierung, sie spricht sehr neutral von der Förderung „aktueller Tendenzen“.⁹⁹

Das Internationale Musikinstitut Darmstadt bezeichnet sich zwar als das institutionelle Fundament der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik, im aktuellen Profil beschreibt es sich aber als „Initiator von Netzwerken im Bereich der zeitgenössischen Musik“¹⁰⁰, eine stärker inkludierende Ausrichtung. Dem seit 2009 agierenden Direktor des Instituts, Thomas Schäfer, war von Anfang an sichtlich an einer möglichst breiten Aufstellung gelegen. Das spiegelt sich in neuen Formaten, die alte Hierarchien auflockern sollen: Seit 2010 gibt es mit „Open Space“ ein neues Format, das sowohl offen ist für unterschiedliche Teilnehmer*innen als auch für alle möglichen Formen der Kommunikation oder Präsentation; seit 2016 gibt es neben dem „Call für Scores“ auch einen „Call for Work-in-Progress“ und einen „Call for Remixes/Re-workings/Responses“, die den kompositionsgeschichtlichen Transformationen Rechnung tragen. Man würde es sich demnach zu einfach machen, Institutionen, wie es oft geschieht, allzu pauschal als Hüter der Tradition zu betrachten; eher schon, dass beharrliche Tendenzen zu lange überwiegen und Neues zu spät integriert wird. Die tendenzielle Trägheit alteingesessener Institutionen erfordert immer wieder neue Wege; so steht etwa die Gründung der Initiative Neue Musik Berlin (inm) beispielhaft für die Notwendigkeit, Ungleichgewichte zwischen der Förderung von (alt-ingesessenen) Institutionen und (zeitgemäßen) Projekten auszugleichen:

Das besondere Augenmerk der inm gilt der unaufhörlich steigenden Zahl freier Produzent*innen und selbständig arbeitender Künstler:innen, die jenseits von tariflicher Vergütung und festen Einrichtungen in offenen Produktionsgemeinschaften arbeiten. Die inm setzt die strukturellen Ungerechtigkeiten und damit einhergehenden persönlichen Risiken der Akteur*innen auf die kulturpolitische Agenda. Sie fordert von der öffentlichen Hand das bislang wenig zeitgemäße Verhältnis zwischen fixen und disponiblen Mitteln (institutioneller

98 <https://g-n-m.de/ueber-uns/geschichte>; 15.08.2022.

99 <https://www.ignm.at/>; 15.08.2022.

100 <https://internationales-musikinstitut.de/de/imd/ueber/profil>; 15.08.2022.

Förderung und Projektförderung) zu überprüfen und neu auszubalancieren. Sie setzt sich für ein Fördersystem des Landes Berlin ein, das den sich verändernden Produktionsbedingungen in der Musik Rechnung trägt und den privatrechtlich organisierten Veranstalter*innen und Produzent:innen aktueller Musik ein notwendiges Maß an Gestaltungsspielraum ermöglicht: Eine kontinuierliche Förderung von herausragenden, bewährten Ensembles und Projekten muss ebenso gewährleistet sein wie die Durchlässigkeit für jüngere und internationale Künstler*innen.¹⁰¹

Festivals

Festivals sind wahrscheinlich die Institutionen, die für das Erscheinungsbild und die Wahrnehmung Neuer Musik am prägendsten sind. Das hat mehrere Gründe: Erstens werden die bei prominenten Festivals aufgeführten Werke in besonderer Weise wahrgenommen. Es handelt sich längst nicht mehr um soziale Randphänomene, wenn man etwa bedenkt, dass etwa Wien Modern jährlich von rund 30.000 Personen besucht wird. Zweitens sind Festivals Anziehungspunkte für Spezialist*innen der Szene (andere Kurator*innen, Komponist*innen, Musikwissenschaftler*innen, Kritiker*innen, Lehrer*innen), die vielfach als Multiplikatoren fungieren: Ein angereicherter Kurator kommt möglicherweise mit einer aufgeführten Komponistin in Kontakt und erteilt einen Kompositionsauftrag für sein Festival, Kritiker*innen schreiben Rezensionen, oder Lehrer*innen integrieren bestimmte Teile des Programms in ihren Unterricht in den Musikuniversitäten. Insofern tragen diese Personen zur Selektion dessen bei, was (weiterhin) aufgeführt, über was gesprochen wird und was eventuell im Diskurs verbleibt. Es entscheidet sich nicht zuletzt in diesem Milieu, was überhaupt als Neue Musik aufgefasst wird und was nicht (vgl. Vorbetrachtung). Festivals erreichen innerhalb der Szene, und bis zu einem gewissen Grad darüber hinaus ein hohes Aufmerksamkeitspotential (Stichwort Creative Cities – vgl. Kap. 4.1). Sie sind die Präsentierteller, auf denen das Vorherrschende, mittlerweile aber auch die Veränderungen, wahrgenommen werden. Waren noch in den 1990er Jahren fast ausschließlich Ensemblewerke (nebst einigen Solo- und Orchesterstücken) für die Programme bestimmend, so begegnet man heute konzeptuellen oder intermedialen Arbeiten, oftmals an ungewöhnlichen Orten. (vgl. Kap. 2.1.2). Diese Transformationen entsprechen kompositionsgeschichtlichen Veränderungen und sie sind auch ein zentrales Thema in der aktuellen Diskurslandschaft (Kap. 3.2.2). Festivals haben schließlich in der Regel eine größere Flexibilität als andere Institutionen (etwa

101 <https://www.inm-berlin.de/de>; 15.08.2022.

Konzert- oder Opernhäuser), und können so unter Umständen schneller auf Veränderungen reagieren.

In Deutschland und Österreich zusammen gibt es zur Zeit über 100 Festivals Neuer Musik, die sich durch Standort (von den Metropolen Berlin und Wien bis zu Kleinstädten wie Donaueschingen oder Schwaz), Größe, Dauer (von wenigen Tagen bis zu einem Monat), Organisationsformen, Trägerschaft und der programmatischen Ausrichtung unterscheiden. In Hinblick auf Letzteres gibt es konservativere, wie etwa *musica viva* München, dessen Programmgestaltung sich in den letzten Jahrzehnten nur wenig geändert hat, oder progressivere, wie etwa *MaerzMusik* Berlin, wo das Format des konventionellen Konzerts bereits in der Minderheit ist. Neue Formate (Installationen, Workshops, Diskussionsforen usw.) haben vielfach auch zu einer Ausschau nach neuen Aufführungsorten, abseits des eingefahrenen Konzertbetriebs, geführt. In diesen werden die Anforderungen des Kreativitätsdispositivs (vgl. Kap. 1.1) auch in der Öffentlichkeit sichtbar. Diese Suche nach neuen Aufführungsstätten kann als Bestrebung angesehen werden, dem Auseinanderklaffen zwischen Kunstwelt und Alltagswelt, das die traditionellen Institutionen verkörpern, entgegenzuwirken. Das Bestreben der Avantgardeströmungen des 20. Jahrhunderts, diese Trennung aufzuheben, haben die Konzertinstitutionen und Opernhäuser als Bollwerke der Tradition weitgehend unbeschadet überstanden. Dass gerade jetzt diese partielle Öffnung stattfindet, ist nicht zuletzt der ‚dringenden Forderung‘ (bezogen auf Foucaults Konzept eines Dispositivs) nach Kreativität geschuldet.

Ein weiterer Grund für die Einbindung neuer Aufführungsstätten, die ja oftmals häufig von der Öffentlichkeit aufgesuchte Orte umfassen (Cafes, Museen ...), könnte im Bestreben, neue Publikumsschichten zu erreichen, gesehen werden. Das Publikum kann als Instanz betrachtet werden, die kollektiv Aufmerksamkeit auf bestimmte Richtungen und Werke ausrichtet. Diese Ausrichtung wird durch verschiedene Aspekte gelenkt, etwa durch Urteile von Expert*innen, vor allem aber schlicht dadurch, welche Musik, von wem, an welchen Orten, wie oft aufgeführt wird. Sämtliche Untersuchungen zu den Publikumsstrukturen Neuer Kunst bzw. Neuer Musik kommen zu dem Ergebnis, dass die potentiellen und tatsächlichen Besucher überwiegend aus akademischen Schichten mit hohem kulturellem Kapital stammen. Von Richard Florida wird diese als „Creative Class“¹⁰², von Andreas Reckwitz als „akademische Mittelklasse“¹⁰³ bezeichnet. Reckwitz geht davon aus, dass diese längst nicht mehr bloß eine kleine Elite, sondern rund ein Drittel der Bevölkerung umfasse.

102 Richard Florida, *The Rise of the Creative Class. And How it's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, New York 2002.

103 Andreas Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin 2021, S. 274.

War dieses Bestreben nach neuen Publikumsschichten bislang erfolgreich? Eine umfangreiche Studie von Simone Heilgendorff, Katarzyna Grebosz-Haring, Luis Velasco-Pufleau und Monika Zyla (*New Music Festivals as Agorai: Their Formation and Impact on Warsaw Autumn, Festival d'Automne à Paris, and Wien Modern since 1980*¹⁰⁴) lässt eher daran zweifeln. Wenngleich die Neue-Musik-Festivals durchaus ein Publikum herangebildet haben, das sich vom klassischen Konzertpublikum unterscheidet, so würden damit aber in Hinblick auf den Bildungsstand doch ähnliche Selektionen getroffen:

Our data clearly suggest that through music-artistic production and practices, festivals mediate wider social class patterns and reproduce social inequality. This notion is visible in the fact that in all festivals and all concert formats, the audience is highly educated. The findings [...] show that CAM [Contemporary Art Music; Anm. des Autors] as a ‚highbrow‘ art form is still listened by a privileged, highly educated elite. At the same time, the festivals are supported by public funds, so they have a responsibility to mediate equal participation and encourage broad social access to CAM. Paradoxically, our data suggest that this aspect of outreach is relatively resistant, especially to changing the educational elitism of the audience.¹⁰⁵

Andererseits dürfte sich das Neue Musik-Publikum vom klassischen Konzertpublikum doch durch eine weltoffenerere und pluralistischere Haltung unterscheiden; insofern könnte etwa die Öffnung der ‚hochkulturellen‘ Neuen Musik zur Populärmusik heute auf fruchtbareren und nachhaltigeren Boden fallen als solche Ansätze im 20. Jahrhundert. So manche heute als positiv erfahrene Grenzüberschreitung wäre bis in die 1980/90er Jahre noch als ‚Bürgerschreckphänomen‘ qualifiziert worden. Diese Transformationen sind nicht nur Veränderungen des persönlichen Geschmacks geschuldet, sondern auch Ausdruck eines veränderten Lebensstils, der wiederum mit den Forderungen des Kreativitätsdispositivs in Verbindung gebracht werden kann. Seit Pierre Bourdieus Studie *Die feinen Unterschiede*¹⁰⁶ hat sich die Meinung durchgesetzt, dass kulturelle Vorlieben nicht (nur) auf der Basis des persönlichen Geschmacks

104 Dieses Forschungsprojekt basierte auch auf der Annahme, dass Neue-Musik-Festivals in besonderer Weise die Entwicklungen der einschlägigen Musikszene bestimmt haben; sie bieten ein Forum, in dem vieles zusammenläuft und von dem vieles ausgeht. Auch die antike griechische Agora war eine zentrale Institution, die eine höchst wichtige identitätsstiftende Funktion für die Gemeinschaft, die Polis, hatte. Heute sind Festivals nicht zuletzt Aushängeschilder für Creative Cities.

105 Katarzyna Grebosz-Haring/Martin Weichbold, „Contemporary art music and its audiences: Age, gender and social class profile“, in: *Musicae Scientiae* 2020, Vol. 24/1, p. 72.

106 Im französischen Original 1979 mit dem Titel *La distinction. Critique sociale du jugement* erschienen.

getroffen werden, sondern vor allem, um die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Lebensstil zum Ausdruck zu bringen. Wie weit die Distinktion in Hinblick auf eine Klassenzugehörigkeit heute noch eine ähnliche Rolle spielt wie etwa in den 1960ern, auf deren Erfahrungsbasis Bourdieus Arbeit wohl aufbaut, wäre zu hinterfragen. Soziologen wie etwa Ulrich Beck haben zwar nicht unbedingt eine Abkehr, aber doch eine Individualisierung von Bourdieus Theorien gefordert.¹⁰⁷

Jedenfalls sind bei vielen Neue-Musik-Festivals deutlich die Tendenzen erkennbar, sowohl durch neue Aufführungsorte neue Publikumsschichten aufzuspüren, als auch durch neue Präsentationsformen das Publikum in verstärkter Weise einzubinden. So wird in manchen konzeptuellen Stücken die Aufmerksamkeit des Publikums bewusst auf Wahrnehmungsprozesse gelenkt; entscheidend ist dann weniger das Gemachte als Solches als die Wahrnehmung des Gemachten. Das ist natürlich nicht gänzlich neu; ähnliche Ideen lassen sich bereits in Viktor Sklovskijs *Kunst als Verfahren*¹⁰⁸ oder Marcel Duchamp¹⁰⁹ finden. Diese Verlagerung des Augenmerks auf die Wahrnehmung des Gemachten dürfte auch mit Nicolas Bourriauds ‚relationaler Ästhetik‘¹¹⁰ gemeint sein. Es geht nicht so sehr um die Wahrnehmung eines Kunstwerks als eigenes, für sich stehendes Gebilde, sondern um die Wahrnehmung dessen als etwas in die Lebenswelt Eingebettetes; und dieses Eingebettetsein wird zum Thema gemacht und soll die Erfahrung lenken.

Trotz der programmatischen Transformationen bei vielen Festivals muss aber festgehalten werden, dass nach wie vor eine deutliche Dominanz der instrumentalen Ensemblesmusik besteht. Nicht zuletzt sind die Festivals ja *die* Spielwiesen der renommierten Ensembles, die ebenfalls ein maßgebender Faktor für die Ausrichtung der Szene sind. Sie sind wesentliche Auftraggeber und Attraktoren für Komponist*innen, Werke für sie zu komponieren: Die Aufführung eines Stücks von einem renommierten Ensemble bei einem der etablierten Festivals ist nach wie vor der vielversprechendste, wenn auch nicht mehr, so wie etwa noch in den 1990ern, ein geradezu unumgänglicher Weg, sich in der Szene im Vordergrund zu positionieren. Kein Wunder, dass Komponist*innen, die andere Wege beschreiten, diese anhaltende Hegemonie kritisch einschätzen:

107 Carla Franziska Linke hat diese Fragen in Hinblick auf das Festival Donaueschingen untersucht: *Neues Publikum für zeitgenössische Musik: Festivalkultur im Wandel am Beispiel der Donaueschinger Musiktage*, Masterarbeit, Universität Lüneburg, 2011.

108 Viktor Sklovskij, „Kunst als Verfahren“, in: Jurij Striedter (Hg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München 1971, S. 3–35.

109 Vgl. Robert Lebel, *Marcel Duchamp. Von der Erscheinung zur Konzeption*, Köln 1972.

110 Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Paris 1998.

Die Hegemonie der großen Ensembles ist bedenklich. Diese beruhen auf alten und finanzkräftigen Strukturen, die anachronistisch sind und Innovationsprozesse abbremsen.¹¹¹

Aus dem Verbund von Festivals und deren Kurator*innen, renommierten Ensembles, die diese als Schaubühne benützen, Dirigent*innen, die die Ensemblestücke leiten, Komponist*innen, die als ‚Familienmitglieder‘ von Festivals oder/und Ensembles gehandelt werden, und (in nachlassendem Ausmaß) von Verlagen entsteht eine Art ‚Festivalnetzwerk‘, das eine ungeheuer dominierende Stellung in der Neue-Musik-Szene einnimmt. Künstler*innen, deren Arbeiten nicht oder nur am Rande in dieses Gefüge passen, können dieses Netzwerk leicht als „eine erhebliche Wand, die nicht leicht zu durchbrechen ist“¹¹², empfinden.

*Kurator*innen*

Diese Personengruppe wird in diesem, und nicht im darauffolgenden Kapitel betrachtet, weil ihr Wirken stark mit Institutionen verbunden ist; sie agieren am Kreuzungspunkt eines Netzwerkes von Institutionen, Künstler*innen, Diskursen, staatlichen und privaten Fördereinrichtungen bzw. Sponsoren und dem Publikum. Insofern agieren sie in einem kollektiv geprägten Wissensraum, der aber nicht ausschließt, dass sie doch auch individuelle Präferenzen haben, die in Entscheidungen einfließen. Um überhaupt in eine Stellung als KuratorIn zu kommen, ist es wohl nötig, schon zuvor in Netzwerke eingebunden gewesen zu sein. Andererseits:

Die Kaste der Neue-Musik-Kuratoren, die zwar meist auf befristeten Verträgen sitzen, aber oft von einem Festival zum nächsten weitergereicht werden, besitzt bemerkenswerte Macht, da sie entscheiden wer aufgeführt wird und durch wen. Dies ist besonders kritisch, wenn es sich um unqualifiziertes Personal handelt, welches zuweilen nicht Noten lesen kann.¹¹³

Zweifellos haben sie für Künstler*innen die Funktion eines Gatekeepers. Angesichts der Zahl von über 100 Neue-Musik-Festivals in Deutschland und Österreich könnte man meinen, dass es nicht viel ausmacht, wenn ein Komponist nicht in das Geschmacksspektrum eines Kurators passt. Passiert das allerdings in einem der

111 F18. Die Finanzkraft der großen Ensembles ist allerdings sehr unterschiedlich, wie in Kapitel 4.1 dargestellt wurde.

112 F9.

113 F32.

bedeutenden (das sind im Wesentlichen jene, die ich in meinem Beobachtungsfeld erfasst habe (Kap. 2.1.), so hat das aber schon Konsequenzen. In Österreich gilt das insbesondere für Wien Modern, weil es sich mit großem Abstand um das größte Festival überhaupt handelt.¹¹⁴

Die Rolle von Kurator*innen ist in den letzten Jahrzehnten deutlich aufgewertet worden, sie sind nicht mehr bloß Organisatoren, sondern zunehmend auch Gestalter. Sie haben einerseits größere Spielräume, sind aber (im Sinne der Anforderungen des Kreativitätsdispositivs) andererseits auch größeren Erwartungshaltungen ausgesetzt. In der Bildenden Kunst hat diese Entwicklung, blickt man etwa auf die Documenta in Kassel, schon früher eingesetzt. Eine weitere Veränderung innerhalb der letzten Jahrzehnte ist darin zu sehen, dass auch der Konzert- bzw. Festivalsektor von der Neoliberalisierung nicht verschont worden ist. Insofern verläuft die Kritik an der Funktion von Kurator*innen aktuell in zwei folgende Richtungen: Zum einen wird ihnen vorgeworfen, zu sehr die ökonomische Seite im Auge zu haben und somit eher als Eventmanager zu agieren, wodurch sie an der Neoliberalisierung der Kunstinstitutionen mitwirken würden. Zum anderen geht die Kritik, überspitzt ausgedrückt, dahin, dass sie sich durch die Erstellung von Konzepten für die Festivals zu sehr als Künstler*innen gebärden würden, und die Künstler*innen wären dann bloß noch Erfüllungshelfen für die aufgestellte Thematik. Diese Stoßrichtung der Kritik ist weit ausgeprägter als die erstgenannte und wird von fast allen befragten Künstler*innen geteilt. Fast alle äußern die Meinung, dass die Machtposition der Kurator*innen durch diesen Funktionswandel enorm gestiegen sei: Auf die Frage, wo im Feld der Neuen Musik in erster Linie Machtfaktoren wirksam werden, sind Kurator*innen fast durchwegs an erster Stelle genannt. Eine besondere Rolle spielen natürlich jene, die die großen und bedeutenden Festivals leiten:

[...] dabei gilt es, scharf zwischen Off-Produktionen oder kleineren Konzerten von Ensembles, mittelgroßen Festivals und den wirklich großen Playern, wie, im Falle Österreichs, das Klangforum, das Konzerthaus, Wien Modern es eventuell sind, zu differenzieren. Mit relevanten Aufführungen, die in die letztgenannte Kategorie fallen, ist sicherlich das meiste Prestige, die meiste Aufmerksamkeit und damit auch sozusagen die größte ‚Definitionsmacht‘ darüber, was und wie Neue Musik ist – wie sie gesehen wird (werden

114 Friedrich Cerha etwa befindet sich in der Liste der Aufführungen von 2010-2019 (Kap. 2.1.3) im Vorderfeld, innerhalb der Gruppe der vor 1950 geborenen Komponist*innen in Österreich sogar an der Spitze. Das ist einzig seiner hohen Präsenz bei Wien Modern geschuldet; würde ich dieses Festival aus dem Beobachtungsfeld entfernen, wäre er in Österreich bloß im Mittelfeld verankert (und im gesamten deutschen Sprachraum noch weiter hinten).

kann, werden soll) verbunden, auch ist mit solchen Aufführungen sicherlich das meiste (Förder-)Geld zu verdienen. Während die anderen beiden Kategorien vergleichsweise offener sind und deren Produktion insgesamt leichter zugänglich ist, gibt es vor jener Maximalkategorie eine erhebliche Wand, die nun nicht leicht zu durchbrechen ist. Diese Wand besteht aus Netzwerken, etwa Festivalnetzwerken, aber auch Musikverlagen und verschiedenen Personen, die Komponistinnen und Komponisten (in geringerem Maße auch etwa Solistinnen und Solisten, Dirigentinnen und Dirigenten) entweder fördern und allerorten empfehlen usw., oder eben gerade nicht. Ich nehme es so wahr, dass das Gatekeepertum in der Neuen Musik eine große Rolle spielt. Damit hängt auch zusammen, dass bestimmte Spielarten Neuer Musik, sofern sie das Pech haben, von einer Person, vielleicht aus einer bestimmten, etwa akademisch geprägten Sichtweise auf das, was Neue Musik ist (sein soll, sein darf) beurteilt zu werden, nicht oder eben nur in geringerem Ausmaße dargestellt werden.¹¹⁵

Die im Zitat angesprochene Akademisierung der Neue Musik-Konzertszene wird von etlichen Komponist*innen als wachsendes Problem gesehen, schon allein dadurch, dass Kurator*innen fast ausnahmslos Musikwissenschaftler*innen seien.¹¹⁶ Besonders drastisch formuliert das Klaus Lang:

Die Kunst hat sich zuerst aus den Händen der Kirche und der Feudalherren befreit, dann aus den Händen des großbürgerlichen Kapitals, um nun schließlich beherrscht zu werden vom akademischen Diskurs und dessen Verkörperung in Form mächtiger Kuratoren und Kuratorinnen. Es gab noch nie eine Zeit, in der Kunst so akademisch war wie heute. [...] hat der/die akademisch sprachmächtige Kurator/Kuratorin bei dieser Auswahl [was Kunst ist; Anm. des Autors] aufgrund der eigenen Ideologie mangels anderer Kriterien eine Macht, von der Feudalherrn und Großinquisitoren nur träumen konnten.¹¹⁷

Die Akademisierung würde vor allem dadurch zum Ausdruck kommen, dass aus dem akademisch geformten Diskurs entsprungene Positionen, wie etwa „Bruch“ oder „Dekonstruktion“ zu „verbindlich vorgeschriebenen Haltungen“ würden.¹¹⁸ Die Formulierungen Langs mögen etwas übertrieben sein, sie verweisen aber auf die ein-

115 F9.

116 F12.

117 Klaus Lang, „Die Rückkehr des Handwerks“, in: Essays zu Wien Modern 2002, S. 58.

118 Ebd., S. 59.

gangs formulierte Aussage, dass Kurator*innen wie keine anderen Personen an der Schnittstelle sämtlicher Komponenten der Neue-Musik-Szene positioniert sind.¹¹⁹ Angesichts dieser exponierten Position könnte man Kurator*innen mit einem Begriff von Andreas Reckwitz als ‚Aufmerksamkeitsmanager‘ bezeichnen; sie sind nicht nur dazu angehalten, ein möglichst qualitätvolles und interessantes Programm zu organisieren, sondern mit vielfältigen Mitteln Interesse zu erzeugen (etwa durch aktuell brisante Themenstellungen, durch Begleitprogramme oder durch das Erkunden neuer Aufführungsortlichkeiten). Damit können neue Blicke auf die musikalische Praxis, oder andere Arten des Sprechens über Musik angeregt werden, Musik kann auch stärker zu anderen Bereichen hin geöffnet werden. Bei Wien Modern gibt es die Bar Modern, in Darmstadt Open Space, und insbesondere bei der Berliner MaerzMusik gibt es viele Programmpunkte, wo die Rolle Neuer Musik in Hinblick auf interkulturelle, genderspezifische, ökologische oder politische Fragen diskutiert und die Funktionen des Festivals als solches reflektiert werden. Das Format Konzert steht hier quantitativ gar nicht mehr dominant im Vordergrund; es nimmt deutlich unter 50% des Gesamtprogramms ein. Das schlägt sich auch im Untertitel des Festivals – Festival für Zeitfragen – nieder.

Manche Veranstaltungen sind als „komponierter Abend“ bezeichnet, und dahinter steht wohl auch die ‚kompositorische‘ Leistung des Festivalleiters, Bernd Odo Polzer. Hier wird besonders deutlich sichtbar, dass die Funktion des Kurators weit über die übliche organisatorische und koordinatorische Arbeit hinausgeht. Brandon Farnsworth vergleicht die Rolle Polzers mit jener des legendären Kurators Harald Szeemann, der unter anderem die Kunsthalle Bern und die Documenta 5 in Kassel (1972) kuratierte:

His position was that artists' works functioned only as ‚pigments‘ für the larger ‚painting‘ created by the curator – Szeemann. Works existed in a degraded position, as the curator selects them according to their suitability for the larger exhibition work and its central thesis.¹²⁰

Bemerkenswert ist, dass Szeemanns Zugriff auf die Gestaltung vielfach äußerst kritisch bewertet worden ist, während ähnliche Reaktionen in dieser Deutlichkeit

119 Wahrscheinlich liegt auch darin der Grund, dass dieses Metier als eines der letzten nach wie vor fast ausschließlich männlich besetzt ist und ich mir die gegenderte Schreibweise somit eigentlich ersparen könnte (auf der Ebene der Intendanten von Opernhäusern hat sich diesbezüglich schon mehr getan).

120 Brandon Farnsworth, *Curating Contemporary Music Festivals. A New Perspective on Music's Mediation*, Bielefeld 2020, S. 272.

gegenüber Polzer bislang weitgehend ausgeblieben sind, zumindest in öffentlichen Äußerungen (Farnsworth bescheinigt Polzer allerdings eine autokratische Haltung¹²¹). Die Auswertung meiner Fragebögen ergab wie gesagt allerdings, dass ein hohes kritisches Potential gegenüber dieser Art von Kuratierung vorhanden ist. Die Szeemann angelastete Dominanz, unter der die künstlerischen Beiträge nur mehr als Pigmente im vorgegebenen Gesamtbild fungieren würden, ist wohl auch etwas übertrieben. Im Bereich der Musik dürfte auf Grund von deren Wesensmerkmalen diese ‚Pigmentfunktion‘ noch weniger in Frage kommen, und auch Farnsworth kommt in Hinblick auf Polzers Kuratorfunktion zu einer ähnlich relativierenden Haltung:

The composers and performers affected by this usurpation of Polzer of the definitional space of the concert do not see their artistic expression as affected by it because for them it occurs on a different register. Their focus lies on guaranteeing a high-fidelity performance, or otherwise one that fits with music-internal notions of quality. This means that the transformation of Polzer’s festival into one centered on the exploration of ideas about society refracted through the lens of musical practice is one that territorializes a space not previously occupied by artists regarding musical meaning production.¹²²

Künstlerische Beiträge müssen so nicht als Erfüllungsobjekte kuratorischer Konzepte angesehen werden, sondern vielmehr als eigenständige Beiträge, die in einem unterschiedlichen Spannungsfeld zur übergeordneten Thematik stehen können (vielfach aber gar nicht müssen). Überdies sind alle Kurator*innen in Sachzwänge, Routinen und pragmatische Notwendigkeiten eingebunden, die ein restloses Aufgehen der künstlerischen Beiträge in das Konzept ohnehin kaum als realistisch erscheinen lassen. Schließlich kann das Bestreben, die Kunst stärker in allgemeine gesellschaftliche Kontexte einzubinden auch als Versuch gesehen werden, der stärker werdenden Forderung zu entsprechen, die Neue Musik aus ihrer relativen Isolierung zu holen.¹²³ Aufmerksamkeitsmanager ist auch insofern ein guter Terminus für das Wirken von Kurator*innen, weil er nicht insinuiert, dass dadurch schon eine ganz eindeutige Form von Aufmerksamkeit, die das Publikum dann bloß zu konsumieren hätte, erzeugt würde. Aus den vielfältigen Ausdruckspotentialen künstlerischer Handlungen entstehen

121 Ebd., S. 278.

122 Ebd., S. 272.

123 Auch das von der MaerzMusik entwickelte Format „Thinking Together“, in dem Musikstücke oft nur einen kleinen Raum einnehmen, wurde eingerichtet, um nicht nur über Musik, Tanz und Performance, sondern auch über sich daraus ergebende philosophische, kulturelle, soziale und politische Themen zu diskutieren.

immer unterschiedlichste Formen der Rezeption; oder, um mit Marcel Duchamp zu sprechen – das letzte Wort haben immer die Betrachter, bzw. die Zuhörer.

Festivals wie MaerzMusik oder das Musikprotokoll des Steirischen Herbstes sind stärker thematisch geprägt als andere; das hat auch Konsequenzen in Hinblick auf die aufgeführten Künstler*innen: Während Donaueschingen, Darmstadt oder Wien Modern, und mehr noch musica viva oder der Zyklus des Klangforum, so etwas wie eine bevorzugte ‚Familie‘ von Komponist*innen hegen, fehlt Ähnliches bei der MaerzMusik oder im Musikprotokoll. Das heißt, dass eher traditionell ausgerichtete Festivals oder Konzertzyklen in stärkerem Ausmaß Kanonisierungsvorgänge fördern, während bei experimentierfreudigen Vertretern die Schar an programmierten Künstler*innen zersplitterter und breitgefächerter ist. Außerdem wird der Fokus generell von den Künstler*innen und deren Werk stärker auf Kontextualisierungen gelenkt.

MaerzMusik ist vielleicht auch dasjenige Festival, das am meisten darauf bedacht ist, Neue Musik nicht mehr als rein oder zumindest vorwiegend westliches Phänomen zu präsentieren; mehr als andernorts sind hier Künstler*innen aus Asien, Afrika usw. vertreten (das hat auch Polzers Vorgänger, Matthias Osterwold, schon stark forciert; Polzer hat dann allerdings die unmittelbar daran anknüpfenden Fragen und Problemfelder, etwa in Hinblick auf postkolonialistische oder kapitalistische Aspekte, noch stärker ins Licht gerückt). Darin kann die Aufweichung einer die längste Zeit weitgehend als selbstverständlich erachteten und nicht weiter reflektierten Machtposition im Sinne ‚Neue Musik = westliche Neue Musik‘ gesehen werden. Ebenso wird deutlich, dass in Hinblick auf die Programmierung die Erweiterung der Perspektive auf unterschiedlichste kompositorische Praktiken, über das traditionelle Neue-Musik-Repertoire hinaus, die Diversifizierung in Hinblick auf Geschlecht oder Abstammung befördert. Auch in alteingessenen Festivals gibt es diesbezüglich Bewegung:

‚Donaueschingen global‘ ist ein umfangreiches Forschungsprojekt, das sich mit zeitgenössischer und experimenteller Musik in außereuropäischen Kontexten auseinandersetzt. Vier Expertinnen und Experten für globale Kunstmusik sind seit 2019 in verschiedene ländliche und urbane Regionen Südamerikas, Afrikas, Asiens und des Nahen Ostens gereist, um zeitgenössische Musiken außerhalb bekannter Netzwerke und Institutionen zu erforschen und zu diskutieren. Die Ergebnisse ihrer Forschung werden in Konzerten, Installationen, Performances, Diskussionen und Vorträgen während der DonaueschingerMusiktage 2021 präsentiert und prägen das künstlerische Profil der Jubiläumsausgabe.¹²⁴

124 https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/musik_und_klang/detail/donaueschingen_global.html.

In etlichen anderen der hier untersuchten Festivals ist von einer derartigen Diversifizierung noch wenig, oder gar nichts zu sehen. Das gilt desgleichen für die Festival-Landschaft außerhalb des Untersuchungsfeldes.¹²⁵ Sandeep Bhagwati weist auch zurecht darauf hin, dass allein die Anhebung der Quoten nichtwestlicher Partizipant*innen nicht ausreicht; es bedürfe vielmehr einer „diversity of musical expressions, tools, techniques, languages, traditions that will effect a turn towards the global musical reality of this current historical moment“.¹²⁶ Dass Bemühungen um Diversifizierung aber zumindest tendenziell immer stärker werden, unterstreicht etwa der Zusammenschluss von 9 europäischen Festivals im Netzwerk *Sounds Now*. Die diesem Netzwerk angehörigen Mitglieder bemühen sich um Diversifizierung auf allen Ebenen, um nicht „the same patterns of power and exclusion“, so wie sie die längste Zeit praktiziert worden sind, zu prolongieren. Dabei geht es eben nicht nur um die Programmierung, sondern auch um nachhaltige Bewusstseinsbildung, zum Beispiel durch Curating Diversity Courses, Curating Labs, die Veranstaltung von Symposien oder die Einbeziehung des Publikums in Open-Space-Produktionen.¹²⁷

In Hinblick auf die von den Kurator*innen geäußerten Intentionen ergibt sich ein relativ homogenes Bild: Allesamt sind sie um ästhetische Vielfalt bemüht, Anregungen holen sie sich durch Gespräche (wird von den Kurator*innen zumeist an erster Stelle genannt), durch den Besuch anderer Festivals und durch den Blick in einschlägige Zeitschriften oder Websites.¹²⁸ Für Bernhard Günther, den Kurator von Wien Modern, geht es „um das Gespür für eine an einem bestimmten Ort mögliche, sinnvolle und in der Luft liegende Konstellation.“¹²⁹ Abgesehen von anderen Arten der Öffentlichkeitsarbeit geben Kurator*innen ihre Intentionen in Festival-Almanachen/Programmkatalogen bekannt, für deren inhaltliche Gestaltung sie letztlich auch mehr oder weniger verantwortlich sind. Diese Formate erreichen eine relativ breite Leserschaft, die jedenfalls die Reichweite von fachspezifischen Zeitschriften deutlich übertreffen dürfte. Oft umfassen solche Almanache mehrere hundert Seiten, sind aber dennoch in der Regel sehr billig. Der dreiteilige Almanach von Wien Modern im Jahr 2019 beispielsweise umfasste deutlich mehr als 500 Seiten, im Gründungsjahr

125 Vgl. z. B.: Valentina Bertolani/Luisa Santacesaria, „Curating Diversity in Italy: Gender and Ethnic Distribution in Contemporary and Experimental Music Programming“, in: *OnCurating*, Issue 47, September 2020, pp. 26–38.

126 Sandeep Bhagwati, „How to be a Node, a Temporary Abode. Some Ideas on Curating Contemporary Music“, in: *Defragmentation: Curating Contemporary Music*, hg. Von Sylvia Freydank und Michael Rebhahn. Sonderband der Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, 2019, S. 40.

127 <https://www.sounds-now.eu>.

128 Vgl. Rainer Nonnenmann, „Wie auf dem Fußballplatz. Festivalmacher antworten auf Fragen zu Kriterien, Zielen, Gestaltungsräumen“, in: *MusikTexte 153*, Mai 2017, S. 25–32.

129 Ebd., S. 28.

1988 waren es noch 160. Damals gab es im Übrigen keinen Kurator, sondern einen künstlerischen Leiter (Claudio Abbado) und einen Dramaturgen (Lothar Knessl), der auch die Redaktion des Almanachs innehatte. Diese Erweiterung des Umfangs ergab sich weniger aus einem Anwachsen des Programmumfangs denn aus der Vermehrung von unterschiedlichen Textbeiträgen, die einer breiten Kontextualisierung Ausdruck geben sollen.

Wenn Festivals in unterschiedlichem Ausmaß zu Kanonisierungsprozessen beitragen, so funktioniert das aber nur im Zusammenwirken mit anderen Komponenten. Neben den Kurator*innen, die Programme konzipieren, bedarf es immer auch der Dirigent*innen und der Interpret*innen, die dieses Programm spielen. „Eine besondere Machtposition haben auch Dirigent*innen und Ensembles, die durch mehrfache Programmierung von bestimmten Personen dafür sorgen, dass diese im Konzertleben präsent sind und damit eine Art ‚Gütesiegel‘ verleihen.“¹³⁰ Besonders wenn international renommierte Ensembles¹³¹ bestimmte Komponist*innen immer wieder aufführen, so hat das erhebliche Konsequenzen für die Wahrnehmung. Von einigen dieser Formationen war und ist auch immer wieder zu vernehmen, dass ihnen daran gelegen ist, eine Art ‚Familienpolitik‘ zu betreiben. Nach dem Tod Friedrich Cerhas (1923) etwa verlautbarte der Ensemblesprecher des Klangforum Wien, Benedikt Leitner: „Friedrich Cerha ist Mitglied unserer Familie.“¹³² Es ist alles andere als ein Zufall, dass viele weitere ‚Familienmitglieder‘, wie etwa der Gründer des Ensembles, Beat Furrer, oder auch Georg Friedrich Haas, in der Liste der meistaufgeführten Komponist*innen ganz vorne aufscheinen (s. Kap. 2.1.3.).

Das Konzert – ein Auslaufmodell?

Bei der MaerzMusik Berlin ist das traditionelle Konzertformat bereits in der Minderheit – ist das Ausdruck einer stetigen Tendenz, die dem Konzert einen immer geringer werdenden Stellenwert im Musikleben zumisst? Manche Stimmen sehen es als überkommenes Phänomen, das nicht mehr in unsere Zeit passe:

The classical concert as we know it today clearly belongs to a bygone historical paradigm. established in times of great social changes [...] in the late 18th century [...], classical music concerts had come to represent a space in which the aspirational classes could form social bonds and satisfy their spiritual, social

130 F13.

131 Die Rolle von Ensembles wird in Kapitel 4.3 genauer in Augenschein genommen.

132 <https://www.klangforum.at/story/zum-tod-von-friedrich-cerha>; 24.4.2023.

and intellectual needs. For that reason, the rituals that framed these concerts naturally evolved around ideals of economical and social réusit (self-control, a disciplined body language) firmly rooted in a bourgeois worldview.¹³³

In aktuellen Diskursen ist sogar gelegentlich zu hören, dass Konzertsäle „ein Moment gesellschaftlicher Unterdrückung“ wären.¹³⁴ Ein Argumentationsstrang, der das untermauern will, geht in folgende Richtung: Die Ausbreitung des bürgerlichen Konzertlebens mit allen im obigen Zitat angesprochenen Praktiken erfolgte nicht zuletzt parallel mit der aus der (deutschen) romantischen Ästhetik stammenden Vorstellung von Kunst als Gegenwelt. Die über der Gesellschaft stehenden Genies schufen Werke, die als zeitenthobene Objekte zu entschlüsseln wären, entweder strukturell oder hermeneutisch. Dazu kommt die immer wieder auftauchende Klage von Komponisten, aktuell etwa von Claus-Steffen Mahnkopf, dass der Großteil des Publikums hoffnungslos an dieser Aufgabe scheitern würde (vgl. Kap. 3.2.2). Dieser Forderung von Kunst als zu entschlüsselndem Objekt sollte nun eine Vorstellung entgegengehalten werden, die Musik als „eine vielseitige Bestimmtheit“ auffasst, „deren Momente nicht einfach in ihrer Gegebenheit aufgefasst, sondern zuallererst erkundet und hergestellt werden wollen“.¹³⁵ MaerzMusik etwa will dieses Vorhaben, die Musik wieder stärker in die Gesellschaft hinein zu bringen, durch Diskursformate wie Thinking Together oder Konzertformate wie Liquid Room befördern. In Verbindung mit dem Aufsuchen neuer Aufführungsorte abseits der hehren bürgerlichen Konzertsäle, versuchen zumindest Segmente der Neue-Musik-Szene, sich von deren Aura und rituellen Praktiken zu emanzipieren.

Zu dieser relativierenden Funktion der Konzertinstitutionen denkt der Philosoph Harry Lehmann noch die durch die Digitalisierung sich eröffnenden Möglichkeiten hinzu, Musik nicht nur abseits von traditionellen Institutionen produzieren und verbreiten zu können, sondern auch aufzuführen. So könnten etwa Samplekompositionen von virtuellen Orchestern aufgeführt werden, vorbei an den „hohen Auführungshürden von Neuer Musik“¹³⁶. Dass damit zu einer Demokratisierung des Musiklebens beigetragen würde, weil die Kontrolle über die Distribution nicht mehr, oder zumindest nicht mehr allein bei den einschlägigen Institutionen

133 Heloise Amaral, *Producing Situations: „How Performer-Curators Are Rethinking Roles And Formats“*, in: *Oncurating*, Issue 44, January 2020, S. 23. (www.on-curating.org)

134 Vgl. Jim Igor Kallenberg, „Musik als Zeitgenossin. Die letzten drei Jahre MaerzMusik und hundert Jahre Oktoberrevolution“, in: *MusikTexte* 153, Mai 2017, S. 20.

135 Igor Kallenberg, „Musik als Zeitgenossin“, in: <http://archiv.faukultur.de/3206-0-Jim-Igor-Kallenberg-Musik-als-Zeitgenossin.html>; 7.5.2023.

136 Harry Lehmann, *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie*, Mainz 2012, S. 80.

(Konzertveranstalter, Verlage, Bildungsinstitutionen) liegen würde, muss zumindest stark relativiert werden und hat auch bereits eine vielstimmige Kritik nach sich gezogen. Verdächtig ist allein schon das Denken in Quantitäten, das durchwegs hinter Lehmanns Argumentationen steht, ebenso wie der Verweis auf damit verbundene Einsparungen; all das insinuiert, dass sein Konzept nicht zuletzt von starken neoliberalen Prinzipien durchzogen ist.¹³⁷ Und ebenso wie das Phänomen, dass Menschen Schachcomputer kaum mehr besiegen können, nicht die Lust, Schach zu spielen ausgelöscht hat, werden die Möglichkeiten einer digitalen Erzeugung, Verbreitung und Aufführung von Musik die Lust der Menschen, selbst Musik zu spielen und live zu hören, nicht einmal verringern. Vielmehr würde ich, ebenso wie Rainer Nonnenmann, zu dem Schluss kommen, dass beide Seiten sich bereichern könnten und auch werden: Die digitalen, performativen, intermedialen, konzeptuellen Formate brechen die Starre des konventionellen Konzertbetriebs auf, während diese multimediale „Vielstimmigkeit das beste Argument für die musikalische Konzentration auf den herkömmlichen Konzertrahmen“¹³⁸ sein kann.

Rundfunkanstalten

Eine relativ geringe Relevanz für die Machtkonstellationen in der Neue-Musik-Szene wird von allen Befragten jenen Institutionen zugesprochen, die auf Aufführungen reagieren; so etwa Rundfunkanstalten, die Aufführungen aufnehmen und wiedergeben, und auch den Printmedien, die Rezensionen¹³⁹ veröffentlichen: „Relativ wenig Macht [...] haben Journalist*innen, denn selbst eine hervorragende Kritik bringt meistens keine neuen Chancen und auch eine Rundfunkübertragung ist nur mehr die Kirsche auf der Torte, nicht aber die Tortenbasis.“¹⁴⁰ Wenn auch den Rundfunkanstalten keine große Rolle für die Machtkonstellationen der Szene zugesprochen werden, so ist ihr Engagement für die zeitgenössische Musik insgesamt dennoch nach wie vor bedeutsam, sei es durch die Übertragung aktueller Konzerte (oftmals allerdings zu ungünstigen Sendezeiten) oder durch Kooperationen (SWR – Freiburger Experimentalstudio, WDR – Wittener Tage für neue Kammermusik, RBB – Ultraschall

137 Die fundamentalen Gefahren der umfassenden Digitalisierung für die Demokratien generell hat wohl kaum jemand eindringlicher und profunder beschrieben wie: Shoshana Zuboff, *The Age of Surveillance Capitalism. The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*, London 2019.

138 Rainer Nonnenmann, „Das Konzert ist tot – es lebe das Konzert! Öffnungen und Perspektiven der Musik im ‚Iconic turn‘ des Digitalzeitalters“, in: *Musik & Ästhetik*, Heft 56, 14. Jg. 2010, S. 43.

139 Zum Niedergang der Musikkritik vgl. Kap. 3.2.2.

140 F13.

Berlin usw.). Der Anteil an Eigenveranstaltungen für den Bereich zeitgenössische Musik war allerdings zumindest in Deutschland zuletzt rückläufig.¹⁴¹

Wesentlich divergenter sind die Beurteilungen jener Institutionen, die eine vorbereitende Funktion für die Szene haben, nämlich die Bildungsinstitutionen.

Bildungsinstitutionen

Bei den befragten Personen besteht eine weitgehende Einigkeit über die große Bedeutsamkeit von Konservatorien und Musikuniversitäten:

- Sehr wichtig, die nächsten Komponist*innengenerationen werden über den Input dort sehr stark beeinflusst.¹⁴²
- Eine relativ wichtige Rolle, denn auch hier steckt ‚Definitionshoheit‘, was Neue Musik ist und was nicht.¹⁴³
- Eine gewisse Rolle spielen Bildungseinrichtungen durchaus, indem die dort wirkenden Lehrenden oft als einflussreiche Meinungsbildner*innen bis ins Musikleben hinein wirken.¹⁴⁴
- Zweifellos hat die Ausbildung einen großen Einfluss auf die Produktion Neuer Musik, ganz offenkundig bei der Übernahme ästhetischer Haltungen oder gar stilistischer Eigenheiten der Lehrenden.¹⁴⁵
- Die meisten Komponist*innen, die im Bereich Neue Musik Fuß fassen wollen, gehen durch eine akademische Ausbildung, was eigentlich keine Selbstverständlichkeit ist (man vergleiche das mit der Pop- oder Jazzmusik, wo akademische Ausbildungen wesentlich seltener sind). Da die akademische Karriere als unmissbarer Teil der Karriere gesehen wird, ist das alte MeisterIn-SchülerIn-Modell vor allem im Bereich der instrumentalen Komposition noch stark verbreitet.¹⁴⁶

Während demnach den Bildungsinstitutionen überwiegend eine hohe Relevanz für die Ausrichtung der Neue-Musik-Szene zugemessen wird, bestehen bezüglich der Bewertung dieser Relevanz erhebliche Unterschiede. Seit der musikalischen Moderne (verstanden als Phase seit etwa 1890) gehört es geradezu zum Klischeebild eines progressiven künstlerischen Selbstverständnisses, die traditionellen Ausbildungsstätten

141 Stefan Fricke, *Zeitgenössische Musik*: <https://miz.org/de/beitraege/zeitgenoessische-musik>; 25.4.2023.

142 F19.

143 F26.

144 F6.

145 F1.

146 F18.

als beharrende Institutionen, die jeglichen Neuerungen im Weg stehen würden, abzuqualifizieren. ‚Akademismus‘ wird durch Komponisten wie Claude Debussy oder Edgar Varèse zu einem Schimpfwort, zu einem Symbol für das bloße Aufrechterhalten des Herkömmlichen. Diese Haltung bleibt bis weit herauf ins 20. Jahrhundert fast eine Selbstverständlichkeit für alle Komponist*innen, die als avanciert gelten wollen. Zumindest in dieser Radikalität wird diese Position heute nur mehr sehr vereinzelt vertreten. Die meisten Befragten gestehen den Unis und Konservatorien ein Bemühen zu, „nicht zu ‚verstauben‘ und auch aktuelle, ‚unakademischere‘ Positionen (Z. B. Klangkunst, Performances, Interdisziplinäres usw.) anzubieten bzw. für das Standing der eigenen Institution zu nützen.“¹⁴⁷ Für die immer wichtiger werdenden Rankings sind heute eben nicht mehr nur die Anstellungen berühmter Personen als Attraktoren von Bedeutung, sondern auch innovative Angebote. In Österreich haben Kunstuniversitäten durch ihre Personal- und Budgethoheit (die in Deutschland nicht durchwegs gegeben ist) auf jeden Fall erhebliche Möglichkeitsräume für die Gestaltung ihrer Studienangebote. Die Rankings dürften allerdings auch Leistungsberichte fördern, die nur quantifizierend Daten erfassen und so auch die Bildungsinstitutionen in den Sog des Neoliberalismus, für den quantifizierendes Denken ja charakteristisch ist, hineinzuziehen. Universitäten seien generell „zunehmend herausgefordert, als Unternehmen zu agieren.“¹⁴⁸

Untersuchungen des musikgeschichtlichen Lehrangebots an den Musikuniversitäten im deutschsprachigen Raum haben gezeigt, dass die Situation der Gegenwart mittlerweile eine deutlich größere Rolle spielt als noch wenige Jahrzehnte zuvor (s. Kap. 2.2.); auch Abschlussarbeiten befassen sich in zunehmendem Maße mit zeitgenössischer Musik. Ebenso gibt es an den meisten Institutionen Schwerpunkte zur Interpretation Neuer Musik. Zweifellos dürfte diesbezüglich der Schwerpunkt auf der Interpretation von Ensemblesmusik liegen; an einigen Unis agieren sogar Ensembles als ‚Lehrkörper‘: An der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main bietet das Ensemble Modern seit 2006 einen Masterstudiengang an, an dem Studierende aus Instrumentalspiel, Komposition, Dirigieren und Klangregie teilnehmen können.¹⁴⁹ An der Kunstuniversität Graz (KUG) hat das Klangforum Wien eine Professur für Performance Practice in Contemporary Music (PPCM), wo der Schwerpunkt sicherlich in Instrumentalunterricht und Ensemblespiel bestehen

147 F8.

148 Ursula Brandstätter, „Agieren in Spannungsfeldern. Kunstuniversitäten als politische Akteure“, in: Michael Wimmer (Hg.), *Kann Kultur Politik? Kann Politik Kultur? Warum wir wieder mehr über Kulturpolitik sprechen sollten*, Berlin 2020, S. 38–47 (hier S. 39).

149 <https://www.ensemble-modern.com/de/ueber-uns/akademie>; 25.4.2023.

dürfte; es werden aber auch interdisziplinäre Projekte (Musiktheater, Elektronik, Improvisation) veranstaltet.¹⁵⁰

Insgesamt ist demnach davon auszugehen, dass die Musikunis und Konservatorien durch ihre Praktiken die Vorherrschaft eines bestimmten Bereichs der gegenwärtigen Musik, nämlich des klassischen instrumentalen Ensemblestücks, weiterhin befördern. Allerdings gibt es daneben immer mehr Möglichkeitsräume für experimentellere Formate, und das spiegelt sich auch in den Nachbesetzungen von Kompositionsprofessuren, wo immer mehr Namen auftauchen, deren künstlerischen Wirken durch performative, interdisziplinäre oder konzeptuelle Arbeiten gekennzeichnet ist. Die Nachbesetzung von Kompositionsprofessuren zeigt, dass die Diversifizierung im Konzertleben (s. Kap. 2.1.4.) an den Musikunis durchaus ihren Niederschlag gefunden hat.

Trotz dieser Transformationen muss die Frage in den Raum gestellt werden, ob bzw. inwiefern Musikuniversitäten und Konservatorien einen direkten Einfluss auf die Musikszene haben könnten. Ich würde ihr Wirken insgesamt eher als reagierend denn als steuernd einschätzen. Allerdings diagnostizieren einige der befragten Komponist*innen die aktuelle Musikszene als eine extrem akademisch geprägte¹⁵¹ – wie ist das zu verstehen? Nicht unerheblich dürfte ihre Rolle jedenfalls sein für das, was in der Szene verbleibt. Angesichts der erwähnten Transformationen muss schließlich hinterfragt werden, was es heute überhaupt bedeutet, wenn von einer starken ‚akademischen Ausrichtung‘ der Neue-Musik-Szene gesprochen wird. Natürlich gibt es nach wie vor „so viele Ideen, Tools und Zugänge, die Personen im Feld verwenden, entwickeln und fortspinnen, die weit, weit, weg von jeder akademischen Ausbildung und Prägung sind“, wie das einer der befragten Komponist*innen formuliert. Diese Tendenzen, denen Bildungsinstitutionen immer hinterherhinken, entstehen in der freien Musikszene, an Orten außerhalb der ‚hochkulturellen‘ Stätten. Aber nach eher statischen Jahrzehnten noch im ausgehenden 20. Jahrhundert werden die Abgrenzungen durchlässiger, so dass meines Erachtens mittlerweile das Akademische und Nichtakademische nicht mehr so deutlich auseinandergehalten werden kann. Und: „Sie [die Bildungsinstitutionen, Anm. des Autors] haben nicht mehr das Alleinstellungsmerkmal wie früher, es gibt auch andere Wege in die Szene, Quereinsteiger usw. Das tut der Szene, sowie den Bildungseinrichtungen gut.“¹⁵²

150 <https://institut1.kug.ac.at/studienrichtungen/masterstudien/performance-practice-in-contemporary-music/>; 25.4.2023.

151 F12, F13, F20.A

152 F23.

Verlage

Verlage sind wohl jene Institutionen im Feld, die am stärksten im Wandel begriffen sind, vor allem natürlich durch die Digitalisierung. Diese Transformationen müssen hier nicht im Einzelnen erörtert werden¹⁵³; für diese Studie ist die Frage relevant, in welchem Ausmaß die Position der Musikverlage als wichtige Player in der Szene dadurch verändert worden ist. Im 20. Jahrhundert war die Anbindung an einen renommierten Verlag für jeden Komponisten und jede Komponistin von maßgebender Bedeutung für sein Einkommen, um überhaupt aufgeführt werden zu können, und auch für die Positionierung in der Szene. Verlage waren durch dieses Abhängigkeitsverhältnis somit ein erheblicher Machtfaktor, kaum jemand konnte bzw. wollte auf dieses symbolische Kapital verzichten. Einige Proponenten erlangten dadurch eine erhebliche Bedeutung: Eine Position wie jene von Alfred Schlee etwa, der nicht nur ab 1947 Leiter der Universal Edition war, sondern auch der Direktion der Wiener Konzerthausgesellschaft und dem Vorstand der österreichischen Urheberrechtsgesellschaft AKM angehörte, ist mittlerweile für einen Verlagsmenschen geradezu undenkbar.

Heute besteht durch die Digitalisierung die prinzipielle Möglichkeit, Partituren unabhängig von Verlagen herzustellen und bis zu einem gewissen Grad auch zu verbreiten. Der künstlerische Leiter eines Ensembles teilt im Fragebogen mit: „Seit mehr als 20 Jahren spielen wir nur noch mit direkt von Komponist*innen erhaltenem Notenmaterial.“¹⁵⁴ Dieses Notenmaterial könnte von Musiker*innen bei Aufführungen auf einem digitalen Endgerät (Tablet) verwendet werden, mit einer Fußmaus für das Umblättern. Diese Möglichkeit ist zwar vermehrt bei kleineren Ensembles zu beobachten, bei den Orchestern hat sich diese Technologie noch nicht durchgesetzt. Komponist*innen haben auch verschiedene Möglichkeiten, ihre Noten im Internet zu verbreiten. Natürlich haben aber insbesondere große Verlage nach wie vor andere Ressourcen für die Verbreitung bzw. Vermarktung, die wahrscheinlich von den meisten Komponist*innen auch weiterhin genützt werden. Überdies gibt es nicht wenige Komponist*innen, denen die haptische Arbeit mit Bleistift und Papier nach wie vor ein ästhetisches Anliegen ist.¹⁵⁵ Aber auch Komponist*innen, die virtuos mit

153 Ich verweise diesbezüglich auf einen recht aktuellen Überblick in einem Text von Christiane Albiez und Christian Baierle auf der Seite des MIZ: <https://miz.org/de/beitraege/musikverlage>. Überdies gibt es einen einschlägigen Schwerpunkt im Heft 170 (August 2021) der *MusikTexte*. Weiters: Max Nyffeler, „Händler, Helden, Tantiemen. Die Musikverlage im Zeitalter von Computer und Internet“, in: Christiane Krautscheid/Stefan Pegatzky/Rolf W. Stoll (Hg.), *Paganini am PC. Musik und Gesellschaft im 21. Jahrhundert*, Mainz 2009, S. 105–112.

154 F10.

155 Vgl. Michael Zwenzner, „Wir machen alles selber, alles!“ Ein Porträt des Verlags Neue Musik Berlin“, in: *MusikTexte* 170, August 2021, S. 66–71 (besonders S. 69).

den digitalen Mitteln umgehen, können die Verbindung mit einem Verlag weiterhin schätzen, weil sie eben bestimmte Arbeiten nicht selber machen müssen. Das gilt zum Beispiel für Malte Giesen, der noch andere Vorteile sieht: „Ich hatte zu der Zeit den Eindruck, dass man als Komponist eine andere Stufe der Seriosität erreicht, wenn man einen Verlag hat, dass man mit dem Verlag im Rücken auch eine etwas bessere Verhandlungsposition mit Auftraggebern hat.“¹⁵⁶ Und das, obwohl seine Partituren auch auf der Plattform BabelScores zugänglich sind (viele Verlage suchen im Übrigen die Zusammenarbeit mit BabelScores).

Bereits 1999 versuchten vier Komponisten (Peter Ablinger, Bernhard Lang, Klaus Lang, Nader Mashayekhi) und ein Historiker (Siegwald Ganglmair) dem oben angesprochenen Abhängigkeitsverhältnis durch eine neue Verlagsgründung (Zeitvertreib Wien Berlin) entgegenzuwirken¹⁵⁷; das Grundprinzip der Vertriebsstruktur „ist die Nicht-Abhängigkeit“¹⁵⁸. Sie versuchten aber nicht nur der Abhängigkeit zu entkommen, das Thema sei auch die Abweichung von „den etablierten Normen des Ästhetischen, des Werkbegriffs, der Aufführungssituation, der Konzertkonventionen [...]“. Im Foucault'schen Sinne ging es ihnen demnach darum, neben den zwischen den Elementen eines gewachsenen Dispositivs verankerten Kanälen der Macht alternative Kanäle anzubieten und somit das die Elemente (vor allem Institutionen und Diskurse) verbindende Netz zu transformieren. Aktuell scheint generell eine gewisse Tendenz zu kleineren Verlagen zu bestehen, wohl weil diese flexibler auf die jeweiligen Bedürfnisse der Komponist*innen eingehen und ein persönlicheres Verhältnis aufbauen können (nicht zuletzt, weil dann von der Verlagsseite zumeist ‚alles in einer Hand‘ liegt).¹⁵⁹ Komponist*innen dürften sich in so einer Konstellation eher als Partner auf Augenhöhe sehen und nicht als Rädchen eines großen Verbandes, das womöglich nicht zum Rollen kommt.

Eine Prämisse und Grundidee der Edition Juliane Klein ist, dass es zwischen den Komponistinnen und Komponisten, die wir verlegen, keine Hierarchien gibt. Wir haben nicht hier die Wichtigen und da die Backlist und auch noch Komponisten, die schon lange im Verlag sind und vielleicht gerade ein schlechtes Jahr haben oder insgesamt weniger gespielt werden als andere. Wir wollen nicht, dass die aus dem Fokus geraten und nicht mehr so betreut

156 Ebd., S. 70.

157 Auch vorher gab es schon einige Komponisten, die sich von den großen Verlagshäusern verabschiedeten und Eigenverlage gründeten (z. B. Karlheinz Stockhausen).

158 <https://zeitvertrieb.mur.at>; 27.4.2023.

159 Vgl. Michael Zwenzner, „Zwangsläufig schwierige Verhältnisse? Bedingungen der Zusammenarbeit von Komponisten und Verlagen“, in: MusikTexte 170, August 2021, S. 61–64.

werden wie die anderen, sondern die Idee ist schon, dass alle gleichberechtigt nebeneinanderstehen.¹⁶⁰

Angesichts der zahlreichen Veränderungen, die gerade im Gange sind, gehen die Meinungen der Künstler*innen über die Relevanz von Verlagen, sowohl für sie persönlich, wie auch in Hinblick auf deren zukünftige Funktion generell, weit auseinander.¹⁶¹ Für einen der befragten Komponist*innen sind Verlage noch „extrem wichtig“, durch die Möglichkeit, „langfristig Vertrauen aufzubauen“ hätten sie eine geradezu „tröstliche Funktion“.¹⁶² Mehrere betonen deren Wichtigkeit für das Weiterleben der Werke nach dem Ableben der Urheber*innen.¹⁶³

Aber auch weitgehende Distanzierungen von der Verlagswelt sind zu beobachten:

- Ich habe gerade angefangen, meine Partituren selbst zu veröffentlichen, ich halte die Arbeit von Musikverlagen für nicht mehr zeitgemäß und viel zu behäbig. Habe die Zusammenarbeit für weitere neue Stücke mit meinem Verlag beendet.¹⁶⁴

- Verlage sind mir eigentlich egal. Ich bin zwar als Komponist bei zwei Verlagen, einem eher ‚traditionellen‘, das war eine Art Überbleibsel nach dem Studium, weil mein damaliger Professor den Kontakt hergestellt hat, und einem digitalen Verlag, und beides bringt mir überhaupt nichts.¹⁶⁵

Auch etliche Interpret*innen sehen den Wandel in der Verlagswelt in mehrfacher Hinsicht kritisch:

Im Verlagswesen hat es gigantische Fusionen gegeben, mittlerweile gehören viele Verlage zu Mischkonzernen und sie entließen qualifizierte Mitarbeiter. Generell haben die Verlage noch nicht begriffen, dass die klassische Stimme seit 120 Jahren ausgedient hat, weil zumindest in der Kammermusik eine Stimme zu wenig Orientierung über das musikalische Geschehen bietet. Die

160 Florian Neuner, „Wider den Trend. Die Berliner Edition Juliane Klein“, in: *MusikTexte 170*, August 2021, S. 75.

161 Das korreliert wohl auch mit sehr unterschiedlichen, in manchen Fällen vielleicht auch überzogenen, Erwartungshaltungen von Seiten der Künstler*innen an die Verlagswelt, insbesondere in Hinblick auf die Vermarktung.

162 I 17.

163 I 17, F3, F23.

164 F19.

165 F9.

Konsequenz sieht so aus, dass Neue-Musik-Spezialisten sich aus einer Kopie der Studienpartitur eine Spielpartitur zusammenkleben, wobei sie ihre Kompetenz hinsichtlich des Notenformats und der Blätterstellen einsetzen, eine Kompetenz, die in allen Verlagen heutzutage vollständig abwesend ist, aber dort auch nicht vermisst wird. In der Quintessenz haben sich Musikverlage – außer bei Opern- und Orchesterwerken – überflüssig gemacht¹⁶⁶

Neben diesen eher extremen Positionen dominieren aber überwiegend relativierende, abwägende Haltungen, die einerseits eine sinkende Relevanz, etwa in Hinblick auf die Herstellung von Noten in bestimmten Genres, verorten, andererseits aber den Verlagen nach wie vor gewisse Funktionen zugestehen. Das ist einerseits abhängig von der Frage, ob jemand schon im ‚System drinnen ist‘ oder nicht, abhängig aber auch von der Art der Musik, um die es geht: „Für eine umfangreiche Partitur mit vielen Einzelstimmen ist irgendeine verlagsähnliche Struktur nötig“¹⁶⁷, für eher konzeptuell orientierte Komponist*innen, die zumeist ohnehin virtuos mit den digitalen Medien umgehen und bei denen es vielleicht gar keine Partitur im traditionellen Sinn gibt¹⁶⁸, mag die Bedeutung von Verlagen nur noch gering sein. Interessant ist die Meinung eines Komponisten, dass gerade angesichts der unüberschaubaren Fülle an neu erscheinenden Stücken, nochmals erhöht durch die Möglichkeit, abseits großer Infrastrukturen Werke an die Öffentlichkeit zu bringen, den Verlagen in Zukunft sogar eine verstärkte, oder auch gewandelte Qualitätsfilter-Funktion zukommen könnte:

Ja, ich glaube nach ‚Durchtauchen‘ der momentanen schwierigen Situation, in der verlagstechnisch große Veränderungen im Gang sind, werden Verlage als ‚Qualitätsfilter‘ dienen: Musik, die – besonders bei großen – Verlagen veröffentlicht ist, wird sich von solcher, die nur im Selbstverlag erscheint, image-mäßig unterscheiden.¹⁶⁹

Während hier allerdings bloß die Frage des Zugangs zu einem großen Verlag ins Auge gefasst wird, könnte oder müsste für den Philosophen Harry Lehmann die Qualitätsfilter-Funktion von Verlagen in einer nachträglichen Evaluierung der erscheinenden Massen von Werken liegen. Wenn es keine Kontrollinstanzen gibt, die den Zugang von Werken in die Szene regulieren, so müsse das nachträglich passieren:

166 F32.

167 F20.

168 Vgl. F18.

169 F8.

Gut sortierte und kommentierte Internetplattformen, welche die Werke von Komponisten stil- und genreübergreifend zugänglich und vergleichbar machen [...], sind hierfür ein probates Mittel. Um den Kunstanspruch der Neuen Musik aufrechterhalten zu können, braucht man verstärkt die Möglichkeit der öffentlichen Reflexion, des wissenschaftlichen Kommentars und der professionellen Kritik.¹⁷⁰

Angesichts des radikalen Rückgangs der Musikkritik würden die Verlage dann ja geradezu in ein Vakuum eintreten. Abgesehen von diesem Aspekt zeichnet Lehmann für die Zukunft der Verlage aber eine eher düstere Lage; angesichts der schon erwähnten Folgen der Digitalisierung diagnostiziert er sogar eine „Entinstitutionalisierung“¹⁷¹ auf breiter Basis und in naher Zukunft, von der nicht nur die Verlage, sondern auch die Aufführungs- und sogar die Bildungsinstitutionen betroffen wären. Bislang wären Komponist*innen nicht darum herumgekommen, die Dienstleitungen sämtlicher Institutionen in ihrer Szene, also eben Musikunis, Konzerthäuser und Verlagsanstalten, in Anspruch zu nehmen. Durch die digitalen Möglichkeiten könnten sie an diesen Institutionen vorbei agieren, und am offensichtlichsten sei das eben bei den Verlagen der Fall.¹⁷² Man braucht sie nicht länger für die Herstellung und Verbreitung der Partituren, und auch die Konzertveranstalter (so lange es sie noch gibt ...) würden zunehmend an Komponist*innen herantreten, die keinem Verlag verpflichtet sind, „weil sich damit unnötige Ausleihgebühren einsparen lassen“¹⁷³.

Die Einschätzungen Lehmanns haben zwar partiell ihre Richtigkeit, sind in der Diagnose der Konsequenzen aber wohl weit überzogen. Zweifellos befindet sich die Branche aber in einem großen Umbruch, und so werden jene Verlage sich gut positionieren können, die sich auf diese notwendigen Transformationen einlassen. Die grundsätzliche Möglichkeit für die Künstler*innen, auch an den Verlagen vorbei an die Öffentlichkeit treten zu können, befördert sicherlich auch deren Haltung, auf Augenhöhe mit ihren Kund*innen zu kooperieren. Somit dürften Verlage auch weiterhin als Player in der Neue-Musik-Szene eine Rolle spielen, wenngleich ihre Machtfülle wohl nicht mit jener, die sie im 20. Jahrhundert innehatten, vergleichbar sein dürfte. Für die Zukunft der Verlage wird darüber hinaus auch von Bedeutung sein, in welchem Ausmaß kompositorische Tendenzen um sich greifen werden, die ohne Partitur auskommen (wie viele performative, elektronische oder konzeptuelle Stücke).

170 Harry Lehmann, *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie*, Mainz 2012, S. 17.

171 Ders., „Zur Entinstitutionalisierung der Neuen Musik“, in: Johannes Kreidler/Harry Lehmann/Claus-Steffen Mahnkopf, *Musik, Ästhetik, Digitalisierung. Eine Kontroverse*, Hofheim 2010, S. 151–168.

172 Ebd., S. 157.

173 Lehmann, *Die digitale Revolution der Musik*, S. 18.

4.3. Soziale Akteur*innen und ihre Strategien

Soziale Akteur*innen der Neue-Musik-Szene sind jene, die Musik hervorbringen (Künstler*innen), die die Aufführung von Musik ermöglichen und organisieren (Intendant*innen, Kurator*innen), die Musik verbreiten (Verleger*innen), die einen diskursiven Rahmen gestalten (neben den bisher genannten Gruppen noch Wissenschaftler*innen, Pädagog*innen, Philosoph*innen, Kritiker*innen), die ökonomische Rahmenbedingungen setzen (Kulturpolitiker*innen, Sponsoren), und schließlich das Publikum. Die Kompetenzen und Funktionen dieser unterschiedlichen Personengruppen sind unscharf bzw. fließend: Künstler*innen schaffen nicht nur Artefakte, sondern auch verbale Beiträge; die Grenzen zwischen Wissenschaftler*innen und Kritiker*innen ist gerade im Genre der Neuen Musik oft fließend; Kurator*innen sind nicht nur für Organisation zuständig, sie geben auch Themen vor usw. Da ein Teil dieser Personengruppen bereits in anderen Kapiteln näher betrachtet worden ist¹⁷⁴, stehen hier insbesondere die Künstler*innen, speziell die Komponist*innen, im Mittelpunkt. Das resultiert auch nicht zuletzt aus der Ausgangsfrage, die diesem Projekt überhaupt zugrunde liegt: Welche Musik von welchen Personen steht aktuell im Vordergrund des Interesses? Und welche (Macht-)Mechanismen stehen dahinter? Damit kommt der Art und Weise, wie sich Künstler*innen in diesem Feld positionieren, bzw. inwiefern es ihnen überhaupt gelingen kann, darin eine gute Position zu erlangen, eine zentrale Stellung zu.

Auch wenn Subjekte mittlerweile so gut wie generell als kulturell geformt erachtet werden, so heißt das nicht, dass sie passiv den soziokulturellen Verhältnissen ausgeliefert wären. Vielmehr werden sie versuchen, auf der Basis von Selbstreflexion und Selbstinterpretation, ihre Möglichkeitsräume im Rahmen ihrer Kompetenzen auszuloten und schließlich Handlungen setzen, um sich im Feld entsprechend positionieren zu können. Sie verfolgen Interessen und müssen sich um die Frage kümmern, wie diese Interessen am besten umgesetzt werden können. Sie unterliegen aber auch Anforderungen und Zwängen, mit denen sie in irgendeiner Weise umgehen müssen.

Für Komponist*innen wird zuallererst wohl das Interesse vorliegen, ihre Werke zur Aufführung zu bringen. In Hinblick auf die Frage, ob und in welchem Ausmaß das gelingt, dürfte es wohl kaum ausreichen, auf deren Qualität zu setzen. Qualität liegt nicht objektiv, also in einem ‚Objekt‘ vor, dessen Qualitätsmerkmale dann nur durch entsprechende Kenntnis abgelesen werden müssten, sondern wird letztlich in Diskursen ausgehandelt. Qualitätsdiskurse finden allerdings schon seit Jahrzehnten kaum mehr statt: Einerseits kann es angesichts der schieren Vielfalt an

174 Kulturpolitiker*innen und Sponsoren in Kap. 4.1, Kurator*innen und Verleger*innen in Kap. 4.2.

unterschiedlichsten Produktionen heute kaum mehr gelingen, auch nur begrenzte Repertoires in den Vordergrund des Szenediskurses zu bringen, so wie das im dritten Viertel des 20. Jahrhunderts noch möglich war. Andererseits fehlt es zunehmend an kritischer Auseinandersetzung von Seiten der Musikwissenschaft und der Musikkritik. Letztere ist schlichtweg im Rückgang, erstere tendiert dazu, ihr Augenmerk auf bereits Etabliertes zu werfen. So entstehen oft symbiotische Verhältnisse, die der beidseitigen Profilierung dienen: Der Musikwissenschaftler beschäftigt sich mit einer bekannten Komponistin und erreicht dadurch einen erhöhten Bekanntheitsgrad; umgekehrt erhöht sich die Präsenz der Komponistin in einschlägigen Diskursen. Musikwissenschaftler*innen haben somit eher eine Funktion in Kanonisierungsprozessen als in aktuellen Qualitätsdiskursen. Dazu gilt es zu bedenken, dass wir uns in einer ‚Uraufführungskultur‘ bewegen; ein ganz großer Prozentsatz der aufgeführten Stücke erlebt keine weiteren Darbietungen. Schon angesichts dieser Flüchtigkeit können sich schwerlich nachhaltige Auseinandersetzungen über künstlerische Qualitäten entwickeln. Wenngleich Qualitätsdiskurse rar sind, so heißt das aber keinesfalls, dass die diskursive Ebene keine große Rolle spielen würde. In verschiedensten Textsorten, wie etwa Werkeinführungen in Programmheften und Almanachen, oder Aufsätzen in Fachzeitschriften, spiegeln sich historisch gewachsene Denksysteme und Ausdrucksweisen, die „systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen“¹⁷⁵, um nochmal Foucaults berühmte Definition von Diskursen zu strapazieren.¹⁷⁶

Netzwerke

Fast alle der in Fragebögen und Interviews befragten Komponist*innen halten die Einbindung in Netzwerke für äußerst wichtig, wenn nicht gar für „unverzichtbar“¹⁷⁷. Manche relativieren deren Bedeutung und sagen, dass das nur in der Anfangsphase der Karriere wichtig gewesen wäre¹⁷⁸, vereinzelt gibt es auch etwas resignierende Haltungen: „Für mich persönlich nicht mehr. Ich habe mich mit einer Randposition abgefunden und habe weder Lust noch Not, mich irgendjemandem anzubiedern. Ein paar Leute kennt man halt – aber ist das schon ein Netzwerk?“¹⁷⁹ Eine Komponistin dürfte mit ihrer Einschätzung und ihrer Gefühlslage wohl für viele ihrer Kolleg*innen sprechen:

175 Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*; Übersetzung Ulrich Köppen, Frankfurt 1981, S. 74.

176 Dieser Aspekt wird hier nicht weiter verfolgt – s. Kap. 3.

177 F3.

178 F30.

179 F1.

Ich habe mich lange rausgehalten, war nie bei den Darmstädter Ferienkursen, nur einmal in Donaueschingen, bin keine Kneipengängerin usw. Dennoch bin ich über die Musik und die Aufführungen mit vielen verbunden. Das ist schön, mitunter natürlich hilfreich, aber auch anstrengend. Nun komme ich selbst in eine Position, wo ich gewissermaßen über Macht verfüge (Professorin für Komposition), dieser Aspekt widerstrebt mir, macht mir Angst und ich hoffe einfach, dass ich ihn gut und sinnvoll nutzen kann. Ich sehe andere Kolleg*innen, die Netzwerke geschickt und bewusst nutzen, sich souverän und vorteilhaft darin bewegen. Ich habe das immer mit einer Mischung aus Bewunderung und Skepsis angeschaut.¹⁸⁰

In ähnlicher Weise betont ein Komponist die Wichtigkeit, „Netzwerke auch skeptisch zu betrachten, um sie nicht in solche blinder Macht und Einflussphären abgleiten zu lassen [...] Deswegen ist das Spiel eines, das immer mit großem Unwohlsein gespielt wird (von mir – ich spreche nicht von anderen!)“.¹⁸¹ Die Bewertung der Rolle von Netzwerken ist immer auch mit der Einsicht verbunden, dass es unterschiedliche Formen von Netzwerken gibt. Als Ausgangspunkt lassen sich fünf Typen unterscheiden:

1. Auf die Frage über die Wichtigkeit der Einbindung in Netzwerke antwortet ein Komponist nicht zu Unrecht: „Da könnten sie auch fragen: ist die Luft zum Atmen für sie wichtig? Wir SIND eingebunden, so wie wir in der Sprache sind. Die Frage nach der Wichtigkeit erschiene mir da unsinnig.“¹⁸² Sobald Künstler*innen in Erscheinung treten wollen, ist ein Mindestmaß an Vernetzung unausweichlich. Dieser erste Typus könnte somit als Basisnetzwerk bezeichnet werden.

2. Es gibt eine Reihe offizieller Netzwerke, denen ein Komponist oder eine Komponistin beitreten kann. In Österreich wäre das etwa der Österreichische Komponistenbund (ÖKB, seit 2020 Umbenennung in Austrian Composers Association¹⁸³), die Österreichische Gesellschaft für Zeitgenössische Musik (ÖGZM) oder die österreichische Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM). Diesen organisierten Netzwerken wird verbreitet keine besondere Relevanz für die Neue-Musik-Szene zugesprochen, auch wenn sie explizit ihre Netzwerkfunktion hervorheben¹⁸⁴: „Die klar organisierten Netzwerke (ÖKB, ÖGZM, IGNM) sind meiner Meinung

180 F23.

181 F5.

182 F20.

183 Diese Umbenennung war schon deshalb ein guter Schachzug, weil mit der Abkürzung ÖKB auch die Österreichische Kontrollbank, der Österreichische Kameradschaftsbund, der Österreichische Karatebund und der Österreichische Kanarien- und Vogelliebhaberbund auftreten.

184 Die ÖGZM etwa versteht sich als „Plattform für Komponist*innen, Musiker*innen, Musikwissenschaftler*innen, Kritiker und Musikfreunde“; <https://www.oegzm.at/ueber-uns>, 18.05.2023.

nach weniger wichtig als persönliche Beziehungen, und dies vor allem zu Personen, die wichtige Entscheidungsträger*innen im Bereich der Neuen Musik sind.¹⁸⁵ Damit dürften nicht zuletzt Kurator*innen gemeint sein (vgl. Kap. 4.2). Oder:

Es gibt Netzwerke, die vorgeben, wichtig zu sein, es aber in Wirklichkeit nicht sind (z. B. Komponist*innenvereinigungen), und es gibt Netzwerke, die nicht formalisiert sind und deswegen auch nicht ermöglichen, dass man sich selbst einbinden könnte. Denn nur die Tatsache, dass man bestimmte Leute kennt, hat noch keinen positiven Einfluss auf die Karriere, wenn es nicht irgendwo im Hintergrund ein klares grünes Licht gibt.¹⁸⁶

Die von den oben erwähnten Institutionen veranstalteten Konzerte finden überwiegend außerhalb der im Blickpunkt der Szene stehenden Örtlichkeiten statt; teilweise handelt es sich bei den aufgeführten Personen und Werken auch um Repertoires, die nicht der Neuen Musik zugerechnet werden. Die ÖGZM ist 1949 ja sogar dezidiert als Gegenbewegung zur IGNM gegründet worden, um konservativen Komponisten (Frauen waren damals kaum vertreten) ein Forum zu bieten.

3. Am entscheidendsten sind wohl jene „Netzwerke, die nicht formalisiert sind und deswegen auch nicht ermöglichen, dass man sich selbst einbinden könnte“, wie es die Komponistin im obigen Zitat beschreibt. In diese Verbände ist nur durch Networking zu gelangen. Dazu ist die Ausnützung von bereits bestehenden Beziehungen (etwa als SchülerIn eines namhaften Kompositionslehrers) sowie die Herstellung von einschlägigen Kontakten (etwa zu Veranstalter*innen, Kurator*innen, renommierten Ensembles) zwar eine Voraussetzung, aber keine ausreichende, um wirklich in die Szene Eingang zu finden, um sich Aufführungsmöglichkeiten zu eröffnen oder um Aufträge zu lukrieren. Damit einher gehen muss eine gewisse Positionierung, angefangen von Stücken, die den Kriterien von Neuer Musik genügen, am besten verbunden mit ‚Aufmerksamkeitssignalen‘, die sich in vorherrschende Tendenzen einfügen oder gar neue Akzente setzen. Diese Aufmerksamkeitssignale können den Gewinn von renommierten Preisen, das Verfassen von Texten oder digitale Aktivitäten umfassen, oder auch aktionistische Vorgehensweisen: „Ein gewisser Aktionismus ist für die Wahrnehmung bestimmt förderlich. Ich denke an Johannes Kreidlers Komposition ‚Product Placements‘ (2008), die ihm gewissermaßen über Nacht große Bekanntheit gebracht hat, obwohl kaum jemand das Werk gehört hat.“¹⁸⁷ Eine Pflege solcher Netzwerke ist wohl unumgänglich, will man sich nachhaltig in der Szene

185 F26.

186 F13.

187 F8.

behaupten. Ebenso sind größere Projektvorhaben ohne Netzwerke kaum denkbar, auch wenn digitale Möglichkeiten das Umgehen von manchen institutionellen Gebundenheiten ermöglichen.

4. Gerade Komponist*innen, die mit Skepsis auf die Funktionsweisen der in Punkt drei genannten Netzwerke blicken, ist daran gelegen, alternative Netzwerke außerhalb dieser eingefahrenen Bahnen zu formen. Wenn eine Komponistin im Fragebogen sagt, dass ihr „Nähesysteme wichtig“¹⁸⁸ sind, so geht das wohl in diese Richtung. Ein anderer erzählt von

„informellen Netzwerken“, die für mich sehr relevant sind. Im Endeffekt denke ich sogar, dass kreative Tätigkeit [...] eine Art Traum ist, eine Art Perspektive auf die Welt und wie sie ist, und dass es Sinn macht, mit dem jeweils eigenen Traum andere Menschen zu suchen, die damit etwas anfangen können, oder aber, diesen Traum, diese Perspektive teilen. Mit solchen Leuten bin ich glücklicherweise vielfach in Berührung gekommen und stehe in Verbindung mit ihnen, das ist für mich und meine Arbeit sehr zentral.¹⁸⁹

5. Eine weitere Möglichkeit, an den traditionellen Netzwerken vorbeizuarbeiten, sind digitale Netzwerke, Plattformen oder Portale: „Eine Website und Kanäle wie Vimeo oder Soundcloud sind ein wichtiges Mittel, um öffentliche Präsenz zu haben. Damit geht man natürlich im ‚digital noise‘ unter, aber man kann zumindest jederzeit gefunden werden.“¹⁹⁰ „Digitalisierung kann entscheidend zu einer höheren Sichtbarkeit beitragen und dadurch Machtstrukturen durchbrechen.“¹⁹¹ Zum Beispiel lassen sich dadurch herkömmliche Machtsphären, die etwa von Verlagen oder Labels ausgegangen sind, umschiffen, so dass es gelegentlich „zu ungewollten Systemausreißern kommt, und etwas hörbar wird, das eigentlich jenseits der Strukturen liegen würde.“¹⁹² „Marginalisierte Gruppen können sich anders vernetzen und hörbar bzw. sichtbar werden.“¹⁹³ Durch die Einbeziehung anderer Medien würden sich auch Blicke auf andere Kunstdiskurse öffnen, die zu einer „Verfransung“ des Neue Musik-Diskurses¹⁹⁴ beitragen und innovative Perspektiven eröffnen könnten. „Dies bewerte ich als sehr positive Tendenz; allerdings bewegen sich dadurch viele

188 F12.

189 F9.

190 F18.

191 F24.

192 F5.

193 F23.

194 F18.

Künstler*innen in einem no-(wo)man's land.“¹⁹⁵ Mit anderen Worten ist es fraglich, ob man dadurch ein signifikantes Maß an Aufmerksamkeit erzeugen kann und nicht in allzu kleinen Gesprächskreisen verbleibt. Deren Bedeutung kann sich aber nach und nach erhöhen: Es hat sich in dieser Untersuchung schon mehrfach gezeigt, dass bestimmte Argumentationen die längste Zeit vorhanden waren, zunächst keine oder wenig Konsequenzen nach sich zogen, durch Transformationen eines Diskurses dann aber doch irgendwann wirksam geworden sind. Ich verweise nur auf die massiven Veränderungen in Hinblick auf die Präsenz von Frauen in der Aufführungslandschaft innerhalb der letzten Dekade. So stießen die Forschungsarbeiten der Komponistin Ashley Fure aus dem Jahr 2016 über den Frauenanteil in Darmstadt auf starke Resonanz, einige Festivals wurden dadurch wachgerüttelt. Dabei hat diese Untersuchung nur genau in Zahlen dargestellt, was man im Großen und Ganzen ohnehin schon lange wusste, aber trotz drei oder vier Jahrzehnte wäherender Genderdiskurse bloß zu äußerst geringen Konsequenzen im Musikleben geführt hat.¹⁹⁶

Manche sehen in der digitalen Präsenz aber auch eine Forderung, die Druck erzeugt, dem man sich aber zunehmend weniger entziehen könne.¹⁹⁷

Denkbar unmöglich wäre es, sich für eine Position an einer Universität im Bereich der Lehre zu bewerben und im Netz kaum Spuren hinterlassen zu haben. Für einen Arbeitgeber (Uni) ist es sehr wichtig, dass die Lehrenden eine gute Internetpräsenz haben und Kommissionen bilden sich häufig ihr Urteil, indem sie aktiv Links zu Audios/Videos/Homepages anklicken. Sehr wichtig ist die Internetpräsenz auch im Bereich des Förderwesens. Oftmals sind dies die am einfachsten erhältlichen Unterlagen für die Kommissionsmitglieder.¹⁹⁸

Dennoch sind die meisten befragten Komponist*innen der Ansicht, dass sich die großen Machtstrukturen durch die Digitalisierung eher wenig verändert haben: „Das ist überschätzt. Die Machtstrukturen sind eher sozial/psychologisch zu verorten, und beruhen auf sehr alten Systemen und Ordnungen.“¹⁹⁹

195 Ebd.

196 Vgl. dazu Kap. 3.2.3; und: Andreas Holzer, „Genderdiskurse und ihre Relevanz für die Neue Musik“, in: Christian Glanz/Anita Mayer-Hirzberger/Nikolaus Urbanek (Hg.), *musik/kultur/theorie*. Festschrift für Marie-Agnes Dittrich, Wien 2019, S. 271–290.

197 F17.

198 F13.

199 F3; ähnlich auch F12.

Da es in der aktuellen pluralistischen Neue-Musik-Szene kaum möglich ist, durch rauschenden Publikumszuspruch zu Erfolg zu erlangen, eine allgemein anerkannte Qualitätsfeststellung nicht denkbar, und eine Vernetzung für eine gute Positionierung zwar Voraussetzung, aber nicht hinreichend ist, scheint das Erwecken von Aufmerksamkeit von zunehmender Bedeutung zu sein. In das aktuelle ‚Aufmerksamkeitsspektrum‘ kann aber nur eine gewisse Menge an Personen und Werken Eingang finden. Dabei ist es nicht immer leicht zu beurteilen, was bloß kurzfristig Aufmerksamkeit erweckt, oder was doch längerfristig im Fokus des Interesses verbleiben könnte. Um letzteres zu erreichen ist es unabdingbar, dass ein Stück oder eine Person in den Blickwinkel von Expertenkreisen der Szene (z. B. Kurator*innen, Kritiker*innen, Wissenschaftler*innen, Verleger*innen, Pädagog*innen) gelangt. Jemand, der bereits etabliert ist, tut sich sicherlich leichter, das Interesse in Gang zu halten. Ist das aber noch nicht der Fall, so stellt sich die Frage, inwieweit über das unmittelbare künstlerische Handeln, das Komponieren, hinaus Aktivitäten vonnöten sind, um hinreichend Aufmerksamkeit zu erzielen. Diese Frage ist auf empirischer Basis nicht eindeutig zu beantworten; zu vielfältig und unterschiedlich sind die Wege jener Künstler*innen, die erfolgreich sind, aber auch jener, die nicht im Rampenlicht stehen. Allenfalls ließe sich über die Möglichkeiten nachdenken, die an ‚postkompositorischen Aktivitäten‘ überhaupt offenstehen, und über deren Erfolgsaussichten. Angesichts all dessen ist es wohl einsichtig, dass die Untersuchung von künstlerischen Erfolgsstrategien diese Arbeit bei weitem sprengen würde und nur in einem weiteren, aufwändigen Forschungsprojekt angegangen werden könnte.²⁰⁰

*Komponist*innen: Technologien des Selbst*²⁰¹

Jedenfalls aber lässt sich auf einer allgemeinen Ebene feststellen, dass sich Künstler*innen im Rahmen der von den diskursiven Prozessen etablierten Anforderungen in irgendeiner Weise positionieren müssen und ihr Selbstverständnis in ihren künstlerischen Produkten und eventuell auch in begleitenden Texten zum Ausdruck bringen müssen, und zwar in einer Weise, die ihrem Selbstverständnis entspricht: Wie möchte ich in der Szene wahrgenommen werden? Beuge ich mich, oder arrangiere ich mich zumindest in gewisser Weise mit den Anforderungen des ‚Betriebes‘? Versuche ich

200 Immerhin haben die Untersuchungen der Aufführungslandschaft zwischen 2010 und 2019 einige Aspekte zu Tage gebracht, die mit der Präsenz von Personen in der Szene und der Anzahl an aufgeführten Werken bei wichtigen Festivals oder Zyklen korrelieren (s. Kap. 2).

201 Im Sinne von Michel Foucault geht es hier darum, dass sich das „Individuum seiner eigenen Souveränität versichert“. (Michael Ruoff, *Foucault-Lexikon. Entwicklung – Kernbegriffe – Zusammenhänge*, Paderborn 2009, S. 205)

die Zwänge zu umgehen oder mich in irgendeiner Weise zur Wehr zu setzen? Welche Möglichkeiten bestehen dazu überhaupt? Wie weit muss ich mich auch verbal bzw. kommunikativ einbringen? Zu bedenken gilt es weiterhin, dass es wohl nicht ausreicht, durch einzelne Aktivitäten Aufmerksamkeit zu erzeugen: Das oben erwähnte aktionistische Stück *product placements* (2008) hat Johannes Kreidler zwar eine rasche Aufmerksamkeitswelle verschafft; letztlich ist es aber die Konstanz an anregenden konzeptuellen Arbeiten, die seine aktuelle Positionierung ausmacht. Diese nicht zuletzt auf der „Beherrschung der medialen Klaviatur“ beruhende Position wird vielfach auch sehr kritisch gesehen: „[...] bestes Beispiel ist Johannes Kreidler, der zwar sehr minderwertige Musik schreibt – wenn er sie überhaupt selbst anfertigt – aber diese auf gesellschaftlich diskutierte Themen ausrichtet.“²⁰²

Erst ‚Aufmerksamkeitsketten‘ generieren ein ‚Aufmerksamkeits- bzw. Reputationskapital‘²⁰³, das wiederum für neue künstlerische Produkte die Chance erhöht, entsprechend wahrgenommen und bewertet zu werden:

Reputationskapital bedeutet, dass einem Gut bisher so viel Reputation über (Experten-)Valorisierungen zuteilwurde, dass es allein deswegen weitere Reputation nach sich zieht. Das Singularitäts- als Reputationskapital lässt sich so akkumulieren. Wer – als Architekt, Schauspieler, Designer, Musiker, Intellektueller etc. – beispielsweise bereits eine Auszeichnung verliehen bekommen hat, erhält mit hoher Wahrscheinlichkeit weitere Preise. Damit wird es möglich, dass auch jenseits der genauen Kenntnis des Werks in seiner ganzen Komplexität allein die Tatsache, dass jemandem von den maßgeblichen Kreisen einzigartige Bedeutung zugeschrieben wird, dazu führt, dass weitere ihn ebenfalls wertschätzen.²⁰⁴

Dasselbe kann für das Aufmerksamkeitskapital gesagt werden. Entscheidend ist die Frage, wie und durch wen Personen oder Werke Aufmerksamkeit erlangen können. Neben der bereits erwähnten Einbindung in diverse Netzwerke, oder dem Setzen von aktionistischen Handlungen bestehen eine ganze Reihe weiterer Möglichkeiten: Viele Komponist*innen produzieren Texte und bringen sich dadurch in den Diskurs der Szene ein; sie wollen zum Beispiel ästhetische Positionen durchsetzen oder andere kritisieren, oder auch Wertmaßstäbe untermauern oder verändern. Damit kann zweifellos das Aufmerksamkeitskapital aufgestockt werden, wenngleich nicht immer

202 F32.

203 Vgl. Andreas Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin 2021, S. 172f.

204 Ebd., S. 173.

ein ganz eindeutiger Zusammenhang besteht zwischen dem Umfang an produzierten Texten und der Präsenz in der Konzertlandschaft (Genauerer dazu in Kap. 2.3). Jedenfalls ist beispielsweise die besondere Position Helmut Lachenmanns zu einem beträchtlichen Teil auch seinen anhaltenden wortgewaltigen verbalen Äußerungen zu verdanken. Außerdem könnte die Neugier von Kurator*innen oder Leiter*innen von Ensembles durch solche Texte erweckt werden. Neben den schriftlichen Äußerungen können aber auch Auftritte in Seminaren, Workshops oder Kursen zur Wahrnehmung in der Szene beitragen: Rebecca Saunders etwa, eine der meistaufgeführten Komponist*innen in meinem Beobachtungsfeld, hat relativ wenig Texte verfasst; dafür ist sie aber sehr rege bei den oben genannten Veranstaltungsformen anzutreffen und trägt auf diese Weise dazu bei, ihre ästhetischen Vorstellungen zu verbreiten und auch bestimmte Blickrichtungen auf die Wahrnehmung ihrer Werke zu eröffnen. Ich selbst bin ein Beispiel für die Generierung einer kleinen Aufmerksamkeitskette: Die Teilnahme an ihrem Workshop bei den Wiener Tagen für zeitgenössische Klaviermusik an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien im Jahr 2016 gab Impulse für meinen dortigen Unterricht; im Gefolge ergab sich auch die Betreuung einer Masterarbeit.

Natürlich reicht es nicht aus, bloß Texte zu verfassen oder an verschiedenen Veranstaltungsformen teilzunehmen. Es muss auch gelingen, dadurch Interesse zu erwecken. Andreas Reckwitz spricht von einer

kompetitiven Aufmerksamkeitskultur auf der Suche nach dem *Singulären*. Interessant ist nur, was singulär ist, das heißt was unvergleichlich, anders, kreativ oder originell scheint: dies gilt für Objekte wie Artefakte der kulturellen Märkte ebenso wie für Subjekte, die sich präsentieren. Nur wer in seiner Singularität den Beobachter zu affizieren vermag, hat eine Chance, in den Scheinwerfer der Sichtbarkeit zu geraten.²⁰⁵

Dass Künstler*innen heute einem gesteigerten Kreativitätspostulat unterliegen, wurde schon mehrfach erwähnt. Die Zuspitzung dieser Tendenz hat Reckwitz wohl dazu geführt, seinen Publikationen zur Kreativität das Buch *Die Gesellschaft der Singularitäten*²⁰⁶ folgen zu lassen. Mehr denn je sind Künstler*innen dazu angehalten, ein besonderes Profil zu entwickeln, das sich aus der Allgemeinheit hervorhebt. Sie unterliegen gesellschaftlichen Erwartungshaltungen, wodurch sich zeigt, dass Singularität nicht bloß als persönliches Potential verstanden werden kann, sondern

205 Andreas Reckwitz, *Kreativität und soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie*, Bielefeld 2016, S. 279.

206 Ders., *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin 2017.

als „sozial fabriziert“²⁰⁷. Ähnlich wie beim Phänomen Neuheit oder Kreativität ist Singularität nicht einfach etwas Vorhandenes, das nur beschrieben werden müsste, sondern das Ergebnis von Aushandlungsprozessen; singular ist das, was als solches wahrgenommen und bewertet wird – Neuheit, Kreativität, Singularität werden zu- oder abgesprochen.²⁰⁸

Singularität könnte etwa durch kompositorische Strategien erweckt werden, die in eine Art Marke, oder ein Alleinstellungsmerkmal münden. Als Beispiel dafür können die Werkserien von Bernhard Lang genannt werden, einerseits die Monadologien, andererseits der Korpus der mit Differenz/Wiederholung (DW) gekennzeichneten Werke. Die Serie der auf dem von Gottfried Wilhelm Leibniz stammenden Begriff der Monadologien beschreibt Lang 2009 durch folgende Charakteristika:

1. Sie arbeiten mit kleinsten Ausgangszellen als Generatoren des gesamten musikalischen Materials.
2. Diese Ausgangszellen sind größtenteils Samples aus vorhandenen Materialien/Stücken.
3. Die Partituren entstehen durch Einsatz Zellulärer Automaten, sind also maschinell entwickelt und stellen selbst abstrakte Maschinen im Deleuzischen Sinn dar.
4. Die Zellen durchschreiten diskrete Zustände als komplexe Differentiale, zeigen also fortwährende Mutationen.²⁰⁹

Die Serie von Differenz und Wiederholung beruht auf dem philosophischen Konzept, bzw. dem gleichnamigen Buch, von Gilles Deleuze (1968). Mit der Arbeit an diesen Serien erreichte Lang mehrere Ziele, die sein Aufmerksamkeitskapital erhöhten: Erstens schuf er ein Konzept, das über die Vereinzelnung des Werks hinausreichte. Das erweckt Interesse, etwa für Musikwissenschaftler*innen, denen sich ein Beobachtungsfeld eröffnet (ähnlich wie sie auch die Entwicklung von Gattungen verfolgen). Das Ergebnis ist eine mittlerweile stattliche Anzahl an Publikationen zu diesen Werkgruppen, was auch dazu beiträgt, dass die ganze Szene darüber Bescheid weiß. Zweitens schuf Lang dadurch ein kommunikatives Angebot, sich mit den dahinterstehenden philosophischen Konzepten auseinanderzusetzen. Drittens bieten die Anleihen von musikalischen Bausteinen aus verschiedensten Epochen, meistens bezeichnenderweise von bekannter Musik, ein weiteres dialogisches Angebot. Und viertens trifft er mit der Einbeziehung von Techniken aus der Populärmusik (z. B. Loops) einen Nerv der Zeit: Der vormals naserümpfende Blick auf die Populärmusik hat sich

207 Ebd., S. 13.

208 Vgl. ebd.

209 https://bernhardlang.at/werkbeschreib/ueber_monadologie5.htm; 02.06.2023.

in den letzten Jahren massiv verändert in Richtung einer wertschätzenden Haltung. Basierend auf dem dadurch erworbenen Aufmerksamkeits- bzw. Reputationskapital hat Lang mit weiteren Stücken zu diesen Serien, aber auch mit anderen Stücken, eine bessere Chance, weiterhin ‚im Rennen‘ zu bleiben, und sein Kapital womöglich zu erhöhen.

Abgesehen von der Etablierung solcher künstlerischer Marken dürften aber viele Künstler*innen generell zunehmend einen gewissen Druck verspüren, sich als ‚Kreativsubjekt‘, als ‚Kreatives Selbst‘ oder als ‚Unternehmerisches Selbst‘ produzieren zu müssen. Eine Beschreibung von Ulrich Bröcklings Buch *Das Unternehmerische Selbst* (2007) bringt das sehr plastisch zum Ausdruck:

Die Maxime »Handle unternehmerisch!« ist der kategorische Imperativ der Gegenwart. Ein unternehmerisches Selbst ist man nicht, man soll es werden. Und man wird es, indem man sich in allen Lebenslagen kreativ, flexibel, eigenverantwortlich, risikobewusst und kundenorientiert verhält. Das Leitbild ist zugleich Schreckbild. Was alle werden sollen, ist auch das, was allen droht. Der Wettbewerb unterwirft das unternehmerische Selbst dem Diktat fortwährender Selbstoptimierung, aber keine Anstrengung vermag seine Angst vor dem Scheitern zu bannen. Ulrich Bröcklings grundlegende soziologische Studie nimmt diese Ambivalenz in den Blick und spitzt sie zu einer Diagnose der gegenwärtigen Gesellschaft zu.²¹⁰

Bröckling bringt die Zweiseitigkeit des Bildes zum Ausdruck: Auf der einen Seite das Bild des Künstlers, der sich durch seine kreative Arbeit unabhängiger von alten Strukturen ganz nach seinen Vorstellungen entfalten kann. Diesem oft sehr beschönigend, fokussierend auf die Autonomie gezeichneten Bild steht ein anderes gegenüber, das den hohen Druck und die hohen Risiken miteinbezieht. Christina Scharff verweist darüber hinaus darauf, dass von einschlägigen Personen oft auch ein „sacrificial ethos“²¹¹ gefordert wird. Aus der autonomen kann recht schnell eine prekäre Situation werden.

210 <https://www.suhrkamp.de/buch/ulrich-broeckling-das-unternehmerische-selbst-t-9783518294321>; 11.08.2022.

211 Christina Scharff, *Gender, Subjectivity and Cultural Work. The Classical Music Profession*, London 2018, S. 13.

*Interpret*innen*

Die Rolle der Interpret*innen hat sich im Verlauf der letzten Jahrzehnte in mehrfacher Hinsicht gewandelt.²¹² So ist es nicht die Ausnahme, sondern vielmehr die Regel, dass bei Ensembles nicht nur der Leiter, sondern (auch) der Verbund der Musiker*innen über die Auswahl des Repertoires entscheidet. Damit verteilt sich die Macht des Entscheidens von wenigen Gatekeepern auf eine deutlich größere Gruppe von Personen. Der Wandel gestaltet sich aber auch dahingehend, dass die alten Hierarchien zwischen ‚schöpferischen‘ und ‚bloß ausführenden‘ Künstler*innen partiell aufgebrochen und Projekte auf Augenhöhe verwirklicht werden. Beispiele dafür können etwa in der Zusammenarbeit zwischen dem Komponisten Marko Ciciliani und der Geigerin Barbara Lüneburg oder dem Komponisten Jorge Sánchez-Chiong und der Choreografin und Performerin Brigitte Wilfing gesehen werden. In beiden Fällen tritt immer wieder auch der Komponist als Interpret in Erscheinung. Künstler*innen dieser Prägung tragen bei zur Ausweitung von partizipatorischen künstlerischen Praktiken, in denen sie, oftmals mit einer sehr starken interdisziplinären Ausrichtung, gemeinsam mit anderen in Projekten neue Möglichkeitsräume erkunden. Solche Projekte sind aber nicht mehr nur auf Experimentierfeldern abseits der renommierten Veranstaltungen zu finden, sondern vermehrt auch in deren Rahmen. In diesem Zuge werden immer wieder neue, ungewöhnliche Örtlichkeiten aufgesucht (vgl. Kap. 2.1.4). Typisch für solche Teams ist, dass sie in aller Regel auch die neuen technologischen Mittel, die oft für die Koppelung der künstlerischen Mittel angebracht oder notwendig sind, ausgiebig nützen. Oft wird auch das Publikum in die Prozesse eingebunden; damit unterscheiden sich diese Künstler*innen gravierend von so manchen Vertretern der ‚klassischen‘ Neuen Musik, die dem Publikum weitgehendes Unverständnis diagnostizieren (vgl. Kap. 3.2.2).

Aber auch die fixen Ensembles spielen längst nicht mehr ausschließlich instrumentale Ensemblestücke, wie das vor 20 Jahren noch fast durchwegs der Fall war. In Darmstadt gibt es seit 2010 ein Projekt zur Förderung junger Ensembles, die nicht zuletzt auf einer von Thomas Schäfer, dem Leiter der Darmstädter Ferienkurse, diagnostizierten „neuen Ensemblekultur“²¹³ basiert. Ensemblemusik war ja seit Jahrzehn-

212 Eine Tendenz besteht darin, dass Künstler*innen zunehmend selbst ihre kreativen Prozesse erforschen wollen (Artistic Research). Darin kann nicht nur ein weiteres Indiz für die Präsenz eines Kreativitätsdispositivs gesehen werden, sondern auch ein Bedürfnis der Anerkennung gegenüber wissenschaftlicher Forschung. In diesem Kontext ist zwar ein gewisser Machtkampf zwischen Befürwortern und Gegnern von Artistic Research zu beobachten; dieser ist allerdings weitgehend auf den akademischen Bereich beschränkt und hat wenig Relevanz für die Machtstrukturen innerhalb der Neue-Musik-Szene.

213 Thomas Schäfer, „Die neuen Kollektive der Digital Natives. Wie sich die Gegenwart auf die Ensemblekultur auswirkt“, in: *Positionen. Texte zur aktuellen Musik* 97, November 2013, S. 4.

ten ein zentraler Bestandteil in Darmstadt, aber die jüngeren Ensembles zeichnen sich vielfach durch eine Offenheit aus, über die Aufführung von Ensemblemusik deutlich hinauszugehen in Richtung performativer, intermedialer oder konzeptueller Formate, oft verbunden mit elektronischen Mitteln.

Das gilt etwa für die Ensembles Nadar (Belgien), PHACE (Wien), Ensemble Decoder (Hamburg), oder das Solistenensemble Kaleidoskop (Berlin). Auf der Homepage des letzteren heißt es:

In den letzten Jahren ist die Auseinandersetzung mit dem Körper weiter in den Fokus der Arbeit gerückt. Die Mitglieder des Ensembles haben sich dabei von reinen Instrumentalist*innen zu musikalischen Performer*innen und Co-Autor*innen der kollaborativen Produktionen entwickelt.²¹⁴

Für die Musiker*innen des Ensembles sei es wichtig, aus der Haltung des Reproduzierens wegzukommen zu eigenen Produktionen, „in welcher Form auch immer“.²¹⁵ Zweifellos zeigt sich darin ein hohes Maß an Eigenverantwortlichkeit, Kreativität und Flexibilität; auf der anderen Seite brachte eine Untersuchung von Christoph Michels aber auch zu Tage, dass diese Eigenständigkeit auch ihre prekären Seiten hat. Michels stellte im Rahmen einer Forschungsarbeit, in der er 2011 die Arbeit des Ensembles an einem Projekt über 7 Monate untersuchte, fest, dass keiner der damals 15 Musiker*innen einen fixen Arbeitsvertrag hatte, sondern nur projektbasierte Verträge, so dass während der Zeit des Projekts zwei Mitglieder zu Festanstellungen wechselten.²¹⁶ Für das Projekt bekam das Ensemble 70.000 Euro vom Hauptstadtkulturfonds (HKF) Berlins, halb so viel wie im zweiten Antragsversuch, der gegenüber dem ersten schon geringere Kosten in den Raum gestellt hat, beantragt.²¹⁷ Konkret bedeutete das: 70.000 Euro mussten über 7 Monate auf 15 Mitwirkende aufgeteilt werden, das sind 400 Euro pro Person und Monat!

Auch das Wiener Ensemble PHACE will „mit speziellen Konzertformaten, Musiktheaterproduktionen und spartenübergreifenden Projekten mit Tanz, Theater, Performance, Elektronik, Video, Turntablisten, Installationen u.v.m.“²¹⁸ [...] „raus aus dem Elfenbeinturm“²¹⁹. In eine ähnliche Richtung gehen die Intentionen des

214 <https://kaleidoskopmusik.de/ensemble>; Zugriff 80.09.2022.

215 Vgl. Christoph Michels, „Kompositionen Neuer Musik. Zur ästhetischen Ordnung urbaner Räume“, in: Bastian Lange/Hans-Joachim Bürkner/Elke Schübler (Hg.), *Akustisches Kapital. Wertschöpfung in der Musikwirtschaft*, Bielefeld 2013, S. 107–128 (hier S. 113)

216 Ebd., S. 114.

217 Ebd., S. 117f.

218 <https://phace.at/about-us>; Zugriff 80.09.2022.

219 Ebd.

Brüsseler Ensembles Nadar: „Adventure, interdisciplinarity and above all a strong and critical contact with today’s world, through the use of new technologies. These are some of the main objectives of the Nadar Ensemble.“²²⁰ Nadar ist darüber hinaus immer auch auf diversen Internetplattformen (Facebook, Twitter, Youtube) vertreten, wo Aufführungen (oder zumindest Teile davon) dokumentiert sind und auch oft kommentiert werden.

Ensembles dieser Art sind offen für neue Projekte bzw. performative Formate; sie suchen neue Formen der Kollaboration und oftmals die Zusammenarbeit mit anderen Künsten. In diesem Zuge können die gemeinsam erarbeiteten Konzepte in neuartige soziale oder politische Kontexte führen, in denen unter Umständen Konventionen hinterfragt oder neue Diskurse angestoßen werden. In manchen Fällen wird auch das Publikum verstärkt eingebunden.

Insgesamt kann beobachtet werden, dass sowohl Komponist*innen wie auch Interpret*innen (viele sind das in Personalunion) Kooperationen anstreben, die auf Partizipation auf Augenhöhe ausgerichtet sind und die unter Umständen eingefahrene Machtstrukturen bzw. Hierarchien durchbrechen können. Zumeist ist im Rahmen derartiger Projekte ohnehin kein Dirigent erforderlich; jedenfalls wird die Einbindung einer solchen Position, die ja auch mit einer gewissen Machtausübung verbunden ist, so weit es geht vermieden. Obwohl zunehmend auch für solche Projekte Förderungen vergeben werden, ist die Chance dafür aber wohl nach wie vor geringer als bei herkömmlichen, auf Partituren basierenden Werken.

220 <https://nadarensemble.be/>; Zugriff 23.09.2022.

RESÜMEE

Auch eine Zusammenschau der vorliegenden Untersuchungsergebnisse kann keine eindeutige Hierarchisierung bzw. Gewichtung der Machtstrukturen innerhalb der Neue-Musik-Szene zum Ergebnis haben. Zu erwarten, dass am Ende der Untersuchung nun klar sein müsse, wer ‚wirklich‘ die Fäden der Macht in der Hand habe, würde auch der eingangs umrissenen Vorstellung, wie Macht in der gegenwärtigen Situation in differenzierten Gesellschaften verstanden werden kann und wie Machtstrukturen dort funktionieren, widersprechen. Zwar kann aus der in den Fragebögen zum Ausdruck gekommenen Befindlichkeit der Künstler*innen deutlich abgelesen werden, dass diese die Konzert- bzw. Festivalveranstalter, personell die Intendant*innen und Kurator*innen, und die um diese herum angelagerten Netzwerke, an die oberste Stelle der Machtpyramide setzen. Deren Entscheidungen über die Programmgestaltung entspringen aber nicht einer bloßen individuellen Willkür von Gatekeepern; vielmehr müssen diese Entscheidungen auch, wenn nicht vor allem, als Folge kollektiver soziokultureller Entwicklungen gesehen werden, in denen sämtliche Elemente des Felds Neue Musik eine Rolle spielen.

An Foucault angelehnt, läuft Macht eher durch Personen und Institutionen hindurch (auch wenn etwa die einzelne Entscheidung eines Kurators für oder gegen die Aufführung eines Werks sehr konkrete Folgen hat). Kurator*innen haben die Veränderungen im Konzertleben in der unmittelbaren Vergangenheit miterlebt, die zu anderen Erwartungen- und Bewertungshaltungen geführt haben, vor denen sie nun stehen: Es genügt nicht länger, ein möglichst qualitativvolles Programm zu erstellen; erwartet wird vielmehr eine möglichst kreative Zusammenstellung, mit anregenden, in die Gesellschaft hineinwirkenden Themen (Kreativitätsdispositiv), die oft auch das Aufsuchen neuer, ungewöhnlicher Aufführungsstätten nach sich ziehen. Aber so sehr die persönliche Entscheidungsmacht der Kurator*innen angesichts der ‚strukturellen Zwänge‘ nicht überschätzt werden sollte, so sehr darf ihre wesentliche Funktion in der Szene nicht heruntergespielt werden. Sie sind wahrscheinlich jene Personen, in denen die meisten Fäden zusammenlaufen: Sie kommunizieren mit Komponist*innen, Interpret*innen, Agenturen, Verlagen, Kulturpolitiker*innen, Musikwissenschaftler*innen, Journalist*innen. Sie lesen und verfassen selbst Texte, und suchen in der Regel verstärkt Kontakte zum Publikum. Insofern könnte man sie eher als Seismographen für die jeweilige aktuelle Verfasstheit der Szene betrachten denn als machtvolle Drahtzieher. Sie sind wesentliche Player in der der Szene, werden aber auch durch diese konstituiert.

Zweifellos haben Festivals Neuer Musik und alle damit in Verbindung stehenden Faktoren eine dominierende Funktion (s. Kap. 4.2.). Festivals sind ein maßgebender Schauplatz, auf dem nicht zuletzt entschieden wird, was überhaupt als Neue Musik

verstanden, und was daraus resultierend aufgeführt und ausgeschlossen wird. Diese Entscheidungen werden allerdings nicht auf der Basis umfassender transparenter Diskussionen geführt, sondern basieren eher auf stillschweigenden Übereinkünften und Ausschlussmechanismen. Komponist*innen bzw. Musikstücke, die dort (insbesondere bei renommierten Festivals) aufgeführt werden, haben jedenfalls eine größere Chance, ins Rampenlicht zu gelangen. Sie werden von Spezialist*innen des Metiers (andere Kurator*innen und Komponist*innen, Interpret*innen, Kritiker*innen, Musikwissenschaftler*innen, Verlagsleuten, Pädagog*innen, Student*innen) wahrgenommen, die unter Umständen auch als Multiplikator*innen fungieren, indem zum Beispiel Texte über Werke oder Portraits über Künstler*innen verfasst werden, oder auch etwas in den universitären Unterricht Eingang findet. Festivals bilden zudem eine Plattform für das Knüpfen von Netzwerken auf unterschiedlichste Art und Weise, bis hin zu den in den Fragebögen öfter genannten Kneipengesprächen nach den Aufführungen. Besonders die großen, renommierten Festivals können als besonderer Nährboden für solche ‚Festivalnetzwerke‘ betrachtet werden, insofern stellen sie einen erheblichen Machtfaktor in der Szene dar. Festivalnetzwerke haben Konsequenzen für die Produktion, die Verbreitung und die Wahrnehmung von Musikstücken. Da es sich, anders als etwa bei den Komponistenvereinigungen, nicht um formalisierte, offizielle Netzwerke handelt, denen man einfach beitreten kann, bedarf es wohl gewisser Anstrengungen, um in sie hineinzukommen (s. Kap. 4.3.). Inwieweit Komponist*innen solche Anstrengungen in Kauf nehmen können oder wollen, hängt zunächst einmal von zwei Faktoren ab: Einerseits spielt natürlich die Persönlichkeitsstruktur (in erster Linie die Kontakt- bzw. Kommunikationsfreudigkeit) eine große Rolle, andererseits die Frage, inwieweit von der Umgebung Hilfe- oder gar Weichenstellungen zu erwarten sind. So haben etwa Kompositionsschüler*innen von namhaften Lehrer*innen zweifellos einen Startvorteil: Sie kommen eher ins Gespräch, in manchen Fällen kann das auch bei Preisvergaben oder Förderungen eine nicht unerhebliche Rolle spielen (s. Kap. 4.1).

Eine weitere Möglichkeit, ein ‚Aufmerksamkeitskapital‘ aufzubauen, ist das Setzen von Marken, die über das einzelne Werk hinausgehen und dadurch die Chance erhöhen, wahrgenommen zu werden. Beispiele dafür wären etwa die Werkreihen von Bernhard Lang (Monadologien, Differenz/Wiederholung), oder auch die wiederholten Auseinandersetzungen von Olga Neuwirth mit gesellschaftskritischen Werken Elfriede Jelineks. Auch konzeptuelle Arbeiten oder aktionistische Handlungen, die den Nerv der Zeit treffen, können dazu beitragen, sich immer wieder ins Blickfeld zu bringen. In besonderer Weise gelingt das etwa Johannes Kreidler, befördert wohl auch durch kontinuierliche Textbeiträge. Der Umfang der angeregten Textbeiträge in Verbindung mit selbst verfassten Texten korrespondiert durchaus bis zu einem gewissen Grad mit der Präsenz im Konzertleben, allerdings keineswegs linear bzw.

konsequent (s. Kap. 2.3). Viele Komponist*innen sind auf andere Weise präsent, zum Beispiel bei Kursen oder Workshops (s. Kap. 4.3).

Das Erlangen von Aufmerksamkeit hat schon deshalb eine besondere Bedeutung, weil erst dadurch überhaupt eine Bewertung, die womöglich (weitere) Aufführungen nach sich zieht, erfolgen kann. Angesichts der in den letzten Jahrzehnten immer mehr gewachsenen Fülle an künstlerischen Angeboten ist dieses Vorhaben nicht gerade einfacher geworden. Jedenfalls ist es leichter, ein bereits vorhandenes Aufmerksamkeitskapital zu bewahren oder gar aufzustocken, als überhaupt erstmal einen Grundstock anzulegen. Die Digitalisierung bietet zweifellos Möglichkeiten der Sichtbarmachung (Homepage, diverse Plattformen), auch vorbei an einstmals maßgebenden Institutionen, wie etwa den Musikverlagen. Dennoch vertreten die meisten Komponist*innen die Meinung, dass die Fäden der Macht, die für die Präsenz in der Neue-Musik-Szene verantwortlich sind, weiterhin in eher alteingesessenen Bahnen verlaufen. Höher bewertet wird die digitale Präsenz für die Bewerbung um eine Kompositionsprofessur an einer Musikuniversität, oder auch bei Preisvergaben (schon allein deshalb, weil auf diese Art von der Kommission/Jury am leichtesten Informationen einzuholen sind).

In Hinblick auf die Frage, wie Künstler*innen Aufmerksamkeit erlangen können, ist natürlich auch die Rolle von Qualität zu bedenken. Die denkbare Behauptung, dass es letztlich doch die Qualität der Werke ist, die sich durchsetzt, möchte ich zwar nicht ganz beiseiteschieben, sie muss aber doch in mehrfacher Hinsicht relativiert werden. So dürfte einerseits wohl eine sehr breite Überzeugung vorliegen, dass die Position der im Vordergrund der Aufführungszahlen meiner Untersuchung platzierten Komponist*innen (s. Kap. 2.1.3) auch mit qualitativen Einschätzungen korrespondiert. Andererseits kann aber daraus keineswegs gefolgert werden, dass die weiter hinten platzierten deshalb qualitativ schlechter sein müssten. Neben der banalen Tatsache, dass sehr junge Komponist*innen noch nicht auf so hohe Aufführungszahlen blicken können und daher weiter hinten gereiht sind, kann es für die geringere Präsenz bei den prominenten Festivals bzw. Zyklen unterschiedliche Gründe geben. Ein Grund kann eine zurückhaltende Persönlichkeit sein, die, aus welchen Gründen auch immer, davon Abstand nimmt, sich in Netzwerke einzubinden. Ein weiterer Grund kann bloß mit der Herkunft in Verbindung stehen: So zeigt sich in der Statistik der Aufführungszahlen deutlich, dass bestimmte Regionen nicht angemessen vertreten sind. Das gilt etwa für Komponist*innen aus Ost- bzw. Südosteuropa oder Asien, selbst dann, wenn diese schon die längste Zeit in Deutschland oder Österreich leben.¹

1 Auf Grund der überschaubaren Größe der Neue-Musik-Szene und der Beschränkung des Untersuchungsfeldes auf 13 Festivals/Zyklen spielt auch die außergewöhnliche Dimension von Wien Modern eine nicht zu unterschätzende Rolle für die Statistik. Friedrich Cerhas Spitzenposition in der Statistik der älteren Generation der vor 1950 geborenen Komponist*innen etwa ist allein der

Obwohl mit Alvin Singleton bereits 1974 ein afrodiasporic composer den Kranichsteiner Musikpreis in Darmstadt erhielt, dauerte es fast noch ein halbes Jahrhundert, bis sich der Blickwinkel für diesen Bereich geweitet hat bzw. überhaupt ins Bewusstsein der Szenemitglieder gelangt ist.

Die Problematik, die Rolle von Qualität für die Präsenz im Konzertleben zu beurteilen, ist schließlich auch der weitgehenden Absenz von Qualitätsdiskursen geschuldet (s. Kap. 4.3). Solche Diskurse scheinen angesichts der enormen Pluralisierung der Szene im Verlauf der letzten Jahrzehnte immer schwieriger zu führen zu sein. Überdies ist die Musikkritik stark im Rückgang, und die Musikwissenschaft wirft ihren Blick überwiegend auf bereits Etabliertes. Insofern spielt sie wohl eine Rolle bei Kanonisierungsprozessen, aber nur eine sehr geringe in aktuellen Qualitätsdebatten.

Auch das Publikum ist für die Frage, welche Komponist*innen bzw. Werke sich durchsetzen, keine maßgebliche Instanz. Das zahlreiche oder geringe Erscheinen bei Konzerten spielt in dem Genre der Neuen Musik eine geringere Rolle als in anderen musikalischen Genres; das Publikumsinteresse war immer schon ein überschaubares. Zudem galt in manchen Phasen des 20. Jahrhunderts die Gunst des Publikums geradezu als Abqualifizierung für den Rang eines Werks; entscheidend für die Bewertung waren die normativen Setzungen der Expert*innen, d. h., der maßgebenden Komponist*innen, Kritiker*innen bzw. Wissenschaftler*innen, und Verlagsleuten. Schließlich scheint das einschlägige Publikum, ich würde sagen, seit den 1980er Jahren, allen Facetten der Neuen Musik bloß wohlwollend gegenüberzustehen. Missfallenskundgebungen sind nahezu ausgeschlossen (ich habe in mehr als vier Jahrzehnten intensiver Konzertbesuche jedenfalls noch keine erlebt), und der Applaus ist durchwegs zumindest höflich.

Das Fehlen von Qualitätsdiskursen heißt aber keineswegs, dass Diskurse für die Verfasstheit der Szene und die sie konstituierenden Machtstrukturen keine große Rolle spielen würden, ganz im Gegenteil. Mit seiner These, dass Subjekte durch Diskurse geformt würden, verweist Michel Foucault auf einen zentralen Aspekt der Verortung von Macht (s. Kap. 1.2). Subjekte agieren aber nicht nur auf der Basis ihnen vorgelagerter Diskurse, sondern auch ‚aus ihnen heraus‘, wie das Reiner Keller im Rahmen seiner Wissenssoziologischen Diskursanalyse weitergedacht hat (s. Kap. 3.1.). Sie handeln auf Grund bestimmter Wahrnehmungen und agieren mit ihren Interpretationen innerhalb bestimmter Möglichkeitsräume. So werden Diskurse in Gang gehalten, aber auch sukzessive verändert. In allen Textsorten kann ein Ringen um Deutungshoheit beobachtet werden: In Texten über ästhetische Positionierungen von Komponist*innen

Tatsache geschuldet, dass er bei Wien Modern ein bevorzugt aufgeführter Komponist war; ohne diesen Aufführungsort wäre er nicht im vorderen Feld zu finden.

(Kap. 3.2.2) versteht sich das von selbst; aber auch in Werkeinführungen (Kap. 3.2.1) etwa können durch die Art und Weise der Formulierung der Zugangsperspektiven explizit oder implizit bestimmte Haltungen, Interessen, Denkweisen, Deutungsmuster, Verknüpfungen, Klassifizierungen, Abgrenzungen oder auch Anregungen bestimmter Rezeptionserwartungen (funktionale Performativität²) entnommen werden. Das gilt sowohl für die von den Produzent*innen selbst verfassten Texte als auch für solche von Musikwissenschaftler*innen. Aus der Fülle der Beiträge sind Ordnungs- bzw. Interpretationsmuster abzulesen, die ein bestimmtes Blickregime auf die jeweilige Thematik erkennen lassen (z. B. wodurch Neues entstehen kann, welche Rolle die Digitalisierung spielt usw.). Im Sinne Luhmanns kann gesagt werden, dass Macht hier als Katalysator fungiert, der die Selektion und Ausrichtung der Äußerungen in eine bestimmte Richtung treibt. Mit der Richtungsänderung von Aussagen verschieben sich schließlich auch Wahrscheinlichkeiten für das Auftreten bestimmter Ereignisse (s. Kap. 1.2).

Dass durch Diskurse Hegemonien hergestellt werden, ist spätestens seit den Arbeiten von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe³ eine in vielen weiterführenden Texten⁴ bekräftigte Annahme. Auch aus der Perspektive eines anderen kulturwissenschaftlichen Schlüsselbegriffs, dem der Erzählung, lässt sich Ähnliches sagen: Zunächst geht es um die Frage, was überhaupt in Erzählungen Eingang findet, dann, wie das in der Erzählung dargestellt wird, und schließlich, auf welche Resonanz das trifft. Alfred Koschorke bringt das in seiner Erzähltheorie auf den Punkt:

Aber was als Ereignis gelten darf, geht erst aus der Anlage der Erzählung hervor. Es gibt keine Ereignisse *per se*; sie sind immer zweierlei, Attraktionspunkte oder Rohmaterial erzählerischen Interesses *und* Erzeugnisse der narrativen Aufmerksamkeitsführung, der Erzählung als Anlass vorausgesetzt *und* durch sie konstruiert. Wer die Hoheit über das Erzählen besitzt, kann deshalb auch praktisch Herrschaft über die kollektive Agenda erringen. Er eignet sich die Definitionsmacht darüber an, was als Ereignis wahrgenommen werden soll und wie es sich, vom jeweils erreichten Endpunkt her auf den Anfang zurückrechnet, aus einer passenden Vorgeschichte ableitet. Bis zu einem gewissen

2 Vgl. Bernd Häsner/Henning S. Hufnagl/Irmgard Maassen/Anita Traninger, „Text und Performativität“, in: Klaus W. Hempfner/Jörg Volbers (Hg.), *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*, Bielefeld 2011, v. a. S. 84f. (s. Kap. 3.2.2)

3 Ernesto Laclau/Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*, London 1985.

4 Z. B.: Martin Nonhoff, *Politischer Diskurs und Hegemonie. Das Projekt ‚Soziale Marktwirtschaft‘*, Bielefeld 2006.

Grad gebietet er so über Gegenwart und Vergangenheit gleichermaßen. Denn in letzter Konsequenz entscheidet er über die Frage, welche Geschehnisse überhaupt in die gesellschaftliche Semiosis Eingang finden und tatsächlich Konsequenzen nach sich ziehen.⁵

Diese Argumente können auch durch etliche konkrete Ergebnisse meiner Untersuchung untermauert werden; ich nenne dazu drei signifikante Beispiele: Dass Alvin Singleton, ein amerikanischer Komponist mit afrikanischen Wurzeln, 1974 in Darmstadt den Kranichsteiner Musikpreis erhielt, ist äußerst bemerkenswert – dennoch war es folgenlos. Dieses Ereignis blieb singulär und öffnete auch nicht den zentral-europäischen Blickwinkel dafür, dass es eine größere Anzahl an african diasporic composers gibt, deren Musik man aufführen, oder die man für Vorträge oder Kurse einladen könnte. Auch im musikwissenschaftlichen Schrifttum fand das keinen Widerhall. Insofern ‚durfte‘ es, im Sinne von Koschorke, gar nicht als Ereignis gelten. Als der Posaunist und african diasporic composer George E. Lewis 2018 in Darmstadt auftrat, wurde das auf wesentlich breiterer Ebene rezipiert; es folgten unter anderem weitere Auftritte bei der Berliner Maerzmusik in den Jahren 2019, 2021 und 2022, überdies wurden Forschungsprojekte, wie etwa dieses, auf ihn aufmerksam. Im Unterschied zum Ereignis von 1974 zog das jüngere Konsequenzen nach sich und hatte größere Chancen, in musikgeschichtliche Erzählungen Eingang zu finden.

Als zweites Beispiel nenne ich eine Studie der amerikanischen Komponistin Ashley Fure, die 2016 den Frauenanteil bei den Darmstädter Ferienkursen seit der Gründung 1946 erforschte. Sie brachte damit nur etwas in genauen Zahlen zu Tage, was man schon seit Jahrzehnten wissen konnte, nämlich dass dieser Anteil, wie auch andernorts, die längste Zeit sehr gering war und auch nur sehr langsam anstieg. Die Kritik an der geringen Präsenz von Komponistinnen im Konzertleben gab es seit Anfang der Frauenmusikbewegung Ende der 1970er Jahre, sie ist aber (wohl auch, weil sie längere Zeit nur aus dieser Richtung kam) vom Großteil der Szene allenfalls freundlich zur Kenntnis genommen worden. Dass Fures Studie aus dem Jahr 2016 erhebliche Folgen hatte, lag eben daran, dass diese nun verbreiteter als ‚Ereignis‘ wahrgenommen worden ist (s. Kap. 3.2.3).

Das dritte Beispiel betrifft die für diese Studie fundamentale Frage, was überhaupt als Neue Musik gelten soll und wodurch Neues aktuell entstehen kann. In einem seiner vielen anregenden Texte kommt Peter Niklas Wilson darauf zu sprechen, wie man im Kontext der Donaueschinger Musiktage 2002 auf eine Kritik von jungen

5 Albrecht Koschorke, *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*, Frankfurt 2013, S. 62.

Komponist*innen reagierte, die dem Festival eine zu große ästhetische Enge vorgeworfen hatten:

In der Tat: Ob die Neue Musik (mit kapitälem N) noch neue Musik (mit kleinem n) ist, ob die erst gewachsenen, dann verhärteten Strukturen überhaupt noch in der Lage sind, ästhetisch Innovatives zu erzeugen, das ist eine der entscheidenden musikalischen Fragen der Gegenwart – hängt doch an ihr die gesellschaftliche Legitimation aller jener mit öffentlichen Mitteln geförderten Institutionen, die einmal entstanden waren, um etwas zu schützen und zu pflegen, das schon nach eigenem Selbstverständnis nur in einem exterritorialen sozialen Biotop existieren konnte. Die gelegentlich eher hilflosen Reaktionen besagter Institutionen auf berechnete Fragen nähren die Zweifel, ob diese genügend selbstverändernde Kraft besitzen, um den neuen ästhetischen (und damit auch sozialen) Realitäten gerecht zu werden. So reagierten die Donaueschinger Musiktage, Flaggschiff unter den deutschen Neue-Musik-Festivals, im vergangenen Jahr auf die vorausgegangene Kritik einiger junger Komponisten an der ästhetischen Enge der Veranstaltung und die darauffolgende Debatte mit einer Podiumsdiskussion, zu der man freilich vorsorglich keine der kritischen Stimmen lud, sondern allein bewährte, betagte und ideologisch unverdächtige Repräsentanten der etablierten Neue-Musik-Kultur wie die Musikpublizisten Hans-Klaus Jungheinrich und Jürg Stenzl.⁶

Hinter dieser Schilderung von Wilson steht die zu dieser Zeit erst aufkeimende, danach aber zunehmend stärker werdende Debatte, ob die den Mainstream bildenden, auf Partituren basierenden, instrumentalen Ensemblewerke überhaupt noch in der Lage wären, Neues hervorzubringen. Und demgemäß müssten die Aufführungsinstitutionen ihre Programmgestaltung überdenken. Die 2002 von den jungen Komponist*innen geäußerte Kritik an den Donaueschinger Musiktagen zeigt zunächst einmal, dass die in den 1990er Jahren noch ungebrochene hegemoniale Position des Mainstreams erschüttert wurde (als hegemonial kann gelten, wofür nicht einmal Argumentationen zur Begründung notwendig sind). Die Kritik wurde vor allem von Komponist*innen lanciert, die sich performativen, konzeptuellen oder intermedialen Formaten zugewendet hatten, die am Beginn des neuen Jahrtausends in den führenden Festivals (bis auf wenige Ausnahmen) noch kaum berücksichtigt wurden. Die Reaktion der Donaueschinger Veranstalter auf die vorgebrachte Kritik

6 Peter Nikas Wilson, „Filtern, Strukturieren, Speichern. Anmerkungen zur Soziologie des musikalisch Neuen“, in: MusikTexte 99, Dezember 2003, S. 56f.

lässt erkennen, dass man damals die bevorzugte Position der klassischen Ensemblewerke noch verbreitet als selbstverständlich erachtete und allenfalls bereit war, da und dort, meistens an Nebenschauplätzen, ästhetisch Anderes zuzulassen. Wie diese Studie gezeigt hat (s. Kap. 2), hat sich die Aufführungslandschaft seither erheblich verändert; das damals (2002) am Rande geduldet ist mittlerweile zu einem selbstverständlichen Teil der meisten führenden Festivals, inklusive Donaueschinger, geworden. Die Deutungshoheiten haben sich seit 2002 demnach massiv verschoben bzw. pluralisiert. Wichtig ist darüber hinaus zu betonen, dass mit diesen ästhetischen nicht nur soziale Veränderungen korrespondieren (worauf Wilson im Zitat verwies), sondern auch institutionelle: Die Transformation dieses Diskursstrangs hat etwa auch die Förderpolitik (s. Kap. 4.1) und auch die Ausrichtung der Bildungseinrichtungen (s. Kap. 4.2) mittlerweile verändert.

Die Analyse verschiedener Diskursstränge in dieser Studie (und auch das obige Zitat von Koschorke) hat gezeigt, dass Vergangenheits- und Zukunftsperspektiven sich immer in einem wechselseitigen Verhältnis befinden. So ist mittlerweile deutlich geworden, dass die in jüngeren Diskursen zu beobachtende Ausweitung der Perspektive auf das, was Neue Musik umfassen kann, auch den Blick auf die Kompositionsgeschichte des 20. Jahrhunderts, die bislang durch einen sehr engen und eher einseitigen Neuheitsbegriff geprägt war, verändert bzw. erweitert hat. So werden mittlerweile intermediale, performative und konzeptuelle Tendenzen seit den 1960er Jahren nicht nur verstärkt ins Blickfeld geholt, sondern auch höher bewertet. Wichtig ist schließlich zu betonen, dass Diskurse keine geradlinigen Entwicklungen durchlaufen, sondern immer durch Diskontinuitäten, Brüche, Widerstände, Nachhineffekte und auch unterschiedliche Geschwindigkeiten von Veränderungen gekennzeichnet sind.

Das zuletzt Gesagte gilt auch für Institutionen. Die alteingesessenen bürgerlichen Einrichtungen (Opernhäuser, Konzerthäuser) sind durch eine erstaunliche Kontinuität gekennzeichnet und verschlingen nach wie vor einen erheblichen Teil der staatlichen Subventionen. Für die gesamte zeitgenössische Musik verbleibt somit nur ein vergleichsweise kleines Segment. Wie weit dessen Anwachsen mit der Neugründung von Ensembles, Festivals und der zunehmenden Zahl von Projekten überhaupt mithält, müsste eine eigene Untersuchung feststellen. Jedenfalls befinden sich zahlreiche Ensembles und Festivals, vor allem die kleineren, in permanenten finanziellen Schwierigkeiten, oftmals deshalb, weil die Förderungen über viele Jahre gleichbleiben (s. Kap. 4.1). Innerhalb des knappen Förderrahmens zeigt es sich aber, dass die Zuwendungen durchaus mit den künstlerischen Transformationen, wenngleich nachhinkend, mitgehen; neben dem Etablierten werden auch experimentelle Projekte gefördert. Am schwersten tun sich jene aktuellen kompositorischen Bereiche, die nicht den Kriterien von Neuer Musik entsprechen; diesbezüglich gibt es recht klare, wenn auch unausgesprochene, Ausschlusskriterien. Während die staatlichen

Subventionen als hinreichend transparent erachtet werden, gibt es verbreitet Kritik an der Vergabe von Preisen (s. Kap. 4.1).

Neben den Aufführungsinstitutionen sind auch die Bildungsinstitutionen im starken Wandel begriffen. Der beharrliche Vorwurf, dass die Musikuniversitäten und Konservatorien zu sehr auf das Konservieren ausgerichtet sind, muss zumindest relativiert werden. Vor ein oder zwei Jahrzehnten wäre noch festzustellen gewesen, dass diese Institutionen in Hinblick auf Neue Musik in besonderer Weise die alteingesessene Produktion von instrumentaler Ensemblesmusik gefördert haben, ablesbar sowohl an den Möglichkeiten der Instrumentalausbildung wie auch an der personellen Ausstattung der Kompositionsprofessuren. In den letzten Jahren hat sich in diesem Bereich Vieles geändert, wie ein Blick auf die Wiener Musikuniversität beispielhaft verdeutlichen kann. Bis in die 1990er Jahre waren konventionelle Professuren für Instrumental-/Vokalkomposition vorherrschend, daneben gab es seit 1963 einen Lehrgang für Elektroakustische Musik; mittlerweile decken die Professuren alle Sparten der aktuellen Kompositionspraxis ab. 1997 kam der Studiengang Medienkomposition und Angewandte Musik dazu, seit einigen Jahren wurde durch den Neubau des Future Art Lab mit seinen räumlichen und technischen Ausstattungen neben den personellen auch die räumlichen Voraussetzungen für die Bündelungen aller Bereiche und für interdisziplinären Austausch geschaffen:

Unser Team aus international wirkenden Künstler*innen und externen Vortragenden betreuen Lehre, Forschung und Produktion im Kontext experimenteller und angewandter Musik, Audio-visueller Medien und Tontechnik. Neben der Klangforschung widmen sich Lehrende und Studierende unterschiedlicher Bereiche – beispielsweise Algorithmische Komposition, Elektroakustische Komposition, Sound Art und Klanginstallation, Computermusik, Generative Komposition, Filmmusik und Sounddesign für visuelle Medien, Musiktheater, Performance Art, Multimedia, Instrumental- und Vokalkomposition, Musiktheorie, Aufnahmeleitung, Film-Ton, Klangregie und spezialisierter Produktion klassischer und populärmusikalischer Aufnahmen.⁷

Das mag nicht an allen Musikuniversitäten so sein, die Nachhinkeffekte sind von unterschiedlicher Dauer. Aber zumindest tendenziell kann nicht mehr gesagt werden, dass diese Institutionen einen Machtfaktor bloß für das Konservieren des Altbewährten verkörpern würden.

7 <https://www.mdw.ac.at/ike/studien-und-schwerpunkte/>; 04.07.2023.

Die Anpassungsprozesse dürften für einen anderen institutionellen Sektor der Szene, nämlich jenem der Musikverlage, deutlich schwieriger ausfallen. Durch die Digitalisierung ist es für Komponist*innen möglich, Notenmaterial nicht nur selbst herzustellen, sondern auch zu verbreiten. Ensembles spielen zunehmend auf Tablets, und oft von Noten, die sie von den Komponistinnen selbst erhalten haben. Für größere Arbeiten (Orchesterwerke, Musiktheater) werden die Verlage aber in der Regel nach wie vor herangezogen. Zweifellos haben Musikverlage heute nicht mehr dieselbe machtvolle Position wie im 20. Jahrhundert, als die Anbindung an einen (möglichst renommierten) Verlag für den künstlerischen Erfolg so gut wie unverzichtbar war. Dass sie aber die ersten Opfer einer umfassenden, durch die Digitalisierung hervorgerufenen Entinstitutionalisierung sein werden, wie das der Philosoph Harry Lehmann⁸ prognostiziert, dürfte dennoch übertrieben sein. Noch weniger dürfte das auf die Aufführungs- und Bildungsinstitutionen zutreffen, allein schon deshalb, weil Menschen weiterhin selbst musizieren und Aufführungen live miterleben möchten.

Insgesamt lässt sich sagen, dass die Neue-Musik-Szene nach einigen vergleichsweise statischen Jahrzehnten aktuell in einem starken Wandel begriffen ist, der alle Elemente des Feldes erfasst hat: In den Aufführungsinstitutionen transformiert sich das Repertoire, Bildungsinstitutionen verändern ihre Ausrichtung, die Verlage müssen sich – bedingt vor allem durch die Digitalisierung – neu orientieren. Diese Veränderungen bilden sich einerseits in der Diskurslandschaft ab, sind andererseits aber auch durch diese mitbedingt, weil sich deren Formationsregeln verändert haben (s. Kap. 3). In Hinblick auf eine generelle Einschätzung des Machtgefüges kann gesagt werden, dass es sowohl klar erkenn- und beschreibbare Transformationen als auch schwer greifbare, weil im ‚mikrophysischen Bereich‘ (Foucault) verlaufende, Prozesse gibt. Klar erkennbar etwa ist die angewachsene Relevanz von ‚Festivalnetzwerken‘ und die nachlassende Rolle von Verlagen als Player in der Szene. Den mikrophysischen Bereich verkörpern die zahllosen Handlungen und Äußerungen der Akteur*innen in den unterschiedlichen Bereichen des Feldes, deren machtrelevante Funktion im Einzelnen schwer einschätzbar ist, die aber dennoch durch ihr stetiges Wirken als ebenso maßgebend für die aktuelle Verfasstheit der Neue-Musik-Szene erachtet werden müssen.

8 Harry Lehmann, *Die digitale Revolution in der Musik. Eine Musikphilosophie*, Mainz 2012.

ANHANG

A. Fragebogen an Komponist*innen

Wo bzw. wodurch werden ihrer Erfahrung nach im Feld der Neuen Musik in erster Linie **Machtfaktoren** wirksam?

Würden sie einzelnen **Personen** oder **Gruppen** eine besondere Machtposition in der Neuen Musik-Szene zusprechen? Wenn ja, welchen?

Lässt es sich ihrer Meinung sagen, wer so etwas wie eine Definitionshoheit hat über das, was überhaupt unter **Neuer Musik** verstanden werden soll?

Ist die Einbindung in **Netzwerke** (für Sie) wichtig?

Inwieweit halten sie es in Hinblick auf ihre Positionierung in der Szene für notwendig/günstig, sich in Form von Aufsätzen, Werkeinführungen oder Vorträgen zu äußern?

Spielt das **Musikschritftum** (z. B. **Programmhefte, Festivalalmanache, Musikzeitschriften ...**) generell eine wichtige Rolle für die Ausrichtung des Konzertlebens, bzw. für die Positionierung von Künstler*innen?

Hat die **Digitalisierung** zu Veränderungen von Machtstrukturen im Bereich der Neuen Musik geführt, bzw. wird das in absehbarer Zukunft so sein? Inwiefern?

Welche Rolle schreiben sie der **Digitalisierung** für sie persönlich zu? Legen sie Wert auf eine Präsenz in **Internetforen** (z. B. Youtube? Welche Relevanz würden sie der Anzahl an Clicks zusprechen?)

Wie sehen sie die Rolle von **Verlagen** für ihre Position im Feld der Neuen Musik? Hat sich deren Rolle durch die Möglichkeiten der Digitalisierung für sie (stark?) verändert? Ist die Existenz von gedruckten Partituren bzw. die Anbindung an einen Verlag für die Existenz als KomponistIn noch wichtig/günstig?

Welche Rolle haben die **Bildungseinrichtungen** (Musikunis, Konservatorien) für die Ausrichtung der Neue Musik-Szene?

Sehen Sie in der staatlichen **Kunstförderung** (Subventionen, Preise, Projektförderungen) eine Form von (versteckter) Zensur? Spielt sie eine entscheidende/wesentliche Rolle für das aufgeführte Repertoire (unterstützt/vernachlässigt sie ihrer Meinung nach zu sehr bestimmte Tendenzen?), oder schafft sie nur grobe Rahmenbedingungen?

Ist die Vergabe der Förderungen transparent (etwa durch das Vorliegen von Kunstberichten über die Förderausgaben)? Oder sollten die Vergabeverfahren samt deren Kriterien öffentlicher sein?

Welche Faktoren sind ihrer Meinung nach noch entscheidend, dass neu komponierte Stücke im Feld der Neuen Musik wahrgenommen und aufgeführt werden?

B. Fragebogen an Interpret*innen

Wo bzw. wodurch werden ihrer Erfahrung nach im Feld der Neuen Musik in erster Linie **Machtfaktoren** wirksam?

Würden sie einzelnen **Personen** oder **Gruppen** eine besondere Machtposition in der Neuen Musik-Szene zusprechen? Wenn ja, welchen?

Lässt es sich ihrer Meinung sagen, wer so etwas wie eine Definitionshoheit hat über das, was überhaupt unter **Neuer Musik** verstanden werden soll?

Spielt das **Musikschritftum** (z. B. **Programmhefte**, **Festivalalmanache**, **Musikzeitschriften ...**) generell eine wichtige Rolle für die Ausrichtung des Konzertlebens, bzw. für die Positionierung von Künstler*innen?

Hat die **Digitalisierung** zu Veränderungen von Machtstrukturen im Bereich der Neuen Musik geführt, bzw. wird das in absehbarer Zukunft so sein? Inwiefern?

Wie sehen sie die in diesem Zusammenhang die Rolle von **Verlagen**?

Hat die Digitalisierung zu einer Verschiebung von Machtstrukturen geführt? Welche Rolle schreiben sie der **Digitalisierung** für sie persönlich zu? Legen sie Wert auf eine Präsenz in **Internetforen** (z. B. Youtube? Welche Relevanz würden sie der Anzahl der Clicks zusprechen?)

Welche Rolle haben die **Bildungseinrichtungen** (Musikunis, Konservatorien) für die Ausrichtung der Neue Musik-Szene?

Sehen Sie in der staatlichen **Kunstförderung** (Subventionen, Preise, Projektförderungen) eine Form von (versteckter) Zensur? Spielt sie eine entscheidende/wesentliche Rolle für das aufgeführte Repertoire (unterstützt/vernachlässigt sie ihrer Meinung nach zu sehr bestimmte Tendenzen?), oder schafft sie nur grobe Rahmenbedingungen?

Welche Faktoren sind ihrer Meinung nach noch entscheidend, dass neu komponierte Stücke im Feld der Neuen Musik wahrgenommen und aufgeführt werden?

C. Fragebogen an Kurator*innen von Festivals

Wo bzw. wodurch werden ihrer Erfahrung nach im Feld der Neuen Musik in erster Linie **Machtfaktoren** wirksam?

Würden sie **Kurator*innen** als ‚Gatekeeper‘ eine besondere Rolle/Machtposition für die Ausrichtung der aktuellen Aufführungsszene im Feld der Neuen Musik zuschreiben? Können sie sogar neue Trends setzen, oder nur auf Veränderungen reagieren? Was bestimmt in erster Linie die Entscheidungen darüber, was aufgeführt wird? (Gestaltungsrahmen im Großen, Aufführungen im Einzelnen)

Sehen Sie in der staatlichen **Kunstförderung/Finanzierung** eine Form von (versteckter) Zensur? Spielt sie eine entscheidende/wesentliche Rolle für das aufgeführte Repertoire, oder schafft sie nur grobe Rahmenbedingungen? Gibt es Abhängigkeiten?

haben sie den Eindruck, dass manche Tendenzen zu viel, manche zu wenig gefördert werden? Oder ist die Förderung ausgewogen? Ist die Vergabe transparent (etwa durch das Vorliegen von Kunstberichten über die Förderausgaben), oder sollten die Verfahren der Vergabe öffentlicher sein?

Spielt das **Musikschritfttum** (z. B. **Programmhefte, Festivalalmanache, Musikzeitschriften ...**) generell eine wichtige Rolle für die Ausrichtung des Konzertlebens, bzw. für die Positionierung von Künstler*innen?

Hat die **Digitalisierung** ihrer Meinung nach zu einer gewissen/starken Verschiebung von Machtstrukturen im Bereich der Neuen Musik geführt?

Wie sehen sie in diesem Zusammenhang die Rolle von **Verlagen**?

Welche Rolle haben die **Bildungseinrichtungen** (Musikunis, Konservatorien) für die Ausrichtung der Neue Musik-Szene?

Welche Faktoren sind ihrer Meinung nach noch entscheidend, dass neu komponierte Stücke im Feld der Neuen Musik wahrgenommen und aufgeführt werden?

D. Fragebogen an Leiter*innen von Ensembles

Wo bzw. wodurch werden ihrer Erfahrung nach im Feld der Neuen Musik in erster Linie **Machtfaktoren** wirksam?

Würden sie einzelnen **Personen** oder **Gruppen** eine besondere Machtposition in der Neuen Musik-Szene zusprechen? Wenn ja, welchen?

Wie setzen sich ihre **Einnahmen** zusammen? Welche **Förderungen** bekommen sie? Welchen Prozentsatz ihres finanziellen Bedarfs lukrieren sie durch Konzerteinnahmen? Sehen sie sich ausreichend unterstützt? Oder verzichten sie lieber auf eine bestimmte Unterstützung, um unabhängig zu bleiben?

Sehen sie in **staatlicher Kunstförderung** eine versteckte Zensur, oder werden durch sie nur allgemeine Rahmenbedingungen geschaffen? Werden bestimmte Tendenzen zu stark, andere zu wenig gefördert?

Ist die **Vergabe der Förderung** transparent genug (etwa durch das Vorliegen von Kunstberichten über die Förderausgaben), oder sollten die Verfahren und die damit verbundenen Kriterien öffentlicher sein?

Müssen sie Zugeständnisse in der **Programmwahl** gegenüber den Veranstaltern oder/und Geldgebern machen? Sehen sie sich in der Profilierung ihres Ensembles in eine bestimmte Richtung gedrängt?

Spielt das **Musikschritftum** (z. B. **Programmhefte, Festivalalmanache, Musikzeitschriften ...**) generell eine wichtige Rolle für die Ausrichtung des Konzertlebens, bzw. für die Positionierung von Künstler*innen?

Hat die **Digitalisierung** zu Veränderungen von Machtstrukturen im Bereich der Neuen Musik geführt, bzw. wird das in absehbarer Zukunft so sein? Inwiefern?

Wie sehen sie diesbezüglich die Rolle von **Verlagen**?

Welche Rolle haben die **Bildungseinrichtungen** (Musikunis, Konservatorien) für die Ausrichtung der Neue Musik-Szene?

Welche Faktoren sind ihrer Meinung nach noch entscheidend, dass neu komponierte Stücke im Feld der Neuen Musik wahrgenommen und aufgeführt werden?

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W., *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen 1949.
- Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie* = Ders., Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann, Bd. 7, Frankfurt 1970.
- Adorno, Theodor, W., *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt 1975, S. 35–54.
- Amaral, Heloise, „Producing Situations: How Performer-Curators Are Rethinking Roles And Formats“, in: *OnCurating*, Issue 44, January 2020 (www.oncurating.org).
- Anter, Andreas, *Theorien der Macht zur Einführung*, Hamburg 2012.
- Arendt, Hannah, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München 1967.
- Arendt, Hannah, *Macht und Gewalt*, München 1970.
- Bachtin, Michael M., *Die Ästhetik des Wortes*, hg. von Rainer Grübel, Frankfurt 1979.
- Barber-Kersovan, Alenka/Kirchberg, Volker/Kuchar, Robin (Hg.), *Music City: Musikalische Annäherungen an die ‚kreative Stadt‘*, Bielefeld 2014.
- Barber-Kersovan, Alenka, „Topos Musikstadt als Politikum – Eine historische Perspektive“, in: Barber-Kersovan, Alenka/Kirchberg, Volker/Kuchar, Robin (Hg.), *Music City: Musikalische Annäherungen an die ‚kreative Stadt‘*, Bielefeld 2014, S. 61–82.
- Beck, Ulrich/Giddens, Anthony/Lash, Scott *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*, Frankfurt 1996.
- Becker, Howard S., *Art Worlds*, University of California Press, 2008.
- Bertolani, Valentina/Santacesaria, Luisa, „Curating Diversity in Italy: Gender and Ethnic Distribution in Contemporary and Experimental Music Programming“, in: *OnCurating*, Issue 47, September 2020, pp. 26–38.
- Bhagwati, Sandeep, „How to be a Node, a Temporary Abode. Some Ideas on Curating Contemporary Musiking“, in: *Defragmentation: Curating Contemporary Music*, hg. von Sylvia Freydank und Michael Rebhahn. Sonderband der Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, 2019, S. 34–44.
- Borsche, Dahlia, „Populäre Popmusik und elitäre Kunstmusik? Zur Aussagekraft der Attribute ‚Populär‘ – ‚elitär‘ in Bezug auf die Pop-Kunst-Dichotomie“, in: Jörn Peter Hiekel (Hg.), *Populär vs. elitär? Wertvorstellungen in der Musik heute*, Mainz 2013, S. 23–36.
- Borsche, Dahlia, „schnittstellen zeitgenössischer und populärer musik“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 2020, Heft 5, S. 31–33.
- Bourdieu, Pierre, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt 1974.
- Bourdieu, Pierre, *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge 1977.
- Bourdieu, Pierre, *Rede und Antwort*, Frankfurt 1992.
- Bourdieu, Pierre/Bolder, Jürgen/Nordmann, Ulrike/Steinrücke, Margareta, *Die verborgenen Mechanismen der Macht*, Hamburg 1992.
- Bourdieu, Pierre, „Sozialer Raum und symbolische Macht“, in: Ders., *Rede und Antwort*, Frankfurt 1992, S. 135–154.

- Bourdieu, Pierre, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt 1999.
- Bourdieu, Pierre, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt 1999.
- Bourriaud, Nicolas, *Relational Aesthetics*, Paris 1998.
- Brandstätter, Ursula, „Agieren in Spannungsfeldern. Kunstuniversitäten als politische Akteure“, in: Michael Wimmer (Hg.), *Kann Kultur Politik? Kann Politik Kultur? Warum wir wieder mehr über Kulturpolitik sprechen sollten*, Berlin 2020, S. 38–47.
- Brüstle, Christa, „Das 20. und 21. Jahrhundert“, in: Annette Kreuziger-Herr/Melanie Unseld (Hg.), *Lexikon Musik und Gender*, Stuttgart 2010, S. 98–108.
- Brüstle, Christa, *Konzert-Szenen. Bewegung, Performance, Medien. Musik zwischen performativer Expansion und medialer Integration 1950–2000* = Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 73, Stuttgart 2013.
- Brüstle, Christa, „Frauen in der experimentellen Musik“, in: Kordula Knaus, Susanne Kogler (Hg.), *Autorschaft – Genie – Geschlecht. Musikalische Schaffensprozesse von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, Köln 2013, S. 195–207.
- Bührmann, Andrea, „Die Normalisierung der Geschlechter in Geschlechterdispositiven“, in: Hannelore Bublitz (Hg.), *Das Geschlecht der Moderne. Genealogie und Archäologie der Geschlechterdifferenz*, Frankfurt 1998, S. 71–94.
- Bührmann, Andrea D./Schneider, Werner, *Vom Diskurs zum Dispositiv. Eine Einführung in die Dispositivanalyse*, Bielefeld 2008.
- Butler, Judith, *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*, Frankfurt 2001.
- Charton, Anke, „Diversity and New Music: Interdependencies and Intersections“, in: *On Curating*, Issue 47, September 2020 (eds. Brandon Farnsworth/Rosanna Lovell), p. 6 (5–15); <https://www.on-curating.org/issue-47.html>.
- Ciciliani, Marko, „Vom Kanon der Verbote und der postmedialen Musik“, in: <http://terz.cc/magazin.php?z=44&id=139>, 2012.
- Ciciliani, Marko, *Music in the Expanded Field – On recent Approaches to Interdisciplinary Composition*, o. J., Homepage: <http://www.ciciliani.com/writing.html>.
- Clarke, Adele E., *Situationsanalyse. Grounded Theory nach dem Postmodern Turn*. Aus dem Englischen von Juliane Sarnes, Wiesbaden 2012.
- Cook, Nicolas, *Beyond the score. Music as Performance*, Oxford University Press 2013.
- Cronin, Ciaran, „Foucault and Bourdieu on power and modernity“, in: *Philosophy and Social Criticism*, Vol. 2/6, 1996, pp. 55–85.
- Dahrendorf, Ralf, „Die offene Gesellschaft und ihre Ängste“, in: Wolfgang Zapf (Hg.), *Die Modernisierung moderner Gesellschaften*, Frankfurt 1991, S. 140–150.
- Danuser, Hermann, *Die Musik des 20. Jahrhunderts = Neues Handbuch für Musikwissenschaft Bd. 7*, Laaber 1984.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix, *Rhizom*, Paris 1976.

- Diaz-Bone, Rainer, *Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. Eine diskurstheoretische Erweiterung der Bourdieuschen Distinktionstheorie*, Wiesbaden 2010.
- Dibelius, Ulrich, *Moderne Musik nach 1945*, [1966], erweiterte Neuauflage, München 1998.
- Dörig, Hans Rudolf (Hg.), *Kulturpolitik in Österreich. Bericht der europäischen Expertengruppe. Studie im Auftrag des Rates für kulturelle Zusammenarbeit des Europarates*, Straßburg 1993.
- Dražič, Lena, *Die Politik, des ‚kritischen Komponierens‘ bei Helmut Lachenmann*, Diss., Wien 2020.
- Dyers, Christine, „Re-Writing History: Bernhard Lang’s Monadologie Series (2007 – Present)“, in: *Tempo 69* (2015), pp. 36–47.
- Eco, Umberto, „Die Enzyklopädie als Labyrinth“, in: Ders., *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*, hg. von M. Franz und S. Richter, Leipzig 1999, S. 104–112.
- Ender, Daniel, *Der Wert des Schöpferischen. Der Erste Bank Kompositionsauftrag 1989 – 2007. Achtzehn Portraitskizzen und ein Essay*, Sonderzahl Verlag, 2007.
- Farnsworth, Brandon, *Curating Contemporary Music Festivals. A New Perspective on Music’s Mediation*, Bielefeld 2020.
- Farnsworth, Brandon, „Contemporary Music and the Curatorial Turn: Surveying Curatorial Practices from Curator-as-Author to Institutional Critique“, in: Saijaleena Rantanen/ Derek B. Scott (eds.), *Institutionalization in Music History*, Helsinki, pp. 127–145.
- Ferneyhough, Brian, „Zum Dritten Streichquartett“, in: Wolfgang Gratzer (Hg.), *Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart*, Hofheim 1996, S. 140–159.
- Fleck, Ludwig, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache*, Frankfurt 1980.
- Florida, Richard, *The Rise of the Creative Class. And How it’s Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, New York 2002.
- Foucault, Michel, *Mikrophysik der Macht. Über Strafjustiz, Psychiatrie und Medizin*, Berlin 1976.
- Foucault, Michel, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt 1976.
- Foucault, Michel, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978.
- Foucault, Michel, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt 1988.
- Foucault, Michel, „Über die Archäologie der Wissenschaften“, in: *Dits et Ecrits*. Schriften in vier Bänden, Bd. 1 1954–1969, hg. von Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt 2001, S. 887–931.
- Foucault, Michel, „Technologien des Selbst“, in: *Dits et écrits. Schriften, Band IV*, 1980–1988, Frankfurt 2005, S. 966–998.
- Foucault, Michel, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt 2015.
- Foucault, *Analytik der Macht*, hg. von Daniel Defert/ François Ewald, Frankfurt 2017.
- Fricke, Stefan, *Zeitgenössische Musik*: <https://miz.org/de/beitraege/zeitgenoessische-musik>.
- Fryberger, Annelies, „How Organisations Exercise Power through Peer Review: A Case Study from Contemporary Art Music“, in: Gaupp, Lisa/Barber-Kersovan, Alenka/Kirchberg, Volker (Hg.), *Arts and Power. Policies in and by the Arts*, Wiesbaden 2022, pp. 73–86.

- Fuchs-Heinritz, Werner/König, Alexandra, *Pierre Bourdieu. Eine Einführung*, Konstanz 2005.
- Fure, Ashley, *GRID: Gender Research in Darmstadt*. A 2016 HISTORAGE Project Funded by the Goethe Institute, 2016; <https://griddarmstadt.files.wordpress.com>.
- Füssel, Marian, *Intellektuelle Felder. Zu den Differenzen von Bourdieus Wissenssoziologie und der Konstellationsforschung*, Frankfurt 2005.
- Gaupp, Lisa/Barber-Kersovan, Alenka/Kirchberg, Volker (Hg.), *Arts and Power. Policies in and by the Arts*, Wiesbaden 2022.
- Gehring, Petra, *Foucault – Die Philosophie im Archiv*, Frankfurt 2004.
- Ghosh-Schellhorn, Martina, Art. „Hegemonie“, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, hg. Von Ansgar Nünning, Stuttgart 1998, S. 206.
- Giannini, Juri/Heimerdinger, Julia/Holzer, Andreas (Hg.), *Die Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts im universitären Unterricht = ANKLAENGE* 2018. Wiener Jahrbuch für Musikwissenschaft, hg. von Christian Glanz und Nikolaus Urbanek, Wien 2019.
- Gnosa, Tanja, *Im Dispositiv. Zur reziproken Genese von Wissen, Macht und Medien*, Bielefeld 2018.
- Goebbels, Heiner, „Zeitgenössische Kunst als Institutionskritik“, in: *Positionen* 96, August 2013, S. 9–11.
- Goffman, Erving, *Frame Analysis*, New York 1974.
- Göhler, Gerhard, „Transitive und intransitive Macht“, in: André Brodocz/Stefanie Hammer (Hg.), *Variationen der Macht*, Baden-Baden 2013, S. 223–240.
- Grebsz-Haring, Katarzyna/Heilgendorff, Simone/Velasco-Pufleau, Luis/Żyła, Monika, *Audience Study on New Music Festivals as Agorai—Their Formation and Impact on Warsaw Autumn, Festival d’Automne in Paris, and Wien Modern Since 1980* (SUF edition), 2018, <https://doi.org/10.11587/HUQ5XB>.
- Grebsz-Haring, Katarzyna/Weichbold, Martin, „Contemporary art music and its audiences: Age, gender and social class profile“, in: *Musicae Scientiae* 2020, Vol. 24/1, p. 60–77.
- Griffith, Paul, *Geschichte der Musik. Vom Mittelalter bis in die Gegenwart*, aus dem Englischen von Corinna Steinbach und Stephanie Staudacher, Stuttgart 2008.
- Grund, Vera/Noeske, Nina (Hg.), *Gender und Neue Musik. Von den 1950er Jahren bis in die Gegenwart*, Bielefeld 2021.
- Günther, Bernhard, „Fifty-fifty in 2030. Auch in der Musik gerät der Gender Gap endlich in Bewegung – zumindest stellenweise“, in: *Essay-Band zu Wien Modern* 2019, S. 133–135.
- Habermas, Jürgen, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Frankfurt 1981.
- Hagen, Lars Petter, *Curating Contemporary Music = Oncurating*, Issue 44, 2020 (www.oncurating.org).
- Hajo, Cornel/Knigge, Volkhard (Hg.), *Das neue Interesse an der Kultur*, Hagen 1990.
- Hartberger, Sven, „20 Jahre Erste Bank Kompositionspreis bei Wien Modern“, in: *Essays zu Wien Modern* 2022, S. 151–156.
- Haselbach, Dieter/Klein, Armin/Knüsel, Pius/Opitz, Stephan, *Der Kulturinfarkt. Von allem zu viel und überall das Gleiche*, München 2012.

- Häsner, Bernd/Hufnagel, Henning S./Maassen, Irmgard/Traninger, Anita, „Text und Performativität“, in: Klaus W. Hempfer/Jörg Völbers (Hg.), *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*, Bielefeld 2011, S. 69–96.
- Heinemann, Michael, *Kleine Geschichte der Musik*, Stuttgart 2013.
- Hentschel, Frank, *Neue Musik aus soziologischer Perspektive: Fragen, Methoden, Probleme*; o. J., <https://osf.io/27fw5/>.
- Hentschel, Frank, *Die „Wittener Tage für neue Kammermusik“. Über Geschichte und Historiografie aktueller Musik*, Stuttgart 2007.
- Hiekel, Jörn Peter/Utz, Christian (Hg.), *Lexikon Neue Musik*, Stuttgart 2016.
- Holzer, Andreas, *Zur Kategorie der Form in Neuer Musik* = Manfred Permoser (Hg.), Musik-kontext 5. Studien zur Kultur, Geschichte und Theorie der Musik. Veröffentlichungen des Instituts für Analyse, Theorie und Geschichte der Musik (jetzt: Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung) an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Wien 2011.
- Holzer, Andreas, „Darmstadt und der Kalte Krieg“, in: *Die Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts im universitären Unterricht*, hg. von Juri Giannini/Julia Heimerdinger/Andreas Holzer = ANKLAENGE 2018. Wiener Jahrbuch für Musikwissenschaft, hg. von Christian Glanz/Nikolaus Urbanek, Wien 2019, S. 293–308.
- Holzer, Andreas, „Genderdiskurse und ihre Relevanz für die Neue Musik“, in: Christian Glanz/Anita Mayer-Hirzberger/Nikolaus Urbanek (Hg.), *musik / kultur /theorie. Festschrift für Marie-Agnes Dittrich*, Wien 2019, S. 271–290.
- Hruschka, Maria, *Philosophisch inspirierte Musik: Differenz/Wiederholung 2 von Bernhard Lang*. Diplomarbeit an der Universität Wien, 2010.
- Kallenberg, Jim Igor, „Musik als Zeitgenossin. Die letzten drei Jahre MaerzMusik und hundert Jahre Oktoberrevolution“, in: *MusikTexte 153*, Mai 2017, S. 18–24.
- Kampe, Gordon, „Die Welt in der Schublade“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, #6, 2013, S. 33–35.
- Keil, Werner, *Musikgeschichte im Überblick*, Paderborn 2014.
- Keller, Reiner, „Wissen oder Sprache? Für eine wissensanalytische Profilierung der Diskursforschung“, in: Franz X. Eder (Hg.), *Historische Diskursanalysen. Genealogie, Theorie, Anwendungen*, Wiesbaden 2006, S. 51–69.
- Keller, Reiner, *Wissenssoziologische Diskursanalyse. Grundlagen eines Forschungsprogramms*, Wiesbaden 2011.
- Kerman, Joseph, „A Few Canonic Variations“, in: *Critical Inquiry* 10 (1983), S. 107–125.
- Klassen, Janina, „Mikros für Sirenen: Von Cathy Berberian zu den Heroines of Sound. Zur Hör- und Sichtbarmachung von Künstlerinnen elektronischer Musik“, in: Vera Grund/Nina Noeske (Hg.), *Gender und Neue Musik. Von den 1950er Jahren bis in die Gegenwart*, Bielefeld 2021, S. 137–156.
- Klein, Armin, „Kulturpolitik in Deutschland“, in: Ders. (Hg.), *Kompendium Kulturmanagement*, München 2017, S. 101–118.

- Klement, Katharina, „alles was hörbar ist‘. Vom Radio der Kindheit bis zu den gegenwärtigen Social Networks – eine Erkundung der medialen Landschaft einer Komponistin“, in: Andreas Ellmeier/Doris Ingrisch/Claudia Walkensteiner-Preschl (Hg.), *Sprach/Medien/Welten. Wissen und Geschlecht in Musik - Theater – Film = mdw Gender Wissen*, Bd. 8, Wien 2020, S. 147–156.
- Klien, Volkmar, „Neue Musik und die Verteidigung des Abendlandes“, in: Andreas Holzer/Annegret Huber (Hg.), *Musikanalysieren im Zeichen Foucaults = ANKLAENGE 2014*, Wiener Jahrbuch für Musikwissenschaft, Wien 2014, S. 157–168.
- Klotz, Heinrich (Hg.), *Die Zweite Moderne. Eine Diagnose der Kunst der Gegenwart*, München 1996.
- Köhler, Armin (Hg.), *Die Innovation bleibt immer auf einem Fleck. Die Donaueschinger Musiktage und ihr Metier. Begleitende Texte zum Festival*, Mainz 2011.
- Koschorke, Albrecht, *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*, Frankfurt 2012.
- Kovács, Inge, *Die Ferienkurse als Schauplatz der Ost-West-Konfrontation*, in: *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966*, hg. von Hermann Danuser und Gianmario Borio, Bd. 1, Freiburg 1997, S. 116–139.
- Kreidler, Johannes, *Musik mit Musik*, 2007, <http://www.kreidler-net.de/theorie/musik-mit-musik.htm>.
- Kreidler, Johannes/Lehmann, Harry/Mahnkopf, Claus-Steffen, *Musik, Ästhetik, Digitalisierung. Eine Kontroverse*, Hofheim 2010.
- Kreidler, Johannes, *Mein Schreibzeug*; 2010, <http://www.kreidler-net.de/theorie/mein-schreibzeug.htm>.
- Kreidler, Johannes, *Das totale Archiv*, 2011, <http://www.kreidler-net.de/theorie.htm>.
- Kreidler, Johannes, *Das Neue am Neuen Konzeptualismus*, 2013, S. 1.
- Kubo, Mayako, „Die Wurzeln und die Früchte“, in: *Noema*, 1986, S. 74–76.
- Lachenmann, Helmut, „Klangtypen der Neuen Musik“, in: Ders., *Musik als existenzielle Erfahrung*, Wiesbaden 1996, S. 1–20.
- Laclau, Ernesto/Mouffe, Chantal, *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*, London 1985.
- Landry, Charles, *The Creative City: A Toolkit for Urban Innovators*, London 2000.
- Landwehr, Achim, *Historische Diskursanalyse*, Frankfurt 2009.
- Lang, Bernhard, *Repetition und Automatismus: die Bedeutung des Wiederholungsbegriffs in den Stücken der Differenz/Wiederholung-Serie*, 2002. (Homepage: <https://bernhardlang.at/>)
- Lang, Klaus, „Die Rückkehr des Handwerks“, in: *Essays zu Wien Modern 2002*, S. 53–61.
- Lange, Bastian, *Die Räume der Kreativszenen. Culturepreneurs und ihre Orte in Berlin*, Bielefeld 2007.
- Lange, Bastian/Bürkner, Hans-Joachim/Schübler, Elke (Hg.), *Akustisches Kapital. Wert-schöpfung in der Musikwirtschaft*, Bielefeld 2013.

- Leache, Patricia A./Llombart, Margot Pujal I, „A reading of gender as a dispositiv of power“, in: *Revista Pequén*, 1/1, 2011, S. 1–26.
- Lebel, Robert, *Marcel Duchamp. Von der Erscheinung zur Konzeption*, Köln 1972.
- Lehmann, Harry, „Avantgarde heute. Ein Theoriemodell der ästhetischen Moderne“, in: *Musik & Ästhetik* 38 (2006), S. 5–41.
- Lehmann, Harry, „Zur Entinstitutionalisierung der Neuen Musik“, in: Johannes Kreidler/ Harry Lehmann/Claus-Steffen Mahnkopf, *Musik, Ästhetik, Digitalisierung. Eine Kontroverse*, Hofheim 2010, S. 151–168.
- Lehmann, Harry, *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie*, Mainz 2012.
- Lehmann, Harry (Hg.), *Autonome Kunstkritik*, Berlin 2012.
- Lesle, Lutz, *Notfall Musikkritik*, Wiesbaden 1981.
- Lewis, George E., „A Small Act of Curation“, in: *Curating Contemporary Music*, Issue 44, Jänner 2020, S. 11–22. www.on-curating.org.
- Liessmann, Konrad Paul, „Die Kanäle der Macht. Herrschaft und Freiheit im Medienzeitalter“, in: Ders. (Hg.), *Philosophicum Lech*, Bd. 6. *Die Kanäle der Macht. Herrschaft und Freiheit im Medienzeitalter*, Wien 2003, S. 7–14.
- Linke, Carla Franziska, *Neues Publikum für zeitgenössische Musik: Festivalkultur im Wandel am Beispiel der Donaueschinger Musiktage*, Masterarbeit, Universität Lüneburg, 2011.
- Luhmann, Niklas, *Macht*, Stuttgart 1975.
- Luhmann, Niklas, *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt 1984.
- Luhmann, Niklas, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt 1997.
- Luhmann, Niklas, *Macht im System*, e-book, hg. von André Kieserling, Berlin 2013.
- Lüneburg, Barbara, *Transcoding. From ‚Highbrow Art‘ to Participatory Culture. Social Media – Art – Research*, Bielefeld 2018.
- Macarthur, Sally, *The Woman Composer, New Music and Neoliberalism*, in: *Musicology Australia* 36/1, 2014, S. 36–52; oder: <https://www.researchgate.net/publication/271669320>; pdf.
- Mahnkopf, Claus-Steffen, „Neue Musik am Beginn der Zweiten Moderne“, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*. Sonderdruck aus Heft 594/595, 1998, S. 864–875 (<http://www.claussteffenmahnkopf.de/pdfs/Mahnkopf-Neue-Musik-am-Beginn-der-Zweiten-Moderne.pdf>).
- Mahnkopf, Claus-Steffen, *Kritik der neuen Musik. Entwurf einer Musik des 21. Jahrhunderts*, Kassel 1998.
- Mahnkopf, Claus-Steffen/Frank Cox, Frank/Schurig, Wolfram (Hg.), *Polyphony and Complexity = New Music and Aesthetics in the 21st Century*, Vol. 1, Hofheim 2002.
- Mahnkopf, Claus-Steffen, *Kritische Theorie der Musik*, Weilerswist 2006.
- Mahnkopf, Claus-Steffen, *Die Humanität der Musik. Essays aus dem 21. Jahrhundert*, Hofheim 2007.
- Mahnkopf, Claus-Steffen/Cox, Frank/Schurig, Wolfram (eds.), *Musical Material Today*, Hofheim 2012.

- Mahnkopf, Claus-Steffen/Cox, Frank/Schurig, Wolfram (Eds.), *Substance and Content in Music Today*, Hofheim 2014.
- Mahnkopf, Claus-Steffen, *Von der messianischen Freiheit. Weltgesellschaft – Kunst – Freiheit*, Weilerswist 2016.
- Mankiewicz, Maya/Bauer, Jakob, „Ives oder Webern hätten heute keine Chance ...“. Über Strukturen und Mechanismen der Förderinstrumente Preise und Stipendien“, in: *Positionen* 96, August 2013, S. 24–29.
- Martin, Peter J., *Sounds and Society. Themes in the sociology of music*, Manchester 1995.
- Mattiotti, Gianluigi, „Le Musiche più belle dal 200 a oggi“, in: *Classic voice*, Nr. 212, Jänner 2017, S. 22–28.
- Mattisek, Annika, *Die neoliberale Stadt. Diskursive Repräsentationen im Stadtmarketing deutscher Großstädte*, Bielefeld 2008.
- Mead, Herbert, *Mind, Self and Society*, Chicago 1934.
- Mica – Music Information Center Austria (Hg.), *Neue Musik heute? Versuch einer Standortbestimmung*, Wien 2014.
- Michels, Christoph, „Kompositionen Neuer Musik. Zur ästhetischen Ordnung urbaner Räume“, in: Bastian Lange/Hans-Joachim Bürkner/Elke Schübler (Hg.), *Akustisches Kapital. Wertschöpfung in der Musikwirtschaft*, Bielefeld 2013, S. 107–128.
- Mulsow, Martin/Stamm, Marcelo (Hg.), *Konstellationsforschung*, Frankfurt 2005.
- Mundry, Isabel, „Reflexion und Sehnsucht“, in: Ulrich Tadday (Hg.), *Isabel Mundry. Musik-Konzepte Sonderband. Neue Folge*, München 2011, S. 157–177.
- Neuner, Florian, „Wider den Trend. Die Berliner Edition Juliane Klein“, in: *MusikTexte* 170, August 2021, S. 73–77.
- Nonhoff, Martin, *Politischer Diskurs und Hegemonie. Das Projekt ‚Soziale Marktwirtschaft‘*, Bielefeld 2006.
- Nonnenmann, Rainer, „Das Konzert ist tot – es lebe das Konzert! Öffnungen und Perspektiven der Musik im ‚Iconic turn‘ des Digitalzeitalters“, in: *Musik & Ästhetik*, Heft 56, 14. Jg. 2010, S. 26–43.
- Nonnenmann, Rainer, „Wie auf dem Fußballplatz. Festivalmacher antworten auf Fragen zu Kriterien, Zielen, Gestaltungsräumen“, in: *MusikTexte* 153, Mai 2017, S. 25–32.
- Nyffeler, Max, „Händler, Helden, Tantiemen. Die Musikverlage im Zeitalter von Computer und Internet“, in: Christiane Krautscheid/Stefan Pegatzky/Rolf W. Stoll (Hg.), *Paganini am PC. Musik und Gesellschaft im 21. Jahrhundert*, Mainz 2009, S. 105–112.
- Parsons, Laurel/Ravenscroft, Brenda (Eds.), *Analytical Essays on Music by Women Composers, Volume 3: Concert Music, 1960–2000*, Oxford University Press 2016.
- Pietschmann, Klaus/Wald-Fuhrmann, Melanie (Hg.), *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte*, München 2013.
- Pitkin, Hannah, *Wittgenstein and Justice*, Berkeley 1972.

- Polaschegg, Nina, „Populäre Musik? Einflüsse populärer Musik im Schaffen von Bernhard Lang, Jorge Sánchez-Chiong, Bernhard Gander und Fausto Romitelli“, in: Jörn Peter Hiekel (Hg.), *Populär vs. elitär? Wertvorstellungen in der Musik heute*, Mainz 2013, S. 123–140.
- Popitz, Heinrich, *Phänomene der Macht*, Tübingen 1992.
- Reckwitz, Andreas, *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin 2014.
- Reckwitz, Andreas, *Kreativität und soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie*, Bielefeld 2016.
- Reckwitz, Andreas, *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin 2017.
- Reese, Kirsten, „Der hörende Blick ins Archiv. Reflexionen über Materialien aus dem Archiv des Internationalen Musikinstituts Darmstadt und andere Quellen“, in: Vera Grund/Nina Noeske (Hg.), *Gender und Neue Musik. Von den 1950er Jahren bis in die Gegenwart*, Bielefeld 2021, S. 43–68.
- Rehberg, Karl-Siegbert, „Institutionenwandel und die Funktionsveränderung des Symbolischen“, in: Gerhard Göhler (Hg.), *Institutionenwandel*, Opladen 1997, S. 94–118.
- Rihm, Wolfgang, „Der geschockte Komponist“, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik XVII*, hrsg. von E. Thomas, Mainz 1978, 40–51.
- Rögl, Heinz, „Strohfeuer, die immer noch brennen. Institutionen als Kraftzentren: mica, Klangforum Wien und Klangnetze“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 2016/4, S. 41–43.
- Ruoff, Michael, *Foucault-Lexikon*, Paderborn 2007.
- Schäfer, Thomas, „Die neuen Kollektive der Digital Natives. Wie sich die Gegenwart auf die Ensemblekultur auswirkt“, in: *Positionen. Texte zur aktuellen Musik* 97, November 2013, S. 3–6.
- Scharff, Christina, *Gender, Subjectivity and Cultural Work. The Classical Music Profession*, London 2018.
- Schick, Tobias, „Ästhetischer Gehalt zwischen autonomer Musik und einem neuen Konzeptualismus“, in: *Musik & Ästhetik*, April 2013, 17. Jg., Heft 66, S. 47–65.
- Schick, Tobias/Lorber, Richard, „Freie Ensembles“, in: <https://miz.org/de/beitraege/freie-ensembles>.
- Schulze, Gerhard, *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt 2005.
- Seeber, Martina, „Imagegewinn mit Seelenheil. Mäzene, Stifter und Sponsoren in der zeitgenössischen Musik“, in: *Positionen* 96, August 2013, S. 30–35.
- Sklovskij, Viktor, „Kunst als Verfahren“, in: Jurij Striedter (Hg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München 1971, S. 3–35.
- Soltau, Sandra, *Freie Musikszene – Perspektiven für ein innovatives Konzertwesen?* = Wolfgang Schneider (Hg.), *Studien zur Kulturpolitik*, Bd. 8, Frankfurt 2010.
- Spahlinger, Mathias, „politische implikationen des materials der neuen musik“, in: *Musik-Texte* 150 (August 2016), S. 57–72.

- Taruskin, Richard, *The Oxford History of Western Music*, Bd. 5, *The Late Twentieth Century*, Oxford University Press, 2005.
- Taruskin, Richard/Gibbs, Christopher, *The Oxford History of Western Music*, College Edition, Oxford University Press 2013.
- Treydte, Elisabeth, „Schreiben über Komponist*innen. Eine geschlechterforschende Rekonstruktion des aktuellen Diskurses in der Neuen Zeitschrift für Musik“, in: Sebastian Bolz, Moritz Kelber, Ina Knoth, Anna Langenbruch (Hg.), *Wissenskulturen der Musikwissenschaft. Generationen – Netzwerke – Denkstrukturen*, Bielefeld 2016, S. 279–298.
- Tröndle, Martin (Hg.), *Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*, Bielefeld 2011.
- Weber, Max, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*, Frankfurt 2005.
- Wenger, Andrea, *Kulturstiftungen im Wandel? Konsequenzen für die Förderung von Kunst und Kultur in Deutschland*. <https://www.maecenata.eu/2016/08/01/kulturstiftungen-im-wandel-konsequenzen-fuer-die-foerderung-von-kunst-und-kultur-in-deutschland>.
- Werner-Jensen, Arnold, *Das Reclam Buch der Musik*, Stuttgart 2012.
- Wicke, Peter, „Der Kulturinfarkt. Anmerkungen zu einem Skandalon“, in: *Positionen* 96, August 2013, S. 18f.
- Wilson, Peter Niklas, „Filtern, Strukturieren, Speichern. Anmerkungen zur Soziologie des musikalisch Neuen“, in: *Musik Texte* 99, Dezember 2003, S. 54–60.
- Wimmer, Michael (Hg.), *Kann Kultur Politik? Kann Politik Kultur? Warum wir wieder mehr über Kulturpolitik sprechen sollten*, Berlin 2020.
- Wodak, Ruth/Meyer, Michael (Eds.), *Methods of Critical Discourse Analysis*, Los Angeles 2009.
- Zembylas, Tasos/Tschmuck, Peter (Hg.), *Der Staat als kulturfördernde Instanz*, Innsbruck 2005.
- Zembylas, Tasos, „Fairness und Verfahrensstandards in der Kunst- und Kulturförderung“, in: Tasos Zembylas/Peter Tschmuck (Hg.), *Der Staat als kulturfördernde Instanz*, Innsbruck 2005, S. 13–41.
- Zembylas, Tasos, „Kulturpolitik in Österreich“, in: Armin Klein (Hg.), *Kompendium Kulturmanagement*, München 2017, S. 141–156.
- Zembylas, Tasos/Niederauer, Martin, *Praktiken des Komponierens. Soziologische, wissenschaftliche und musikwissenschaftliche Perspektiven*, Wiesbaden 2016. In englischer Übersetzung: *Composing Processes and Artistic Agency. Tacit Knowledge in Composing* = Routledge Advances in Sociology 221, London 2018.
- Zuboff, Shoshana, *The Age of Surveillance Capitalism. The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*, New York 2019.
- Zwenzner, Michael, „„Wir machen alles selber, alles!‘ Ein Porträt des Verlags Neue Musik Berlin“, in: *Musik Texte* 170, August 2021, S. 66–71.

Weitere Internetquellen

https://bernhardlang.at/werkbeschreib/ueber_monadologie5.htm.

<https://www.bmkoes.gv.at/Service/Publikationen/Kunst-und-Kultur/kunst-und-kultur-berichte.html>.

<https://www.brandwatch.com/de/blog/statistiken-youtube/>.

<https://www.ensemble-modern.com/de/ueber-uns/akademie>.

<https://g-n-m.de/ueber-uns/geschichte>.

<https://griddarmstadt.filesa.wordpress.com>.

<https://www.ignm.at/>.

<https://www.inm-berlin.de/de>.

<https://internationales-musikinstitut.de/de/imd/ueber/profil>.

<https://kaleidoskopmusik.de/ensemble>.

<https://www.klangforum.at/ensemble>.

<https://kofomi.com/about/>.

<https://www.kulturrat.de/wp-content/uploads/2016/12/Frauen-in-Kultur-und-Medien.pdf>.

https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/musik_und_klang/detail/donau-eschingen_global.html.

<https://www.mdw.ac.at/ike/studien-und-schwerpunkte>.

<https://miz.org/de/beitraege/musikverlage>.

<https://miz.org/de/institutionen/dwight-und-ursula-mamlok-preis>.

<https://miz.org/de/institutionen/louis-spohr-musikpreis-braunschweig>.

<https://miz.org/de/institutionen/mauricio-kagel-musikpreis-der-kunststiftung-nrw>.

<https://miz.org/de/institutionen/stiftungspreis-der-christoph-und-stephan-kaske-stiftung>.

<https://nadarensemble.be>.

<https://www.oegzm.at/ueber-uns>.

<https://www.old.evs-musikstiftung.ch/de/preise/preise/archiv>.

<https://www.old.evs-musikstiftung.ch/de/preise/preise/archiv>.

<https://phace.at/about-us>.

<https://seismograf.org/node/9588>. (Interview Juliana Hodkinson mit Georgina Born)

<https://www.sounds-now.eu>.

<https://www.sponsoring.erstebank.at/de/kunst-und-kultur/musik/eb-kompositionspreis>.

<https://www.suhrkamp.de/buch/ulrich-broeckling-das-unternehmerische-selbst-t-9783518294321>.

<https://zeitvertrieb.mur.at>.

INDEX

Begriffe

A

Akademisierung/Akademismus 19, 253, 262f.
 Argumentationsstränge/Argumentationsstrategien 139, 143f., 151, 158ff., 162ff., 166, 170, 172, 180ff., 193, 274
 Art Worlds (Becker) 23, 29, 41
 Ästhetische Positionierungen 139f., 156ff., 180ff., 269ff., 276, 286
 Aufmerksamkeit/Aufmerksamkeitsspektrum/
 Aufmerksamkeitskapital (Reckwitz) 21, 47, 53f., 57, 59, 125, 132, 144, 168, 170, 172, 195, 198f., 247f., 252, 254f., 272, 274ff., 284f.
 Aushandlungsprozesse 34, 37f., 181, 223, 244, 278
 Aussagequalitäten/Ausdrucksmodi 38f., 135, 139f., 155, 166, 180, 287
 Autonome/Absolute Musik 108, 144f., 154, 157, 161ff., 171ff., 184ff., 222
 Autorengesellschaften 99, 223, 264

B

Bildung/Bildungsinstitutionen 15, 53, 116f., 119ff., 162, 184, 193, 196, 201ff., 215, 221, 244, 247, 249, 260ff., 290ff.

Bildungskapital 137

C

Creative Cities 220ff., 247, 249
 cresc... Biennale für moderne/aktuelle Musik (Frankfurt) 57, 83f., 92ff., 113, 118

D

Demokratisierung 219, 259
 Denkstile/Denkkollektive 43f., 138, 182f., 193, 207ff., 270
 Deutungsmuster 26, 138, 142, 162, 172, 180, 193, 286f.

Dialogizität 135

Digitalisierung 17, 21, 53ff., 99, 125ff., 139f., 165, 167, 169, 174ff., 182, 189ff., 193, 259, 264ff., 273f., 285, 292

Diskurse 21ff., 51, 133ff., 164, 170, 196, 207ff., 212, 215, 225, 245, 247, 269f., 273f., 282, 286ff.

Diskurshoheit/Deutungshoheit 37, 135, 141, 168, 206, 224, 228

Diskurstheorien 133ff.

Dispositiv 23ff., 29ff., 36, 39, 43, 50f., 134, 141, 195, 215, 221, 265

Distribution von Musik 26f., 99, 175f., 257, 259

Donaueschinger Musiktage 15, 57, 77f., 92ff., 101, 110, 113, 118, 195, 250, 256, 288f.

E

ECLAT Festival neue Musik Stuttgart 58, 84f., 92ff., 110f., 113

Ensemble aventure 233

Ensemble Decoder 281

Ensemble Kontrapunkte 230

Ensemble Modern 15, 111, 231, 262

Ensemble Nadar 281f.

Ensemble PHACE 230, 241, 281

Ensemble Platypus 230

Ensemble recherche 232f.

Ensemble Reconsil 229

Ensemble Schallfeld 229

Ensemble Wiener Collage 229

Ensemble XXI. Jahrhundert 230

Ensembles Neuer Musik 215, 250ff., 280ff., 290ff.

Erwartungshaltungen 117, 151f., 159, 168, 199, 216, 225, 252, 266, 277

Erzähltheorie (Koschorke) 180f., 287f.

F

Feld (Bourdieu) 23, 29f., 39, 43, 46, 50, 183, 197, 283
 Festivals Neuer Musik 13ff., 22, 57ff., 100, 117, 137, 176, 199, 205, 215, 223f., 234, 243ff., 247ff., 254ff., 283f., 289f.
 Förderungen/Subventionen 111, 215, 218f., 224ff., 229ff., 235, 246f., 253, 284, 290f.
 Freiburger Experimentalstudio 260

G

Gatekeeper 250ff., 280, 283
 Genderaspekte 32, 64, 112ff., 115ff., 141, 156f., 200ff., 213, 274, 288
 Genderdispositiv 32
 Globalisierung 164, 256f.

H

Habitus (Bourdieu) 27, 38ff., 139, 186, 225
 Hegemonie 47f., 52, 108, 212, 223, 250f., 287
 Herrschaft 47, 212
 Hierarchien 46f., 218, 241, 246, 265, 280, 282f.

I

Implicit Bias 117, 211
 Initiative Neue Musik Berlin (inm) 246
 Innovation 13ff., 35, 111, 164ff., 169ff., 177ff., 180ff., 189, 208, 210, 227
 Institutionen 21f., 26, 32, 47, 53, 117f., 165, 175ff., 193, 215ff., 228ff., 243ff., 259, 268, 284, 290f.
 Internationale Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 15, 18, 57, 75f., 92ff., 100, 108ff., 113, 115, 118f., 123, 137, 195, 202ff., 218, 246, 254, 256, 280, 288
 Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) 15, 18, 230, 245f., 271f.
 International Society of Contemporary Music 245f.

K

Kanon/Kanonisierungsprozesse 99, 106ff., 121, 124, 156, 184f., 188f., 207, 218, 223, 256, 258
 Klangforum Wien 219, 231, 233, 240, 252, 258, 262
 Klangspuren Schwaz 57, 69ff., 88ff., 113, 119, 230
 KOFOMI 204
 Konstellationsforschung 23, 43f.
 Konzeptkunst, Neuer Konzeptualismus 31, 37, 105, 165ff., 177ff., 182f., 187ff., 193, 250, 289
 Konzertformat 258ff.
 Kreativitätsdispositiv 33ff., 37, 43, 148, 152, 163, 220f., 248f., 252, 277, 280, 283
 Kulturelles Kapital 40, 47, 53
 Kulturinfarkt 227, 242
 Kulturpolitische Rahmenbedingungen 21f., 26, 29, 31, 111, 215ff., 224ff., 269
 Kurator*innen 18f., 25, 27, 38, 49, 118, 196f., 199f., 225, 243ff., 251ff., 269, 272, 283

MMacht¹

- Macht als Besitz 46, 52
- Macht als Kausalbeziehung 28, 46
- Machtbeziehungen 39ff., 46, 52ff., 106, 109, 162, 180, 195, 199, 216, 222, 225f., 260, 274, 283ff.
- Machtstrategien 38, 52
- Machttheorien 26, 46ff., 212
- Macht und Medien 24, 26, 31, 52f., 276
- Deutungsmacht/-hoheit 40, 47, 168, 180, 193, 287
- Intransitive Macht 49f.
- Transitive Macht 49

1 Auf Macht bezogene Inhalte durchziehen den gesamten Text. Die folgenden Verweise beziehen sich daher nur auf besonders explizite Passagen.

- Symbolische Macht 50, 53, 164
- Instrumentarian power 54
- Mikrophysik der Macht (Foucault) 50, 142, 162, 164, 212, 292
- Power over – power to 49
- Subjekt und Macht 26, 38, 51f.
- MaerzMusik (Berlin) 57, 59, 61, 81f., 92ff., 100f., 110, 112f., 118, 248, 254, 256, 258f.
- Markt 221, 224, 243, 264, 288
- Milieu 42, 139, 218f.
- musica viva (München) 58, 86f., 92ff., 110, 112f., 118, 248
- Musikalische Präferenzen 102ff., 251
- Musikalisches Material 17, 34, 36, 38, 108, 147, 157, 160f., 163ff., 169, 172, 177ff., 184, 186, 191, 198, 209f.
- Musikinformationszentrum des deutschen Musikrats (MIZ) 234, 238, 264
- Musikkritik 197f., 260, 268, 270, 286
- Musikprotokoll im Steirischen Herbst 57, 59, 66ff., 88ff., 110, 112f., 118, 230f.
- Musikwissenschaft 15, 19, 25, 29, 98f., 107ff., 119ff., 141, 187, 196f., 205ff., 210, 253, 270, 278, 286ff.
- N**
- Neoliberalismus/Kapitalismus 54, 193, 221, 223f., 243, 252, 262
- Neue Musik, Begriff 13f., 218, 283f., 288, 290
- Neuheitsdispositiv 31, 33, 148, 158, 163, 190, 277
- Netzwerke 21, 29ff., 42, 52, 199, 216, 228, 251, 253, 256, 270ff., 283ff., 292
- Neuer Konzeptualismus 32, 35, 38, 132, 167, 178f., 186, 188f., 193
- New Complexity (Komplexismus) 150, 172
- O**
- Ökonomisches Kapital 47, 59, 223
- Österreichisches Ensemble für Neue Musik 230
- Österreichische Gesellschaft für Zeitgenössische Musik (ÖGZM) 15, 230, 271f.
- Österreichischer Komponistenbund 230, 271
- Österreichisches Musikinformationszentrum (mica) 234
- P**
- Performativität (strukturelle, funktionale) 138, 143ff., 152, 162, 169, 287
- Populärmusik 15, 18, 25, 140, 148f., 157, 161, 165, 167, 173f., 179, 183f., 190f., 194, 220, 278
- Postmoderne 34, 167, 169, 172, 188f.
- Preise 111, 196, 222, 225, 234ff., 276, 284
- Publikum 17, 36f., 118, 132, 151ff., 162f., 170, 187, 189, 204, 248ff., 255, 259, 269, 280, 282f., 286
- Q**
- Qualitätsdiskurse 269f., 285f.
- R**
- Reputation/Reputationskapital 99, 195, 222, 276, 279
- Rezeption 35, 152, 168, 190, 196, 208, 238, 256
- Rhizom 150, 154
- Rundfunkanstalten 260
- S**
- Situationsanalyse 44
- Soziales Kapital 40, 47, 101, 222
- Soziotop 29f.
- Sponsoren 233, 241ff., 251, 269
- Sprecherposition 26f., 38, 50, 52, 134ff., 195, 245
- Stiftungen 217, 241ff.
- Stipendien 237ff.
- Strategien 26, 50, 52, 135, 140, 144f., 158, 168, 193, 215, 269ff., 275, 278
- Surveillance capitalism 54, 260
- Symbolisches Kapital 40, 47, 59, 101, 219, 264

Systemtheorie 23, 29, 39, 46, 52
 Szene 23, 29, 42f., 45, 98, 141, 163, 194,
 197, 215ff., 247, 283

T

Tabus 184f.
 Technologien des Selbst (Foucault) 26, 114,
 140, 222, 269ff., 275ff.
 Textinterpretation 142ff.
 Tiroler Ensemble für Neue Musik (TENM)
 230, 233

U

Ultraschall Berlin 78ff., 92ff., 110, 260f.
 Universal Edition 264
 Unternehmerisches Selbst 222, 279

V

Verlage 26, 31, 175, 215, 253, 260, 264ff.,
 285, 292
 Vokabular 23, 26, 134f., 137, 139f., 145ff.,
 155f., 160, 162, 170ff., 180, 193, 209f.

Personen**A**

Abbado, Claudio 231, 258
 Ablinger, Peter 62, 66, 69, 71, 73, 75, 77,
 88, 93, 96, 101, 103, 106, 111f., 122, 124,
 126, 128, 161, 167, 241, 265
 Abrahamsen, Hans 69, 73, 88
 Adámek, Ondřej 71, 77, 81, 86, 93
 Adorno, Theodor W. 18, 44, 107f., 140, 168,
 170ff., 182, 184f., 188, 192, 210, 218
 Albiez, Christiane 264
 Alcalay, Luna 63, 91, 115
 Amaral, Heloise 259
 Anderson, Laurie 114, 120f., 210
 Andre, Mark 62, 69, 74f., 77f., 81, 86, 88,
 92, 95, 101, 103, 122, 127, 152, 154, 156,
 159f., 172

W

Werkeinführungen 139, 142ff., 163, 197, 286
 Werturteile 27, 108, 114, 139, 183ff., 210,
 223, 276, 283, 285f.
 Wettbewerbe 196, 234ff.
 Wien Modern 15, 17, 36, 57, 62ff., 88ff., 110,
 116, 118, 126, 144ff., 195, 219f., 223,
 230f., 240, 247, 249, 252, 254, 257, 285f.
 Wissensformen/Wissensgenerierung 24, 33, 38,
 50ff., 133f., 155, 163, 196, 207f., 218, 245
 Wissenssoziologische Diskursanalyse 23, 133,
 136f., 286
 Wittener Tage für neue Kammermusik 16,
 137, 260

Z

Zugangs- und Ausschlussmechanismen 52,
 200ff., 211, 267, 284, 290
 Zweite Moderne 15f., 171ff., 188f.
 Zyklus Klangforum (Wien) 57, 59, 71f.,
 88ff., 113, 256
 Zyklus Nouvelles Aventures (Wien) 57, 72f.,
 88ff., 113
 Zyklus Phace (Wien) 57, 59f., 73f., 88ff., 113

Anter, Andreas 47

Aperghis, Georges 62, 71, 73, 75, 77, 79, 81,
 84, 86, 90, 94, 97, 104, 106, 239

Arendt, Hannah 48f., 212

B

Bachtin, Michail 135

Baierle, Christian 264

Bailie, Joanna 75, 81, 84, 92

Bång, Malin 71, 75, 77, 93

Barber-Kersovan, Alenka 9, 222

Barden, Mark 75, 77, 93

Barraqué, Jean 63, 72, 78, 91, 94, 97, 100,
 105

Barthes, Roland 186

Bartosch, Thomas 161

- Baticci, Alessandro 240
Bauckholdt, Carola 63, 84
Bauer, Jakob 235, 238
Beck, Ulrich 250
Becker, Howard S. 23, 29, 41f.
Bedrossian, Franck 71, 74f., 77, 79, 92, 96,
103, 123, 130
Beethoven, Ludwig van 172, 188, 209
Benjamin, George 69, 79, 86, 88, 92, 96,
101, 103, 105, 122, 124, 128, 239
Benjamin, Walter 198
Berberian, Cathy 114, 120, 203
Berger, Theodor 15
Berio, Luciano 62, 72, 79, 86, 90, 97, 100,
104
Bhagwati, Sandeep 257
Bhatti, Ketan 63, 89
Bianchi, Oscar 79, 93
Billone, Pierluigi 63, 66, 69, 71, 73, 75, 79,
81, 88, 92, 96, 100f., 103, 122, 128, 158
Bird, David 145
Birtwistle, Harrison 62, 69, 73, 75, 79, 86,
90, 94, 97, 104, 120
Black, Annesley 239
Born, Georgina 205
Borowski, Johannes Boris 77, 79, 84, 92, 97,
104
Borsche, Dahlia 14, 165
Borzelli, Silvia 153
Boulez, Pierre 19, 63, 69, 71ff., 79, 86, 90,
94, 97, 100, 104, 137, 203
Bourdieu, Pierre 22ff., 29f., 39ff., 50, 53,
114, 164, 183, 186, 249f.
Bourriaud, Nicolas 250
Bramböck, Martin 162
Brandlmayr, Martin 66, 89
Brandstätter, Ursula 262
Brass, Nikolaus 69, 79, 84, 86, 91, 95, 97,
105
Bröckling, Ulrich 279
Brown, Earle 63, 75, 91
Brüstle, Christa, 114, 203, 211
Bühmann, Andrea 25, 32, 36, 134
Bürger, Peter 198
Butler, Judith 26, 51
- C**
Cage, John 62, 69, 73, 75, 79, 81, 86, 90, 94,
97, 104, 202
Carter, Elliot 69, 73, 86, 91, 98, 105
Cerha, Friedrich 58, 62, 66, 69, 71f., 79, 90,
97f., 101, 104, 106, 120, 154, 239, 252,
258, 285
Charton, Anke 18
Chin, Unsuk 69, 71, 88, 96, 100, 104
Ciciliani, Marko 75, 93, 167, 184f., 195f.,
280
Clarke, Adele E. 44
Cleare, Anne 239
Connesson, Guillaume 62, 89, 97, 104
Cook, Nicolas 114
Cox, Frank 172
Cronin, Ciaran 51
Czernowin, Chaya 63, 73, 78, 89, 93, 96,
103, 123f., 130f.
- D**
Dafeldecker, Werner 63, 66, 89
Dahlhaus, Carl 185
Dahrendorf, Ralf 243
Dallapiccola, Luigi 63, 73, 79, 91
Danuser, Hermann 109
Deleuze, Gilles 124, 148, 150, 278
Deutsch, Bernd-Richard 62, 66, 88, 96, 104,
123, 130, 158
Diaz-Bone, Rainer 39
Dibelius, Ulrich 109, 210f.
Diederichsen, Dietrich 237
Dienz, Christof 184
Dittrich, Paul-Heinz 79, 95
Donatoni, Franco 63, 71, 73, 75, 79, 91, 98,
105
Dörig, Hans Rudolf 219, 226
Dražič, Lena 121, 168, 174, 182, 188, 192f.
Drees, Stefan 145, 150f., 155, 159, 198
Duchamp, Marcel 250

- Dufek, Hannes 63, 73, 89
 Dufourt, Hugues 63, 66, 81, 91, 98, 105
- E**
 Eco, Umberto 150
 Ellmeier, Andrea 201
 Ender, Daniel 240
 Eötvös, Peter 62, 79, 86, 91, 94, 97, 104, 120
 Essl, Karlheinz 69, 89
- F**
 Farnsworth, Brandon 254
 Feldman, Morton 62, 66, 71f., 75, 79, 81, 86, 90, 94, 97, 104
 Ferneyhough, Brian 63, 66, 75, 77, 79, 86, 91, 94, 97, 101, 104, 111, 120, 150, 167, 172, 188, 210, 238
 Filidei, Francesco 73, 75, 77, 79, 92, 96, 103, 122, 129
 Fleck, Ludwig 43
 Florida, Richard 248
 Foucault, Michel 14f., 23ff., 29ff., 38, 43, 50ff., 133ff., 155, 164, 166, 186, 192, 212, 221, 248, 270, 275, 283, 286, 292
 Franzson, David Brynjar 78, 93
 Freisitzer, Roland 146
 Frick, Paul 63, 75, 97, 104
 Fricke, Stefan 261
 Friebe, Tamara, 153
 Fryberger, Annelies 241
 Fuchs, Reinhard 63, 74, 89, 97, 104, 149
 Fuentes, Arturo 63, 66, 69, 73, 88, 96, 103
 Fujikura, Dai 69, 78, 93
 Fure, Ashley 75, 81, 92, 115, 204, 212, 274, 288
 Furrer, Beat 62, 69, 71ff., 75, 77, 79, 81, 84, 86, 88, 92, 95, 101f., 122, 124, 127, 158, 231, 239, 258
 Füssel, Marian 43
- G**
 Gadenstätter, Clemens 62, 66, 75, 79, 88, 93, 96, 101, 103, 122, 129, 154f.
 Gander, Bernhard 62, 69, 71, 75, 77, 79, 83f., 88, 92, 95, 101, 103, 106, 122, 128, 146f., 174, 183, 195, 241
 Gattermeyer, Heinrich 15
 Gehring, Petra 50
 Gerhard, Anselm, 106f.
 Gervasoni, Stefano 120
 Giannini, Juri 124
 Giddens, Anthony 15
 Giesen, Malte 167, 265
 Glojnarí'c, Sara 240
 Gnosa, Tanja 23, 30f.
 Goebbels, Heiner 228
 Goffman, Erving 140
 Gosfield, Annie 93
 Gramsci, Antonio 48
 Grebosz-Haring, Katarzyna 14, 137, 249
 Greenblatt, Steven 143
 Griffith, Paul 205
 Grisey, Gérard 62, 71, 73, 75, 86, 90, 94, 97, 104, 209
 Groys, Boris 35f., 189f.
 Grund, Vera 202
 Guattari, Félix 150
 Gubaidulina, Sofia 63, 69, 72, 90, 97, 104, 115, 120
 Günther, Bernhard 64, 154, 257
- H**
 Haas, Georg Friedrich 62, 66, 69, 71, 73ff., 77f., 81, 84, 86, 88, 92, 95, 101f., 105, 111, 120, 122, 124, 127, 152, 154x, 258
 Habermas, Jürgen 24, 133
 Harnik, Elisabeth 62, 66, 88, 96, 103, 123, 130, 159f.
 Hartberger, Sven 240
 Haubenstock-Ramati, Roman 62, 69, 90, 97f., 101, 104
 Harvey, Jonathan 63, 73, 78, 81, 86, 91, 94, 97, 105
 Haselbach, Dieter, 227
 Heilgendorff, Simone 14, 137, 249
 Heimerdinger, Julia 124
 Heindl, Christian 204

- Heinemann, Michael 205
 Henrich, Dieter 23, 43
 Hentschel, Frank, 14, 16, 106, 108, 137
 Henze, Hans Werner 208
 Herndler, Christoph 63, 89
 Hespos, Hans-Joachim 120
 Hidalgo, Manuel 79, 84, 93
 Hiekel, Jörn Peter 183, 206
 Hodkinson, Juliana 69, 75, 84, 93, 205
 Hofmüller, Reni 66, 89
 Holliger, Heinz 63, 69, 79, 91, 98, 105, 120, 239
 Hölszky, Adriana 120
 Holzer, Andreas 109, 115, 124, 151, 157, 206, 274
 Huber, Nikolaus A. 63, 69, 84, 91, 168, 172
 Hurt, Leopold 93
- I**
 Ianotta, Clara 63, 73, 75, 84, 89, 93, 96, 104, 123, 130f.
 Ives, Charles 193
 Ivičević, Mirela 63, 69, 74, 89, 240
- J**
 Jäger, Siegfried 166
 Jakober, Peter 63, 66, 69, 74, 88, 96, 103, 123, 129
 Jarrell, Michael 131, 151
 Jungheinrich, Hans-Klaus 289
- K**
 Kagel, Maurizio 63, 71, 73, 79, 91, 238f.
 Kalitzke, Johannes 120
 Kallenberg, Jim Igor 259
 Kampe, Gordon 186
 Kampela, Arthur 78, 81, 92, 96, 103, 123, 130
 Kapp, Reinhard 16
 Kaufmann, Armin 15
 Keil, Werner 205
 Keller, Reiner 23, 133, 137, 168, 286
 Kerer, Manuele 63, 69, 88, 149
 Kerschbaumer, Hannes 63, 66, 69, 73, 88, 96, 103, 122, 128, 240
 Khumalo, Andile 101
 Killmayer, Wilhelm 84, 86, 95, 98, 105
 Kirchmayr, Susanne 241
 Klassen, Janina 203
 Klein, Armin 217f.
 Klein, Juliane 265f.
 Klement, Katharina 62, 66, 69, 74, 88, 96, 98, 103, 114f., 122, 128, 157, 167, 191
 Klien, Volkmar 17, 118, 167, 219
 Klotz, Heinrich 15
 Knaus, Kordula 206, 211
 Knessl, Lothar 231, 240, 258
 Kogler, Susanne 206, 211
 Köhler, Armin 35, 111f., 189
 Köhler, Gerhard 48ff.
 Koschorke, Albrecht 180, 287ff.
 Kowalsky, Annamaria 150, 154
 Kranebitter, Matthias 89, 240
 Kreidler, Johannes 54, 69, 75, 77, 79, 84, 92, 96, 98, 103, 106, 112, 121f., 124, 126, 129ff., 167ff., 177ff., 183ff., 193, 199f., 213, 272, 276, 284
 Kretz, Johannes 160
 Kubisch, Christina 120f., 205
 Kubo, Mayako 100
 Kühn, Gerd 240
 Kurtág, György 62, 69, 71, 73, 81, 91, 97, 105, 120
- L**
 Lachenmann, Helmut 63, 69, 72f., 75, 78, 81, 83f., 86, 91, 94, 97, 101f., 104, 111f., 120f., 149, 155f., 159, 168, 172f., 182, 185, 188, 192, 196, 208ff., 213, 277
 Laclau, Ernesto 47, 287
 Landry, Charles 220
 Lang, Bernhard 62, 66, 69, 71, 73ff., 81, 86, 88, 92, 103, 120, 122, 124, 128, 147f., 161, 183, 241, 265, 278, 284
 Lang, Klaus 62, 66, 69, 71, 73, 75, 77, 88, 95, 101, 103, 122, 128, 153f., 241, 253, 265

- Lange, Bastian 220
 Lash, Scott 15
 Lehmann, Harry 139f., 169, 171, 175ff., 193, 197, 200, 259, 267f., 292
 Lesle, Lutz 197
 Lévi-Strauss, Claude 41
 Lewis, George E. 101, 288
 LeWitt, Sol 178f.
 Liessmann, Konrad Paul 53
 Ligeti, György 62, 69, 73, 79, 83, 86, 90, 95, 97, 120
 Lim, Liza 63, 69, 71, 75, 79, 89, 96, 103
 Linke, Carla Franziska 250
 Löffler, Simon 75, 93
 Logothetis, Anestis 62, 91, 98, 105
 Lorber, Richard 232
 Lucier, Alvin 81, 83, 95
 Luhmann, Niklas 23f., 29, 39f., 46, 52, 178, 287
 Lüneburg, Barbara 190, 280
- M**
- Macarthur, Sally 200
 Mahnkopf, Claus-Steffen 16, 75, 84, 107, 120, 150, 167f., 180f., 190f., 200, 210, 213, 259
 Mahrenholz, Simone 39
 Maïda, Clara 84, 93
 Maier, Florentine 166
 Maintz, Philipp 79, 93
 Mankiewicz, Maya 235, 238
 Manoury, Philippe 72, 77, 79, 84, 86, 94, 97, 100, 105
 Martin, Peter J. 140, 168
 Marx, Joseph 15, 192, 218
 Mashayeki, Nader 265
 Mattiotti, Luigi 102f.
 Mattisek, Annika 222
 McCormack, Timothy 239
 Mead, George Herbert 140, 168
 Messiaen, Olivier 63, 71, 73, 83, 91, 98, 101, 105
 Metzger, Heinz-Klaus 107
 Meyer-Denkman, Gertrud 202f., 205
 Michels, Christoph 281
 Mihaly, Julia 114
 Mitterer, Wolfgang 62, 69, 74, 81, 88, 96, 103, 122, 129
 Moguillansky, Eduardo 75, 77, 79, 81, 92
 Monk, Meredith 114, 120f., 210
 Mori, Chieko 63, 89
 Mouffe, Chantal 47, 287
 Mulsow, Martin 44
 Mundry, Isabel 63, 75, 81, 86, 93, 120, 167, 181f., 213
 Muntendorf, Brigitta 74f., 79, 84, 92, 96, 104, 123, 130f., 160, 168, 239
 Murail, Tristan 63, 71, 75, 79, 84, 91, 94, 97, 100f., 105
- N**
- Nemtsov, Sarah 63, 69, 74f., 78, 81, 89, 92, 96, 98, 103, 122, 124, 128
 Netti, Giorgio 163
 Neuner, Floria 266
 Noeske, Nina 202
 Neuwirth, Olga 62, 66, 69, 71, 73, 79, 81, 88, 92, 95, 98, 103, 114, 122, 124, 128, 150f., 155, 159, 198, 239, 284
 Newski, Sergej 63, 69, 79, 81, 89, 93, 96, 103
 Niblock, Phill 63, 81, 89
 Niederauer, Martin 36, 156, 161, 187, 209
 Nonnenmann, Rainer 257, 260
 Nono, Luigi 63, 69, 79, 91, 97, 100f., 105, 111, 173, 208f.
 Nussbaumer, Georg 63, 66, 77, 89
 Nyffeler, Max 264
- O**
- Odeh-Tamimi, Samir 79, 81, 84, 92
 Ogiermann, Christoph 79, 84, 93
 Omelchuk, Oxana 63, 66, 89
 Osterwold, Matthias 256

P

Palme, Pia 63, 69, 89
 Panofsky, Erwin 40
 Pärt, Arvo 120
 Pauset, Brice 71, 79, 85, 93
 Pelzel, Michael 69, 75, 77f., 85, 92
 Pesson, Gérard 63, 89
 Petri-Preis, Axel 146
 Pfitzner, Hans 192
 Pironkoff, Simeon 153
 Pitkin, Hannah 48f.
 Polaschegg, Nina 165, 183
 Polzer, Bernd Odo 254f.
 Popitz, Heinrich 49, 52ff., 212
 Poppe, Enno 63, 69, 71f., 75, 77f., 81, 85f.,
 88, 92, 95, 103, 112, 122, 128
 Posadas, Alberto 63, 71, 74, 77, 84, 89, 93,
 96, 103, 123, 129
 Prins, Stefan 63, 71, 75, 77, 89, 92, 96, 103,
 122f., 128, 183, 195
 Purgina, Julia 63, 89

R

Radigue, Èliane 115
 Readhead, Lauren 209
 Reckwitz, Andreas 33ff., 41ff., 54, 148, 152,
 163, 195, 213, 220, 248, 254, 276f.
 Reese, Kirsten 202
 Rehberg, Karl-Siegbert 243
 Reimann, Aribert 120, 239
 Reiter, Eva 63, 69, 71, 73, 75, 81, 88, 92, 96,
 103, 123, 129, 150, 240
 Resch, Gerald 62, 66, 88, 96, 103, 129, 153
 Ressi, Christof 240
 Rieger, Eva 203
 Rihm, Wolfgang 69, 73, 75, 77f., 81, 85f.,
 92, 96, 98, 101, 103, 105, 111, 120ff.,
 128, 130f., 213, 236, 238
 Rögl, Heinz 231
 Romitelli, Fausto 63, 71, 73, 75, 89, 159,
 183
 Rühm, Gerhard 62, 91, 98
 Ruoff, Michael 275

Rusconi, Roberto David 159
 Ruzicka, Peter 63, 79, 86, 95, 98, 105

S

Saariaho, Kaaja 105
 Sánchez-Chiong, Jorge 62, 66, 73, 75, 88,
 93, 96, 101, 103, 122, 128, 158, 174, 183,
 194f., 280
 Sánchez-Verdú, José-Maria 78, 85, 92, 97,
 104
 Sarhan, François 74f., 81, 85, 93
 Satie, Erik 193
 Saunders, Rebecca 62, 71, 74f., 77, 79, 81,
 84, 86, 88, 92, 95, 100ff., 114f., 122, 127,
 158, 209, 239, 277
 Scelsi, Giacinto 63, 69, 71f., 75, 81, 90, 97,
 100, 105
 Schäfer, Thomas 246, 280
 Scharff, Christina 279
 Scheib, Christian 231, 240
 Schick, Tobias 186, 232
 Schimana, Elisabeth 63, 66, 69, 88, 203, 241
 Schlee, Alfred 264
 Schleiermacher, Steffen 79, 93
 Schmidt, Dörte 237
 Schnebel, Dieter 79, 81, 95
 Schneider, Werner 25, 36, 134
 Schnittke, Alfred 69, 91
 Schöllhorn, Johannes 73, 79, 81, 85, 92
 Scholten, Rudolf 231
 Schönberg, Arnold 62, 72, 83, 91, 98, 105,
 107, 109f., 170, 172, 185, 188, 209
 Schubert, Alexander 63, 74f., 93, 97, 104,
 159
 Schulze, Gerhard 23, 29, 42f., 139, 216, 218,
 224, 228
 Schurig, Wolfram 63, 69, 73, 88, 96, 103
 Schüttler, Markus 77, 79, 92, 96, 104
 Sciarrino, Salvatore 62, 69, 71f., 81, 86, 90,
 95, 97, 104, 120, 146, 156
 Seeber, Martina 233, 241
 Seidl, Hannes 63, 75, 79, 81, 84, 92, 96, 103,
 123, 130

- Seierl, Wolfgang 16, 204
 Seither, Charlotte 63, 73, 89
 Siewert, Martin 89
 Simon, Grégoire 156
 Singleton, Alvin 101, 285, 288
 Sklovskij, Viktor 250
 Sodomka, Andrea 241
 Soltau, Sandra 232
 Spahlinger, Mathias 75, 79, 86, 94, 98, 101,
 105, 120, 168, 172, 182f., 209f., 242
 Srnka, Miroslav 93
 Stamm, Marcelo 44
 Stankowski, Alexander 63, 89
 Staud, Johannes Maria 62, 66, 69, 71, 73, 79,
 88, 96, 98, 103, 106, 122, 124, 128, 131,
 144, 146, 149, 153, 241
 Steen-Andersen, Simon 63, 69, 71, 74f., 77f.,
 83f., 88, 92, 95, 100f., 103, 122, 128
 Stenzl, Jürg 289
 Stockhausen, Karlheinz 19, 63, 72, 75, 79,
 86, 91, 94, 97, 101, 104, 107, 202f., 209,
 265
 Strauss, Anselm L. 44
 Strawinsky, Igor 108, 172, 185
 Strobl, Bruno 63, 69, 91
 Stuckenschmidt, Hans-Heinz 107
 Szeemann, Harald 254
 Szlavnic, Chiyoko 73, 77, 89
 Szmytka, Jagoda 75, 79, 85, 93
- T**
 Takusagi, Steven Kazuo 172
 Taruskin, Richard 108ff., 137, 205
 Tenney, James 66, 69, 75, 91
 ter Schiphorst, Iris 63, 73, 79, 84, 89, 92, 96,
 103, 123, 130
 Thomalla, Hans 75, 93
 Treydte, Elisabeth 207ff., 211f.
 Tsangaris, Manos 120
- U**
 Ueno, Ken 81, 91
 Uhl, Alfred 15
- Unterpertinger, Judith 63, 69, 89
 Ustwolskaja, Galina 63, 69, 72, 79, 86, 90,
 95, 97, 115
 Utz, Christian 206
- V**
 Varga, Judit 74, 241
 Velasco-Puffleau, Luis 14, 137, 249
- W**
 Wagner, Richard 172, 188
 Wally, Thomas 62, 74, 88, 96, 104
 Walshe, Jennifer 63, 69, 75, 77, 79, 81, 89,
 92, 96, 103, 122, 129, 183, 209
 Wang, Yijie 120
 Weber, Max 47ff.
 Webern, Anton 69, 72, 86, 91, 95, 97, 105,
 209
 Weichbold, Martin 249
 Weisweiler, Eva 203
 Welsch, Wolfgang 225
 Wenger, Andrea 242
 Werner-Jensen, Arnold 205
 Wertmüller, Michael 69, 77, 81, 93
 Wicke, Peter 227
 Widmann, Jörg 72, 79, 85f., 89, 92, 96, 101,
 103, 122, 124, 129
 Wilfing, Brigitte 280
 Wilson, Peter Niklas 288ff.
 Wimmer, Michael 221
 Winkler, Gerhard E. 63, 73, 89, 97, 104, 149
 Wolff, Christian 63, 81, 91, 120
 Wolfson, Chaime 63, 89
 Wozny, Johanna 62, 66, 69, 74, 79, 88, 96,
 103, 122, 129, 153
- X**
 Xenakis, Iannis 63, 69, 71f., 75, 78, 81, 83,
 91, 94, 97, 104, 209
- Y**
 Yun, Isang 69, 83, 95, 98, 105

Z

- Zabelka, Mia 63, 89, 160f., 241
Zalech, Rafal 240
Zembylas, Tasos 36, 156, 161, 187, 209,
216ff.
Zender, Hans 63, 69, 71, 86, 90, 95, 97, 104
Zimmerlin, Alfred 146
Zimmermann, Bernd Alois 72, 79, 83, 86,
94, 97, 104, 149
Zimmermann, Walter 95
Zubel, Agata 63, 66, 71, 74, 79, 88, 97, 104,
114, 240
Zuboff, Shoshana 54, 260
Žuraj, Vito 66, 69, 71, 79, 83, 85, 88, 93, 96,
101, 103, 122, 128
Zwenzner, Michael 264f.
Zykan, Otto M. 69, 91
Zyla, Monika 14, 137, 249

Andreas Holzer

Geboren 1960 in Graz. Studium der Musikwissenschaft und Kunstgeschichte an der Karl-Franzens-Universität Graz sowie Gesang an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz (Schwerpunkt Oper). 1994–96 Mitarbeit am Spezialforschungsbereich „Moderne“ der Universität Graz. Seit 1994 beschäftigt an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien, ab 1998 als Vertragslehrer (am Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung). Forschungsschwerpunkte sind Kompositionsgeschichte und Musiktheorie des 20. und 21. Jahrhunderts (A. H., *Zur Kategorie der Form in neuer Musik*, Wien: Mille Tre 2011; A. H., „*Musikwissenschaftliche Perspektiven auf den Kompositionsprozess*“, in: Tasos Zembylas und Martin Niederauer, *Praktiken des Komponierens. Soziologische, wissenschaftstheoretische und musikwissenschaftliche Perspektiven*, Wiesbaden 2016, S. 133–179.), sowie Fragestellungen im Kontext von neueren kulturwissenschaftlichen Theorien und Biographik (A. H./Tatjana Marković, *Galina Ivanovna Ustvol'skaja. Komponieren als Obsession = Europäische Komponistinnen*, hg. v. A. Kreuziger Herr/M. Unseld, Bd. 8, Böhlau Verlag Köln Wien Weimar 2013).

MUSIKKONTEXT 20

Studien zur Kultur, Geschichte und Theorie der Musik

Reihe herausgegeben von Manfred Permoser und Fritz Trümpi

Das Machtgefüge in differenzierten demokratischen Gesellschaften kann nicht bloß so verstanden werden, dass bestimmte Personengruppen Macht über andere ausüben. In sozialen Netzwerken, ob im Sinne von Szene, Feld, System oder Dispositiv, entsteht (nach Hannah Arendt) Macht unweigerlich im Kommunizieren und gemeinsamen Handeln von Menschen. Das komplexe Netzwerk der Neue-Musik-Szene, bestehend aus Akteur*innen, Institutionen, Diskursen, Artefakten und politischen Rahmenbedingungen, muss als sich ständig in Bewegung befindliches Gebilde verstanden werden, in dem die unterschiedlichsten Handlungen, Strategien und Widerstände aufeinandertreffen. Machtbeziehungen sind „definiert durch eine Form von Handeln, die nicht direkt und unmittelbar auf andere, sondern auf deren Handeln einwirkt.“ (Michel Foucault)

