

der faschistischen Ideologie, sie standen vielmehr unter dem direkten Bann des charismatischen Duce. Die in das Nachwort eingestreuten Literaturhinweise zeigen, dass die Aufarbeitung der faschistischen Musikkultur Italiens alles andere als abgeschlossen ist, und dass die Autorin zu bescheiden ist, um auch ihre zahlreichen eigenen jüngeren Arbeiten zu nennen. Nicolodis Ausführungen von 1984 sind ebenso wie das Nachwort unentbehrliche Lektüre für jegliche Beschäftigung mit dem Verhältnis von Musik und Politik im Fascismo; es ist nur bitter feststellen zu müssen, dass sich heute, da viele enthusiastisch an der Pulverisierung ihrer eigenen Demokratien und Wertesysteme arbeiten und sich nach starker Führung sehnen, manche jener historischen Phänomene noch besser begreifen lassen als früher.

(Juli 2018)

Christoph Flamm

*Lexikon Neue Musik. Hrsg. von Jörn Peter HIEKEL und Christian UTZ. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag/Stuttgart: J. B. Metzler 2016. XVII, 686 S., Abb., Nbsp.*

Das *Lexikon Neue Musik* ist – wenn man so will – Lexikon, Enzyklopädie und Handbuch in einem. Der lexikalische, im Umfang überwiegende Teil bietet 104 Haupteinträge in alphabetischer Folge – von „Afrika“ bis „Zwölftontechnik“ –, und über das Sachregister lässt sich eine Vielzahl weiterer Stichworte nachschlagen (außerdem gibt es natürlich ein Personen- und Werkregister, nicht jedoch eigene Personenartikel). Der enzyklopädische Anspruch schlägt sich in der Länge und im Niveau der Artikel nieder; der ausführlichste Eintrag, „Rhythmus / Metrum / Tempo“, umfasst 15 eng bedruckte Seiten mit je zwei Spalten, ein ausführliches Literaturverzeichnis inbegriffen. In der Einleitung wird ausdrücklich der Bezug zur *MGG2* hergestellt: Man habe den „Teilbereich“ der Neuen Musik „präzisierend, vertiefend und aktualisierend“ (S. IX) fort-

schreiben wollen (aber an keiner Stelle werden bestehende *MGG2*-Artikel aufgegriffen oder „zweitverwertet“ – sämtliche Beiträge sind original). Und Handbuch schließlich ist das *Lexikon Neue Musik* insofern, als dem alphabetischen Teil neun grundsätzliche Aufsätze zu Themen bzw. „Themenclustern“ vorausgehen, in denen ausgewählte Bereiche von besonderer Relevanz vorab diskutiert bzw. im größeren historischen Zusammenhang entwickelt werden (jeweils rund 10 bis 20 Seiten, insgesamt 154). Das *Lexikon Neue Musik* hält somit gleichsam die Mitte zwischen einem nützlichen Nachschlagebändchen wie dem *SWR2 Kompass Neue Musik* und einem so weitläufigen, letztlich diffusen Projekt wie dem 14-bändigen *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert* im Laaber-Verlag – dazwischen ist konzeptionell viel Platz, und man wundert sich etwas, dass in einem an Nachschlagewerken nicht gerade armen Fach wie der Musikwissenschaft bislang tatsächlich kein vergleichbares Werk auf dem Markt ist bzw. in den Bibliotheken steht.

Überschneidungen zwischen Themenaufsätzen und Lexikoneinträgen (oder auch zwischen verschiedenen Themenaufsätzen) sind bei einer derart hybriden Konstruktion nicht nur unvermeidlich, sondern gewissermaßen gewollt. Und in der Tat wird man unterschiedliche Sichten z. B. auf die serielle Musik, auf Klangkunst, Postmoderne, politische Kontexte oder Querverbindungen zu anderen Künsten in der Regel als bereichernd erleben. So beginnt die Auseinandersetzung mit dem Diskurs über die serielle Musik gleich im ersten Themenaufsatz von Ulrich Mosch („Die Avantgarde der 1950er Jahre und ihre zentralen Diskussionen“). Mosch referiert eine stark von Pierre Boulez geprägte Sicht, die aber – neben weiteren Positionen – auch Iannis Xenakis' Kritik an seriellen Verfahren einbezieht und grundsätzliche Fragen der Wahrnehmbarkeit diskutiert (so wie später Christian Utz im Lexikoneintrag „Wahrnehmung“). Ergänzend wird man hier z. B. Elena Ungeheuers Beitrag („Ästhe-

tische Pragmatiken analoger und digitaler Musikgestaltung im 20. und 21. Jahrhundert“) heranziehen wollen. Sie benennt die „angestrebte Entsprechung von Mikro- und Makroform“ als serielles Prinzip und konstatiert – von seiten einer Ästhetik elektrischer Tonerzeugung – die „Aufhebung des seriellen Systems durch seine Perfektionierung“ (S. 80) schon in den 60er Jahren. Demgegenüber bietet Pietro Cavallotti in seinem nicht minder lesenswerten Lexikonartikel („Serielle Musik“) einen dritten Zugang, der die Vielfalt, ja Divergenz serieller Ansätze betont, aleatorische Momente, Textkomposition u. a. m. inbegriffen; serielles Denken wäre demnach in einer historisch viel weiteren Perspektive zu sehen, woraus sich auch eine Kritik an der „Verlegenheitsvokabel“ (S. 547) des „Postseriellen“ begründet. Diese (mindestens) drei in der Forschung schon länger präsenten Sichtweisen kann man hier konzise und gewissermaßen vergleichend nachlesen, ohne sich letztlich für eine Seite entscheiden zu müssen; bis zu einem bestimmten Grad sind sie natürlich komplementär und schließen einander nicht aus.

Unter den verbliebenen Themenbeiträgen nutzt derjenige von Wolfgang Rathert („Ein Sonderweg? Aspekte der amerikanischen Musikgeschichte im 20. und 21. Jahrhundert“) besonders überzeugend die „essayistischen“ Möglichkeiten der Aufsatzform. Obwohl er historisch weit ausholt (bis Dvořák), ist sein Text eher systematisch bzw. methodologisch disponiert, um von dort aus bestimmte Voraussetzungen zu klären, etwa im Verhältnis von Europa und den USA, in der Frage des Amerikanismus oder des Jazz. Sein eigener Lexikoneintrag („Nordamerika“) bietet demgegenüber eine strikter historische Narration. Christian Utz („Auf der Suche nach einer befreiten Klangwahrnehmung. Neue Musik als Klangorganisation“) ergänzt die zahlreichen eher (kompositions-)technischen Lemmata im Lexikon um die wichtige Einsicht, dass gerade die Aufwertung einer so komplexen, kaum formalisierbaren Ka-

tegorie wie „Klang“ zu den Grundmotiven der Neuen Musik gehört (schon lange vor 1945). Jörn Peter Hiekel („Angekommen im Hier und Jetzt? Aspekte des Weltbezogenen in der Neuen Musik“) referiert sachkundig und engagiert Fragen der politischen Geschichte Neuer Musik; unter anderem diskutiert er die in der neueren Forschung stark beachtete Frage, ob „die serielle Musik [...] als Reaktion des ‚Westens‘ auf die Verständlichkeitsdoktrinen des Ostblocks zu deuten und als solche ein Ausdruck des Kalten Krieges gewesen“ sei (S. 60). Zu Recht warnt Hiekel hier vor Pauschalurteilen. Die Haltungen der Akteure (Nono!) und die je verschiedenen Interessen und Handlungsräume vor Ort waren zu divers, als dass sich der sogenannte „Serialismus“ gleichsam als Propaganda der CIA werten ließe. Zu dieser Diskussion merkt wiederum Christian Utz („Verflechtungen und Reflexionen. Transnationale Tendenzen neuer Musik seit 1945“) unter Bezugnahme auf Anthony Sheppard an, dass die vom antikommunistischen „Congress for Cultural Freedom“ organisierte „East West Music Encounter Conference“ 1961 in Tokio eher *gegen* den seriellen Internationalismus eine Art pazifischen Brückenschlag von den USA (Cowell!) hin nach Japan bzw. Ostasien propagieren sollte – mit mäßigem Erfolg allerdings. Utz betont auch das emanzipatorische Potential, das in vielen postkolonialen Kontexten der Idee musikalischer Innovation beigemessen wurde; dabei bestand ein produktives Wechselverhältnis zu den verschiedenen Spielarten des Kulturessentialismus. Die weit entwickelte „globale“ Sicht ist vielleicht die bedeutendste Innovation des Lexikons – mit instruktiven Artikeln über „Iran“, „Israel“ oder „Japan“, über „Osteuropa“, „Lateinamerika“ oder auch „Australien / Neuseeland / Ozeanien“. Dass es allerdings keinen Eintrag zu „Westeuropa“ oder über Deutschland, Frankreich und Italien gibt, bestätigt gleichsam *ex negativo* das alte Konzept von Zentrum und Peripherie.

Der Beitrag von Christa Brüstle („Raumkomposition und Grenzüberschreitungen zu anderen Kunstbereichen“) bildet den Auftakt zu einer Vielzahl von (Lexikon-) Einträgen, die einen Fokus auf räumliche bzw. szenische Aspekte und auf Verflechtungen mit den „Nachbarkünsten“ legen. Auch hier zeigen sich die Vorzüge einer eher handbuchartigen Darstellung, indem eine kluge Systematik mit einer vertieften Diskussion einzelner Beispiele verbunden wird (und spätere Artikel wie „Klangkunst“ oder „Performance“ Fehlendes nachliefern). Einen neuerdings stark beachteten Aspekt vertieft Lukas Haselböck („Zwischenklänge, Teiltöne, Innenwelten: Mikrotonales und spektrales Komponieren“); auch hier sind ästhetische Fragen („just intonation“) unmittelbar involviert, außerdem solche des Instrumentenbaus und wiederum der Wahrnehmung. Einen vielleicht unerwarteten „Themencluster“ bietet Jörn Peter Hiekels zweiter Beitrag („Geistliche, spirituelle und religiöse Perspektiven in der Musik seit 1945“), der stärker nach Komponisten disponiert ist und unter anderem Akteure ins Spiel bringt, die ansonsten im Lexikon wenig vertreten sind (von Benjamin Britten bis Arvo Pärt).

Bei allen begrüßenswerten Weiterungen kann einem Projekt wie diesem nicht die Frage erspart bleiben, worin denn die Einheit des Neue-Musik-Begriffs bestehen soll. Er wird von den Herausgebern als „Sammelbegriff“ (S. XVI) eingeführt, der geeignet sei, „eine wirkliche Vielfalt an Phänomenen innerhalb der Musik des 20. und 21. Jh.s zu fassen“ (S. X). Gerade in Jörn Peter Hiekels und Christian Utz' eigenen Beiträgen ist das Bestreben spürbar, Neue Musik als eine plurale Kategorie zu verstehen, ihre Vielschichtigkeit zu betonen, von polemischen Kontexten abzurücken. Gegenüber simplifizierenden Diskursen wird „mit Nachdrücklichkeit ein Blick auf die Ästhetik der Werke selber“ (S. 440) eingefordert. Zu fragen ist allerdings, ob man der Sache selbst nicht damit ihren Stachel nimmt, ob ein Neue-Mu-

sik-Begriff ohne Streit und Überbietungsdynamik nicht letztlich auch an den Werken vorbei geht. Ist nicht „Pluralismus“ gerade das Gegenteil dessen, was Komponisten wie Boulez und Stockhausen, auch Henze und Lachenmann oder Autoren wie Adorno und Metzger im 20. Jahrhundert angetrieben hat? Zweifellos besteht hier ein Dilemma: Je restriktiver man den Neue-Musik-Begriff fasst, umso plastischer und prägnanter mag er erscheinen, je offener und pluraler man ihn setzt, umso weniger leuchtet es ein, überhaupt Teile der zeitgenössischen Musik davon auszuschließen. Die Forschung der vergangenen Jahre und Jahrzehnte hat gezeigt, wie produktiv es ist, die ganz engen Erzählungen vom „Materialfortschritt“ und vom vermeintlichen „Hauptstrom“ der Entwicklung aufzubrechen. Aber spätestens von der Gegenwart aus – in der sich viele aktuelle Initiativen regelrecht scheuen, überhaupt von „Neuer Musik“ zu sprechen – müsste gefragt werden, ob diese Öffnung, ja die Aversion gegenüber hegemonialen Diskursen nicht inzwischen einen Grad erreicht hat, bei dem die Verbindung zum „Zenit der Moderne“ des 20. Jahrhunderts durchschnitten erscheint. Hiekel reflektiert diese Fragen selber in seinen Einträgen über „Neue Musik“ und „Postmoderne“ – zwei Texten, die zu dem Besten gehören, was man aktuell zum Thema lesen kann. Neue Musik war, wie Hiekel richtig herausstellt, seit ihren Anfängen undenkbar ohne ein ausgeprägtes, mitunter obsessives Geschichtsbewusstsein, und noch die musikalische Postmoderne der 1980er Jahre, so sehr sie sich antagonistisch zur seriellen (oder „postseriellen“) Avantgarde verstand bzw. von dieser bekämpft wurde, teilte diese Voraussetzung. Davon dürfte das Gros der Szene heute denkbar weit entfernt sein. Wäre es da nicht an der Zeit für eine entschlossene Historisierung der „Neuen Musik“? Noch einmal: je „pluraler“ und inklusiver man die Kategorie fassen möchte, umso drängender wäre zu fragen, ob nicht gemäßigte Moderne, Filmmusik, Jazz und

Pop hier noch viel stärker mit einbezogen werden müssten. Zwar gibt es entsprechende, lesenswerte Artikel (z. B. „Film/Video“ von Hiekel, „Pop/Rock“ von Simone Hohmaier), aber sie behandeln eben Querverbindungen, nicht Filmmusik, Jazz etc. selbst.

Probleme dieser Art wird freilich ein *Lexikon Neue Musik* nicht lösen können und müssen. Den schwierigen Begriff einmal gesetzt, auch die pragmatisch motivierte, zumeist flexibel gehandhabte historische Grenze (primär geht es um Musik nach 1945), bleibt festzuhalten, dass hier im besten Sinne ein Standardwerk entstanden ist, ein auf lange Sicht konkurrenzloser Band, der über die „Nachschlagefunktion“ hinaus selber einen neuen Forschungsstand definiert. Die Kompetenz der Autoren und das Niveau ihrer Artikel stehen – mit ganz wenigen Ausnahmen – außer Frage. Mitunter hätte man sich im Lexikonteil noch etwas mehr Platz gewünscht, aber in der Regel ist die Balance zwischen Systematisierung und Konkretion überzeugend gelungen. Der Band ist perfekt redigiert und verlegerisch schön aufgemacht, obwohl die Typengröße sicher am unteren Rand des Wünschbaren liegt. Wenn es stimmt, dass in der Gegenwart keine „großen Erzählungen“ mehr möglich sind, dann ist der Ausweg über die vielen „petits récits“ eines (erweiterten) Lexikons nicht die schlechteste Alternative. Bleibt zu hoffen, dass der Band recht viele Benutzer und ausdauernde Leser findet.

(Juli 2018)

Andreas Meyer

*Handbuch Musikpsychologie. Hrsg. von Andreas C. LEHMANN und Reinhard KOPIEZ. Bern: Hogrefe Verlag 2018. 800 S., Abb.*

Die Jahre 1984 und 1985 markieren in der Entwicklung der deutschsprachigen Musikpsychologie insofern Meilensteine, als 1984 der erste Band des Jahrbuchs der neu gegründeten Deutschen Gesellschaft für Mu-

sikpsychologie erschien und 1985 erstmalig zwei Übersichtswerke auf den Markt kamen, die dem Leser aktuelle Forschungsergebnisse in komprimierter Form und gut verständlicher Darstellungsweise präsentierten: das von Helga de la Motte-Haber verfasste *Handbuch der Musikpsychologie* und der von Herbert Bruhn, Rolf Oerter und Helmut Rösing herausgegebene Band *Musikpsychologie. Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen*. Während de la Motte-Habers Handbuch den Begriff des Musikverstehens zum zentralen Ausgangspunkt hat und die behandelten Themen herum gruppiert, verfolgte der von Bruhn, Oerter und Rösing herausgegebene Band ein anderes Ziel: einen möglichst umfassenden Überblick über sämtliche damals bearbeiteten Forschungsgebiete zu geben und die entsprechenden Handbuchbeiträge von Spezialisten auf den jeweiligen Gebieten verfassen zu lassen. Diesem Konzept sind spätere Neuauflagen und Bearbeitungen des Handbuchs treu geblieben und auch das von Andreas C. Lehmann und Reinhard Kopiez herausgegebene Buch steht in dieser Tradition. In sieben großen Abschnitten mit teilweise zahlreichen Unterabschnitten wird ein großes Themenfeld bearbeitet, das viele Berührungspunkte zu anderen Disziplinen wie der Akustik/Psychoakustik, den Neurowissenschaften und der Soziologie aufweist. Insgesamt 42 Autorinnen und Autoren konnten für dieses Projekt gewonnen werden und dementsprechend umfangreich präsentiert sich das neue Handbuch.

Der erste Abschnitt „Musikkultur und musikalische Sozialisation“ behandelt musikalische Lebenswelten und den Erwerb musikalischer Expertise. Es ist für das Handbuch bezeichnend, dass der eröffnende Beitrag von Veronika Busch und Andreas Lehmann-Wermser dem Thema „Musikalische Lebenswelten und Kulturelle Teilhabe“ gewidmet ist. Die Einführung in musikpsychologische Forschung nimmt also nicht die Psychoakustik als Ausgangspunkt, sondern eine kulturwissenschaftliche Perspektive mit