

Strukturwandel

Kanonbildung in der Musik des 20. Jahrhunderts

Daß es auch im 20. Jahrhundert musikalische Werke und Komponisten gibt, die kanonische Geltung erlangt haben, steht wohl außer Frage. Wer wollte bestreiten, daß Strawinskys *Le Sacre du printemps*, Bartóks *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*, vielleicht auch Edgard Varèses *Ionisation* für dreizehn Schlagzeuger oder – wenn man sich in die zweite Hälfte des Jahrhunderts begibt – Cages *Music of Changes*, Stockhausens *Gesang der Jünglinge*, Ligetis *Atmosphères* oder Nonos *Prometeo* zum Kanon des 20. Jahrhunderts gehören? Und wer wollte leugnen, daß Pierre Boulez, Morton Feldman, Hans Werner Henze, Phil Glass oder Wolfgang Rihm inzwischen einen festen Platz im Geschichtsbild des Jahrhunderts haben? Neben dem hier mit wenigen Beispielen angedeuteten Kanon der Kunstmusik existieren aber auch solche anderer Sparten, etwa der Kanon des Jazz, des Rock und Pop oder jener des Chanson. Kanon und Kanonbildung scheinen, so läßt sich schließen, wichtige Funktionen zu erfüllen, im Kulturbetrieb ebenso wie in Musikwissenschaft und -publizistik. Im wissenschaftlichen wie im allgemeinen, musikbezogenen Diskurs ist ein Kanon – zumindest hierzulande – nach wie vor unbestritten und so selbstverständlich vorausgesetzt, daß das Phänomen »Kanon« selbst bisher kaum zur Reflexion herausgefordert hat. Daß die Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* auch in ihrer seit 1994 erscheinenden zweiten, vollständig neubearbeiteten Auflage keinen einschlägigen Artikel enthält, ist symptomatisch für die Lage der Dinge.¹

Allerdings hat sich in jüngster Zeit in diesem Zusammenhang einiges getan und nicht nur in Sachen Literatur, wo in den letzten Jahrzehnten eine lebhaftige Diskussion zum Thema »Kanon« stattfand, welche jüngst im Rahmen der Bildungsdebatte in Deutschland wieder für einige Zeit die Spalten der Feuilletons füllte.² Auch in der Musikwissenschaft setzte in den frühen neunziger Jahren, zunächst jedoch fast ausschließlich im angelsächsischen Sprachraum,³ eine diesbezügliche Diskussion ein, ausgelöst von Gruppen, die sich durch den herrschenden Kanon nicht repräsentiert fühlten und weithin marginalisiert sahen.

2 Auch wenn es in den dadurch angestoßenen

Gender Studies, der Forschung zum Thema »Musik und Homosexualität«, der stark erweiterten Populärmusikforschung und anderen Forschungsrichtungen in erster Linie um neue Fragestellungen, Perspektiven und Forschungsgebiete ging, drehte sich die Debatte auch um den Geltungsanspruch und die Selektionskriterien des musikwissenschaftlichen Kanons. Die Diskussion seither hat das Bewußtsein dafür geschärft, daß offensichtlich nicht nur musikimmanente Kriterien die Selektion des Kanons bestimmen, sondern auch soziale. Das Phänomen »Kanon« wäre demnach letztlich als sozialgeschichtliches Produkt mit geschichtlich begrenzter Geltung zu verstehen und kann damit selbst zum Gegenstand einer sozial- oder wissenschaftsgeschichtlichen Reflexion werden.

Was ist ein Kanon?

Bevor wir uns näher mit Fragen der Kanonbildung in der Musik des 20. Jahrhunderts befassen, zunächst ein paar Bemerkungen zur Frage: Was ist ein Kanon? Das Wort ist griechischen Ursprungs und bezeichnete ursprünglich »Richtscheit«, »Maßstab« und im übertragenen Sinne »Regel«, »Norm«.⁴ Ein Kanon ist eine Auswahl von exemplarischen und deshalb besonders erinnerungswürdigen Werken oder Texten (»materialer Kanon«) oder Interpretationen in Klang und Wort (»Deutungskanon«) oder auch ein Korpus von geltenden Regeln und Methoden. Die Bedeutung des Maßstabsetzenden, Vorbildhaften, Exemplarischen, Normativen ist für den Wortgebrauch immer bestimmend geblieben; der autoritative Aspekt gehört zur Sache.

Kanonbildung wird heute, das wurde bereits angedeutet, nicht mehr verstanden als ein gleichsam »naturwüchsig« sich vollziehender Ausleseprozeß von Kulturmonumenten unter dem Gesichtspunkt »zeitloser Gültigkeit«. Der Kanon erscheint vielmehr als Resultat eines komplexen Selektions- und Deutungsprozesses, in dem musikimmanente mit sozialen und nicht selten auch mit ökonomischen Komponenten zusammenwirken.⁵ Losgelöst von der lange Zeit unhinterfragt vorausgesetzten Bindung an ein scheinbar Überzeitliches mutierte der Kanon zu einer historischen Kategorie mit begrenzter Reichweite, die Phänomene auf ganz unterschiedlicher Ebene zu bezeichnen vermag. Da es sich mithin bei einem Kanon immer um eine Auswahl unter bestimmten Gesichtspunkten mit zeitlich begrenzter Geltung handelt und die Kriterien dafür sehr unterschiedlich sein können, existiert eine Vielfalt verschiedener Kanones zugleich.

1 Vgl. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von L. Finscher, *Sachteil*, Bd. 4, Kassel/Stuttgart 1996; vgl. auch Wilhelm Seidel, *Über den musikalischen Kanon*, in: *Il Saggiatore musicale*, 8 (2001), H. 1, S. 89–97, hier S. 89.

4 Vgl. Rainer Rosenberg, Artikel »Kanon«, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hrsg. von H. Fricke, Bd. 2, Berlin/New York 2000, S. 224–27, hier S. 224. Vgl. auch R. Schlötterer, Artikel »Kanon: I. Begriffsgeschichtlich«, in: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, 3. Auflage, hrsg. von K. Gallig, Bd. 3, Tübingen 1959, Sp. 1116–18.

2 Jüngste kommerzielle Produkte dieser Debatte: Marcel Reich-Ranicki, *Der Kanon. Die deutsche Literatur*, Romane und Erzählungen, Frankfurt a. M. 2002 und 2003.

3 Im Gegensatz zur MGG erschien in der 2. Aufl. von *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, wenigstens ein kurzer Artikel von Jim Samson, »Kanon (iii)« (mit Bibliographie), in: Bd. 5, London 2001, S. 6–7.

5 Vgl. neben J. Samson (Anm. 3) auch zur literaturwiss. Diskussion: Simone Winko, *Literarische Wertung und Kanonbildung*, in: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, hrsg. von H. L. Arnold und H. Detering, München 1996.

Umfang und Inhalt des Kanons hängen entscheidend ab von den Selektionskriterien, die von der ästhetischen Qualität eines Werkes über die geschichtliche Bedeutung bis zu sozialer Funktion, Popularität und ökonomischem Erfolg reichen können, wobei in der Regel verschiedene Kriterien in unterschiedlicher Gewichtung zusammenwirken. Der Kanon sieht völlig anders aus je nachdem, ob man die Auswahl von Werken eines Weltkulturerbes im Auge hat oder Jahrhundertwerke, epochemachende Werke, Meisterwerke oder ganz einfach die herausragenden Werke der Avantgarde der letzten fünfzig Jahre. Als kanonisiert kann gelten, was über lange Zeit unbestritten zu einer Gruppe von unter dem Selektionsgesichtspunkt herausragenden Werken gezählt wird.

Der Kanon erfüllt verschiedene Funktionen:⁶ Erstens erlaubt er Orientierung, auch Handlungsorientierung, etwa in der Form einer Zusammenstellung als exemplarisch angesehener Werke, welche als Referenzwerke dienen, oder in der Form eines Regelkanons, der unser Handeln bestimmt und immer auch einen Kanon des Verbotenen impliziert. Zweitens erfüllt der Kanon Funktionen der Identitätsstiftung in dem Sinne, daß er die von einer Gruppe, Gemeinschaft oder gesellschaftlichen Schicht geteilten Ansichten über einen Werkkorpus repräsentiert und damit die Basis für die interne Kommunikation bildet (zum Beispiel innerhalb einer Wissenschaftsgemeinschaft oder einer Gruppe von Avantgarde-Anhängern). Drittens kann der Kanon der Legitimation dienen, das heißt, er gestattet, Zugehörigkeit oder Nichtzugehörigkeit zu einer Gruppe zu bestimmen und läßt sich damit auch als Instrument der Abgrenzung oder Ausgrenzung verwenden.

Mit dem Kanon als Vorbildhaftem, Maßstabsetzendem ist per definitionem ein unterschiedlich weit reichender Geltungsanspruch verbunden, dessen Einlösung jedoch von der zur Verfügung stehenden »Durchsetzungsmacht« abhängt. Wo der Kanon mit einer Macht verbunden ist, die seine Geltung mit Verboten oder sogar mit Gewalt durchsetzen kann, wie es in der Geschichte vielfach bei der Kirche oder bei staatlicher Zensur der Fall war, kann er zum Herrschaftsinstrument werden. In einer offenen Gesellschaft, wo es nicht möglich ist, die Deutungshoheit mit unbegrenzter Durchsetzungsmacht zu verbinden, vollzieht sich die Kanonbildung in einem offenen Selektionsprozeß konkurrierender Auffassungen.

Geschichtliche Bedingungen im 20. Jahrhundert

Die musikbezogene Kanonbildung vollzieht sich im 20. Jahrhundert unter spezifischen

kultur- und sozialgeschichtlichen Bedingungen, die sich von jenen der vorausgehenden Jahrhunderte in verschiedener Hinsicht grundlegend unterscheiden.

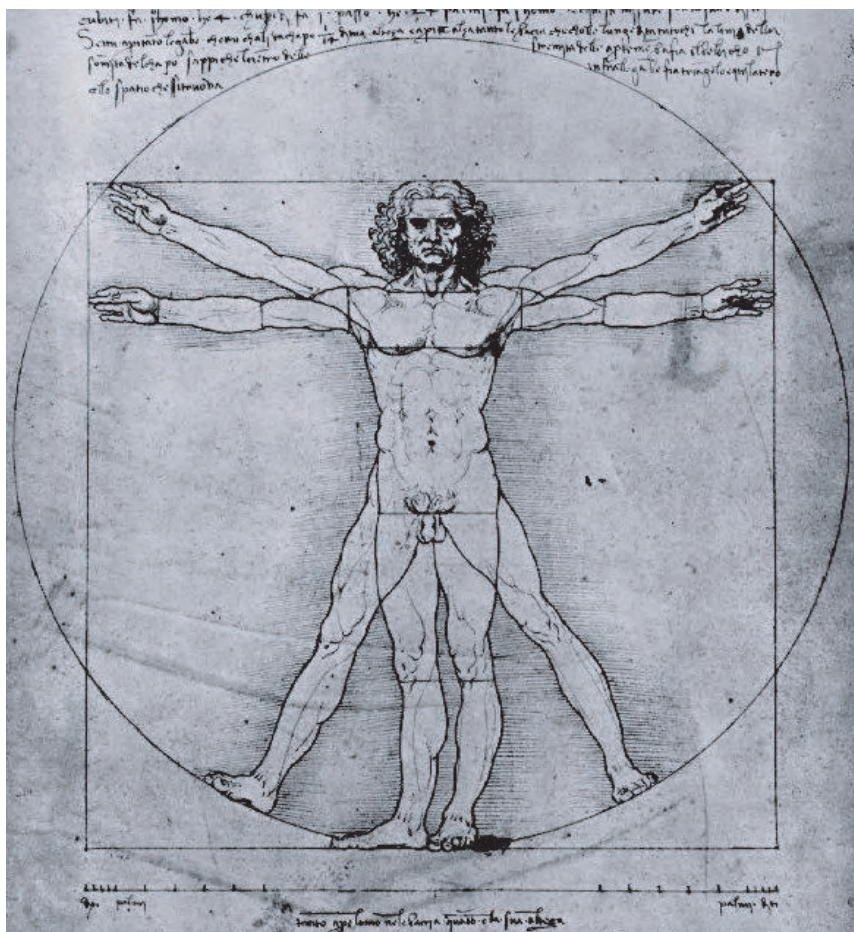
Erstens ist das 20. Jahrhundert geprägt durch die neu zur Verfügung stehenden und zunehmend erweiterten Möglichkeiten der Klangreproduktion und -übertragung. Die schrittweise Durchsetzung zuerst der Schallplatte, dann des Rundfunks, Fernsehens, der Compact Disc und schließlich des Internet eröffnete völlig neue Distributionswege für Musik. Damit vollzog sich ein grundlegender, in seiner Bedeutung kaum zu überschätzender Strukturwandel der musikalischen Öffentlichkeit, der sich auch auf die musikalische Kanonbildung unmittelbar auswirkte. Dem öffentlichen Konzert und dem häuslichen Musizieren als den im 19. Jahrhundert privilegierten Orten der für die Kanonbildung (der bürgerlichen Eliten) relevanten Begegnung mit Musik erwuchs mit diesem Wandel eine neue und zunehmend stärkere Konkurrenz und zwar in doppelter Hinsicht: Zum einen ermöglichten die neuen Medien die massenhafte und, aufgrund industrieller Herstellungsweise, nach und nach auch billigere Verbreitung von Kunstmusik und erlaubten zugleich, was die Hörerzahlen betrifft, in ganz neue Dimensionen vorzustoßen. Das Konzert blieb zwar bis heute ein wichtiger Ort der Begegnung mit Musik; mindestens ebenso wichtig, wenn nicht wichtiger sind inzwischen jedoch Tonträger und Rundfunk geworden, in geringerem Maße auch Fernsehen und Video.⁷ Die Ablösung der Musik von den sozialen Orten und Institutionen ihrer Hervorbringung, die nicht zuletzt eine »Demokratisierung« des Zugangs zur Musik bedeutete, vollzog sich allerdings, jedenfalls was den Tonträgermarkt betrifft, um den Preis einer stärkeren Unterwerfung unter die Marktgesetze. Zum anderen waren diese neuen Medien aber auch offen für andere Arten von Musik, die bis dahin aufgrund der zur Verfügung stehenden, kaum institutionalisierten Spielorte keinen größeren Wirkungskreis besaßen. Von Anfang an waren neben der Kunstmusik auch Jazz und die sogenannte Unterhaltungsmusik in den Programmen der Schallplattenverlage und später der Rundfunkanstalten stark vertreten. Die neuen Medien verschufen diesen Formen der Musik eine ungeahnte Breitenwirkung und mit der Kunstmusik vergleichbare Resonanzmöglichkeiten. Letzterer erwuchs damit eine starke, inzwischen fast übermächtige Konkurrenz.

Zweitens entstand mit der Klangspeicherung, welche erlaubte, Musik von Ort, Zeit und Person(en) ihrer Hervorbringung abzulösen und damit grundsätzlich jederzeit und an

6 Vgl. Simone Winko, *Literarische Wertung und Kanonbildung*, a.a.O., S. 597.

7 Nicht zu übersehen ist allerdings, daß bei allen genannten Medien die zeitgenössische Musik als Sparte mit vergleichsweise kleinem Publikum und damit geringem kommerziellem Wert heute unter starkem Legitimationsdruck ist, was die Produktionszahl und bei den Rundfunkanstalten die Zahl der Sendeplätze und deren zeitliche Positionierung betrifft.

Ursprünglich bezeichnete »Kanon« im Griechenland des Homer die gerade Form einer Stange, also ein Maß für Geradheit; demzufolge wurde später auch das Richtscheit im Bauhandwerk Kanon genannt. Durch die Maßeinteilung des Richtscheits konnten Proportionen ermittelt werden, was die Genauigkeit der Arbeit gewährleistete: So wurde Kanon zum Begriff für das Exaktheitsstreben des 5. und 4. Jahrhunderts vor Christi Geburt. Polyklet übernimmt den Begriff in das Gebiet der Kunst im Sinne von Verhältnismaßstab. Er betitelt eine Schrift mit *Kanon*, in der das Verhältnis der Körperteile untereinander nach den Gesetzen der griechischen Ästhetik dargestellt wird. Leonardo da Vincis Zeichnung *Die menschlichen Proportionen nach Vitruvius*, 1490, mit den perfekten geometrischen Formen der Renaissance.



8 Vgl. dazu unter anderem J. Peter Burkholder, *Museum Pieces: The Historicist Mainstream in Music of the Last Hundred Years*, in: *Journal of Musicology*, 2 (1983), H. 2, S. 115–34; vgl. außerdem Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford 1992, und die an dieses Buch sich anschließende Debatte.

9 Es ist ein Faktum, daß Komponisten, die sich wie Boulez, Stockhausen, Henze oder Rihm viel zum eigenen Schaffen geüßert haben und damit einen einfachen Schlüssel zu ihren Werken zu bieten scheinen, ganz anders im Schrifttum über die zeitgenössische Musik vertreten sind als solche, die sich nur sporadisch zu Wort gemeldet haben oder deren Texte nur schwer greifbar sind. Gegenbeispiele zu den genannten wären Bruno Maderna, Luciano Berio oder György Kurtág.

jedem beliebigen Ort verfügbar zu machen, neben den neuen Distributionswegen auch eine neue Form der dauerhaften Präsenz der Musik. Damit verstärkte sich einerseits die schon im frühen 19. Jahrhundert im Konzertleben einsetzende Tendenz zur »Musealisierung« des musikbezogenen, kulturellen Gedächtnisses: In dem so entstandenen »imaginären Museum« war und ist zunehmend mehr Musik der Vergangenheit nicht nur virtuell, sondern auch in klingender Form gegenwärtig, gegen die sich das neu Entstehende behaupten und durchsetzen muß.⁸ Andererseits schuf die Klangspeicherung für vorwiegend klingend, also nicht-schriftlich verbreitete Arten von Musik wie Jazz oder Pop eine Form von Gedächtnis. Sie verhalf diesen Musikarten überhaupt erst in breiterem Umfang zu einer geschichtlichen Daseinsform, welche mit der über den kurzfristigen Erfolg hinausreichenden Erinnerung die Voraussetzung für eine Kanonbildung ist.

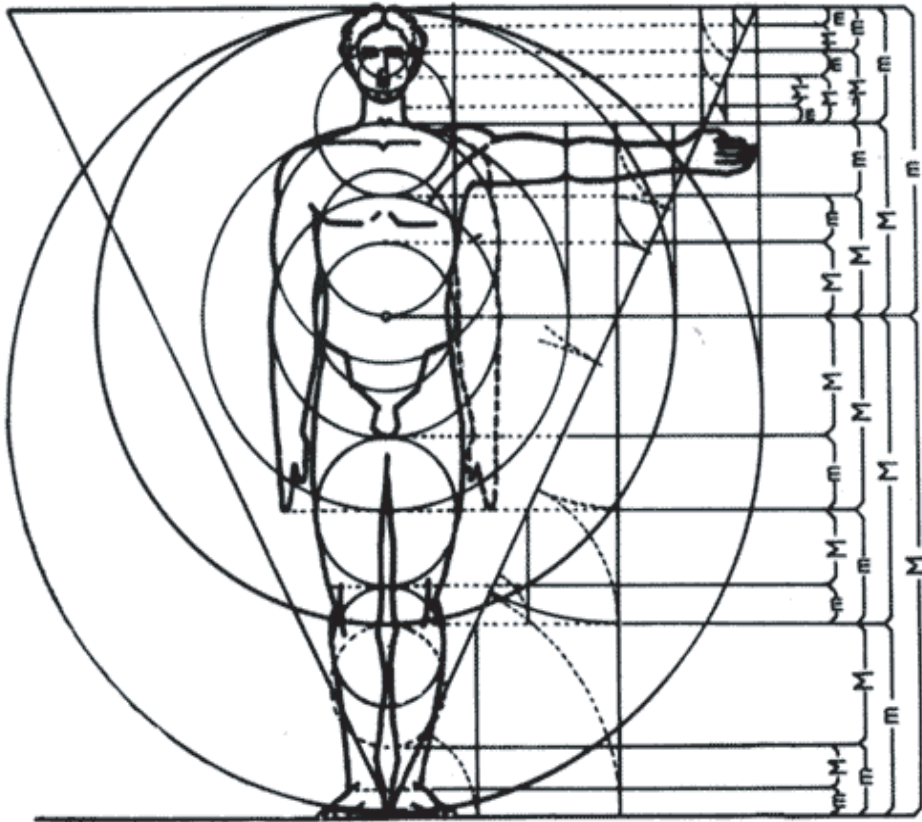
Drittens setzte im Bereich der Kunstmusik, insbesondere mit der als erklärungsbedürftig angesehenen, sogenannten Neuen Musik, eine publizistische Begleitung der aktuellen Produktion ein: vom Programmheft – heute undenkbar ohne den erläuternden Kommentar der Komponisten – über die Konzertrezension, den Festival-Bericht, die Rundfunkübertragung mit einführenden Worten, den Zeitschrif-

ten-Essay bis hin zur Buchpublikation über eine erfolgreiche Produktion, einmal ganz abgesehen von der Flut musikwissenschaftlicher Literatur zur jüngsten Musik und Musikgeschichte. Nicht wenigen Werken, welche im Konzertsaal kaum anzutreffen sind, sichert dieses Schrifttum, teilweise im Zusammenspiel mit Tonaufnahmen, eine zweite, sprachlich vermittelte Form der Existenz, deren Bedeutung für die Kanonbildung nicht unterschätzt werden darf.⁹

Viertens schließlich hat sich beim Publikum eine Aufspaltung in einzelne Spartenpublika vollzogen, die teilweise kaum gegeneinander durchlässig sind. Daß die Kanonbildung sich innerhalb vergleichsweise geschlossener gesellschaftlicher Gruppen zu vollziehen scheint, wirft mit aller Schärfe die Frage nach der Geltung eines Kanons der Musik des 20. Jahrhunderts auf.

Mechanismen der Kanonbildung

Es kann hier nicht der Ort sein, den Facetten der Kanonbildung in den verschiedenen Erscheinungsformen der Musik des 20. Jahrhunderts insgesamt nachzugehen. Die folgenden Überlegungen beschränken sich auf das trotz aller Phänomene des Crossover immer noch vergleichsweise festumrissene Gebiet der



Proportions-Kanon des Menschen nach den Maßverhältnissen von Albrecht Dürer aus der *Bauentwurfslehre* von Ernst Neufert, 1942.

Kunstmusik, das heißt auf Musik mit wie auch immer begründetem, artifiziellem Anspruch, die im Rahmen des bestehenden Kunstsystems produziert und rezipiert wird, selbst wenn sie dieses partiell sprengt und damit schließlich wieder neu definiert.

Die Selektionsmechanismen, welche der Kanonbildung zugrunde liegen, sind, nicht allein, was die Musik betrifft, noch wenig erforscht. Es kann daher hier nur darum gehen, einige zentrale Aspekte anzusprechen.

Basis der musikalischen Kanonbildung ist die Existenz eines funktionierenden kulturellen Gedächtnisses, das erlaubt, auch Werke der flüchtigen Zeitkunst Musik zusammen mit den mit ihr verbundenen Deutungen über ein Menschenalter hinaus in kodifizierter Form in der Erinnerung zu bewahren, ganz gleich ob in Schrift und/oder gespeichertem Klang. Voraussetzung für den Eingang eines Werkes (oder auch seines Urhebers) in den Kanon ist zunächst eine länger anhaltende Präsenz der Musik in der Öffentlichkeit und zwar sowohl klingend, das heißt im Konzert oder auf Tonträger, als auch als Gegenstand des Deutungsdiskurses. Mangelnde Möglichkeit lebendiger Erfahrung im Konzertsaal läßt sich dabei heute ein Stück weit kompensieren durch verfügbare Tonaufnahmen, sei es auf Tonträger, im Rundfunk oder in jüngster Zeit auch im Inter-

net. Darüber hinaus muß das Werk aber auch in einem sich wandelnden Kontext, um als ästhetisches Objekt und nicht nur als Dokument seiner Zeit, wenn überhaupt, präsent zu bleiben, der ästhetischen Erfahrung als klingender Gegenstand ebenso wie der intellektuellen Auseinandersetzung als Reflexionsgegenstand fortwährend neue Nahrung bieten. Nur was im kulturellen Gedächtnis verankert ist und in einem längerfristigen Rezeptionsprozeß immer wieder neue Anknüpfungspunkte für Erfahrung und ästhetische Reflexion, vielleicht auch für eine künstlerische Auseinandersetzung zu bieten vermag, hat die Chance, irgendwann einmal kanonische Geltung zu erlangen.

Daß bei einem Stück wie Helmut Lachenmanns *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* die Voraussetzungen für eine Kanonisierung vergleichsweise gut scheinen, obwohl es erst wenige Produktionen gab, hängt zum einen mit der auf Antrieb nachhaltigen Verankerung im kulturellen Gedächtnis zusammen: Die mediale Aufmerksamkeit bei der Uraufführung war groß, und das Publikumsinteresse hat seitdem nicht nachgelassen. Bereits heute liegt das Werk auf CD und in einer Rundfunkproduktion vor, und es gab bereits früh erste Deutungsversuche in Berichten, Zeitschriften-Artikeln und Vorträgen. Zum anderen lassen das kom-

plexe Werk selbst und das dahinterstehende theater-ästhetische Konzept eine langfristige Auseinandersetzung erwarten. Ob dagegen ein Bestseller wie Henryk Goreckis Dritte Symphonie, die es 1993 in einer Aufnahme mit der London Sinfonietta unter David Zinman in die britischen und amerikanischen Pop-Charts schaffte, dereinst in den Kanon der Musik des 20. Jahrhunderts Eingang finden wird, scheint nicht ausgemacht, da nicht abzusehen ist, ob das Werk längerfristig ästhetisches Interesse zu wecken vermag oder ob es vielleicht nur als Bestseller in Erinnerung bleiben wird. Gerade das Moment der langfristigen Wirkung ist es aber, das die Werke des Kanons vom kurzfristig Aktuellen, Modischen oder vom momentan als kommerziell erfolgreich eingestuft unterscheidet.

Bei der Durchsetzung eines Werkes oder Komponisten im Konzertleben oder auf dem Tonträgermarkt spielen Marktmechanismen und Werbung mit Attributen wie »maßstabsetzend«, »virtuos«, »eigenwillig«, »Meisterwerk« und so weiter zweifellos eine nicht zu unterschätzende Rolle. Letztlich ist es aber auch hier die Qualität der Musik, die ein längerfristiges Überleben auf dem Musikmarkt und im kulturellen Bewußtsein sicherstellt. Für die Aufnahme eines Werkes in den Kanon sind, wie etwa Weberns Konzert für neun Instrumente op. 24 oder Stockhausens *Gruppen für drei Orchester* und unzählige andere Beispiele zeigen, Popularität oder Verkäuflichkeit von nachrangiger Bedeutung. Hier stehen qualitative Kriterien wie ästhetisches Gelingen, Facettenreichtum oder Geschichtswirkung im Vordergrund.

Der Selektionsprozeß, welcher der Kanonbildung zugrunde liegt, ist aufgrund des stark ausdifferenzierten Musikbetriebs und wegen der (daraus resultierenden) Zahl der mitwirkenden und aus ganz unterschiedlichen Interessenlagen heraus handelnden Akteure, nicht zuletzt aber auch wegen deren vielfältiger Vernetzung, äußerst komplex. Folgende Akteure sind es im wesentlichen, die den vielfach rückgekoppelten Auswahlprozeß in unterschiedlichem Maße mitbestimmen und gestalten (ohne daß die Auflistung Anspruch auf Vollständigkeit erheben wollte):

- Interpreten (Ensembles, Solisten, Dirigenten), die auf zeitgenössische Musik spezialisiert sind oder sich besonders für sie einsetzen: das Ensemble modern, das Klangforum Wien, das ensemble recherche, das Arditti-Quartett oder Musiker wie der Oboist und Dirigent Heinz Holliger und der Akkordeonist Teodoro Anzellotti;

- Komponisten, die sich musikalisch und ästhetisch auf das Schaffen ihrer Vorgänger be-

ziehen und darüber hinaus nicht selten sich auch schreibend und redend am Diskurs beteiligen oder als Lehrer tätig sind;

- Forschungsinstitute wie das Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) in Karlsruhe oder das IRCAM in Paris, die neben der Tätigkeit als Produzenten auch mit eigenen Konzerten, Workshops und Publikationen an die Öffentlichkeit treten;

- Veranstalter von Konzerten, Reihen, Festivals beziehungsweise die dahinter stehenden Personen: Das Spektrum reicht von den institutionalisierten Festivals wie in Salzburg, Luzern, Paris (*Festival d'automne*) oder Wien (*Wien modern*) über Rundfunkanstalten (SWR Baden-Baden mit den Donaueschinger Musiktagen, WDR Köln mit den Wittener Tagen für neue Kammermusik, SWR Stuttgart mit *Éclat*), Ensembles als Veranstalter eigener Abonnementsreihen bis hin zum musikbegeisterten Hotelier (Römerbad-Musiktage in Badenweiler);

- Verlage, und zwar sowohl Notenverlage, die sich bei Interpreten, Veranstaltern und beim allgemeinen Publikum für die Verbreitung der Werke einsetzen, als auch Buch-, Zeitschriften- und Tonträgerverlage (Arvo Pärt hätte ohne das Engagement Stefan Eichers und seines Labels ECM heute nicht den Stellenwert, den er gegenwärtig hat);

- »Vermittler«: Journalisten und Publizisten in den Printmedien ebenso wie in Funk und Fernsehen, Wissenschaftler als Autoren wie als Lehrer an Ausbildungsinstitutionen (Musikhochschulen, Universitäten), Instrumentallehrer an Musikhochschulen. Auch Musikkritiker in den Feuilletons der Tagespresse und Wochenzeitungen oder in Spezial-Zeitschriften wie *Grammophone* (England), *FonoForum* (Deutschland) oder *Diapason* (Frankreich); Kompositions-, Musik-, und Schallplattenpreise; Archive, welche Zeugnisse der zeitgenössischen Musik sammeln, konservieren und zugänglich machen und auch mit eigenen Publikationen an die Öffentlichkeit treten; Musikinformationszentren; das Internet als Medium der Information und des Austauschs und nicht zuletzt das Konzertpublikum, die sich für zeitgenössische Musik interessierenden Radiohörer und die CD- oder DVD-Käufer zählen zu den Akteuren.

Wie sich im einzelnen aus dem komplexen Geflecht von individuellem und institutionellem Handeln im Rahmen des ausdifferenzierten Musikbetriebs, der zum Teil auch von Marktgesetzen und nicht selten von ökonomischen Zwängen bestimmt wird, ein Kanon herausbildet, ist schwer zu durchschauen. Gleichwohl lassen sich übergreifende Faktoren benennen, die eine wichtige Rolle spielen.

Die Szene der zeitgenössischen Musik ist einerseits geprägt von einer zunehmenden Internationalisierung: Lehrerpersönlichkeiten wie Brian Ferneyhough, der in Darmstadt (Ferienkurse für Neue Musik) ebenso wie in Royaumont (Fondation Royaumont) oder in Stanford (Stanford University) unterrichtet und darüber hinaus hier und da Kurse gibt, prägen nachhaltig Komponisten aus völlig unterschiedlichen kulturellen Kontexten; die auf zeitgenössische Musik spezialisierten Spitzenensembles gastieren auf allen großen Festivals der Welt; die herausragenden Dirigenten der zeitgenössischen Musik arbeiten in verschiedenen Ländern mit den unterschiedlichsten Klangkörpern; auch die großen Musikverlage agieren (schon lange) auf internationaler Ebene, und der Tonträgermarkt ist global orientiert, selbst wenn der Auslandsvertrieb bei kleineren Labels nicht selten schlecht funktioniert. Unter diesen Bedingungen, könnte man meinen, bilde sich so etwas wie ein internationaler Kanon der Musik des 20. Jahrhunderts heraus. Trotz aller Internationalisierung ist die Kanonbildung andererseits aber stark von der lokalen Verankerung vieler Akteure des Selektionsprozesses abhängig, das heißt von der Erfahrungswelt und den Bedingungen des Musiklebens in einzelnen Ländern oder Kulturkreisen. Dabei spielen viele Faktoren zusammen: Klangkörper wie das Ensemble Intercontemporain oder die London Sinfonietta sind, was die Instrumentaltradition, das Klangideal und das Repertoire betrifft, in nicht geringem Maße national geprägt. Ähnliches gilt für die ästhetische Tradition, welche Denken und Debatten über Musik bestimmt, und für das Musikverständnis insgesamt. Auch das Verlagswesen und die Presselandschaft sind hier nicht ohne Einfluß: In Frankreich etwa existiert nicht nur ein sehr schwacher Musikbuch- und Musikzeitschriftenmarkt. Und die großen Tageszeitungen wie *Le Monde*, *Libération* und *Le Figaro* berichten auch kaum mehr aus dem Musikleben und bringen allenfalls Vorabberichte über bevorstehende Veranstaltungen, gelegentlich auch einmal die Sammelrezension eines Festivals, kennen sonst aber keinerlei Konzertrezensionen, geschweige denn Tonträgerkritiken. In Deutschland dagegen sind das Musikfeuilleton, die einschlägigen Zeitschriften und die Musikbuchproduktion zwar unter ökonomischem Druck, aber immer noch vergleichsweise stark. Nur aufgrund solcher vor allem national geprägten, hier nur mit wenigen Stichworten angedeuteten Unterschiede ist es zu erklären, daß eine in Frankreich einflußreiche Richtung wie die Spektralmusik der *Groupe itinéraire* (Gérard Grisey, Tristan Murail), die dort fest

im Bewußtsein verankert ist und unbestritten zum Kanon des 20. Jahrhunderts gehört, in Deutschland nur eine Rolle am Rande spielt und kein größeres Publikum gefunden hat.

Kanon und Geltung

Diese Überlegungen führen noch einmal zurück zur Frage der Funktion und der Geltung des Kanons. Im kulturellen, musikbezogenen und ästhetischen Diskurs scheint der Kanon als Bestandteil des von einzelnen Gruppen, Gemeinschaften oder Schichten geteilten, kulturellen Selbstverständnisses ebenso notwendig zu sein wie in der Wissenschaft als Verständigung über die Basis der Disziplin hinsichtlich zentralem Werkkorpus, Methoden und Interpretationen. Der Kanon bildet eine Kommunikationsbasis, repräsentiert einen gemeinsamen, als selbstverständlich vorausgesetzten Referenzrahmen und erfüllt damit auch eine identitätsstiftende Funktion. Große Bedeutung hat er für die effiziente Kommunikation, da er erlaubt, etwa durch Nennung von Namen oder Werken gleichsam in Abbrüchigkeit ästhetische Horizonte oder ein Musikverständnis anzudeuten, ohne es im einzelnen darlegen zu müssen.

Blieben die Funktionen des einzelnen Kanons gegenüber früheren weitgehend unangestastet, so ist der Geltungsanspruch inzwischen relativiert worden. Den Begriff als sachbezogen und sozial definiertes Resultat eines Ausleseprozesses zu begreifen – ein solches Verständnis trägt auch dem gesellschaftlichen Wandel im 20. Jahrhundert Rechnung – impliziert eine historische und soziale Begrenzung des Geltungsanspruches und führt zu einer Pluralität von nebeneinander existierenden und teilweise miteinander konkurrierenden Kanones. Die autoritative Komponente des Begriffs ging bei diesem Wandel zwar nicht ganz verloren. Sie wurde aber entsprechend zurückgebunden. Gegen Bestrebungen einer sachlichen Nivellierung im Namen einer »Gleichberechtigung« der nebeneinander existierenden Kanones ist von Autoren wie George Steiner und Harold Bloom vehement Einspruch erhoben worden.¹⁰ Aber auch sie begründen den universalen Geltungsanspruch des Kanons der Literatur nicht mehr mit einem elitären Kulturbegriff, sondern anthropologisch: Musik, Kunst und Literatur bilden gegenüber anderen menschlichen Erzeugnissen ausgezeichnete Objekte, die höchster Ausdruck des Menschseins sind. Sie gestatten Erfahrungen, die nur daran möglich sind. Das gilt auch für einen Kanon der Musik des 20. Jahrhunderts. ■

10 Vgl. dazu u. a. George Steiner, *Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?* Hanser: München 1990 und Harold Bloom, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, New York/San Diego/London 1994. Andere weiterführende Literatur auch: Anselm Gerhard, »Kanon« in der Musikgeschichtsschreibung. *Nationalistische Gewohnheiten nach dem Ende der nationalistischen Epoche*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 57 (2000), H. 1, S. 18–30 (mit weiterführenden bibliographischen Angaben); Referate des Kongresses *La storia della musica: prospettive del secolo XXI* im November 2000 in Bologna, mit Texten von F. Alberto Gallo, Gary Tomlinson, Margaret Bent, Harold Powers, Luigi Pestalozza, Jean-Jacques Nattiez, Wilhelm Seidel, Renato Di Benedetto, Iain Fenlon, Gianfranco Vinay und Juan José Carreras, in: *Il Saggiatore musicale*, 8 (2001), H. 1.