

*Was bleibt? 100 Jahre Neue Musik. Hrsg. von Andreas MEYER. Mainz u. a.: Schott Music. 221 S., Abb., Nbsp. (Stuttgarter Musikwissenschaftliche Schriften. Band 1.)*

Zwar suggeriert der Titel dieses Sammelbandes, dass der geschichtswirksame Anfang einer „Neuen Musik“ präzise datiert werden kann. Schon das Vorwort distanziert sich jedoch von dieser letztlich heroengeschichtlichen Vorstellung (bei der oftmals die musikalischen Neuerungen selbst der Heros sind), die als historische Erscheinung allerdings wissenschaftlich verhandelbar bleibt: „Selbst wer die Idee einer Kontinuität Neuer Musik heute für obsolet hält, wird nicht in Abrede stellen, dass es sie einmal gegeben hat“ (S. 8). Der Begriff der „Neuen Musik“ steht also polemisch jenem Pluralismus gegenüber, der als historische Perspektive auf das 20. Jahrhundert (in wiederum nicht pluralistischer Weise) das gemeinsame Band der hier versammelten Aufsätze darstellt, welche das großgeschriebene „Neu“ durch perspektivische Erweiterungen entweder zu retten oder endgültig zu widerlegen versuchen.

Andreas Meyer verweist auf die Antinomien jeder stilistischen Eingrenzung der Neuen Musik, so dass nach dem Wegfall eines gemeinsamen stilistischen Überbaus (wie der Tonalität oder eben auch der aufgehobenen Tonalität) deren verbleibende Gemeinsamkeit in einer „musikalischen Anthropologie“ erblickt wird: Das Abrasieren und Errichten in sich ganz verschiedenartiger Überbauten stößt doch stets auf die Basis einer existenziellen und damit radikalisierten Musikerfahrung. Joachim Kremer dagegen stellt diese Hoffnung auf das verbleibende Gemeinsame in Frage, indem für ihn die „grundlegende Problematik darin besteht, die Kategorie „neu“ als absolut zu verstehen, sie aber auf relative musikalische Systeme anzuwenden (S. 46). Ein solcher Relativismus ermöglicht es ihm dann, die Traditionalität der Atonalität (in ihrer Präferenz für einen musikalischen Einzelparameter) und die Neuartigkeit eines Komponisten wie Emmanuel Chabrier miteinander zu konfrontieren. Sein Abgleich verschiedener Epochenerfahrungen des Neuen,

bei denen im 18. Jahrhundert das Populäre noch Signum des Fortschritts sein konnte, bleibt jedoch für Theorien wachsender gesellschaftlicher Entfremdung leicht widerlegbar.

Christopher Haileys Überlegungen zur veränderten Zeitkonzeption in Arnold Schönbergs *Erwartung* implizieren eine Vordatierung der Idee der Momentform. Wenn aber deren paraktaktische Ablaufeinheiten in etwa einer kognitiven Aufmerksamkeitsspanne entsprechen, läge hier ein empirisches Forschungsprogramm brach; der von Hailey auf die Absenz tradierter melodischer Gliederung zurückgeführten ablehnenden Rezeptionshaltung stünde dann nämlich die Tatsache gegenüber, dass Neue Musik manche anthropische Grundgegebenheiten eben doch weiter erfüllt.

Vom ausgetretenen Pfad der Strukturanalyse abweichende analytische Perspektiven, die auch musikpädagogisch zum Einsatz kommen könnten, sucht Simone Heilgendorff in ihrem Beitrag. Soziologische Perspektiven werden von Sointu Scharenberg und Matthias Tischer entwickelt. Scharenberg zeigt, dass die Auseinandersetzung mit einem allerdings recht weiten Kanon zeitgenössischer Werke entgegen anders lautender Vorurteile sowohl nach 1920 als auch nach 1945 Gegenstand musikpädagogischer Reformkonzepte gewesen war. Tischer dagegen führt aus, welche Voraussetzungen die elitäre soziale Szene der Neuen Musik in der politischen Kultur des Kalten Krieges besaß: So konnte nicht gleichzeitig im „Westen“ eine Zensur ausgeübt und gegen den „Osten“ der Vorwurf der Zensur erhoben werden. Daher mussten die dortigen Konzepte einer breitenwirksamen Musik innerästhetisch widerlegt werden (weshalb sie avantgardistisch ausgekontert werden konnten).

Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf das Eigene und das Andere musikalischer Innovation dokumentieren Gianmario Borio (zum durch interkulturelle Erfahrungen eingeleiteten „Ende des Exotismus“) und Diederich Diederichsen; dieser zeigt, wie im Rahmen der Minimal Art Einflussängste zwischen Musikkulturen durch die Verankerung ästhetischer Ideen in einer „psychedelischen Kultur“ überwunden wurden (die allerdings notwen-

dig mit Adornos Materialästhetik kollidieren). Dabei tritt hier wie auch in Tischers Aufsatz die Tendenz hervor, dass dort, wo Beispiele aus Jazz und Rock einem positiven Begriff der Avantgarde nun mit zugerechnet werden können, das Avantgarde-Konzept für den Bereich der „Konzertmusik“ unhinterfragt bleibt – Komponisten wie Malcolm Arnold oder Samuel Barber bleiben die eigentlichen Exoten der Musikhistoriografie.

Von besonderem Interesse ist sicherlich der abschließende Essay Hermann Danusers, der ein „Update“ seiner als Standardwerk etablierten Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts entwirft: Eine noch stärkere Abgrenzung von Adornos „manichäischem“ (S. 211) Konzept der Neuen Musik und die konsequentere Einwebung der Geschichte der musikalischen Interpretation werden dabei als Desiderata historischer Forschung benannt. Im Blick auf die Gegenwart plädiert Danuser dagegen für einen auf das Moment der Ableitbarkeit aus der Moderne zentrierten Begriff der Postmoderne. Auszuschließen wären davon Komponisten wie Penderecki, deren „Werke nicht wie Musik des ausgehenden 20. oder beginnenden 21. Jahrhunderts klingen, sondern so, als wären sie wiedergeboren aus vergangener Zeit. Die radikale Negation der Moderne sollten wir, denke ich, nicht mehr ‚Postmoderne‘ nennen“ (S. 207). Es ist jedoch unklar, nach welchen Kriterien zu entscheiden wäre, wie Musik des ausgehenden 20. Jahrhunderts denn zu klingen hat (wenn das Kriterium, alle ebendort erklingende Musik zur Beantwortung dieser Frage für relevant zu halten, nicht gelten soll). Und zweitens ist unklar, was eine „nicht mehr“ postmoderne Komposition stattdessen sein soll; Kompositionen, auf die dieses Urteil zutrifft, erscheinen dann zugleich zu wenig modern für die Postmoderne und zu postmodern für die Moderne.

Der Band dokumentiert auf durchgängig hohem Niveau eine Gegenwartsfrage, in der notwendig noch unklar bleiben muss, ob der hervorgekehrte Pluralismus auch historiografisch das Ende der „grand narratives“ markiert oder in der Summe eine zwar geweitete, aber dennoch einheitliche Perspektive auf die

Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts wieder erkennbar werden könnte.

(Juni 2012)

Julian Caskel

[JOHANN JACOB] FROBERGER: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke VI.1 und VI.2: Clavier- und Orgelwerke abschriftlicher Überlieferung. Neue Quellen, neue Lesarten, neue Werke (Teil 1 und Teil 2). Urtext. Hrsg. von Siegbert RAMPE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. Teil 1: XXVI, 60 S., Teil 2: X, 126 S.*

Seit dem Erscheinen des ersten Bandes der vorliegenden Gesamtausgabe im Jahr 1993 hat die Präsenz von Johann Jacob Frobergers (1617–1667) Werken im Musikleben und die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit ihnen stetig zugenommen. Das mag auch durch den nun vereinfachten Zugang zu den überlieferten Notentexten ausgelöst worden sein, die bislang lediglich in der alten, vor über einhundert Jahren begonnenen wissenschaftlichen Ausgabe von Guido Adler (1855–1941) und in der praktischen Edition von Howard Schott greifbar waren. Inzwischen hat sich das Bewusstsein etabliert, dass Frobergers Bedeutung für die Tastenmusik des 17. Jahrhunderts durchaus mit jener Jan Pieterszoon Sweelincks vergleichbar ist. Die im Auftrag der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg von Siegbert Rampe herausgegebene, zweisprachig (deutsch/englisch) angelegte *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* enthält pro Band neben dem Kritischen Bericht ein ausführliches Vorwort mit Kapiteln zu Umfang und Gliederung der Neuedition, zur Editionstechnik und Aufführungspraxis. Ebenso werden Hinweise zu zeitgenössischen Instrumenten, zur Ornamentik und zur Biografie Frobergers gegeben. Die beiden Bände VI.1 und VI.2, *Neue Quellen, neue Lesarten, neue Werke*, bilden eine inhaltliche Einheit: Sie enthalten den Notentext der zweifellos von Autographen abstammenden anonymen Abschrift des 17. Jahrhunderts, die erst 2001 aus Kiew in die Berliner Singakademie zurückkehrte – und somit in den ersten beiden