

# amm.

## ACTA MUSICOLOGICA

LXXVIII – 2006 – OFFPRINT

pp. 111-131

Edenda curavit: Philippe VENDRIX

EDITOREM ADIUVANT:

Ingrid Monson (US), Kate van Orden (US), Ulrich Konrad (D),  
Gianmario Borio (I), Alvaro Torrentes (E), Reinhard Strohm (GB),  
Karl Kügle (NL)

Wie neu war die „Neue Einfachheit“?

Frank HENTSCHEL

International Musicological Society  
Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft  
Sociedad Internacional de Musicología  
Società Internazionale di Musicologia  
Société Internationale de Musicologie



**BÄRENREITER**



# Wie neu war die „Neue Einfachheit“?

Frank HENTSCHEL  
Freie Universität Berlin

IN DER LITERATUR ÜBER DIE MUSIK der Siebzigerjahre gehört „Neue Einfachheit“ zu den wichtigeren Schlagworten. Es bezieht sich auf eine Gruppe damals junger Komponisten, deren Neuheit deshalb in der Einfachheit zu bestehen schien, weil sie sich gegen die „komplizierte“ Musik des Serialismus wandten, also eine Musik, in der sämtliche Parameter – Tonhöhe, -dauer, Klangfarbe, Artikulation, Dynamik – durch Reihen festgelegt waren. Der „Neuen Einfachheit“ werden Wolfgang Rihm, Hans-Jürgen von Bose, Hans-Christian von Dadelsen, Detlev Müller-Siemens, Manfred Trojahn, Wolfgang von Schweinitz und Peter Michael Hamel zugezählt<sup>1</sup>.

Zu den kompositorischen Merkmalen der „Neuen Einfachheit“ gehören die Rückwendung zur Vergangenheit, zu älteren Formen wie Symphonien, durchaus in spätromantischer Besetzung, Streichquartetten, Klavierkonzerten, Messen, Sonaten etc., der Rückgriff auf Tonalität, mitunter auch die Verwendung klassischer Zitate, weiter die Nutzung des traditionellen Instrumentariums und herkömmlicher Gesangstechniken, die Zulassung von Wiederholungen, von Melodien, sogar weit gespannten Melodiebögen, prägnanten rhythmischen Mustern, konsonanterer Harmonik, überhaupt die Retablierung eines Dissonanzgefälles und außerdem die nachdrückliche Besinnung auf Subjektivität und Expressivität, zuweilen auch die Aufnahme popmusikalischer Elemente. In den Werken der genannten Komponisten liegen diese Merkmale jedoch in je unterschiedlicher Auswahl, Intensität und Mischung vor. Die alternativ zum Begriff der „Neuen Einfachheit“ auch immer wieder ins Spiel gebrachten Begriffe „Neotonalität“ oder „Neoromantik“ mögen bestimmte Akzente setzen, doch mehr Präzision erzielen sie nicht. Dass sich die Komponisten der „Neuen Einfachheit“ daher deutlich voneinander unterscheiden, ist nicht weiter erstaunlich.

Ästhetisch betrachtet, eint die Komponisten der „Neuen Einfachheit“ die Suche nach Kommunikation mit dem Publikum, der Ausdruckswille, das Streben nach Verständlichkeit und die bewusste Abkehr vom insbesondere auf Adorno zurückgehenden Materialdenken, dem zufolge sich die Entwicklung der Musik als Ausweitung

---

1. Die Quelle für diese Auswahl wird weiter unten diskutiert.

des kompositorischen Materials vollzogen habe.<sup>2</sup> Die Frage, ob und inwiefern damit das musikgeschichtliche Fortschrittsdenken überhaupt in Frage gestellt wurde, wäre bei den einzelnen Komponisten allerdings durchaus unterschiedlich zu beantworten.

Mit dem Auftauchen des Schlagwortes waren indes auch seine Probleme präsent. Diese sind schon den beiden Wörtern des Begriffs inhärent: War die Einfachheit „neu“, weil Innovation darin bestand, dass man Einfachheit musikalisch umsetzte? Oder war die Einfachheit neu, weil eine alte Einfachheit, nämlich jene der Romantik, wieder aufgegriffen wurde? Doch auch die Bedeutung von „Einfachheit“ selbst war unklar. Denn es hängt von der jeweiligen Perspektive ab, was als einfach oder als kompliziert betrachtet wird. Beispielsweise läge es nahe, den Serialismus als einfach zu bezeichnen, insofern er lediglich Zahlenreihen mechanisch auf Töne appliziert. Serielle Musik klingt schwierig, weil sie nicht eingängig ist, doch tatsächlich hört man alles, was zu hören ist. Denn die Reihen sind hörend nicht nachvollziehbar. Und nicht von ungefähr führte die serielle Musik in die Aleatorik – in die reine Zufallsmusik, wo analytisch schon deshalb nichts zu rekonstruieren ist, weil es nichts zu rekonstruieren gibt. In der Musik der „Neuen Einfachheit“ finden sich demgegenüber unter Umständen motivische, harmonische und rhythmische Beziehungen; und das sind natürlich Elemente, deren Nachvollzug man als schwierig bezeichnen könnte. Den Eindruck des „Einfachen“ erweckte damals das Gefühl des Vertrauten – eigentlich wäre also von „Neuer Vertrautheit“ zu sprechen. Andererseits irritierte die Musikkritiker von damals auch gerade die Vertrautheit, weil sie ihren Erwartungen widersprach.

Es ist also kompliziert mit dieser Einfachheit. Das hat weitere Gründe. So wusste man nicht, wer eigentlich dazu gehören sollte. Neue Einfachheit war ein Schlagwort, das bald auf so gut wie alles angewandt wurde, was nicht mehr als seriell, aleatorisch oder als Klangfarbenkomposition zu bezeichnen war. Begünstigt wurde dies dadurch, dass „Neue Einfachheit“ als Übersetzung des englischen Begriffs „New Simplicity“ verstanden werden konnte, der auf die „Minimal Music“ bezogen worden war.<sup>3</sup> Gleich, welche Gruppe von Komponisten einzelne Autoren unter dem Schlagwort zusammenfassten, lässt sich sagen: Die zugezählten Komponisten wiesen mindestens so viele Unterschiede wie Gemeinsamkeiten auf. Wirklich konsistent war die Gruppe nie. Es verwundert daher kaum, dass viele der betroffenen Komponisten den Begriff mehr oder weniger bestimmt ablehnten. Als Wolfgang Rihm 1979 zu dem Kolloquium „Zur ‚Neuen Einfachheit‘ in der Musik“ eingeladen wurde, begann er sein Referat mit dem effektvollen Einleitungssatz: „Allein, dass ich eingeladen bin, hier ‚Zur Neuen Einfachheit in der Musik‘ zu sprechen

2. Vgl. Carl DAHLHAUS, „Abkehr vom Materialdenken?“, in: *Algorithmus, Klang, Natur: Abkehr vom Materialdenken?*, hg. von Friedrich Hommel, Mainz 1984 (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 19), S. 45-55; ferner ders., „Vom Einfachen, vom Schönen und vom einfach Schönen“, in: *Ferienkurse 1978*, 29. *Internationale Ferienkurse für Neue Musik*, Mainz 1978, S. 22-33.

3. Christopher Fox, Artikel „Neue Einfachheit“, in: *NGrove*, 2<sup>nd</sup> ed., Bd. 17, S. 781.

– damit fängt das Problem schon für mich an“.<sup>4</sup> Rihm wies den Begriff von sich und gilt doch bis heute als der wichtigste Vertreter der „Neuen Einfachheit“, sofern man an dem Begriff festhält.

Ein weiteres Problem wird aus der größeren historischen Distanz vielleicht deutlicher erkennbar: Unter Verwendung der oben genannten musikalischen Kriterien lassen sich Kompositionen beschreiben, die normalerweise nicht unter der Rubrik „Neue Einfachheit“ subsumiert werden. Und das hat nicht nur den Grund, dass viele der genannten Merkmale, insbesondere die Neigung zu mehr Verständlichkeit, auch auf andere Kompositionen der Siebzigerjahre zutrafen,<sup>5</sup> sondern dass es Kompositionen, die diese Merkmale aufwiesen, eigentlich schon immer gab. Das Ziel des folgenden Beitrags besteht darin, einerseits zu zeigen, dass „Neue Einfachheit“ als kompositionsgeschichtliche Kategorie kaum haltbar ist (1.), dass sie aber als ideologiegeschichtliches Etikett gleichwohl eine historische Tatsache trifft (2.).

### 1. „Neue Einfachheit“ und Kompositionsgeschichte

Die Bedeutung des Etiketts „Neue Einfachheit“ für die aktuelle Historiografie ist unklar. Einerseits kann Rainer Nonnenmann in einem kürzlich erschienenen Aufsatz die Auffassung äußern, bei dem Schlagwort handle es sich um einen „stehenden Begriff der Musikgeschichtsschreibung“.<sup>6</sup> Andererseits hat eines der beiden zentralen Nachschlagewerke des Faches, die MGG, vermutlich aufgrund der bereits kurz illustrierten Schwierigkeiten überhaupt darauf verzichtet, der „Neuen Einfachheit“ einen Eintrag zu widmen – so wie man sich übrigens, wenn man nach der musikwissenschaftlichen Deutung der „Postmoderne“ sucht, in diesem Lexikon mit dem „Posthorn“ zufrieden geben muss. Das andere der beiden Nachschlagewerke, der New Grove, enthält immerhin einen Eintrag zu dem Stichwort, der allerdings weniger als eine Spalte umfasst und nur fünf Sekundärtitel anbietet. Die beiden Enzyklopädien reagieren damit durchaus auf eine Tatsache: Abgesehen von einigen, meist eher musikkritischen Aufsätzen und Polemiken aus den späten Siebziger- und frühen Achtzigerjahren existiert kaum ernsthafte Forschung, die sich der „Neuen Einfachheit“ widmet.

Der Widerspruch zwischen dem Urteil, „Neue Einfachheit“ sei zu einem „stehenden Begriff“ der Musikhistoriografie geworden, und seiner Absenz in einschlägigen Lexika hat einen sachlichen Grund. Die Irritation kommt daher, dass „Neue Einfachheit“ sowohl eine musikhistorische Tatsache ist als auch ein Begriff, der für die Beschreibung eines

4. Die Klassifizierung der „Neuen Einfachheit“ aus der Sicht des Komponisten, in: *Zur „Neuen Einfachheit“ in der Musik*, hg. von Otto Kolleritsch, Graz 1981 (Studien zur Wertungsforschung 14), S. 79–82, hier S. 79.

5. Siehe hierzu auch Christoph von Blumröder, „Formel-Komposition – Minimal Music – Neue Einfachheit. Musikalische Konzeptionen der siebziger Jahre“, in: *Neuland 2 (1981–1982)*, S. 183–205, insb. S. 204.

6. Geliehenes Pathos: „Kritische Gedanken zu einer „Zweiten Neuen Einfachheit“ am Beispiel von Matthias Pintscher“, in: *Die Musikforschung* 57 (2004), S. 215–233, hier S. 215.

kompositionsgeschichtlichen Augenblicks ungeeignet ist. Doch wurde zwischen den beiden Verwendungsweisen des Begriffs nicht streng genug unterschieden; das Resultat war die Ablehnung des Terminus oder musikhistoriografische Konfusion.

In dem Artikel des New Grove nennt Christopher Fox die „Neue Einfachheit“ ein „short lived movement that flourished in the later 1970s and early 1980s“, und er meint, sie nicht nur chronologisch, sondern auch national präzise einzirkeln zu können. Es handle sich um ein „essentially national phenomenon“. Als Vertreter nennt er neben Bose, Dadelsen, Müller-Siemens, Rihm, Schweinitz und Trojahn auch Ulrich Stranz. Sie alle wurden zwischen 1946 und 1957 geboren.<sup>7</sup> Zur musikalischen Charakterisierung greift er auf Merkmale zurück, die in der obigen Beschreibung enthalten sind. Fox kombiniert also zwei chronologische Koordinaten, die kompositorische „Blütezeit“ und die Generation, eine kulturelle oder nationale und schließlich eine musikalische Koordinate miteinander, um die „Neue Einfachheit“ zu bestimmen.

Diese Vorgabe führt kompositionsgeschichtlich allerdings in zahlreiche Aporien. Erstens hat es schon lange vor den späten Siebzigerjahren Komponisten gegeben, deren Werke den oben genannten Merkmalen entsprachen; die Eingrenzung durch Generationszugehörigkeit funktioniert also nicht. Zweitens haben diese Komponisten nicht nur in Deutschland gelebt, so dass das nationale Kriterium ebenfalls nicht tragfähig ist. Und drittens ist die Rede von der Blütezeit nicht haltbar: Kompositionsgeschichtlich gab es vergleichbare Ansätze nicht nur lange vor den späten Siebzigerjahren, sondern insbesondere auch lange danach, nämlich bis heute. Die Problematik verdient eine eingehendere Betrachtung:

a) Wenn man wollte, ließe sich eine lückenlose kompositionsgeschichtliche Tradition konstruieren, die in die Komponisten der „Neuen Einfachheit“ einmündet. Paul Hindemith war durchaus bis zu seinem Tod 1963 kompositorisch präsent. Zwar zeichnen seine Werke weder Expressivität noch Subjektivität in besonderer Weise aus, aber andere Elemente weisen direkte Gemeinsamkeiten mit den Werken der „Neuen Einfachheit“ auf. Hindemith hat die Tradition großer Formen fortgeführt, war um Verständlichkeit bemüht, nahm nicht am Fortschrittsdogma und der damit einhergehenden Tabuierung der Harmonik mit Konsonanzgefälle, der Melodik und einer regelmäßigen Rhythmik teil. Hindemith nutzte nicht mehr einfach die Dur-Moll-Tonalität des 19. Jahrhunderts, aber er komponierte, in seiner spezifischen Weise, tonal. Aus seiner Spätzeit stammen beispielsweise die *Pittsburgh Symphony* von 1958 und das Orgelkonzert von 1963. Zu selten macht man sich bewusst, dass Hindemith in anderen Szenen der musikalischen Welt als angesehener Komponist lebte und wirkte, während in Darmstadt der Serialismus propagiert wurde. Doch selbst bei den Darmstädter Ferienkursen waren Hindemiths Werke keineswegs absent. In den Vierzigerjahren, also 1946 bis 1949, aber auch noch darüber

7. Artikel „Neue Einfachheit“ (wie Anm. 3), S. 781.

hinaus, galt er, seiner Präsenz nach zu urteilen, durchaus als repräsentativer Vertreter zeitgenössischer Musik. Der Einbruch fand 1952 statt. Von da an ist Hindemith in den Programmen überwiegend nur noch im öffentlichen Schlussvorspiel zu finden, für das die Solisten ihre Werke selbst aussuchten.<sup>8</sup>

Nur 10 Jahre jünger als Hindemith war Karl Amadeus Hartmann, der am Kriegsende 40 Jahre zählte. Wie Hindemith orientierte sich Hartmann an klassisch-romantischen Formen und ihrem Instrumentarium. Der Stil seiner späten Werke, etwa der achten Symphonie von 1962, die im Jahr darauf auch in Darmstadt aufgeführt wurde, ist allerdings hoch expressiv, voll intensiver Dramatik, und schwankt zwischen freitonalem und freiatonalem Episoden. Zusammengenommen repräsentierten Hindemith und Hartmann im Prinzip sämtliche Voraussetzungen für die Komponisten der „Neuen Einfachheit“: das Bewusstsein davon, dass Tonalität und Atonalität nebeneinander existierende Möglichkeiten sind, Musik zu schreiben, das Streben nach Verständlichkeit und nach subjektivem, emotionalem Ausdruck sowie die Möglichkeit, die bekannten großen Formen anzuwenden. In der Tat ließen sich Passagen aus Hartmanns achter Symphonie herauslösen, die ebenso gut einem Werk der „Neuen Einfachheit“ entstammen könnten.

Dass sich die Musik der „Neuen Einfachheit“ andererseits in vielerlei Hinsicht von der Musik Hindemiths und Hartmanns unterscheidet, braucht nicht zu irritieren. Immerhin sind jene Komponisten ein halbes Jahrhundert später zur Welt gekommen. Doch die zeitliche Lücke ließe sich füllen. Dazu böte es sich an, der Chronologie der Jahrgänge zu folgen, weil sie die fast lückenlose Konstanz der Merkmale der „Neuen Einfachheit“ zu illustrieren vermag. Es lassen sich für die vorliegende Fragestellung kaum relevante Komponisten ausmachen, die in den Zehnerjahren geboren wurden, und das mag den Grund haben, dass der Beginn der musikalischen Entwicklung dieser Komponisten ausgerechnet mit der Gleichschaltung des Musiklebens im Dritten Reich zusammengefallen wäre. Doch in den Zwanziger- und Dreißigerjahren kamen mehrere Komponisten zur Welt, die sich an diese Tradition durchaus anschlossen und sie teilweise im Rückgriff auf Schönberg, Berg und Webern stärker mit Atonalität durchsetzten. Arnold Schönberg schrieb bis zu seinem Tod 1951 noch expressive oder, wenn der Ausdruck erlaubt ist, spätrömantische Zwölftonkompositionen. So sehr daher die seriell verfahrenen Komponisten die historische Kontinuität mit der Dodekaphonie betonten<sup>9</sup>, so sehr konnte Schönberg doch eben auch ganz anders aufgegriffen werden. Außer der ersten sind die hauptsächlich in den Sechziger- und Siebzigerjahren entstandenen elf Symphonien

---

8. Diese wie weitere Informationen über die Gestaltung der Internationalen Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik bis 1966 sind zu entnehmen: *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik*, Darmstadt 1946–1966, hg. von Gianmario Borio und Hermann Danuser, 4 Bde., Freiburg im Br. 1997, Bd. 3, S. 513–638; zur Präsenz von Hindemith vgl. auch Dieter REXROTH, „Außerhalb der Forderungen der Epoche. Paul Hindemith und Bernd Alois Zimmermann und der musikalische Fortschritt nach dem Zweiten Weltkrieg“, in: *Musikkultur in der Bundesrepublik Deutschland. Symposium Leningrad 1990*, Regensburg 1994, S. 297–304, insb. S. 299.

9. Siehe dazu REXROTH, ebd., S. 297f.

Fritz Geißlers, Jg. 1921, dodekaphon.<sup>10</sup> Doch im Übrigen ähneln sie der klassisch-romantischen Symphonik weit mehr als dem Serialismus. (Überhaupt ist es unerheblich, ob im Einzelfall auf reihentechnische Verfahren zurückgegriffen wurde, weil diese mit den Merkmalen der „Neuen Einfachheit“ durchaus nicht unvereinbar sind.) Ähnliches gilt für den fünf Jahre jüngeren Hans Werner Henze, mindestens seit er sich mit der *Ode an den Westwind* von 1953 vom Serialismus dezidiert abgewandt hat.<sup>11</sup> Sein Oeuvre umfasst unter anderem Opern, Symphonien und Violinkonzerte. Auch Aribert Reimann, Jg. 1936, dessen erstes Klavierkonzert 1961 übrigens unter Leitung von Henze aufgeführt wurde, und Siegfried Matthus, Jg. 1934, sind hier zu nennen. Mehr als Henze und Reimann nutzt Matthus auch die Tonalität. Doch die Ansätze waren sehr unterschiedlich und auch in sich vielschichtig. In den späten Sechzigerjahren hatte Wilhelm Killmayer unter anderem mit seinen miniaturartigen ersten beiden Symphonien die musikalische Faktur drastisch reduziert und eine tonale Sprache gleichsam neu erfunden, bevor er sich mit seiner dritten Symphonie (1973, rev. 1988) dem klassisch-romantischen Idiom wieder stärker annäherte. 1927 geboren, ist Killmayer rund zwanzig Jahre älter als die Komponisten der „Neuen Einfachheit“. Man kann daher sagen, dass sämtliche Elemente der kompositorischen Verfahrensweisen, die von den Komponisten der „Neuen Einfachheit“ angewandt wurden, nicht nur im Rückgriff auf ältere Vergangenheit zu gewinnen waren, sondern dass sie innerhalb Deutschlands lückenlos tradiert worden waren. Davon, dass die „Neue Einfachheit“ neu gewesen sei, kann also zumindest im kompositionsgeschichtlichen Sinne keine Rede sein.

b) In Bezug auf die Zeit zwischen 1949 und mindestens 1989 ist die Rede von „Deutschland“ doppeldeutig. In der Tat lebten zwei der soeben genannten Komponisten, Geißler und Matthus, in der DDR. Hindemith und Henze hatten Deutschland außerdem verlassen. Überhaupt war die Fokussierung auf „deutsche“ Komponisten hier nur als Replik auf die Behauptung zu verstehen, bei der „Neuen Einfachheit“ handle es sich um ein wesentlich nationales Phänomen. Tatsächlich gewinnt die Vermutung, bei der „Neuen Einfachheit“ handle es sich in keinem der beiden möglichen Wortsinne um ein „neues“ Phänomen, weit reichend an Plausibilität. Auch hier gilt, dass zu selten daran erinnert wird, dass zum Teil bereits lange vor 1910 geborene Komponisten wie Arthur Honegger, Frank Martin, Bohuslav Martinů, Darius Milhaud, Dimitri Schostakowitsch oder Igor Strawinsky bis in die Fünfziger- oder gar Siebzigerjahre hinein aktiv waren und durchaus aktuelle, nur eben nicht serielle Musik komponierten. Keinen dieser Komponisten könnte man in irgendeinem engeren Sinne als Vorläufer der „Neuen Einfachheit“ apostrophieren,<sup>12</sup> doch tradierten diese Komponisten klassisch-romantische Formen und

10. Artikel „Geißler, Fritz“, in: *MGG2*, Personenteil, Bd. 7, Sp. 694.

11. Peter PETERSEN, „Hans Werner Henze“, in: *Komponisten der Gegenwart*, hg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, München, 28. Lieferung, 2004, S. 22.



demonstrierten die Lebendigkeit unterschiedlichster Varianten tonaler Grammatiken. Und man griffe umgekehrt zu kurz, wollte man behaupten, bei den Werken dieser Komponisten handle es sich bloß um Werke, die sich aufgrund des Alters ihrer Urheber gewissermaßen in eine neue Zeit hinübergerettet hätten. Denn es fehlte keinesfalls auch an jüngeren Komponisten, die ganz andere Wege gingen als die Serialisten oder die so genannten Postserialisten. Der 1913 geborene Benjamin Britten, dessen *Cello Symphony* wie Hindemiths Orgelkonzert 1963 entstand, gehörte zu ihnen, aber auch der 1911 geborene Allan Pettersson, der 1916 geborene Alberto Ginastera sowie der 1918 geborene George Rochberg, die stilistisch sehr viel mehr noch an die Musik der „Neuen Einfachheit“ erinnern als Britten.

Die früheren Kompositionen des Argentiniers Ginastera sind deutlich an Strawinskys russische Ballette und insbesondere an die Werke Béla Bartóks sowie Maurice Ravels angelehnt. Die spätere Kombination seiner Kompositionstechnik mit dodekaphonen Elementen und das gleichzeitige Festhalten an den traditionellen Formen führte zu Ergebnissen, die den Kompositionen der „Neuen Einfachheit“ weit reichend verwandt sind. Zu denken wäre etwa an die beiden Klavierkonzerte von 1961 beziehungsweise 1972. Dies gilt umso mehr, wenn man berücksichtigt, wie vielgestaltig die „Neue Einfachheit“ bereits in sich ist. Petterssons Oeuvre, in dessen Zentrum 15 zwischen 1951 und 1978 vollendete Symphonien stehen, zeichnet sich durch einen expressiven, teils pathetischen Stil aus, der Tonalität und Atonalität mühelos miteinander verbindet. Pettersson hinterließ zwei weitere Symphonien unabgeschlossen, als er 1980 und damit in einer Zeit starb, da die „Neue Einfachheit“ neu erschien, unter anderem weil der schwedische Komponist in Deutschland erst in den späten Achtzigerjahren wahrgenommen wurde.<sup>12</sup> Vollends ließe sich der US-Amerikaner George Rochberg den Komponisten der „Neuen Einfachheit“ geradezu beordnen, stammten Werke wie *Black Sounds* nicht bereits von 1965. Rochberg hatte sich in den Fünfzigerjahren an die dodekaphonen Kompositionen Schönbergs angeschlossen, beispielsweise in der *Chamber Symphony* für neun Instrumente von 1953. Auch in seiner Anlehnung an klassische Formen und der angestrebten Expressivität konnte Rochberg an Schönberg anknüpfen. Er adaptierte dessen Stil von hier aus jedoch auf ganz andere Weise als die Serialisten. Zwar orientierte er sich in den späteren Fünfzigerjahren im Rückgriff auf Webern an strengeren reihentechnischen Verfahren, doch bezog er schon im folgenden Jahrzehnt Zitate älterer, klassischer und zeitgenössischer Komponisten in seine Musik ein. Der Rückgriff auf die Tradition und die stilistische Auflockerung seiner Werke führte gegen 1970 zu einem Kompositionsstil, der mit Themen operierte und tonale Harmonik sowie Expressivität zuließ. In den *Black Sounds* von 1965 kündigt sich dieser Stil an.

12. Allerdings stellt sich Trojahn selbst in eine Reihe mit Komponisten wie Henze, Killmayer, Hartmann, Milhaud, Honegger und Pettersson (siehe das Zitat bei Theo HIRSBRUNNER, „Die Harmonik Manfred Trojahns“, in: *Musiktheorie* 7 [1992], S. 47-59, hier S. 47).

13. Michael KUBE, Artikel „Pettersson, Allan“, in: *MGG2*, Personenteil, Bd. 13, Sp. 443.

Auch in Osteuropa, wo eine stärkere Orientierung an der Tradition und das Streben nach Verständlichkeit durch den sozialistischen Realismus begünstigt worden war, war eine Fülle von Komponisten tätig, deren Werke sich in großer stilistischer Nähe zu jenen der „Neuen Einfachheit“ bewegen. Sie gehören einer etwas jüngeren Generation an. Zu ihnen sind beispielsweise Edison Denisov (Sowjetunion, Jg. 1929) und Arvo Pärt (Estland, Jg. 1935) zu zählen, vielleicht auch Tadeusz Baird (Polen, Jg. 1928). Bairds Werke der Sechzigerjahre sind selten tonal, doch nähern sie sich andererseits ebenso wenig einem punktuellen Stil. Große orchestrale Gesten und Expressivität bestimmen den Charakter von Werken wie *Epiphanische Musik* (1963) oder *Vier Novellen* (1967). Immerhin konstituiert die zweite der *Vier Novellen* durch ein kontinuierliches Ostinato-Motiv thematischen, rhythmischen und selbst ansatzweise tonalen Zusammenhalt. Ähnlich wie Baird, hat sich auch Denisov in den Sechzigerjahren stark an atonale und dodekaphone Kompositionstechniken angelehnt. Die Kantate *Die Sonne der Inkas* wurde sogar unter der Leitung Bruno Madernas 1965 in Darmstadt aufgeführt, doch nie war Denisov dem punktuellen Stil des Serialismus zugeneigt. Das Orchesterwerk *Peinture* von 1970 vereint einerseits ganz auf Klanglichkeit und Instrumentalfarbe hin ausgerichtete, wenn man will: impressionistische, Passagen mit solchen, die im Zeichen des Dramatisch-Expressiven stehen. Pärts frühe Werke wie die erste Symphonie (1964) oder das Cellokonzert *Pro et Contra* (1966) schließlich beziehen Tonalität, Stilzitate und Jazzelemente in die Musik ein.

Aufgrund der angeführten Beispiele, und nur um solche handelt es sich hier, lässt sich durchaus behaupten, dass die für die Definition der „Neuen Einfachheit“ als kompositionsgeschichtlichem Phänomen konstitutiven Elemente: Subjektivität, Expressivität, traditionelle Formen, Anlehnung an Tonalität, rhythmische Regelmäßigkeiten, Nutzung des harmonischen Konsonanzgefälles, Motivik, nie verloren gegangen und in der modernen Musik überall präsent waren. Davon, dass die „Neue Einfachheit“ ein wesentlich nationales Phänomen gewesen sei kann daher ebenfalls keine Rede sein.

c) Dass die „Neue Einfachheit“ nicht kurzlebig gewesen sein kann, ergibt sich bereits daraus, dass sich offenbar eine jahrzehntelange Tradition aufzeigen lässt, aus der sie hervorging. Deshalb wäre allenfalls zu fragen, ob die „Neue Einfachheit“ zu Beginn der Achtzigerjahre zu existieren aufgehört habe. Dies scheint jedoch nicht der Fall zu sein. Die Kontinuität der stilistischen Merkmale der „Neuen Einfachheit“ weist mindestens drei Facetten auf: Erstens waren die meisten der bereits genannten Komponisten durch die Achtzigerjahre hindurch weiter aktiv. Dies gilt für die Komponisten der „Neuen Einfachheit“ selbst, die nirgends einen so deutlichen stilistischen Bruch vollzogen haben, dass von einem Ende der Bewegung zu sprechen wäre, sofern man sie eben unter einer solchen Rubrik zusammenfassen möchte. Aber es gilt auch für die übrigen der genannten Komponisten, sofern sie noch am Leben waren und sind. Die einzige Ausnahme mag Arvo Pärt sein, der in den Siebzigerjahren die Wendung zu seinem ganz persönlichen repetitiven und meditativen Stil nahm.

Zweitens gab es darüber hinaus auch Komponisten, die ihren Stil in den Siebziger- oder Achtzigerjahren gerade in Richtung der „Neuen Einfachheit“ hin gewandelt haben, und darunter befinden sich selbst einige, die zuvor zur „Neuen Musik“ im emphatischen, großgeschriebenen Sinne gehörten. Drei von ihnen waren zuvor als Vertreter der so genannten Klangfarbenkomposition bekannt geworden: die beiden Polen Krzysztof Penderecki und Henryk Górecki sowie der Koreaner Isang Yun. Sie alle begannen, sich seit Mitte der Siebzigerjahre wieder stärker an dem romantischen Idiom zu orientieren. Gleichzeitig rückte die Symphonie neben anderen groß angelegten Formen und auch geistlichen Werken ins Zentrum ihres Schaffens. Henryk Górecki feierte mit seiner Symphonie op. 36, die allerdings bereits seine dritte war, 1976 einen im Rahmen der so genannten E-Musik des 20. Jahrhunderts beispiellosen Erfolg. Penderecki schrieb zwischen 1973 und 1992 fünf Symphonien, von denen nur die erste noch deutliche Spuren der Klangfarbenkomposition trägt; und Isang Yun komponierte zwischen 1982 und 1987 ebenfalls fünf Symphonien. Überraschender noch ist vielleicht die Zuwendung Dieter Schnebels zu einer Symphonik, die ihre Wurzeln im 19. und frühen 20. Jahrhundert deutlich erkennen lässt. Der Name „Schnebel“ ist hauptsächlich mit postseriellen, experimentellen Werken und offenen Formen verbunden, insbesondere mit *Glossolalie* (1960). Doch in Werken wie den *Sinfonie-Stücken* von 1984-1985, der *Dahlemer Messe* von 1984-1987 oder der *Sinfonie X* von 1989-1991 greift Schnebel, zumindest unter anderem, auf eine Musiksprache zurück, die ihn durchaus in stilistische Nähe zur „Neuen Einfachheit“ rücken.

Drittens war durch die Achtzigerjahre hindurch und darüber hinaus eine Reihe von Komponisten tätig, die nicht nur stilistisch, sondern auch ihrer Generation nach den Komponisten der „Neuen Einfachheit“ direkt zuzuordnen wären. Zu nennen sind beispielsweise Franz Hummel (Jg. 1939), Udo Zimmermann (Jg. 1943), Theo Brandmüller (Jg. 1948), Heinz Winbeck (Jg. 1946), Ulrich Stranz (Jg. 1946) und Peter Ruzicka (Jg. 1948). 1988 fand in Leningrad das dritte „International Music Festival“ statt. Fast ausnahmslos wären die dort zur Aufführung gebrachten Komponisten hier zu nennen. Die Namen Hummel, Matthus, Penderecki und Rihm wurden bereits genannt; andere sind John Adams, Yasushi Akutagawa, Jordi Cervello, Sofia Gubaidulina, Gija Kancheli, Ladislav Kubik, Rodion Schedrin, Alfred Schnittke und Manfred Weiß. Natürlich wurden Tendenzen, die der „Neuen Einfachheit“ verwandt waren, von der Tradition des Sozialistischen Realismus begünstigt, doch angesichts des hohen Ausländeranteils auch aus nicht sozialistischen Ländern dürfte diese Erklärung kaum ausreichen. Und man kann auch nicht davon reden, dass diese kompositionsgeschichtliche Phase zu Ende sei: Friedhelm Döhl (Jg. 1936) legte seine „Symphonie“ im Jahr 1998, Hans Werner Henze seine große zehnte Symphonie im Jahr 2000 vor.

Wenn Rainer Nonnenmann daher in Bezug auf Rebecca Saunders (Jg. 1967), Matthias Pintscher (Jg. 1971), Jörg Widmann (Jg. 1973) und Johannes Maria Staud (Jg. 1974) von

einer „Zweiten Neuen Einfachheit“ spricht<sup>14</sup>, ist das nicht nur deshalb unglücklich, weil sich „Neue Einfachheit“ nicht als kompositionsgeschichtliche Kategorie eignet, sondern auch deshalb, weil die der „Neuen Einfachheit“ zugerechneten Komponisten zwar vielleicht Schüler hervorgebracht haben, diese aber keineswegs auf einen Stil zurückgreifen, der inzwischen verklungen wäre. Vielmehr hat es, wie wir sahen, fortwährend Musik gegeben, die den Merkmalen der „Neuen Einfachheit“ entsprach. Es hat auch kein Generationenwechsel stattgefunden, so dass man von einer zweiten Generation sprechen könnte. Der jüngste der ursprünglich der „Neuen Einfachheit“ zugerechneten Komponisten ist Detlev Müller-Siemens, der 1957 geboren wurde. Rebecca Saunders ist nur zehn Jahre jünger. Da wird man nicht von einem Generationenwandel oder einer „Zweiten Neuen Einfachheit“ sprechen wollen. Überhaupt dürfte es kaum möglich sein, eine „Zweite Neue Einfachheit“ im Sinne einer Schule aus dem Lehrer-Schüler-Verhältnis abzuleiten. Denn ein Komponist wie der 1971 geborene Thomas Adès war nie ein Schüler eines Komponisten der „Neuen Einfachheit“, doch würde er sich stilistisch durchaus gut in eine „Zweite Neue Einfachheit“ einpassen, die in Wahrheit allerdings ein und dieselbe „Neue Einfachheit“ ist, wie es sie schon lange gab, ohne dass sie freilich jemals ernsthaft neu oder einfach war.

## 2. „Neue Einfachheit“ und Ideologieggeschichte

Nun könnte man den voranstehenden Darstellungen, die darauf hinauslaufen, dass eine große, wenn auch nicht „neue“, „Einfachheit“ mindestens seit 1950 existierte, den Vorwurf machen, sie lösten die Kategorie in Beliebigkeit auf. Doch ging es gerade darum: zwar nicht darum, eine Kategorie in Beliebigkeit aufzulösen, wohl aber darum, die Konsequenzen aus einer kompositionsgeschichtlich bereits in sich beliebigen Kategorie zu ziehen. Gewiss liegen die Gemeinsamkeiten der genannten Komponisten ebenso sehr auf der Hand wie ihre Unterschiede. Nur trifft eine solche Mischung aus Gemeinsamkeit und Verschiedenheit auch auf die Komponisten der „Neuen Einfachheit“ selbst zu. Und natürlich könnte man die genannten Komponisten nochmals untereinander gruppieren – danach etwa, ob sie tonal komponieren oder nicht, ob sie Stilzitate verwenden oder nicht, ob sie sich an Jazz oder Pop orientieren oder nicht, welche Rolle Repetition spielt, wie eng sie sich an klassisch-romantische Formen anlehnen usw. Je nachdem, welche Kriterien angewandt würden, kämen sehr unterschiedlich zusammengesetzte Gruppen mit zahlreichen Überschneidungen dabei heraus. Kompositionsgeschichtlich ist es abwegig, von „Neuer Einfachheit“ zu sprechen. Dass die Internet-Enzyklopädie „Wikipedia“ auch Komponisten wie György Kurtág, Alfred Schnittke und Jury Everhartz nennt, mag demonstrieren, wie wenig kompositionsgeschichtliche Konsistenz sich aus dem Terminus ableiten lässt.<sup>15</sup>

Der Verwendung der „Neuen Einfachheit“ als einer kompositionsgeschichtlichen Kategorie lag ein Missverständnis zugrunde, das darin wurzelte, dass die so argumen-

14. Geliehenes Pathos (wie Anm. 6), S. 217.

15. Siehe [http://de.wikipedia.org/wiki/Neue\\_Einfachheit](http://de.wikipedia.org/wiki/Neue_Einfachheit), eingesehen 24. Juli 2005.

tierenden Kritiker und Historiker die Ideologie bestimmter Komponisten der Fünfziger- und Sechzigerjahre teilten. Besonders deutlich wird dies dort, wo die Komponisten der „Neuen Einfachheit“ als kompositionsgeschichtlich neue Erscheinung klassifiziert werden, ohne dass der Terminus der „Neuen Einfachheit“ herangezogen würde. Denn tatsächlich ist der Terminus allein das historisch Greifbare. Hans Heinrich Eggebrecht beobachtete allgemein das Phänomen einer Rückbeziehung auf die Tradition und einer Wendung zur Verständlichkeit.<sup>16</sup> Die der „Neuen Einfachheit“ zugerechneten Komponisten versah er nachdrücklich nicht mit einem Schlagwort, sondern schrieb:

Am stärksten aber ist die Wendung zur unmittelbaren Verständlichkeit der Musik in Verbindung mit einer Rückorientierung an Tradition in einer Komponistengeneration ausgeprägt, die seit Mitte der Siebzigerjahre hervortrat und durch Namen wie Hans-Jürgen von Bose, Wolfgang von Schweinitz, Manfred Trojahn und gegenwärtig besonders durch Wolfgang Rihm gekennzeichnet ist. Dabei handelt es sich um eine Art des Komponierens, die eingelassen ist in den anhaltenden Pluralismus der Erscheinungen und Richtungen und selbst in individuellen Ansatzpunkten unterschiedliche Konzepte verfolgt. Und doch können – ohne dass man zu Schlagworten greift – für diese wiederum neuartige Musik Trends und Merkmale genannt werden, die gemeinsam haben, dass sie sich von dem seriellen Ausgangspunkt der Musik nach 1950 am weitesten entfernen. Zu den Merkmalen gehören die Integration von Konsonanz und Tonalität, das Anknüpfen an geschichtlich vorgebildete, bedeutungsmäßig angereicherte Modelle, Gesten und Idiome, die Rückkehr zu überkommenen Gattungen, Form- und Satzbezeichnungen, der Ausdruck subjektiven Erlebens und existentieller Betroffenheit, die Hinwendung zum Hörer, zum Publikum, zur unmittelbaren Fasslichkeit der Formen, Mittel und Emotionen, die Abneigung gegenüber verbalen Kompositionskommentaren, das Vertrauen wieder auf das sich sinnlich vermittelnde Verstehen von Musik.<sup>17</sup>

Zu zeigen, dass diese kompositionsgeschichtliche Konstruktion nicht haltbar ist, dazu dienten die vorangeschickten musikhistorischen Darstellungen. Und doch handelt es sich bei der „Neuen Einfachheit“ zugleich um eine historische Tatsache. Als solche lässt sie sich indes allein über das Schlagwort und als eine Gegenideologie bestimmen – keinesfalls jedoch kompositionshistorisch. Es handelt sich vielmehr um eine ideologiegeschichtliche Tatsache, die sich nur dann angemessen begreifen lässt, wenn man selbst aus der Ideologie heraustritt.

Blicken wir daher zunächst auf die Entstehung des Begriffs. Abgesehen davon, dass dieser in der Musikkritik verstreut bereits Anwendung fand, lassen sich drei Etappen für seine stufenweise Festigung ausmachen: Vom 21. bis 23. Januar 1977 veranstaltete der WDR Köln eine Konzertreihe mit neuer Musik unter dem Titel „Neue Einfachheit“. Darin vorgestellte Komponisten waren Michael von Biel, John Cage, Morton Feldman, Mauricio Kagel, Marc Monnet, Steve Reich, Frederic Rzewski, Erik Satie, Ulrich Stranz, Hans Zender, Bernd Alois Zimmermann und Walter Zimmermann.<sup>18</sup> Schon aufgrund der nicht mehr zu überbrückenden Diversität dieser Komponisten war die Auswahl

16. *Musik im Abendland*, 5. Aufl., München und Zürich 2004, S. 822.

17. Ebd., S. 824.

18. *Musik der Zeit 1951–2001*, hg. von Frank Hilberg und Harry Vogt, Hofheim 2002, S. 94–96, 192, 214; vgl. auch Siegfried SCHMALZRIEDT, Bemerkungen zum Gebrauch des Begriffs „Neue Einfachheit“, in: *Zur „Neuen Einfachheit“* (wie Anm. 4), S. 17–24, hier S. 18.

der Namen terminologiegeschichtlich völlig folgenlos, doch die Konzertreihe trug, wie es scheint, dazu bei, das Schlagwort zu festigen. In Heft 1, 1979, widmete die NZ dann einen Abschnitt der „Jungen Avantgarde“, die sie aus kritischer Distanz mit Begriffen wie „Neo-Romantik“, „Neue Einfachheit“, „Neo-Primitivismus“ und „Neo-Tonalität“ in Verbindung brachte. Um zur Begriffsklärung beizutragen, bat die NZ junge Komponisten, Stellung zu nehmen. Es waren Wolfgang Rihm, Hans-Jürgen von Bose, Hans-Christian von Dadelsen, Detlev Müller-Siemens, Manfred Trojahn, Wolfgang von Schweinitz und Peter Michael Hamel. Aribert Reimann trug außerdem einen „Salut für die Junge Avantgarde“ bei. Seither gilt diese Textsammlung als Hauptquelle für den Begriff der „Neuen Einfachheit“.

Eine weitere Konsolidierung erfuhr das Schlagwort durch ein im Oktober desselben Jahres im Rahmen des „Steirischen Herbstes“ am Institut für Wertungsforschung durchgeführtes Symposium.<sup>19</sup> Schon damals erkannte Siegfried Schmalzriedt zu Recht, dass auch dieses Symposium, auf dem er sprach, seinen Beitrag zur Festigung des Begriffs beisteuern würde, obwohl sich die meisten Redner dem Schlagwort gegenüber kritisch äußerten.<sup>20</sup> In der Tat muss man von heute aus rückblickend das Symposium neben der Konzertreihe des WDR und dem Heft der NZ als dritten Markstein der Entstehungsgeschichte des Begriffs betrachten. Auf dem Symposium kamen neben Wolfgang Rihm und Manfred Trojahn, die in der NZ mit Beiträgen vertreten waren, auch Komponisten wie Ladislav Kupkovič und Gerhard Wimberger zu Wort, die von der NZ nicht berücksichtigt worden waren. Überdies fielen in den Beiträgen der Teilnehmer weitere Namen von Komponisten, die im Journalismus unter der Rubrik „Neue Einfachheit“ genannt wurden. Schmalzriedt z. B. zählte neben den genannten noch Renate M. Birnstein, Helmut Cromm, Jens-Peter Ostendorf und Manfred Stahnke auf.<sup>21</sup> In der Regel bezogen sich die Tagungsteilnehmer jedoch schwerpunktmäßig auf die Komponisten, deren Texte im Januar 1979 in der NZ abgedruckt worden waren.<sup>22</sup>

Als historische Tatsache lässt sich aufgrund dieser Beobachtungen zunächst zweierlei festhalten:

1. In der zweiten Hälfte der Siebzigerjahre war „Neue Einfachheit“ in Fachkreisen der „neuen Musik“ objektiv zu einem Schlagwort geworden.
2. Wollte man die dazugehörigen Komponisten bestimmen, dürfte man nicht kompositionsgeschichtlich argumentieren, sondern müsste sich auf die faktische Verknüpfung von Komponisten mit dem Schlagwort beziehen. Dazu böten sich die drei soeben angeführten begriffsgeschichtlichen Stationen an. (Im Folgenden

19. Otto KOLLERITSCH, [Vorwort], in: *Zur „Neuen Einfachheit“* (wie Anm. 4), S. 7.

20. Bemerkungen zum Gebrauch des Begriffs (wie Anm. 18), S. 23.

21. Ebd., S. 19.

22. Schmalzriedt, ebd., S. 19; Erich REIMER, „Komponist und Publikum. Historische Reflexionen zur ‚Neuen Einfachheit‘“, in: ebd., S. 38-47, hier S. 38; Wolf FROBENIUS, „Die ‚Neue Einfachheit‘ und der bürgerliche Schönheitsbegriff“, in: ebd., S. 48-60, hier S. 48; vgl. Otto KOLLERITSCH, „Zur Wertbesetzung des Begriffs der ‚Neuen Einfachheit‘“, in: ebd., S. 9-16, hier S. 11.

wird die NZ vom Januar 1979 als die am schärfsten umrissene und einflussreichste Klassifizierung pragmatisch übernommen.)

Um die „Neue Einfachheit“ ideologiegeschichtlich bestimmen zu können, ist es wichtig, eine ästhetische (a) und eine soziologische Dimension (b) voneinander zu unterscheiden, auch wenn sie nur idealtypisch differenzierbar sind.

a) Der Einfall, eine Reihe höchst disparater, hauptsächlich aus Europa und den USA stammender Komponisten unter der Rubrik der „Neuen Einfachheit“ zu versammeln, und die inhaltliche Positionierung der „jungen Komponisten“ in ihren Stellungnahmen für die NZ stimmen darin überein, dass sie mit einem ästhetischen Paradigma brechen: dem Fortschrittsdogma, das sich in der Durchrationalisierung des musikalischen Materials und der Tabuierung von Melodie, rhythmischer Regelmäßigkeit und Tonalität in der seriellen und aleatorischen Musik niedergeschlagen hatte. Nur diese negative Bestimmung, die kritische Haltung gegenüber bestimmten Strömungen der neuen Musik, lässt sich als ästhetischer Kern der „Neuen Einfachheit“ festhalten.

Eine solche Kritik am Fortschrittsdogma und dem Materialdenken der seriellen und so genannten postseriellen Verfahren der Fünfziger- und Sechziger- griff in den Siebzigerjahren um sich und fand das Schlagwort der „Neuen Einfachheit“ für sich. Man kann es auf der Basis der Texte der von der NZ 1979 proklamierten „Jungen Avantgarde“ mit konkreteren Inhalten versehen, darf darüber jedoch weder vergessen, dass diese Komponisten kompositorisch und ästhetisch erheblich voneinander abwichen, noch, dass es auch ganz andere Komponisten gab, die kritisch mit dem ästhetischen Paradigma der seriellen und aleatorischen Musik brachen, ohne die positiven Inhalte der „Jungen Avantgarde“ zu teilen, beispielsweise György Ligeti. Eine inhaltliche Präzisierung der ästhetischen Position der „Jungen Avantgarde“ von 1979 kann daher nur illustrativen Charakter besitzen, indem sie exemplarisch zeigt, welche ästhetischen Absichten die jungen Kritiker von Fortschrittsdogma, Materialdenken und serieller sowie aleatorischer Musik verfolgten. Eine inhaltlich nähere Bestimmung der „Neuen Einfachheit“ ist damit nur dann gegeben, wenn man den Terminus definitiv an diese Komponisten bindet. Sie ist demgegenüber nicht gegeben, wenn man, was ebenso legitim wäre, unter dem Begriff nur die Haltung von sämtlichen Komponisten verstünde, die sich in den Siebzigerjahren gegen Materialdenken, Fortschrittsdogma und Serialismus sowie Aleatorik wandten. Denn unter ihnen befanden sich Komponisten, die ganz andere Wege gingen als die von der NZ befragten Künstler. Ebenso blieb die Gegenideologie mindestens in dem Maße vage, in dem auch die ursprüngliche Ideologie selbst vage war. Ob das Materialdenken, das Fortschrittsdogma oder die bestimmten kompositionstechnischen Verfahren selbst jeweils Ziel einer Gegenideologie wurden, hing daher von vielen Faktoren ab, die je im Einzelfall zu klären wären.

Die Komponisten der „Neuen Einfachheit“ äußerten dem Fortschritts- beziehungsweise Innovations- und Materialdenken gegenüber Skepsis bis Ablehnung. Bose konsta-

tierte den „Verfall des Fortschritts Glaubens“, ohne ihn zu bewerten.<sup>23</sup> Rihm hob hervor, dass es in Musik eigentlich um etwas ganz anderes gehe, nämlich den „Augenblick, in dem alle gepackt sind“.<sup>24</sup> Dadelsen beschimpfte die „Häscher des historischen Materialstandes“, die „Neue-Musik-Ideologen“ und die „Musikfunktionäre der Adorno-Ära“<sup>25</sup>. Und ähnliche, wenn auch nicht ganz so scharfe, Töne waren von Müller-Siemens, Trojahn, Schweinitz und Reimann zu hören.<sup>26</sup> Mit diesem Angriff gegen die Ideologien der Neuen Musik verbanden sie die Rückwendung zu traditionellen Elementen, insbesondere der Tonalität,<sup>27</sup> auch wenn diese nur mehr gebrochen und distanziert anzuwenden sei.<sup>28</sup> Müller-Siemens und Schweinitz sprachen in diesem Zusammenhang geradezu von einer „Sehnsucht“ nach Tonalität oder Harmonik.<sup>29</sup> Mehr oder weniger ausnahmslos ging es den Komponisten um Subjektivität, Emotionalität und Expressivität.<sup>30</sup> Sie hoben den kommunikativen Aspekt von Musik hervor<sup>31</sup> oder bekämpften die Exklusivität der neuen Musik.<sup>32</sup> Bose und Schweinitz brachten diese Aspekte gar unter dem Stichwort der „Humanisierung“ oder „Re-Humanisierung“ auf den Punkt.<sup>33</sup>

b) Nun droht der Argumentation Zirkularität, denn was die Komponisten der „Jungen Avantgarde“ hier postulieren, das scheint es, wie im ersten Abschnitt des gegenwärtigen Beitrags umständlich demonstriert wurde, immer schon gegeben zu haben. Deshalb reicht eine rein ästhetische Ideologieggeschichte als Erklärung der „Neuen Einfachheit“ ebenfalls nicht aus. Man muss das ästhetische Moment der Ideologieggeschichte vielmehr um ein soziologisches ergänzen: Die „Neue Einfachheit“ erschien nur deshalb als neu, weil sie im Rahmen einer Szene auftrat, die vergleichbare kompositorische und ästhetische Ansätze zuvor ausgeschlossen hatte. Die Szene der „Neuen Musik“, die institutionell insbesondere durch die alljährlich (von 1970 an biennal) stattfindenden „Internationalen Ferienkurse für Neue Musik“ in Darmstadt zusammengehalten wurde, definierte sich geradezu durch Exklusivität und eine Innovationsideologie, die die direkte Übernahme traditioneller Elemente gewissermaßen untersagte.

Komponisten, die traditionelle Elemente biografisch mit sich führten, wurden in den Darmstädter Konzerten durchaus gespielt. Zu ihnen gehörten, vor allem in der Nachkriegszeit, Paul Hindemith und Karl Amadeus Hartmann. Hermann Danuser hat

23. „Versuch einer Bestimmung meines momentanen Standortes“, in: NZ 140 (1979), S. 9-11, hier S. 9.

24. „Ins eigene Fleisch... (Lose Blätter über das Jungerkomponistsein)“, in: ebd., S. 6-8, hier S. 8.

25. „Was macht Dionysos im Matriarchat?“, in: ebd., S. 12-14, hier S. 13.

26. MÜLLER-SIEMENS, [o. T.], ebd., S. 15f. hier S. 15; TROJAHN, [o. T.], ebd., S. 18-19, hier S. 17; SCHWEINITZ, „Standort“, ebd., S. 19-21, hier S. 19; REIMANN, „Salut für die junge Avantgarde“, ebd., S. 25.

27. Ebd., S. 11, 14, 15, 18, 19, 20.

28. Ebd., S. 10, 15, 20.

29. Ebd., S. 15, 20.

30. Ebd., S. 7, 8, 13, 16, 18, 19, 20, 21, 25.

31. Ebd., S. 8, 15, 23.

32. Ebd., S. 13, 18.

33. Ebd., S. 10, 19, 21.



gezeigt, dass man nie von einer „Darmstädter Schule“ sprechen konnte;<sup>34</sup> zu disparat und vielschichtig waren die Ferienkurse schon von Anfang an. Wohl aber lassen sich erstaunliche Auslassungen aufzeigen, wenn man die Programme der Ferienkurse bis 1976 prüft: Werke von Britten wurden nur zweimal, 1948 und 1954, aufgeführt; Ginastera war lediglich 1951 mit seinem ersten Streichquartett vertreten. Von den jüngeren Komponisten erlebten Denisov zwei, Pärt eine einzige Aufführung. Rochberg, Geißler, Killmayer, Baird, Matthus, Pettersson wurden gar nicht zur Kenntnis genommen. Besonders auffällig ist auch, dass Reimann nur einmal, 1961, gespielt wurde und dass Henze zwar bereits 1946 als Komponist präsent und 1955 neben Boulez und Maderna die Internationale Arbeitsgemeinschaft junger Komponisten leitete, dann jedoch nie wieder zugegen war.

Als 1972, begünstigt oder gar ermöglicht durch die 68er-Geschehnisse,<sup>35</sup> Rihm und Dadelsen in Darmstadt, 1974 auch Schweinitz, Müller-Siemens und Bose vertreten waren und sich 1976 außerdem Trojahn hinzugesellte, war die Gruppe der „neuen einfachen“ Komponisten nahezu komplett. Auch Werke von Komponisten wie Brandmüller und Stranz wurden in diesen Jahren aufgeführt (nur Hamel „fehlte“, wenn man das Januar-Heft der NZ von 1979 zum Maßstab nimmt). Schon 1972 hatte es gar eine Arbeitsgruppe „Tonalität in der Neuen Musik“ gegeben. Dies alles erschien nun neu und anders. Doch das war eine optische Täuschung, weil man beispielsweise Rochbergs *Black Sounds* (1965), Matthus' Violinkonzert (1968), Ginasteras erstes und zweites Klavierkonzert (1962 bzw. 1972) und Pärts erste Symphonie (1964) sowie sein explizit mit Tonalität spielendes Cellokonzert *Pro et contra* (1966) ausgeblendet, Henze und Reimann längst verdrängt hatte. Wie sehr sich die Szene noch 1968 gegen vermeintlich reaktionäre Tendenzen abschottete, zeigt eine Bemerkung Otto Tomeks. Die in Darmstadt diskutierte Fragestellung, ob das 19. Jahrhundert tot sei, kommentierte er beruhigend, die jüngere Generation sei der Romantik in weite Ferne gerückt, so dass „die Gefahr einer Neoromantik“ nicht zu befürchten sei,<sup>36</sup> als wäre das etwas Schlimmes.

Man darf daher nicht annehmen, es hätte plötzlich eine neue Generation gegeben, die eine neue Einfachheit anstrebte, sondern die Szene der „Neuen Musik“ hatte sich in einer Weise gewandelt, dass sie sich für Musik öffnete, die sich von der Fortschrittsideologie und dem Materialdenken verabschiedet hatte. Wenn man aber argumentiert wie Eggebrecht, die „Neue Einfachheit“ sei „wiederum neuartig“ gewesen, verwechselt man einen tatsächlichen soziologischen Wandel mit einem bloß scheinbaren kompositionsgeschichtlichen: Die Szene der „Neuen Musik“ hatte sich – je nachdem, wie man es deuten oder ausdrücken möchte – entweder aufgelöst oder sich in einer Weise transformiert, dass sie nun auch andere Musik akzeptierte und einige ihrer Tabus lockerte.

34. „Gibt es eine Darmstädter Schule?“, in: *Musikkultur in der Bundesrepublik Deutschland* (wie Anm. 8), S. 149-157.

35. Siehe dazu vom Verfasser, „Ein Popkonzert und die ästhetische Entdogmatisierung der „Neuen Musik“ nach 1968“, in: *Musik und gesellschaftlicher Protest*, hg. von Beate Kutschke und Arnold Jacobshagen (in Vorb.).

36. *Die 23. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1968*, o. O., o. J. [Darmstadt 1968], S. 6.

Nur wer diese Szene nicht als eine soziale Instanz, sondern als einen Repräsentanten von Kompositionsgeschichte interpretiert, kann der beschriebenen optischen Täuschung unterliegen. Welche Bedeutung man der kleinen Gruppe von Komponisten beimessen möchte, die seriell und dann eventuell aleatorisch komponierten, hängt davon ab, welche Maßstäbe man anlegt und welche Fragen man aufwirft. Doch dass die eigentliche Musik der Fünfziger- und Sechzigerjahre die serielle beziehungsweise postserielle sei, kann nur behaupten, wer sich die Ideologie der Darmstädter Szene zu Eigen macht, anstatt sie aus der historiografischen Distanz heraus zu analysieren. Allerdings muss es tatsächlich als Normalfall bezeichnet werden, dass Musikhistoriker die Sicht der Szene übernahmen und in eine scheinbar allgemeingültige Musikgeschichte umschrieben. Man kann wieder Eggebrechts Musikgeschichte als Beispiel anführen.<sup>37</sup> Von den letzten 14 Seiten des Buchs fallen 11 Seiten auf die Behandlung des Serialismus, einschließlich Elektronik, und der Aleatorik. Rochberg, Ginastera, Reimann, Geißler, Matthus, Killmayer, Pärt, Denisov, Baird, Górecki, Penderecki, Pettersson kommen in dieser Musikgeschichte nicht vor. So ist es natürlich leicht, die „Neue Einfachheit“ als ein neues Phänomen zu deklarieren.

Bei der „Neuen Einfachheit“ handelt es sich um eine Gegenposition zu der Haltung der alten Szene. Sie etabliert sich jedoch nicht als eine andere Szene, sondern als Transformation der alten. Nur deshalb konnte der Eindruck entstehen, die „Neue Einfachheit“ sei tatsächlich neu. Es hat schon immer das andere Denken gegeben, aber es war von führenden Ideologieträgern nicht akzeptiert, und genau dies änderte sich nun. Der an dieser Änderung beteiligte Mechanismus war mindestens zweischichtig: Zum einen öffneten sich die älteren Mitglieder der Szene für weniger dogmatische Anschauungen, und zum anderen zielten junge Komponisten mit ihrer Kritik direkt auf die Ideologie der Szene, so dass sie sie zwar angriffen, gleichzeitig aber weiterhin immanent argumentierten. Rochberg, Ginastera, Matthus, Pettersson und andere bewegten sich völlig außerhalb der Szene, so dass ihre Werke die Ideologie dieser Szene nicht in Frage stellen konnten. Sie gehörten nicht zur „Neuen Musik“. Nun aber traten Komponisten in Erscheinung, die sich auf die Szene bezogen, zum Teil auch als Schüler aus ihr hervorgingen und denen es auch gelang, sich innerhalb von ihr bemerkbar zu machen und sich rasch zu integrieren. Zwischen 1972 und 1976 wurden Werke der „Neuen Einfachheit“ in Darmstadt mit zunehmender Häufigkeit aufgeführt, 1978 präsentierten neben anderen Rihm und Bose Analysen, und 1980 leitete Rihm ein Kompositionsstudio und war Mitglied der Jury für die Auslotung des Kranichsteiner Musikpreises.<sup>38</sup>

37. Vgl. demgegenüber Rudolf Stephans erfrischendes Plädoyer für eine pluralistische Sicht der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts: „Die Veränderung des musikalischen Bewusstseins“, in: *Musikkultur in der Bundesrepublik Deutschland*. (wie Anm. 8), S. 25-30.

38. Informationen über die Programme der Darmstädter Ferienkurse nach 1966 finden sich in folgenden Publikationen der von Ernst Thomas herausgegebenen *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* (Mainz): Ferienkurse 72, S. 87-128 (S. 100-128: Übersicht der Jahre 1962 bis 1972); Ferienkurse 74, S. 94-108; Ferienkurse 76, S. 6-21; Ferienkurse 78, S. 7-21; Ferienkurse 80, S. 8-52 (S. 32-52: Übersicht der Jahre 1974 bis 1980).

Dieser Integrationsprozess konnte sich auch deshalb vollziehen, weil sich der „harte Kern“ der „Neue Musik“-Szene, wie er sich in den Fünfzigerjahren herausgebildet hatte, allmählich aufzulösen begonnen hatte. Natürlich ist es unmöglich zu bestimmen, wer zu diesem Kern gehörte, doch wenn man die Namen Pierre Boulez, John Cage, Hermann Heiß, György Ligeti, Bruno Maderna, Luigi Nono, Henri Pousseur und Karlheinz Stockhausen herausgreift und untersucht, in welchen Jahren diese Komponisten zwischen 1955 und 1972 in prominenterer Funktion in Darmstadt aktiv waren, so ergibt sich folgendes Bild: In der zweiten Hälfte der Fünfzigerjahre waren alle genannten Komponisten mindestens einmal aktiv beteiligt – Cage, Heiß, Ligeti je einmal, Boulez, Nono, Pousseur und Stockhausen je zweimal, Maderna sogar dreimal. Ab 1960 beginnt es bereits ausdünnen: Cage und Nono übernehmen keine solche Funktion mehr, Heiß zum letzten Mal 1962, Boulez 1965. Nur Ligeti, Maderna, Pousseur und Stockhausen blieben den Ferienkursen bis 1970 eng verbunden. Insofern bereitete ein Zerbröckeln der alten Szene und damit der Trägerschaft der Fortschrittsideologie die Öffnung der neuen Musik für ganz andere kompositorische Richtungen vor.

Manches hieran lässt sich durch einen schlichten Wechsel der Generationen erklären. Ferienkurse, die programmatisch um Aktualität bemüht sind, werden naturgemäß einer Überalterung ihrer Lehrerschaft entgegenwirken. Doch allein reicht diese Erklärung keinesfalls aus. Wenn Stockhausen und Ligeti bis in die Siebzigerjahre so regelmäßig beteiligt waren, hätten es auch Boulez und Nono sein können. Nono war 1959 gerade 35 Jahre alt. Es muss also andere Gründe gegeben haben, zu deren Rekonstruktion hier nur mit einigen Gedanken und Beobachtungen beigetragen werden kann:

1. Mit György Ligeti gehörte eine Person zur Szene der „Neuen Musik“, die ein hohes Maß selbstkritischen Potentials mitbrachte, das vermutlich durch seine Außenseiterherkunft begünstigt wurde. (Ligeti war Ende 1956 aus Ungarn geflohen.) In mehreren Schriften äußerte sich Ligeti dem Serialismus kritisch gegenüber.<sup>39</sup>
2. An der Aleatorik schieden sich die Geister: Luigi Nono lehnte sie entschieden ab.<sup>40</sup> Das gilt zwar auch für Ligeti, der in Darmstadt nicht fernblieb, doch mag Nonos Haltung mit dazu beigetragen haben, dass er den engeren Darmstädter Kreis verließ.
3. Die wenigen Intellektuellen, jenes winzige, aber mächtige Häuflein, das das Fortschritts-, Innovations-, Modernitäts- und Avantgardedenken propagiert hatte, kehrte sich selbst mehr oder weniger deutlich davon ab. Auch Boulez und Stockhausen strebten seit den Siebzigerjahren nach mehr „Verständlichkeit“.

39. Zu nennen sind vor allem: „Pierre Boulez. Entscheidung und Automatik in der Structure Ia“, in: *Die Reihe* 4 (1958), S. 38-63, und „Wandlungen der musikalischen Form“, in: *Die Reihe* 7 (1960), S. 5-17.

40. „Geschichte und Gegenwart in der Musik von heute“, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 3 (1960), S. 41-47, insb. S. 46f.

4. Einige Komponisten, die in den Sechzigerjahren durch „Klangfarbenkomposition“ hervorgetreten waren, vollzogen, wie gesagt, eine Wendung zur neoromantischen Geste und großen, orchestralen Formen: Zu ihnen gehörten Górecki, Yun und Penderecki.
5. Kurz nach 1968 gab es in Darmstadt auch von Seiten des Publikums „Opposition“. Man verlangte mehr Pluralismus und Mitbestimmung.<sup>41</sup> Dies begünstigte natürlich die Auflösung der festgefahrenen Ideologien.
6. Es entstand eine Gegenbewegung gegen die „Neue Einfachheit“, nämlich die „New Complexity“ oder, wie das elegante Wort lautet: der Komplexismus.<sup>42</sup> Doch dies geschah nun im Rahmen eines kompositorischen und ästhetischen Pluralismus, dem die Herausbildung einer Leitideologie nicht gelang. Claus-Steffen Mahnkopfs später Versuch, unter anderem in einem Büchlein mit dem bescheidenen, Kant, Adorno und Busoni verschmelzenden, Titel „Kritik der neuen Musik. Entwurf einer Musik des 21. Jahrhunderts“ (1998), die „New Complexity“ als eine solche Ideologie mit alleinigem Gültigkeitsanspruch durchzusetzen, hat bisher auch nicht annähernd die Resonanz erfahren, die notwendig wäre, um eine neue Szene zu etablieren, die jener der Fünfzigerjahre vergleichbar wäre.

Die Auflösung der Szene und damit der Verlust der Werte, die die Beurteilung und historische Rastrierung der zeitgenössischen Musik so einfach machte, brachte Kritiker und Musikologen in Verlegenheit. 1978 konstatierte Wulf Konold, man könne „sich vielfach des Eindrucks einer allgemeinen Rat- und Hilflosigkeit nicht erwehren“<sup>43</sup>. Ohne die Hilfe einer vorsortierenden Ideologie wurde die historiografische Arbeit plötzlich schwierig. Aber seit ungefähr 1970 wurde auch in der neuen Musik Pluralismus, wie es scheint, mehr und mehr akzeptiert (vorhanden war er schon immer, spätestens seit Eric Satie, Charles Ives und Igor Strawinsky). Dogmatisches Fortschrittsdenken wurde nie von allen Komponisten propagiert, wohl aber von jenen, die sich der alten „Neue Musik“-Szene angepasst beziehungsweise sie mit geprägt hatten. Es ist unverkennbar, dass die Geschichtsphilosophie bei den alten Szenemitgliedern an Bedeutung verlor und bei den Komponisten der „Neuen Einfachheit“ teilweise gar keine Rolle mehr spielte. Äußern sich Bose, Müller-Siemens und Schweinitz noch zwiespältig, indem sie von einer Sehnsucht nach Tonalität, zugleich aber dem Bewusstsein sprechen, dass sie vergangen sei<sup>44</sup>, und bekämpft Trojahn die Fortschrittsideologie explizit,<sup>45</sup> so macht sich bei Rihm eine radikale Abkehr bemerkbar: Das Fortschrittsdenken ist ihm gleichgültig geworden; als Maßstab gilt ihm nur die emo-

41. Klaus TRAPP, „Darmstadt und die 68er-Bewegung“, in: *Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse*, hg. von Rudolf Stephan u. a., Stuttgart 1996, S. 369-375.

42. Rainer NONNENMANN, Artikel „Mahnkopf, Claus-Steffen“, in: *MGG2, Personenteil*, Bd. 11, Sp. 861.

43. „Die Musik der 70er Jahre. Versuch einer Zwischenbilanz“, in: *Musica* 32 (1978), S. 9-15, hier S. 10.

44. NZ 140 (wie Anm. 23), S. 10f., 15, 19f.

45. „Formbegriff und Zeitgestalt in der ‚Neuen Einfachheit‘“, in: *Zur ‚Neuen Einfachheit‘* (wie Anm. 4), S. 83-89, hier S. 87f.

tionale Stimmigkeit seiner Musik.<sup>46</sup> Klug führte er das Fortschrittsdenken ad absurdum, indem er sagte, „alles, was neu“ sei, sei „es in Bezug auf Voriges, also relativ. Neue Musik in solchem Selbstverständnis ist aber dann: reagierende Kunst, wenn nicht reaktionäre“.<sup>47</sup>

Man mag die Haltung mit Postmoderne und Posthistoire in Verbindung bringen,<sup>48</sup> doch darf man nicht vergessen, dass es sich dabei um Phänomene handelt, die nicht als transzendenter Zeitgeist „da sind“, sondern dass sie an Gruppen gebunden sind, die sie tragen. In der neuen Musik war diese Trägergruppe die „Neue Musik“-Szene, die sich in Darmstadt besonders gut greifen lässt. Die Aporien, in die die Deutung von Ideen wie jener der Postmoderne immer wieder führt, dürften wesentlich mit der Vernachlässigung der soziologischen Faktoren zusammenhängen. Dass sich bis ins Mittelalter hinein scheinbar „postmoderne“ Elemente finden lassen, liegt daran, dass diese Elemente nur vor dem Hintergrund einer bestimmten, soziologisch zu konkretisierenden ideologiegeschichtlichen Konstellation tatsächlich „postmodern“ zu deuten sind: So wie die „Neue Einfachheit“ nur vor dem Hintergrund der „Neue Musik“-Szene und ihrer Ideologie und im Kontext der – auch von der 68er-Bewegung katalysierten<sup>49</sup> – Transformation der Szene als neuartige Erscheinung begriffen werden kann, so wäre auch die Gruppe der „Modernen“ soziologisch zu spezifizieren und ihre Transformation zu untersuchen, bevor man sinnvoll die Idee der Postmoderne verorten kann. Nur als historisch und soziologisch mehr oder weniger klar eingrenzbar, szeneimmanente Gegenideologie können Begriffe wie Postmoderne und „Neue Einfachheit“ sinnvoll verwendet werden. Der Rückblick in die Geschichte, der die aus dem Kontext ihrer Szene herausgelösten Merkmale in anderen historischen Konstellationen aufspürt und daraus „Postmoderne“ als eine diachrone Haltung konstruiert, verfehlt diesen ideologiegeschichtlichen und sozialen Sinn der Erscheinung. Und ebenso gewannen die ästhetischen und kompositionstechnischen Elemente der „Neuen Einfachheit“ ihren Sinn aus ihrer Bezogenheit auf die Szene, gegen die sie sich immanent wandten.

Nachdem auf den letzten Seiten immer wieder von „Szene“ die Rede war, wäre es legitim, eine genaue Begriffsdefinition zu verlangen. Doch gehört die „Szene“ zu jenen Erscheinungen, die sich strikten Definitionen entziehen. Jedenfalls handelt es sich dabei um eine Gruppe von Personen, die gemeinsame Interessen, Ansichten und Verhaltensweisen miteinander teilen und dies auch durch Rituale wie Festivals, Verhaltens- und Kommunikationsweisen, Kleiderordnungen sowie Leit- und Gegenbilder

46. Vgl. „Neue Einfachheit – Aus- und Einfälle“ (1977), in: Wolfgang Rihm, *Ausgesprochen*, hg. von Ulrich Mosch, Winterthur 1997 (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 6.1), S. 354-356, hier S. 356; NZ 140 (wie Anm. 23), S. 8.

47. „Der geschockte Komponist“, in: *Ferienkurse 78*, hg. von Ernst Thomas, Mainz 1978, S. 40-51, hier S. 42.

48. Vgl. auch Achim HEIDENREICH, „Ein Rhythmus im Alltäglichen. Zu Wolfgang Rihm“, in: *Von Kranichstein zur Gegenwart* (wie Anm. 41), S. 487-493, hier S. 489.

49. Siehe nochmals vom Verfasser: „Ein Popkonzert und die ästhetische Entdogmatisierung der ‚Neuen Musik‘ nach 1968“ (wie Anm. 35).

signalisieren und darauf ein Gefühl von Identität (Wir-Gefühl) gründen. „Darmstadt“ steht hier natürlich als pars pro toto für eine Szene, deren Verästelungen nur schwer entwirrbar sind. Erstens wären andere Stätten und Faktoren wie Donaueschingen, Witten, Rundfunkanstalten und bestimmte Organe der Musikkritik in eine umfassendere Analyse der Szene einzubeziehen. Zweitens kann die soziologische Eingrenzung einer Szene immer nur idealtypisch erfolgen, weil Szenen vielfach ineinander verschränkt und auch in sich nie völlig homogen sind. Doch gerade die Idealtypisierung kann wesentliche Tendenzen der historischen Wirklichkeit sichtbar machen. Die Herausbildung der „Neue Musik“-Szene in den Fünfzigerjahren wurde durch die regelmäßige Wiederkehr der Ferienkurse sowie anderer Festivals, namentlich desjenigen in Donaueschingen, und die damit einhergehende regelmäßige Zusammenkunft der Komponisten natürlich nachhaltig begünstigt.

Die Ursachen für die Entstehung der Szene und der ihr zugehörigen Kompositionsweisen lassen sich vorerst nur tentativ bestimmen. Unterstützt wurde sie möglicherweise durch die Kriegserfahrungen. Nicht nur Trojahn interpretierte den Serialismus als Reaktion auf den Zweiten Weltkrieg, insbesondere aber die Nazi-Ideologie.<sup>50</sup> Was im Dritten Reich kulturpolitisch propagiert wurde: Volkstümlichkeit, Fröhlichkeit und daher Melodiosität, konsonante Harmonik, einfache Rhythmik, wurde von der Neuen Musik seit den Fünfzigerjahren tabuiert. Dies blieb aber unter der Oberfläche, implizit und vermutlich unbewusst. Stellvertretend zerbrach man sich die Köpfe über Geschichtsphilosophie; und größte Teile des Musikjournalismus und der Musikgeschichtsschreibung adaptierten die immanente Sicht der Szene. Ob sich diese ideologiegeschichtliche Begründung halten lässt, muss allerdings weiterer Forschung überlassen bleiben. Insbesondere darf man nicht suggerieren, andere Musik sei weniger geschichtsbewusst gewesen. Auch dass die Neue Musik abwehrend auf die Vorgaben des Sozialistischen Realismus reagierte, also ihren westlichen kulturpolitischen Beitrag zum Kalten Krieg lieferte, sollte als interpretatorische Möglichkeit nicht außer Acht gelassen werden.<sup>51</sup>

Die Musikhistoriografie neigt dazu, ihren Blickwinkel bestimmten Szenen anzupassen, ohne dies kritisch und methodisch zu reflektieren. Oft wird dieser Lapsus durch die Feststellung kaschiert, man behandle nur „Kunstmusik“ oder „artifizielle“ Musik und dergleichen mehr. Aber was ist Kunst? Und was ist artifiziell? Wenn man sich daher mit der Musik der Siebzigerjahre befasst, dann ist es nicht nur falsch, unbedacht von der „Neuen Einfachheit“ als einem neuartigen Phänomen zu sprechen, sondern dann wäre es ein grotesker Fehlgriff, Jimi Hendrix, Pink Floyd, Abba, Filmmusik usw. auszublenden. Penderecki, Rochberg, Berio, Rihm und andere sind, wenn man größere Dimensionen

50. TROJAHN, „Formbegriff“ (wie Anm. 45), S. 88; vgl. Reinhard KANNONIER, *Bruchlinien in der Geschichte der modernen Kunstmusik*, Wien u. a. 1987, S. 219f.

51. An dieser Stelle danke ich Albrecht Riethmüller und Michael Custodis für Gespräche, in denen diese Überlegungen diskutiert wurden.

ins Blickfeld nimmt, eben wiederum nur die Vertreter einer bestimmten Szene oder eines bestimmten Milieus der Musik der Siebzigerjahre. Und dass solche Ein- und Ausgrenzungen mit objektivierbaren Qualitätsmerkmalen zu tun hätten, sollte man sich nicht einreden.

