FOTO: KAI BIENERT

neue musik in soziologischer perspektive

FRAGEN, METHODEN, PROBLEME

VON FRANK HENTSCHEL

«Das» Soziotop «der» Neuen Musik ist verschachtelt, die Forschungssituation dürftig. Deshalb besteht das Ziel der folgenden Überlegungen lediglich darin, Fragen aufzuwerfen, Methoden zu diskutieren und Probleme anzusprechen.[1]

DEFINITION UND WERTURTEIL

Am Anfang einer Untersuchung des Soziotops Neuer Musik wird man eine Definition erwarten. Nun gibt es aber neue Musik mit großem N und mit kleinem n; und es gibt «neue elektronische Musik» mit Wurzeln in der Popmusik.[2] Außerdem sehen die Sprachregelungen mancher Festivals Alternativen vor. Während der Begriff «aktuelle Musik» mehr Offenheit signalisieren und der Ausdruck «zeitgenössische Musik» sich vermutlich wenigstens des ideologischen Ballasts des Terminus «Neue Musik» entledigen möchte, legt der Begriff «zeitgemäße Musik» den tatsächlich in allen Bezeichnungen mitgedachten wertenden Charakter bloß: Gemeint ist niemals einfach Musik, die in der Gegenwart entsteht und erklingt, sondern eine Musik, die der Gegenwart in spezifischer Weise angemessen, eine Musik, die heute zu erklingen legitimiert sei.

Doch wer vermag das zu entscheiden – und nach welchen Kriterien? Rein ästhetisch scheint das unmöglich zu sein. Neue Musik – oder wie immer sie genannt wird – kann nicht «die fortschrittlichste» sein, weil es Fortschritt in den Künsten nicht gibt; Neue Musik kann auch nicht «die wahre Musik der Gegenwart» sein, weil Wahrheit keine brauchbare ästhetische Kategorie ist.[3] So ist das Phänomen neue Musik überhaupt nur unter Heranziehung soziologischer Untersuchungen in den Griff zu bekommen. Denn es geht immer auch um die Frage, wer wem das Label «Neue Musik» samt den damit verbundenen Wertideologien zubilligt. Ob eine Musik der Neuen Musik zugeordnet oder ihr diese Zuordnung versagt wird, ist nicht nur eine stilistische Entscheidung, sondern ein ästhetisches Werturteil. Es geht, soziologisch, also um die Frage, welche Werte welchen Gesellschaftsgruppen aus welchen Gründen wichtig erscheinen. Die Frage, was Neue Musik ist, lässt sich daher von der Frage, wie das Soziotop neuer Musik beschaffen ist, aus welchem Personenkreis und welchen Interessen es sich zusammensetzt, nicht trennen.

Zu glauben, man könne Neue Musik unabhängig von ihren jeweiligen Trägern, ihrem Image und Selbstverständnis definieren, wäre ein Irrtum. Natürlich ist es denkbar, bestimmte Sorten von Musik über gemeinsame Merkmale zu definieren. Doch fiele das Ergebnis nicht mit dem Soziotop Neuer Musik zusammen. Ferner müsste man den naheliegenden Nachfolgefehler vermeiden, eine Kategorie «avantgardistischer» Musik zu konstruieren. Denn vor dem Hintergrund der Tatsache, dass sich einerseits jegliche Musik im Laufe der Zeit verändert und andererseits ästhetische Qualität wissenschaftlich nicht erfasst werden kann, ist die Frage, welche Veränderung welchen Parameters als hinreichend bedeutsam erachtet wird, um eine Musik von einer anderen als «avantgardistisch» abzugrenzen, grundsätzlich ideologisch.

Neue Musik zu definieren, kann daher nur bedeuten, eine sozialhistorische Gemeinschaft zu bestimmen, die sich durch ein bestimmtes Image, gemeinsame Prämissen usw. auszeichnet. In diesem Sinne wurden die Wittener Tage für neue Kammermusik als Untersuchungsrahmen gesetzt. Solche methodische Zurückhaltung ist wissenschaftlich unvermeidlich. Die Einbeziehung weiterer Kontexte Neuer Musik und mögliche Binnendifferenzierungen wären erst in einem späteren Schritt zu leisten.

BILDUNGSKAPITAL

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.

Das sagt sich leicht, aber hier wären Untersuchungen durchzuführen, die die Interpretation von Dokumenten aus der Szene der Neuen Musik mit empirischen Forschungen kombinieren.[4] Am Beispiel der Wittener Tage für neue Kammermusik konnten jedoch einige solcher Intuitionen objektiviert werden. So ließ sich zeigen, dass für das Image der Komponisten Neuer Musik hochkulturelle Bezugspunkte konstitutiv sind. Die Komponisten verhandeln in ihren Werken existenzielle und metaphysische Inhalte, verarbeiten Dichter, Künstler und Philosophen, die höchstes Ansehen genießen und auch in den Schulbüchern entsprechende Positionen einnehmen, deren hoher Bildungswert also durchaus im gesellschaftlich institutionalisierten Bildungssystem verankert ist. Die Komponisten verstehen ihre Musik als überaus ernst. Humor spielt kaum je eine Rolle. Erotik gehört – ganz im Gegensatz zur Popmusik – dezidiert nicht zu den Merkmalen oder Themen Neuer Musik. Solchem Image entspricht die tatsächliche Ausbildung der Komponisten. Denn nahezu sämtliche Komponisten Neuer Musik haben einen Hochschulabschluss vorzuweisen, der – neben einem Musikstudium – in den meisten Fällen geisteswissenschaftliche Fächer einschließt, und zwar in der Rangfolge Musikwissenschaft, Philosophie, Literaturwissenschaft, Theologie und Kunstgeschichte.

Indem sich eine Gruppierung ein Image verleiht, unterscheidet sie sich einerseits von anderen Gruppierungen; andererseits stellt sie Verbindungen zu Gruppierungen her, die verwandte Merkmale aufweisen, etwa Gruppierungen der Literatur oder der bildenden Kunst, Gruppierungen Intellektueller oder des höheren Bildungswesens usw. In diesem Sinne hat das Image der Komponisten Neuer Musik einen sozialdistinktiven Charakter.[5] Solche Distinktion mag relativ neutral sein oder sie mag mit Aggressionen einhergehen. Diese aufzuspüren, dürfte besonders schwierig sein, weil es zum Anstand gerade auch gebildeter Menschen gehört, Aggressionen nicht zu zeigen. Sie treten daher im scheinbar geschützten Umfeld am ehesten hervor.[6] Mir gegenüber nannte ein Kollege, der sich viel mit Neuer Musik befasst, Popmusik einmal «Unterschichtengeräusch».

In diese Richtung wäre weiter zu forschen. Zum einen wäre das Publikum empirisch zu analysieren. Zu fragen wäre, ob unterschiedliche Festivals unterschiedliche Resultate ergeben. Zwar könnte man mit einiger Gewissheit davon ausgehen, dass eng verwandte Festivals wie die Wittener Tage für neue Kammermusik oder die Donaueschinger Musiktage auch verwandte Programme repräsentieren und ein verwandtes, teilweise identisches Publikum aufweisen. Doch dürfte der Vergleich mit anderen Festivals, Szenen usw. aufschlussreichere Ergebnisse erzielen. Denn soziale Gruppen werden erst in ihrer Interaktion mit und in ihrer Opposition zu anderen Gruppen mit Bedeutung versehen. Besonders instruktiv dürfte eine soziologische Durchleuchtung von Festivals sein, die einerseits große Ähnlichkeiten mit Festivals wie den genannten besitzen, andererseits aber auch in charakteristischer Weise von ihnen abweichen, etwa die «MaerzMusik» in Berlin, «blurred edges» in Hamburg oder das MoersFestival.

Nicht allein schriftlich fixierte oder sprachlich artikulierte Gedanken indes tragen zur sozialen Positionierung bei. Auch das Verhalten von Musikern und Publikum, einschließlich ihrer Kleidung, können soziale Signifikanz besitzen. Selbstverständlich hat man als regelmäßiger Konzert- und Festivalbesucher gewisse Vorstellungen davon, welche Kleidung charakteristisch ist, doch da es noch gar keine systematischen Untersuchungen zu dieser Frage gibt, sollte man mit Spekulationen vorsichtig sein.

Zum Verhalten bei einem Konzert Neuer Musik gehört – wie bei anderen Konzerten so genannter E-Musik – die Andacht der Hörerschaft. Sie signalisiert Konzentration, ganze Hingabe an die Musik – eine wesentlich entkörperlichte Annäherung an diese Kunst. Sie schließt Tanz, Mitsingen usw. aus. Man achtet – auch wenn es sich um Alltagskleidung handelt – auf die eigene Sauberkeit, verzichtet auf Getränke und Speisen im Konzertsaal.[7] Der eine – geistig konnotierte – sinnliche Genuss schließt den anderen – stärker körperlich konnotierten – sinnlichen Genuss aus. Das hat freilich auch musikalische Gründe: die niedrige Lautstärke, die Feinheit der sinnlichen Vorgänge, eventuell auch die Komplexität formaler Prozesse, wie sie in der Neuen Musik gang und gäbe sind. Doch dies besagt keineswegs, dass sie daher soziologisch ohne Belang wären. Denn die musikalischen Charakteristika selbst könnten sozial signifikant und deutbar sein. Es wäre nicht abwegig, in Theodor W. Adornos «Kanon des Verbotenen»[8] die klangliche Materialisierung des Bildungsanspruchs zu sehen: Die Musik ist so beschaffen, dass sie «bloßen» Spaß verhindert, dass sie intellektuellen Anspruch ausstrahlt, entkörperlichte Rezeption einfordert usw. Die viel beschworene Isolation der Neuen Musik ist daher möglicherweise ein Konstituens der Szene: Musik, die einem breiteren Publikum gefällt, kann ihr nicht angehören, kann daher auch keine Neue Musik sein. Mit der Gründung des «Vereins für musikalische Privataufführungen» hat Arnold Schönberg vielleicht auf ein Prinzip der Neuen Musik reagiert, das ebenso wesentlich war für diese Musikrichtung wie die Zwölftontechnik. Die immer wieder vorgebrachte, aber offenbar nie mit nachhaltigem Erfolg umgesetzte Forderung nach Vermittlung dieser Musik an ein breiteres Publikum ist daher sehr aufschlussreich: Sie zielt darauf, die Isolation dieser Musik aufzuheben, weil dies aufgrund des seinerseits in der bildungsbürgerlichen Tradition stehenden Autonomiegedankens möglich erscheint. Doch derselbe Autonomiegedanke verhindert die Einsicht in die Tatsache, dass der soziale Sinn der Neuen Musik auf ihre Isolation angewiesen ist. Der historisch die aufklärerischen Ideen der Nationalerziehung fortschreibende Wunsch nach Vermittlung ist selbst ein Insignie des bildungsbürgerlichen Habitus.

Bei sämtlichen Methoden wäre darauf zu achten, dass Imagebildung und Realität auseinandezuhalten sind: Aus der schon fast klischeehaften Rolle, die beispielsweise Hölderlin für Komponisten Neuer Musik spielt, geht nicht hervor, dass die Komponisten tatsächlich hauptsächlich Hölderlin lesen. Gerade verschwiegene Tatsachen sind für die Konstitution eines Images oder einer Szene belangvoll. Es wäre ein Irrtum zu denken, Szenen konstituierten sich nur aus tatsächlichen Umständen; nicht minder relevant sind eingebildete und suggerierte Umstände. Besonders aufschlussreich dürfte es im Übrigen sein, der Frage nachzugehen, in welchen weiteren Szenen sich das Publikum Neuer Musik bewegt und ob es dort sein Verhalten anpasst oder nicht.

LANGE UND KURZE DAUERN[9]

Eine übermäßig differenzierende Analyse der Szene Neuer Musik droht, tiefere historische Wurzeln des Phänomens auszublenden, obwohl gerade sie für die Deutung einige Relevanz besitzen mögen. Das Verhalten im Konzertsaal Neuer Musik muss in Fortsetzung des bürgerlichen Konzertwesens verstanden werden, wie es sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts herausbildete.

1770 wurde in Jena das Konzertpublikum mittels Unterschrift dazu verpflichtet, «in anständiger Kleidung zu erscheinen, sich still und sittsam zu verhalten, sich währenden Concerts alles Geträncks und Tabakrauchens und Spielens zu enthalten, niemanden von anderen Persohnen männlichen oder weiblichen Geschlechts mitzubringen.»[10] Solche aufklärerisch-erzieherischen Verhaltensnormierungen hatten auch einen sozialdistinktiven Sinn. Er spiegelt sich beispielsweise in St. Juliens soziologischer Metaphorik wider, auf die er zurückgriff, als er das Konzertpublikum charakterisierte: Es sei betrübend, «dass das dünne Häuflein wahrhaft für das Edle und Erhabene glühender Kunstfreunde in der Menge sich verliere und von dem betäubenden Geschrei der Proletarien übertönt» werde. «Seitdem die Masse sich von der Führung der Kunstintelligenzen emanzipiert» habe, krieche «die junge Brut kaum flügge und halb blind aus dem Neste».[11] Die in dieser Metaphorik ebenso wie in dem angemahnten Verhaltenskodex sich reflektierende soziale Distanzierung besitzt im Konzertwesen der Gegenwart ihre Ausläufer. Dabei haben sich zweifellos Nuancierungen zugetragen: Während im Opernhaus anscheinend vor allem jene Rituale fortgeführt werden, die – mit einem allerdings klärungsbedürftigen Begriff – der bürgerlichen Repräsentation dienen, knüpft das Publikum im Bereich der Neuen Musik vor allem an die Motive von Intelligenz und Bildung an.[12]

Vielleicht nicht ganz so alt wie die Entstehung des bürgerlichen Konzertwesens mit seinen Verhaltensnormen ist die Verbindung von Kunstmusik und schriftlich artikulierter Theorie. Neue Musik ist in hohem Maße selbstreflexiv, und diese Eigenschaft schlägt sich in Theoriebildung nieder. Die meisten Komponisten Neuer Musik flankieren ihre musikalische Tätigkeit mit einer literarischen, indem sie sich theoretisch über ihre Musik äußern. Überdies wird die Szene der Neuen Musik von den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt und ähnlichen Veranstaltungen begleitet, die die theoretische Diskussion der Neuen Musik pflegen. Es fällt nicht schwer, diese Verbindung kompositorischer Praxis mit theoretischer Erörterung in engen Zusammenhang mit dem sozialen Ort der Neuen Musik zu bringen: In der Theoretisierung ihres Tuns schlägt sich der intellektuelle Anspruch dieser Musik nieder.

Es zeichnet sich eine *longue durée* ab, die Berlioz, Schumann, Wagner, Liszt, Schönberg, Webern, Stockhausen, Cage etc. in eine bruchlose Tradition einreiht. Die sprachliche Kommentierung der eigenen kompositorischen Praxis daher einseitig als ein Phänomen der Neuen Musik zu deuten, würde zu kurz greifen, doch spricht solche Kontinuität auch für eine mögliche Kontinuität der soziologischen Bedeutung der Theoriebildung. Selbstverständlich müsste eine Erforschung dieser Tradition die Wandlungen von Charakter und Inhalt der Schriften in den Blick nehmen. Denn eine grundlegende Kontinuität schließt keine Akzentverschiebungen und neue funktionale Nuancierungen aus. Ebenso wäre in diesem Kontext danach zu fragen, ob die Theorie-Abstinenz mancher Komponisten (etwa Pendereckis) soziologisch deutbar ist und welche Rolle Theorie in anderen Szenen spielt, etwa der «neuen elektronischen Musik», aus deren Umfeld beispielsweise das Buch *Soundcultures* stammt.[13]

Endlich ließe sich sogar der Kanon des Verbotenen als Sedimentierung einer älteren Tradition begreifen: Seit der Aufklärung wurde die Musik zunächst in Analogie zur Kultur- oder Zivilisationsgeschichte als Fortschrittsgeschichte gedeutet und in einem weiteren Schritt die Fortschritts- in eine Emanzipationsgeschichte uminterpretiert. Die sich seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beschleunigenden Ausweitungen des musikalischen Materials könnten sich als Konsequenz des verinnerlichten Fortschrittsdrangs verstehen lassen, der den Rückgriff auf Altes zunehmend verhinderte und Komponisten immer kompromissloser nach Alternativen suchen ließ. Der Kollaps des tonalen Systems bei einigen Komponisten wäre dann ursächlich auch als ein ideologiegeschichtliches Phänomen aufzufassen. Zu fragen bliebe hier vor allem, warum die Fortschritts- und Emanzipationsideologie für einen kleinen Kreis von Komponisten nach wie vor derart attraktiv ist wie im langen 19. Jahrhundert und warum dieses Denken etwa in der Zeit von Schönberg in Opposition zum Publikum geriet.[14]

© PHILHARMONIE LUXEMBOURG

NEUE MUSIK-PUBLIKUM LAUSCHT DEM KLANGFORUM WIEN BEI DEN «RAINY DAYS» 2008

INNERE WIDERSPRÜCHLICHKEITEN

Die Selbstbilder und kulturellen Praktiken der Neuen Musik sind in sich höchst widerspruchsvoll.

a) Neue Musik kultiviert die Abweichung. Komponisten Neuer Musik sind darum bemüht, Konventionen zu brechen und damit Erwartungen zu enttäuschen. So schreibt Helmut Lachenmann: «Von revolutionärem Geist und Willen kann Musik glaubwürdig zeugen, indem sie ihren bislang geläufigen Kommunikationsbereich nicht bloß erweitert, humoristisch umstülpt oder in irgendeiner bekannten oder unbekannten Richtung verfremdet, sondern indem sie anhand konkreter Alternativen Kommunikation selbst aufs Spiel setzt und Reflexion und kritisches Verhalten nicht bequem vorexerziert, sondern mit aller Konsequenz herausfordert.»[15] Doch indem der Konventionsbruch zur Norm wird, führt er sich *ad absurdum*. Die Hörer, die ein Komponist wie Lachenmann faktisch erreicht, erwarten von seiner Musik genau das, was sie ihnen bietet. Lachenmanns Absichten ließen sich vielleicht eher umsetzen, würde seine Musik einem Personenkreis geboten, der mit Neuer Musik nicht vertraut ist. Doch eine solche Hörerschaft kommt mit seiner Musik nicht in Berührung und würde, falls es zu einer Berührung käme, sich der Reflexion möglicherweise schlicht verweigern. Umgekehrt führte Gija Kantchelis Komposition *Magnum Ignotum* 1994 in Witten zu Buhrufen. Diese Musik widersprach tatsächlich den Erwartungen des Publikums, indem sie zahlreiche tonale Anspielungen aufwies und Kirchenmusik über Lautsprecher einspielte. Solches gehört nicht in den Konzertsaal Neuer Musik, obwohl dieser Komposition eigentlich genau das gelang, was andere Komponisten vergeblich anstreben: die Hörhaltung des Publikums zu irritieren.

b) Peter Niklas Wilson schrieb 1990 über Neue Musik, speziell neue Kammer-

musik, sie bleibe eine «Sumpfblüte: Produkt einer musikalischen Subkultur».[16] Mit diesem Begriff gab Wilson eine Deutung der Isolation von Neuer Musik, die eine Wertung impliziert: Eine Subkultur ist nicht einfach nur eine Teilkultur, sondern eine Teilkultur, die mehr oder weniger in Opposition tritt zur herrschenden Kultur.[17] Neue Musik als Subkultur zu bezeichnen, suggeriert also deren Opposition zu den Normen der herrschenden Kultur; doch fragt sich, wie sich dieses Selbstbild mit der Tatsache vereinbaren lässt, dass Neue Musik nur aufgrund der hohen Bezuschussung öffentlicher Mittel überlebensfähig ist. Ihre Themen gehören, wie gesagt, zum Bildungskanon unserer Kultur. Neue Musik ist demnach eher eine spezialistische Teilkultur, die die Werte der Bildung ganz im Sinne der akzeptierten Bildungsnormen, der Leitkultur, befürwortet, auch wenn zu ihrem Selbstverständnis die ideologische Auffassung gehört, sie sei normabweichend.

c) Ob der Begriff der Kulturindustrie fällt oder nicht: Die Aversion gegen die Vermarktung gehört zum Selbstverständnis der Neuen Musik. «Man kann sagen, dass sich im Bereich der Kunst das kommerzielle Denken im heutigen West-Europa nach amerikanischem Vorbild in einer früher nie da gewesenen Weise etabliert hat […]. Mitten in unserer äußerlichen Freiheit leben wir unter einer Diktatur des Kommerzes.» So schrieb Hans Zender.[18] In der Tat scheint der Kanon des Verbotenen vor allem darauf abzuzielen, die Hörbarkeit der Musik zu erschweren, sich dem Markt zu entziehen. Dabei richtet sich der Verbotekanon logischerweise nach den Konventionen der populäreren Musik. Es scheint kein Zufall zu sein, dass eine – nicht wertend, sondern logisch – negative Definition Neuer Musik sehr viel näher liegt als eine positive: Es handelt sich um eine Musik, die Dur-Moll-Tonalität, regelmäßige Rhythmik, eine auf dem Konsonanz-Dissonanz-Gefälle basierende Harmonik, Wiederholungen aller Art und großräumige Melodik ausgrenzt. Es ist schwer, sich des Eindrucks zu erwehren, dass sich Neue Musik durch die Abgrenzung von ihrem Konzept der Kulturindustrie – oder einfacher: von der Popmusik – definiert. All das, was populäre Musik auszeichnet und was in breiterem Umfang musikalisch akzeptiert ist, wird von der Neuen Musik systematisch negiert. Dies aber führt zu dem latenten Widerspruch, dass Neue Musik letztlich von der populären Musik abhängig ist: Ohne Popmusik keine Neue Musik.[19]

VERSCHWISTERUNGSIDEOLOGIE

Allzu häufig erschöpft sich die musikwissenschaftliche Darstellung Neuer Musik darin, die Positionen der Komponisten zu rekonstruieren. Die diesen Quellen zugrunde liegenden kulturellen Axiome werden hingegen keiner kritischen Analyse unterzogen. Ob sich beispielsweise der Sinn, Aristoteles zu zitieren, in inhaltlichen Momenten erschöpft oder ob er nicht vielmehr auch als Symbol humanistischer Bildung eingesetzt wird usw., wird kaum je hinterfragt. Der Grund könnte in dem liegen, was ich die «Verschwisterungsideologie» nennen möchte: Statt die Komponisten und Werke der Neuen Musik zu einem historischen Gegenstand neben anderen zu machen, agieren Musikwissenschaftler oft als deren Verbündete.[20]

Gemeint ist nicht so sehr, dass die musikwissenschaftliche Betrachtung Neuer Musik grundsätzlich zu Apologien führe. Die Verschwisterung kann sich auch in Kritik äußern, wenn die kompositorische Umsetzung gemeinsamer Prämissen nicht überzeugt oder Komponisten in Erscheinung treten, die bestimmte Prämissen nicht teilen. Das Problem besteht vielmehr darin, dass Musikwissenschaftler tendenziell mit denselben ästhetischen, sozialen und historiografischen Prämissen die Musik analysieren, mit denen sie komponiert wurde, anstatt sich zu einer sozialhistorischen Verortung und Zergliederung gerade jener Prämissen aufzuschwingen.

Es liegt der Verdacht nahe, dass Neue Musik und ihre Exegeten ein gemeinsames soziales Interesse teilen, durch das ein solches Bündnis bedingt wird. So wie der soziale Status eines Komponisten Neuer Musik vom intellektuellen Anspruch seiner Musik abhängt, so hängt auch der des Musikwissenschaftlers – jedenfalls seiner Auffassung nach – von diesem Wert ab. Man wird darin eine Fortsetzung bildungsbürgerlicher Strategien und Mechanismen sehen dürfen, doch muss man sich auch der Frage stellen, wie sich angesichts der sozialen Umwälzungen der letzten 200 Jahre solche Strukturen halten konnten. ■

[1] Die gegenwärtige Aufsatzfassung ist stark gekürzt; die Vollversion ist auf der Website der *Neuen Zeitschrift für Musik* (www.musikderzeit.de) einzusehen. Der Beitrag begreift sich als eine Art Ausblick, der an folgende Studien anknüpft: *Die Wittener Tage für neue Kammermusik. Über Geschichte und Historiografie aktueller Musik*, unter Mitarbeit von Andreas Domann und Almut Ochsmann, Stuttgart 2007, sowie *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776-1871*, Frankfurt/Main und New York 2006. Referenzen auf diese Arbeiten werden in der gekürzten Fassung nur ausnahmsweise angeführt.

[2] Hanno Ehrler: «Mixen, Scratchen, Komponieren. ‹Neue elektronische Musik› – ein Einblick», in: *Musik-Texte* 88 (2001), S. 9-15. Siehe auch den Beitrag von Dahlia Borsche im vorliegenden Heft.

[3] vgl. Käte Hamburger: *Wahrheit und ästhetische Wahrheit*, Stuttgart 1979.

[4] Die Erhebungen von Rainer Dollase, Michael Rüsenberg und Hans J. Stollenwerk (*Demoskopie im Konzertsaal*, Mainz u. a. 1986) bestätigen die Bildungsfunktion Neuer Musik in mancher Hinsicht. Da ihre Studie jedoch nicht auf Neue Musik fokussiert war, liefert sie nur erste Anhaltspunkte.

[5] Mutatis mutandis dürfte Pierre Bourdieus Klassiker (*Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, übers. von Bernd Schwibs und Achim Russer, Frankfurt/Main 91997) immer noch den wichtigsten Ausgangspunkt solcher Studien darstellen.

[6] Die Methode Georgina Borns, sich in eine Institution neuer Musik (IRCAM) einzuschleusen, um eine möglichst ungefilterte Innenperspektive zu erlangen, war daher vorbildlich (*Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, Berkeley u. a. 1995).

[7] Hier sind Differenzierungen zu beachten: Bei der «MaerzMusik» nimmt man durchaus die Flasche Bier mit in den Konzertsaal, was in Donaueschingen oder Witten nicht der Fall ist. Und diese Differenz fällt ganz offensichtlich mit dem weiteren Begriff «aktueller» Musik zusammen.

[8] z. B. Rolf Tiedemann (Hg.): *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt/Main 1978, S. 40.

[9] Zum Begriff der *longue durée* siehe Fernand Braudel: «Geschichte und Sozialwissenschaften. Die lange Dauer», in: *Schriften zur Geschichte*, Bd. 1: Gesellschaften und Zeitstrukturen, übers. von Gerda Kurz und Siglinde Summerer, Stuttgart 1992, S. 49-87.

[10] zit. nach Walter Salmen: *Das Konzert. Eine Kulturgeschichte*, München 1988, S. 64.

[11] zit. nach Frank Hentschel: *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776-1871*, Frankfurt/Main und New York 2006, S. 98.

[12] Deshalb könnte eine empirische Untersuchung des Publikums Neuer Musik zu ganz anderen Resultaten führen, als Jörg Rössel sie am Opernpublikum beobachten konnte («Kulturelles Kapital und Musikrezeption. Eine empirische Überprüfung von Bourdieus Theorie der Kunstwahrnehmung», in: *Soziale Welt* 60 (2009), S. 239-257.

[13] Marcus S. Kleiner / Achim Szepanski (Hg.): *Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik*, Frankfurt/Main 2003.

[14] s. dazu vor allem Wolfgang J. Mommsen: *Bürgerliche Kultur und politische Ordnung. Künstler, Schriftsteller und Intellektuelle in der deutschen Geschichte 1830-1933*, Frankfurt/Main 2000, S. 158-177.

[15] Helmut Lachenmann: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*, hg. von Josef Häusler, Wiesbaden 1996, S. 98.

[16] Programmheft der Wittener Tage für neue Kammermusik, Saarbrücken 1990, S. 9.

[17] vgl. Wolfgang Lipp: Artikel «Subkultur», in: Günter Endruweit / Gisela Trommsdorff (Hg.): *Wörterbuch der Soziologie*, Stuttgart [2]2002, S. 583, ferner Werner Fuchs-Heinritz: Artikel «Subkultur», in: ders. u. a. (Hg.): *Lexikon zur Soziologie*, Opladen [3]1995, S. 655.

[18] Hans Zender: «Was kann Musik heute sein?» (1988), in: Jörn Peter Hiekel (Hg.): *Die Sinne denken. Texte zur Musik 1975-2003*, Wiesbaden u. a. 2004, S. 145-156, hier S. 147.

[19] vgl. Frank Hentschel: *Die Wittener Tage fur neue Kammermusik. Über Geschichte und Historiografie aktueller Musik*, unter Mitarbeit von Andreas Domann und Almut Ochsmann, Stuttgart 2007 (= Beihefte zum *AfMw* 62*)*, S. 233.

[20] vgl. Frank Hentschel: «Musikgeschichte im Raster der Notation», erscheint in: Lars-Christian Koch und Dörte Schmidt (Hg.): *Schriftkulturen der Musik*, voraussichtl. Schliengen 2011.