

SWR Kultur Essay

Happiness, Joy und Bliss

Hör-Anleitung zum Glücklichsein

Von Monika Voithofer

Sendung vom: 05.05.24

Redaktion: Leonie Reineke

Produktion: SWR 2024

SWR Kultur können Sie auch im **Webradio** unter www.swrkultur.de und auf Mobilgeräten in der **SWR Kultur App** hören – oder als **Podcast** nachhören:

Bitte beachten Sie:

Das Manuskript ist ausschließlich zum persönlichen, privaten Gebrauch bestimmt. Jede weitere Vervielfältigung und Verbreitung bedarf der ausdrücklichen Genehmigung des Urhebers bzw. des SWR.

Die SWR Kultur App für Android und iOS

Hören Sie das Programm von SWR Kultur, wann und wo Sie wollen. Jederzeit live oder zeitversetzt, online oder offline. Alle Sendung stehen mindestens sieben Tage lang zum Nachhören bereit. Nutzen Sie die neuen Funktionen der SWR Kultur App: abonnieren, offline hören, stöbern, meistgehört, Themenbereiche, Empfehlungen, Entdeckungen ...

Kostenlos herunterladen: <https://www.swrkultur.de/app>

Ansage: „Happiness, Joy und Bliss. Hör-Anleitung zum Glücklichsein“.

Sie hören eine Sendung von Monika Voithofer.

Musik 1: *Claudio Monteverdie „Addio, Roma!“ aus L’incoronazione di Poppea*

Aufnahme: „Tiranno“, Alpha Classics 2021, ALPHA 736 (Kate Lindsey, Arcangelo, Jonathan Cohen), LC 00516

[0’00”–ca. 0’55”]

[Intro]

Sprecherin: Eine klagende Abschiedsarie an den Beginn einer Sendung zu stellen, dazu noch einer, die von Happiness, Joy und Bliss handelt, das mag zunächst irritieren. Warum in die Thematik, die sich den angenehm-euphorischen Affekten und Gemütszuständen verschreibt, mit „Addio, Roma!“ aus Claudio Monteverdis letzter Oper „L’incoronazione di Poppea“ einsteigen? Einer Arie, in der die in die Verbannung verstoßene Ottavia voller Trauer und Leid den Verlust ihrer Heimat, der geliebten Familie und Freunde auf das wehmütigste beklagt?

Monteverdi würde sich natürlich mit seinem „Stile Concitato“, also mit dem von ihm entwickelten Kompositionsprinzip zum Ausdruck erregter Leidenschaften, wunderbar als Startpunkt eines emotionsgeschichtlichen Streifzugs durch die Musik eignen. – Jedenfalls einer solchen, die sich dem abendländischen Kunstmusikideal verschrieben hat. Wir werden im Laufe der Sendung auch bei einigen Stationen zu Theorien über Affekte, Leidenschaften, Gefühle und Emotionen in der Musik Halt machen. Doch nein – ein emotionsgeschichtlicher Streifzug war nicht der primäre Impetus, „Addio, Roma!“ an den Beginn der Sendung zu stellen. Der Grund ist ein ganz anderer:

[1]

Wir werden mit der Arie in einem 380 Jahre später uraufgeführten Stück der Komponistin Sara Glojnarić wieder und dennoch in völlig neuem Licht konfrontiert:

Musik 2: *Sara Glojnarić, „Pure Bliss“ (2022)*

Aufnahme: Kairos 2023, 0022031KAI, LC10488 (Tim Anderson, Klangforum Wien)

[0'00"– ca. 1'38"]

Sprecherin: Ein Ausschnitt aus Sara Glojnarićs „Pure Bliss“ aus dem Jahr 2022.

Eine Wiedererkennung des darin zitierten Monteverdi-Originals lässt sich aus dem reinen Hörerlebnis wohl kaum anstellen. Zur Bestimmung des klanglichen Ursprungs bedarf es eines genaueren Blicks in die Partitur. – Aber ist das Wissen um die zugrundeliegende Arie für das Hören des Stückes überhaupt vonnöten?

„Pure Bliss“ lautet der Titel von Glojnarićs Werk, in dem sie sich auf die „Suche nach einem nicht enden wollenden klanglichem Vergnügen, anhaltender Begeisterung und Momenten reiner Glückseligkeit“ begibt, wie die Komponistin selbst in ihrer Partitur vermerkt. Sie befragte im Vorfeld Musiker:innen des Ensembles Klangforum Wien zu ihren „persönlichsten und liebsten Gänsehaut-erzeugenden musikalischen Momenten“, um „ihre eigenen Geschichten wiedererstehen zu lassen“ mit dem – in den eigenen Worten der Komponistin formulierten – Ziel, „herzzereißende akustische Momente im Zeitraffer zusammenzufassen“.

So fanden Auszüge aus Arien, Stücken und Songs quer durch die Musikgeschichte Eingang in Glojnarićs Komposition – von Raumeau, Puccini oder Grisey bis hin zu Popbands wie „Europe“. Allesamt in gleicher Manier durch den Filter gejagt, wie eine Zwiebel gepellt, bis hin zum Urklang skelettiert, um zur Essenz vorzudringen – zur reinsten Form der Glückseligkeit im Erleben des musikalischen Moments.

Doch lassen sich individuelle musikalische Momente des reinen Glücks, die notwendigerweise an ganz intime, private zeit- orts- und kontextabhängige

Erfahrungen gebunden sind, reproduzieren beziehungsweise auch für andere erlebbar machen? Sind derartige autobiographische Reminiszenzen nicht unwiederbringlich verflüchtigt?

Das Stück auf die bloße Darstellung einer Emotion – dem reinen Glück – zu reduzieren, wäre plump. Bei „Pure Bliss“ lässt sich vielmehr sein nostalgisches Moment produktiv machen. Dabei geht es nicht um den Rekurs auf eine spezifische individuelle Erinnerung und deren *Mit*vollzug, sondern um einen kollektiven *Neu*vollzug.

Durch die Wiedergabe der bearbeiteten, von allen Semantiken freigelegten Glücks-Referenzstücke über ein Zuspieldband, geschieht eine kritische Reflexion ihrer Kommodifizierung. – Also eine Auseinandersetzung mit der kapitalistischen Verwertungslogik der Musikstücke, die sich die Industrie zunutze macht.

Die technische Wiedergabe der Stücke über Lautsprecher, die das Publikum von allen Seiten umringen und einlullen, verdeutlicht den Verlust der „Reinheit“ der Musik durch Vermarktungsstrategien von nostalgischen Erinnerungsmomenten. – Neben der Fotografie ist die Musik das wohl am meisten durch neue Techniken reproduzierte Medium, um Erinnerungen zu standardisieren und dahingehend zu kapitalisieren.

Die dazu vom Ensemble live gespielten, beständig gedehnten Legato-Liegetöne amalgamieren mit den Klängen des Tonbands und lassen sich davon nicht mehr unterscheiden. Das Ensemble scheint zunächst bloße Stimulans-Verstärkung der zähen, tiefenden, atmosphärischen Gefühls-Klang-Masse in Sarah Glojnarićs Stück zu sein.

Die Komponistin überlässt aber den Musiker:innen des Ensembles selbst die Entscheidung über die Wahl der Tonhöhe und -länge beziehungsweise über ihr Erklingen. Ja sie fordert sie vielmehr noch dazu auf, sich in den homogenen Gesamtklang bedacht einzufügen, um eine fluide und lebendige Klanglandschaft zu schaffen. Sie lässt die Musiker:innen also nicht in der Klangmasse verschwinden und untergehen, sondern ermächtigt sie dazu, mit den Kolleg:innen im Gesamtgefüge zu

resonieren. Die Betonung liegt auf dem Miteinander, der Interaktion, dem Aufeinander-Hören.

Die Stücke sind außerdem durch die einerseits extreme Verdichtung und andererseits extreme Ausdehnung des klanglichen Materials ihrer spezifischen Zeitlichkeit und Prozessualität enthoben. Ihre Kommodifizierung, ihre Kommerzialisierung und Verwertbarkeit also, verkehrt sich durch die Reduktion in ihr Gegenteil – zu etwas Reinem, Ungetrübten. Institutionalisierte Hörgewohnheiten, Aufführungstraditionen und Kompositionstechniken von emotional aufgeladener Musik werden hinterfragt und ihres Kontexts entledigt. Diese extreme Verdichtung und Ausdehnung des klanglichen Materials transformiert das Stück zu etwas Statischem, zu einer Installation. – Genauer: zu einer Klanginstallation, in der sich vor der Hörerschaft eine verräumlichte Zeitlichkeit erstreckt oder anders gesagt, ein Ort der Zeit kreiert wird. Die Philosophin Juliane Rebentisch hält zur Besonderheit des Charakters von Klanginstallationen fest:

Zitator: „Spezifisch an der Soundinstallation ist nun aber, daß diese sich nicht, zumindest nicht primär, auf das akustisch-musikalische Phänomen selbst bezieht, sondern daß sie sich zwischen dem Sound und dem konkreten Raum ereignet, in dem er installiert – ausgestellt – ist. [...] Der Sound verleiht dem Raum Atmosphäre, stattet ihn mit einem akustischen Hintergrund aus, wie umgekehrt der Raum den Sound ausstellt, ihn in den Vordergrund stellt, überhaupt erst bewußt hörbar macht. Wobei der Sound sowohl gegen den Raum arbeiten kann als auch mit ihm. Der Sound kann akustisch einen ganz anderen Raum evozieren als den, in dem er installiert ist [...].“¹

Sprecherin: Damit ist ein ganz zentraler Punkt benannt: nämlich die Hervorbringung eines anderen Raums als jenem, in dem der Klang installiert ist. Im

¹ Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, 7. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2018, S. 225–226.

spezifischen Fall von Sara Glojnarićs „Pure Bliss“ ist es ein wachgerufener Erinnerungsraum musikalischer Glücksmomente.

Glojnarić verweist hinsichtlich des performativen Ansatzes ihres Stücks auf die von der Komponistin Pauline Oliveros Anfang der 1970er-Jahre konzipierten „Sonic Meditations“. Grundlage dieser Klangmeditationen sind 25 schriftlich festgehaltene Höranleitungen, denen vier eigentümliche Methoden zugrunde liegen:

Zitator:

1. „des tatsächlichen Erzeugens von Klängen“
2. „des aktiven Vorstellens von Klängen“
3. „des Hörens von gegenwärtigen Klängen“
4. „des Erinnerns von Klängen“

Sprecherin: Die „Sonic Meditations“ sind Teil der ebenso von Oliveros entwickelten Praktik des „Deep Listening“. – Einer Bewusstseinsübung, die den Fokus auf das Innere eines jeden selbst legt. Durch die Gerichtetheit auf eigene Gedanken und Gefühle übt man sich in der Bewusstwerdung der eigenen Hörhaltung, um die ganz individuellen Qualitäten der Erfahrung herauszukristallisieren, ihnen Bedeutung zu verleihen und sich der Beziehung zwischen verschiedenen Klängen zu entsinnen.

Diese Praktik oder Hörarbeit ist auch eine Gruppenarbeit, um gemeinsame Energie und Bewusstsein füreinander zu entwickeln. „Pure Bliss“ durchzieht eine regelmäßige Pulsation in der Art eines Herzschlags zwischen den fragmentierten Zuspelungen. Zum einen kommt hier die innere Gerichtetheit des Hörens auf das eigene, subjektive Erinnern im Körper zum Ausdruck. Andererseits mag dadurch das gemeinschaftliche Moment des Neuvollzugs des Gehörten mit anderen Individuen, im Moment der Präsenz, im Hier und Jetzt des Konzertsaals verdeutlicht werden.

Die Pulsation kann zudem eine ganz konkrete Referenz auf Oliveros' „New Sonic Meditation“ aus dem Jahr 1977 sein, in der es heißt:

Zitator: „Es gibt über einen festgelegten Zeitraum einen willkürlichen Hinweis (oder einen Hinweis, der mit einem langsam wiederkehrenden Biorhythmus synchronisiert ist) und die Meditierenden reagieren mit einem Klang auf diesen Hinweis.“²

Sprecherin: Das Publikum und die Musiker:innen sind demnach die gemeinsam Meditierenden. Die zitierten, durch die Lautsprecher wiedergegebenen Referenzstücke sind die Hinweise, die mit dem langsam wiederkehrenden Biorhythmus – der Pulsation im Stück – synchronisiert sind. Das Ensemble reagiert mit seinen erzeugten Klängen auf die von ihnen selbst stammenden Referenzstücke. Das Publikum hingegen hört die Klänge, stellt sich aktiv Klänge vor und erinnert sich seiner individuellen musikalischen Glücksmomente. So wird im gemeinsamen Hören der gegenwärtigen Klänge ein kollektiver Neuvollzug der Gänsehaut-erzeugenden musikalischen Momente vorgenommen – jenseits ihrer Kommodifizierung und ihres ursprünglichen Kontexts.

Dadurch wird es erst möglich, im Laufe des Stücks Whitney Houstons Version von „I will always love you“ – einen der kommerzialisiertesten Songs der Musikgeschichte und Soundtrack der 1990er-Liebesschnulze „The Bodyguard“ – in Monteverdis Affektarie „Addio, Roma!“ zu überführen. Beide Referenzstücke werden ihres Kontextes, ihrer semantischen Ebene und allem normierten und regelhaft-schematischen Ausdruck an Leidenschaften entledigt.

Musik 3: *Sara Glojnarić, „Pure Bliss“ (2022)*

Aufnahme: Kairos 2023, 0022031KAI, LC10488 (Tim Anderson, Klangforum Wien)

[8'18"– ca. 9'45"]

Sprecherin: Sara Glojnarićs „Pure Bliss“ fordert uns zu einer reflexiven Rückbesinnung auf die eigene Hörhaltung auf. Ferner werden wir auf den Umgang

² Die deutsche Übersetzung der Zitate stammt, sofern nicht anders angegeben, von der Autorin des Manuskripts. Original-Zitat: „Over a specified time have a randomize cue (or cue synched with a slowly recurring bio-rhythm) and meditators respond with sound on cue.“

mit beziehungsweise die Steuerung durch diverse Medien und Technologien im nostalgischen Konsum unserer vermeintlich intimsten und persönlichsten musikalischen Erinnerungsmomente aufmerksam gemacht.

Die bis zur Essenz herausgeschälten und in der Art einer Installation statisch vor uns ausgebreiteten Urklänge der Referenzstücke lassen einen Neuvollzug im Moment des Konzerts passieren. Die Hörschaft wird gemeinsam mit den Musiker:innen zur mitkreierenden Instanz einer neuen, transzendierte Hörerfahrung.

Mit Pauline Oliveros „Sonic Meditation“ Nummer 21 ließe sich fragen: „Was macht Ihr musikalisches Universum aus?“³

[II]

Wenden wir uns nun einem ganz anderen musikalischen Universum zu. – Doch dreht sich auch darin, wie schon der Titel „Glücklich, Glücklich, Freude, Freude“ verheißt, alles um euphorische Gemütslagen. Wir springen ein wenig in der Zeit zurück – ins Jahr 2019: Matthew Shlomowitz’ bei den Donaueschinger Musiktagen uraufgeführtes Stück „Glücklich, Glücklich, Freude, Freude“ bezieht sich, so schickt der Komponist selbst voraus, auf fröhliche Musik und positive Gefühlszustände. Begeisterung, Ekstase und rasende Erregung sind also Programm. Mit vom Tonband zugespielten Soundscapes von Wellenrauschen, Möwen, heiter spielenden Kindern und einem vorbeifahrenden Eiswagen, und das alles vom Orchester atmosphärisch untermalt, nimmt uns Shlomowitz mit auf einen unbeschwerten Sonntags-Ausflug ans Meer.

Musik 4: *Matthew Shlomowitz, „Glücklich, Glücklich, Freude, Freude“ (2019)*

³ Original-Zitat: „What constitutes your musical universe?“

Aufnahme: Livemitschnitt des SWR vom 18.10.2019 aus der Baarsporthalle Donaueschingen (Emilio Pomàrico, SWR Symphonieorchester, Solist Mark Knoop), Archivnummer: M0579246 AMS (SWR), [23'27"–24'40"]

Sprecherin: Um der vergnüglichen Freizeitkultur zu frönen und wider dem ernsten, tristen, grauen Alltag eine idealisierte Form des Wohlempfindens anzubieten, entwirft Shlomowitz eine Art Utopie des Angenehmen – des Schönen. Die Zuspelungen der konkreten Soundscapes sind dabei aber nur ein kontrastierendes Moment im 20-minütigen Stück, das vor quirligen, rastlosen, freudetrunkenen, durch Synthesizer-Sound verzerrten Anspielungen an diverse Stilkonventionen nur so strotzt: Lehrbuchkadenzen, Obertonreihen, Choräle im Blech à la Bruckner, Arpeggios und chromatische Verschiebungen à la Wagner, Freuden-Märsche, Glissandi im Keyboard in Pop-Manier oder Filmmusik-typische, standardisierte Dur-Akkorde geben sich die Klinke in die Hand.

Hoch- und Alltagskultur durchdringen sich in einem spielerischen Zugang, so steht dem Klavier symbolisch ein Keyboard zur Seite. Der Solist Mark Knoop führt im Wechsel zwischen den beiden den Habitus des Virtuositums vor. Die Freuden des Alltags und der Unterhaltungskultur werden den großen, pathetischen Ausdrucksgesten gleichgestellt. Eine Gemengelage von grellem Video-Game-Sound der 90er, massigem Big Band-Sound und idyllischen Kadenzen tut sich auf.

Musik 5: *Matthew Shlomowitz, „Glücklich, Glücklich, Freude, Freude“ (2019)*

Aufnahme: Livemitschnitt des SWR vom 18.10.2019 aus der Baarsporthalle Donaueschingen (Emilio Pomàrico, SWR Symphonieorchester, Solist Mark Knoop), Archivnummer: M0579246 AMS (SWR)

[ca. 30'00"–33'08"]

Natürlich birgt schon der Titel „Glücklich, Glücklich, Freude, Freude“ dieses kontrastierende Moment in sich. So ist er zum einen eine offensichtliche Anspielung

an Schillers Ode „An die Freude“ und Beethovens Vertonung ebendieser – einer sehnsüchtigen Utopie von Freude und Frieden. Andererseits ist er eine Referenz auf den Titelsong „Happy, Happy, Joy, Joy“ der in den 1990er-Jahren produzierten Zeichentrickserie „Ren & Stimpy“. Hauptprotagonisten sind ein hitzköpfiger Chihuahua und eine depperte Katze. „I’ll teach you, to be happy“, heißt es etwa im Titelsong.

Der Entwurf einer utopischen „Happy Music“, wie sie Shlomowitz in „Glücklich, Glücklich, Freude, Freude“ präsentiert, erinnert an eine lebhafteste Debatte Anfang der 1980er-Jahre zwischen den Komponisten Hans Werner Henze und Helmut Lachenmann. Keine depperte Katze wie Stimpy, sondern „Die Englische Katze“, so der Titel von Hans Werner Henzes Arbeitstagebuch, gibt uns Auskunft über die Hintergründe. Darin hält Henze in einem Eintrag fest:

Zitator: „Mittwoch, 13. Oktober [1982]. Abends ein Zwischenfall beim Podiumsgespräch in der Hochschule [für Musik und darstellende Kunst Stuttgart]: Lachenmann, Komponist, Vertreter der ‚musica negativa‘, griff mich vom Saal aus an (ich kannte ihn gar nicht, er hatte nie versucht, sich vorzustellen), war ziemlich pampig und feindselig, wie ich fand. (Es ging ihm darum, etwas festzustellen, nämlich daß ich, wie jeder weiß, [...] aus der Tradition zitiere, daß ich, wie er sich ausdrückte, Gestalten aus der Klassik ‚abrufe‘ und damit den wirklichen & echten Vertretern der modernen Musik, zu denen Lachenmann zweifellos sich zu rechnen scheint, ein ethisches & ästhetisches Greuel bin.)“⁴

Sprecherin: Den, wie er weiter schreibt, ob seines von ihm als rüde empfundenen Angriffs „ungezogenen“ Komponisten Helmut Lachenmann sieht Henze also als einen Vertreter einer sogenannten „musica negativa“. Eine solche definiert Henze wie folgt:

⁴ Hans Werner Henze. *Die Englische Katze. Ein Arbeitstagebuch, 1978–1982*, Frankfurt am Main: S. Fischer 1983, S. 345–346.

Zitator: „musica negativa‘ ist eine (nicht mehr ganz neue) Richtung, in der das Negative unserer Zeit (d. i. das korrupte Musikleben im Kapitalismus mit allen Begleiterscheinungen, darunter auch der des pluralistischen Vorhandenseins Andersdenkender und anderes Machender) sich wie in einem Spiegelbild niederschlägt, wo das Häßliche sich selbst kunstvoll darstellt, wo noch immer die ‚Zertrümmerung des Materials‘ geübt und gefeiert wird und wo, nach Auschwitz, nichts mehr artikuliert oder dargestellt werden kann, weil alles so verschlissen & beschissen ist, alles schon gesagt, kaputt, kaputt! Und wo die Autoren sich darauf beschränken wollen und müssen, diese ihre tristen und ärgerlichen Verhältnisse zu perpetuieren und zu ritualisieren.“

Sprecherin: Henze bezieht sich mit der „Zertrümmerung des Materials“ auf das Materialfortschrittsdiktum von Theodor W. Adorno. Theoretisch fundierte der Philosoph jenes Diktum in Bezug auf die von der Zweiten Wiener Schule zu Beginn des 20. Jahrhunderts vollzogene Emanzipation der Dissonanz. Die Dissonanz wurde also der Konsonanz ebenbürtig zur Seite gestellt. Es wurde mit der Vorstellung aufgeräumt, wonach die Tonalität ein ewiges, unumstößliches Naturgesetz in der Musik sei. Alle zwölf Töne des chromatischen Systems wurden gleichberechtigte Bezugspunkte im Komponieren.

Die Komponist:innengeneration der Nachkriegszeit setzte hier weiter an und entwickelte diese Ansätze zu seriellen und postseriellen Kompositionstechniken weiter. Vor allem Darmstadt und die dortigen Ferienkurse für Neue Musik avancierten nach 1945 zum Zentrum der ästhetischen Debatte und der Fortschrittsgedanke des musikalischen Materials geriet zu einem Gemeinplatz. Die Grundzüge der Kritischen Theorie flossen in kompositorische Ansätze eines Kritischen Komponierens ein, wonach sich gesellschaftliche Verhältnisse stets im Materialstand der Musik widerzuspiegeln und kritisch zu reflektieren haben. Helmut Lachenmann gilt als Vertreter eines solchen Ansatzes des Kritischen Komponierens. Warum aber hat sich Hans Werner Henze so angegriffen und genötigt gefühlt,

Lachenmann als einen Apologeten einer „musica negativa“ anzuklagen und zu etikettieren? Einer Musik also, in der sich das „Negative“, „Verschlissene & Beschissene“, die „tristen und ärgerlichen Verhältnisse“ unserer Zeit, sogar das „Hässliche“ niederschlagen würden.

Die Initialzündung des Disputs ist eine Wortmeldung von Helmut Lachenmann im Rahmen eines Podiumsgesprächs an der Musikhochschule in Stuttgart. Lachenmann hier zu Henze:

Zitator: „und ich habe jetzt – das muß ich einfach jetzt ganz frei so sagen, ich habe da bei Ihrer Musik einerseits eine Faszination, bin angezogen, dann wieder befremdet, weil ich den Eindruck habe, daß Sie in Ihren Werken eine Utopie schaffen, daß Sie in einer intakten Sprache einfach setzen, als ob diese Art von lyrischer Haltung von vornherein unsere Sprache wäre, mit der wir unsere Empfindungen mitzuteilen hätten. Also, was ich sozusagen – ich sage das noch einmal ganz schulmeisterlich – *vermisse*, ist dieses Erlebnis, daß diese Musik über sich selbst nachdenkt und diesen Bruch des Erlebens nicht einfach fröhlich oder unbefangen naiv mitteilt, sondern gleich *wissend*, daß die Kategorien, in denen man sich mitteilt, eigentlich nicht mehr ganz taugen, daß sie schon durch diese unglaubliche Medienlandschaft und durch diesen kulturellen Brei, in dem wir fast ersticken, nicht mehr ganz glaubwürdig geworden sind. Und wenn dann so etwas kommt – um einmal konkret zu werden –, so eine Idylle der Gitarre, dann habe ich sofort ein Mißtrauen. Ich sage, um das einmal wieder ungeschützt und respektlos zu sagen, der Komponist nutzt die Idylle aus, die dieses Instrument mitbringt, aber er ändert sie nicht, er ändert nicht, er bringt sich im Grunde gar nicht mehr genug ein. Diese Idylle der Gitarre oder das Belcanto, die trägt sich im Grunde schon fast von selbst, d.h., die Situation ist für mich eben eine utopische, eigentlich: so schön ist es doch eigentlich nicht [...]. Glauben Sie nicht, daß das eine Art Utopie ist. Glauben Sie nicht, daß das eine Art Utopie ist, die Sie in Ihrer Musik einfach setzen, ohne zu fragen, wie das nun glaubwürdig gemacht wird?“

Sprecherin: Dem entgegnet Henze:

Zitator: „Ja, Herr Lachenmann, schwer zu beantworten. Aber ich kann Ihnen nur sagen, daß es überhaupt nicht leicht ist, ich weiß nicht, ob Sie es jemals versucht haben, ein Happy-Musikstück zu schreiben? [...] Ich glaube aber Folgendes: Ein Künstler, ob jung oder alternd, ganz egal an welcher Stelle seiner Entwicklung, hat nicht nur das Recht, sondern auch das Privileg, Glückliches, utopische Verhältnisse von Zeit zu Zeit – wenigstens sollte ihm das gelingen, sollte er das Glück haben – ein bißchen Happiness in die Seele und in den Kopf und dann auf das Notenpapier zu kriegen; er darf das. Er *darf* Utopien zeichnen, vorzeichnen, vorbilden, er *darf*, er hat die *Erlaubnis* vom lieben Gott, wenn Sie wollen, oder von wem immer, auch von Adorno sogar, er hat die Erlaubnis, auch selber von Zeit zu Zeit von den schlimmen Dingen der Welt, die uns ja alle so ungeheuer quälen und von der Quälerei, die wir permanent auf dem Notenpapier zum Ausdruck bringen müssen, angeblich nach einem bestimmten, nicht bekannten moralischen Gesetz, man *hat* die Erlaubnis, von Zeit zu Zeit glückliche Musik zu schreiben, wenn es die persönliche Situation und vielleicht sogar die persönliche Courage oder der persönliche *meine freghismo* erlaubt. Das ist die einzige Antwort, die ich im Moment wahrscheinlich geben kann in einer so großen Versammlung, wir kennen uns ja gar nicht persönlich.“

Sprecherin: Lachenmann meldet sich daraufhin noch einmal zu Wort:

Zitator: „Ich habe jedenfalls nicht gemeint, oder nicht quasi als Postulat gesetzt, daß ein Komponist, um glaubwürdig zu sein, nun eine – weiß ich – moralinsaurer oder depressive Haltung wie auch immer einnehmen soll, [...] ich kann nur sagen, ein Werk beispielsweise wie etwa aus dem *Canto sospeso* das Stück mit Sopran und den Frauenstimmen als ein durchaus im musikalischen Sinne schönes, im ernstesten Sinne glückliches Stück von der Reinheit her zu verstehen. Oder wenn Sie wollen, noch einmal zum Komponisten Webern: das ist eine völlig in neuer Weise heitere – der Begriff happy ist mir etwas zu schlankerhaft, Glück und happy ist ein bißchen

was anderes [...] ich bin der Meinung, gerade jetzt sollte man ohne weiteres den Mut zu einer Heiterkeit haben, die aber nicht von den Widersprüchen ablenkt...sondern als Überwindbares bewußt gemacht wird. Und ich finde eben ein Werk wie die Symphonie op. 21 von Webern oder ein Stück, das die Leute damals entsetzlich böse gemacht hat, die *Varianti* von meinem verehrten Lehrer Nono, das ist eine glückliche heitere Musik, die sich nicht verständlich machen konnte in einer Zeit, in der man sich geklammert hat an eine andere Art von Schönheit. Da hat man das als eine Provokation empfunden, und ich würde mit Ihnen übereinstimmen: diese Art von den-Weltlauf-Beklagen durch eine Tragik ist im Grunde wieder eine Art Flucht vor der Wirklichkeit, das zu ästhetisieren, was man auf eine andere Weise nicht bewältigen kann. [...] es geht mir nicht um eine schlecht gelaunte Musik, aber es geht mir um die Frage, ob die Musik selbst einfach so tun darf, als ob [...].⁵

Sprecherin: Darf also die Musik selbst einfach so tun, als ob? In einer Art „Don't worry, be happy“-Mentalität eine glückliche, utopische, idealisierte Weltenflucht oder eine Flucht in die Vergangenheit, in der alles besser war, feierlich proklamieren? Sich Stilzitate, Formschemata und wirksamen Ausdruckseffekten aus dem wie Lachenmann sagt, „kulturellen Brei“, in dem wir drohen zu ersticken, unverhohlen bedienen? Und ein, wie es Henze nennt, nach dem persönlichen „menefreghismo“ ein „Mir ist alles wurscht“-Prinzip im Komponieren hochhalten?

Die Debatte zwischen Henze und Lachenmann lässt sich als Teil eines größeren musikästhetischen Diskurses der 1970er-Jahre im zeitgenössischen Komponieren verorten: dem Diskurs über die sogenannte „Neue Einfachheit“ in der Neuen Musik. Hauptvertreter wie Wolfgang Rihm, Hans-Jürgen von Bose oder Manfred Trojahn sehen ihre Werke als bewussten Gegenentwurf zu seriellen und postseriellen Kompositionstechniken. Sie einende Merkmale sind die Hinwendung zu älteren Form- und Gattungsprinzipien, Tonalität, konsonanter Harmonik, Melodien, dem

⁵ Auszüge aus der Diskussion zwischen Henze und Lachenmann in der Transkription von Hans-Peter Jahn, in: Helmut Lachenmann, *Offener Brief an Hans Werner Henze*, in: *Helmut Lachenmann*, München: edition text + kritik 1988 (Musik-Konzepte 61/62), S. 14–16.

Zitieren aus der Klassik und Romantik und insbesondere der emphatischen Gefühlsbetonung und dem subjektiven Ausdruckscharakter. Die emotionale Stimmigkeit wird also zum wesentlichen Maßstab in der Musik.

Lässt sich nun, um auf Matthew Shlomowitz' Stück „Glücklich, Glücklich, Freude, Freude“ zurückzukommen, von einer „DRITTEN Neuen Einfachheit“ oder einer „NEUESTEN Einfachheit“ im Komponieren sprechen? – Eine „Zweite Neue Einfachheit“ hat der Musikwissenschaftler Rainer Nonnenmann bereits in einem Artikel aus dem Jahr 2004 im Hinblick auf eine nächste Komponist:innengeneration wie Matthias Pintscher, Rebecca Saunders oder Johannes Maria Staud geortet. Haben wir es also mit einer „Neuesten Einfachheit“ im zeitgenössischen Komponieren zu tun? Schließlich finden sich auch in Shlomowitz' Werk viele der genannten kompositorischen Merkmale der „Neuen Einfachheit“, insbesondere die Tonalität, das Zitieren und Referieren aber vor allem die Hinwendung zum subjektiven Ausdrucksbedürfnis von Gefühlszuständen wie Begeisterung, Ekstase, rasender Erregung und natürlich Glück und Freude.

Der Musikwissenschaftler Frank Hentschel weist in einem Aufsatz darauf hin, dass die „Neue Einfachheit“ als kompositionsgeschichtliche Kategorie nicht haltbar ist – zu unterschiedlich sind die diversen Stücke in ihrer Anlage. Dennoch ist sie als Zitat „ideologieggeschichtliches Etikett“ im Sinne einer ganz bewussten Abwendung vom Materialfortschrittsdiskurs durch die Rückbesinnung auf das Subjektive, das Gefühlsbetonte eine historische Tatsache.

Schon ein kurzer emotionsgeschichtlicher Streifzug durch die Musik seit 1600 macht deutlich, dass Affekte, Gefühle und Emotionen unentwegt eine bedeutende Rolle im Komponieren, den musiktheoretischen Traktaten und ästhetischen Diskursen spielen: In der Affekten- und Figurenlehre in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts werden durch normierte Mittel wie melodische Wendungen oder Tonartenwahl Affekte und Leidenschaften wie Zorn, Trauer oder Freude ausgedrückt. In der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts kann ein Wandel weg von einer solchen handlungsorientierten Darstellung des Erregungsgrades hin zur Gefühls- und

Stimmungsästhetik beobachtet werden. Hier liegt nun der Fokus auf dem REINEN, um sich selbst kreisenden Gefühl, als dem Subjektivsten im Subjekt. Der wohl vehementeste Widersacher einer solchen Auffassung, der Musikästhetiker Eduard Hanslick, spricht in diesem Zusammenhang von der „verrotteten Gefühlsästhetik“, der es gilt, mit einem formalistischen Ansatz entschieden entgegenzutreten. Einem Ansatz, wonach „der wirkliche Inhalt der Musik nichts als tönend bewegte Formen sind.“⁶ Und zu Beginn des 21. Jahrhunderts wird in den Geistes- und Sozialwissenschaften ein „affective turn“ ausgerufen, um sich mit politischen, ökonomischen und kulturellen Diskursen zu beschäftigen – im Hinblick auf Konfigurationen des Körpers, seiner Technologisierung, Vergänglichkeit und Materialität im Zusammenhang mit Emotionen.

Es handelt sich also vielmehr um eine sehr kurze Zeitspanne und lokale Begrenzung in den 1950er- und 60er-Jahren in den Zentren der Neuen Musik, die durch die Dominanz des „Fortschrittsparadigmas“ pluralistischen Zugängen zu Subjektivität und Emotionalität weniger Aufmerksamkeit beigemessen haben. Stets waren jedoch gefühlsbetonte und tonale Ansätze sowie das Zitieren von Form-Schemata aus der Klassik und Romantik präsent – auch durch das 20. Jahrhundert hindurch, bis in die Gegenwart hinein.

[III]

Kommen wir damit wieder zurück zu den konkreten Gemütslagen unserer Sendung – Happiness, Joy und Bliss. Sara Glojnarić richtet in ihrem Stück „Pure Bliss“ unsere Hörhaltung in einem nostalgischen Zugang auf die subjektiven, ganz persönlichen Erfahrungen musikalischer Glücksmomente. Matthew Shlomowitz schöpft in „Glücklich, Glücklich, Freude, Freude“ in ganz anderer Art aus einem

⁶ Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*, dritte, verbesserte Auflage, Leipzig: Rudolph Weigel 1865, S. 45.

Sammelsurium an diversen Stilkonventionen, um eine Collage an musikalischen Glücks- und Freudenmomenten zu präsentieren.

Für Alex Paxton wiederum ist „Happy Music“ grundlegendes Programm: „Happy Music for Orchestra“ lautet der Titel der 2023 erschienenen CD des Komponisten und Posaunisten. In der Begründung zum ihm verliehenen Ernst von Siemens Förderpreis heißt es in Bezug auf Paxtons Schaffen: Seine „leidenschaftliche Musik“ sei „voller pulsierender Energie, stilistischer Vielfalt und kompromisslos in ihrer Freude“.

Allein das Cover seiner „Happy Music for Orchestra“ ist reizüberflutend bunt, schrill-trashig und zuckersüß, ebenso wie die sechs Titel auf der CD – etwa „Love Kittens“, „Strawberry“ oder „Sweet Wishes“.

Der Titel des knapp achtminütigen Stücks „Water Music“ mag bekannte Werke aus der Musikgeschichte wachrufen: Händel schrieb seine „Water Musick“ für eine Bootsfahrt des Königs George I auf der Themse im Jahr 1717. Und „Water Music“ lautet auch der Titel von John Cages Performance-Stück aus dem Jahr 1952. Wasser ist hier ganz konkreter Bestandteil. Und das ist es auch in Alex Paxtons „Water Music“ für improvisierende Wasserperkussion und Kammermusik. Das dabei benötigte Instrumentarium umfasst etwa Wasserschüsseln, eine Flasche, Küchenbesen, einen Strohhalm, Porzellanbecher, ein Weinglas und Badewannenspielzeug. Als Aufführungshinweis merkt Paxton an, dass der oder die Solo-Wasserperkussionist:in die Rolle kreativ bearbeiten solle, um eine halb-improvisierte Performance zu ermöglichen. Der oder die Spielerin sollte dabei immer versuchen, die Sinnlichkeit des Klanges zu maximieren.

Die Ausführungen sind in einer Partitur zeitlich fixiert, dennoch wird allen Musiker:innen ein gewisses Maß an improvisatorischem Freiraum eingeräumt, um eben eine „halb-improvisierte Performance“ zu realisieren.

Musik 6: *Alex Paxton, „Water Music“ (2019)*

Aufnahme: Alex Paxton, Happy Music for Orchestra, Delphian Records 2023, DCD34290, LC 12979, Track 4

[ca. 03'50"– ca. 04'50"]

Schrill-fröhlich-cartoonesk klingt das Ergebnis. Dennoch durchzieht Alex Paxtons „Water Music“ eine klare Melodie, auf der sich die Musiker:innen mal verrückt, mal hektisch, mal cantabile, mal dolce, mal dreckig, mal grob, mal schön, mal unverschämt, teils auch tonmalerisch vokalisierend zu artikulieren haben.

Es lassen sich in seiner Musik Analogien zum Abstrakten Expressionismus ziehen: Ähnlich den Verfahren im Action Painting – von Pinseln über Spachteln bis hin zum Schütten der Farbe – setzt Paxton, man könnte es als „Action Composing“ bezeichnen, zarte, liebliche Klänge neben hektische Akzent-Sprenkel und dick aufgetragene Klangtapeten.

In seinem Aufsatz „The Legacy of Jackson Pollock“ betont der Künstler Allan Kaprow in Bezug auf die Kunst der 1960er-Jahre die Bedeutung aller Arten von Objekten und Materialien auf den künstlerischen Schaffensprozess:

Zitator: „Farbe, Stühle, Lebensmittel, elektrisches Licht und Neonlicht, Rauch, Wasser, alte Socken, ein Hund, Filme, und tausend andere Dinge, die die heutige Künstlergeneration entdecken wird. [...] Ein Geruch zerdrückter Erdbeeren, ein Brief von einem Freund oder eine Reklametafel mit einer Abflussreiniger-Werbung; dreimal Klopfen an die Haustür, ein Kratzer, ein Seufzer oder eine Stimme, die endlose Vorträge hält, ein greller Stakkato-Blitz, einen Melonen-Hut – all dies sind Materialien für die neue konkrete Kunst.“⁷

Sprecherin: Paxton baut in diesem Sinne eine Klangwelt, die beeinflusst ist durch diverse Objekte und Materialien, also all das, was uns umgibt und wir sinnlich

⁷ Original-Zitat: „Objects of every sort are materials for the new art: paint, chairs, food, electric and neon lights, smoke, water, old socks, a dog, movies, a thousand other things that will be discovered by the present generation of artists. [...] An odor of crushed strawberries, a letter from a friend, or a billboard selling drano; three taps on the front door, a scratch, a sigh, or a voice lecturing endlessly, a blinding staccato flash- a bowler hat – all will become materials for this new concrete art.“

wahrnehmen. In der figurativen Bearbeitung bleibt jedoch stets das klangliche Resultat im Zentrum. Weniger wird sich dabei auf eine konkrete Emotion wie Happiness bezogen beziehungsweise versucht, affektspezifische Wesenszüge ebendieser in den Stücken zu transportieren. In Paxtons Musik kommt vielmehr die Freude am Kreieren und Spielen per se zum Ausdruck. Verschiedenste musikalische Elemente etwa aus der Klassik, dem Jazz und Pop oder der Improvisation werden darin vereint.

Pressestimmen bemühen in diesem Zusammenhang vielfach das Bild von Paxton als einem eklektischen „System Crasher of Genre“, der „alle denkbaren Genre-Grenzen sprengt“. Hat Paxton demnach als ein „Post-Genre-Komponist“ zu gelten? Als ein Komponist also, der musikalische Genre-Grenzen überwindet, ja sie ferner als obsolet erachtet? In aktuellen Debatten um einen sogenannten „Post-Genre-Begriff“ wird zurecht auf ökonomische Interessen im Zusammenhang zwischen Musikproduktion und dem Neoliberalismus hingewiesen. So kann das Propagieren von Fluidität zwischen den Genres – von den Komponist:innen selbst oder von Festivals, Verlagen und Musiklabels – eine gezielte Vermarktungsstrategie verfolgen. Fluidität der Künstler:innen als Labelling impliziert demnach Flexibilität und Anpassungs- mehr noch Durchdringungsvermögen. Daraus wiederum ließe sich technische Avanciertheit und also ein höchstes Maß an Virtuosität schlussfolgern. So etwa könnte eine derartige Milchmädchenrechnung gehen.

„Post-Genre“ kann aber auch als eine politische Geste aufgefasst werden im Sinne eines Widerstandes gegen dogmatische Kompositionstechniken und überkommene stilistische Grenzziehungen. Demnach wird egalitär auf die verschiedenen Bedingungen aller Arten von Musik zugegriffen und die technischen Fertigkeiten fließen auf signifikante Weise in das Komponieren ein.

Doch haben nicht stets verschiedenste Stile, Elemente, Schulen und Traditionen – und das nicht nur aus der abendländischen Kunstmusiktradition – Eingang in die Neue Musik gefunden?

Der Komponist und Posaunist George Lewis sieht in Alex Paxtons ästhetischem Ansatz eine neue „kreolisierte Identität“ verkörpert, die dazu beitragen kann, die klassische Musik in eine „echte Weltmusik“ zu verwandeln. Lewis stützt sich hier auf den vom Philosophen Édouard Glissant theoretisch fundierten Begriff der Kreolisierung. Die Globalisierung befördert demnach den kulturellen Austausch mitsamt ihren diversen, heterogenen Aspekten. Diese Aspekte werden in einem nicht-hierarchischen Zugang und in wechselseitiger Wertschätzung in Beziehung zueinander gesetzt. Durch diese spezifische Art der Durchmischung verändern sich die Aspekte und lassen etwas Neues entstehen. Paxton schaffe also durch das Verbinden von Elementen aus der Klassik, dem Jazz, der Improvisation und dem Pop eine hybride Form Neuer Musik. – Eine globalisierte Happy Music also?

Musik 6: *Alex Paxton, „Love Kittens“ (2017)*

Aufnahme: Alex Paxton, Happy Music for Orchestra, Delphian Records 2023, DCD34290, LC 12979, Track 1

[00'00"– ca. 02'11"]

[Outro]

Sprecherin: Die ganz großen, euphorisch-pathetischen Gefühle scheinen Hochkonjunktur zu haben. Jedenfalls, so man einerseits den Werktiteln wie „Pure Bliss“, „Glücklich, Glücklich, Freude, Freude“ oder „Happy Music for Orchestra“ glaubt. Zum anderen zeigt sich die Auseinandersetzung mit euphorisch-pathetischen Affekten, Gefühlen und Emotionen auch in den pluralistischen Ansätzen im Komponieren selbst. Ist nun die Emphase, sich dem Schönen und Angenehmen in der Musik zu widmen, als eine bewusste ideologiegeschichtliche Kritik zu werten? In der ausdrücklichen Rückbesinnung auf das Subjektive hat sich schon die „Neue Einfachheit“ in den 1970er-Jahren bewusst gegen das damalige Materialfortschrittsdiktum gewendet.

Doch wogegen wird sich dieser Tage gerichtet? Einen Miserabilismus in der Neuen Musik? Gegen eine gegenwärtige „musica negativa“, in der man sich in den elenden Gegebenheiten der Jetztzeit suhlt? Musikalische Glücksmomente also als Angebot zur Entrückung aus dem Alltag für die krisengebeutelte Gesellschaft? In diesem Sinne einen Schillerschen Kuss der ganzen Welt?

Oder haben wir es in der gegenwärtigen musikalischen „Don't worry, be happy-Mentalität“ mit einer bloßen Schein-Kritik zu tun? Der Musikpublizist Thomas Edlinger definiert eine solche Form der Kritik als „opfernarzisstische und differenzfetischistische Hyperkritik“. Dazu stellt er fest:

Zitator: „In der identitätspolitischen Verfeinerungssucht tendiert die Hyperkritik dazu, Kritik an sich selbst zu delegitimieren und bestimmte Bedenken gegen sie zu tabuisieren.“⁸

Sprecherin: Ob „Pure Bliss“, „Glücklich, Glücklich, Freude, Freude“ oder die Stücke des Albums „Happy Music for Orchestra“ – alle eint ihr Einbezug von diversen Stilen, Elementen, Schulen, Traditionen und Aufführungskonventionen. Doch handelt es sich dabei nicht um unreflektierte, affirmative Genre-Überschreitungen oder ein marktfähiges (Self-)Branding.

Der Begriff „Post-Genre“ kann in diesem Zusammenhang vielmehr als bewusste Kritik an soziokulturell vorgeprägtem, erlerntem und verinnerlichtem emotionalen Erleben von Musik produktiv gemacht werden. Die Stücke reflektieren ökonomische, politische und kulturelle Implikationen des Genre-Begriffs per se: etwa die Auswirkungen der Technologisierung, die gewissen Regeln unterworfenen Hörhaltungen und das damit einhergehende Konsumverhalten von Musik.

Ferner hinterfragen sie die machtstrukturelle Hierarchisierung zwischen E- und U, Hoch- und Subkultur, Klassik, Jazz und Pop. Durch den selbstverständlichen Umgang und den wertschätzenden Einbezug von Elementen aus diversen

⁸ Thomas Edlinger, *Der wunde Punkt. Vom Unbehagen an der Kritik*, Berlin: Suhrkamp 2015.

Musikkulturen wird diese Hierarchisierung nicht nur außer Kraft gesetzt, sondern als gänzlich obsolet angesehen.

Ebenso wie die Elemente aus diversen Musikkulturen historisch und kulturell variabel sind, so ist es auch der Emotions-Begriff. Und so unterliegt auch die Repräsentation von Emotionen dynamischen Prozessen. Die Frage kann also nicht lauten, worin die klangliche Essenz von Happiness, Joy und Bliss in der Neuen Musik im 21. Jahrhundert besteht, sondern es muss nach der Art und Weise ihrer Verarbeitung in der gegenwärtigen musikalischen Praxis gefragt werden. In den Stücken wird sich demnach nicht unreflektiert und naiv aus dem „kulturellen Brei der Medienlandschaft“ bedient, wie es Lachenmann Henze in der Debatte um die „Neue Einfachheit“ in den 70er-Jahren etwa vorgeworfen hat. Vielmehr findet durch die Offenlegung von institutionellen Machtstrukturen und den Bezug auf Identitätsdiskurse gegenwärtig eine bewusste Umdeutung und Modifikation von Hörhaltungen statt.

Mit einer im Titel verheißenen Höranleitung zum Glücklich-SEIN kann also zum Ende der Sendung nicht gedient werden. Vielleicht sollten wir aber ohnehin auf einen Rat des Philosophen Paul Watzlawick aus seiner „Anleitung zum Unglücklichsein“ hören:

Zitator: „Es ist höchste Zeit, mit dem jahrtausendealten Ammenmärchen aufzuräumen, wonach Glück, Glücklichkeit und Glücklichsein erstrebenswerte Lebensziele sind. Zu lange hat man uns eingeredet – und haben wir treuherzig geglaubt –, daß die Suche nach dem Glück uns schließlich Glück bescheren wird.“⁹

Sprecherin: Ein Abschied in diesem Sinne also mit und von der musikalischen Suche nach dem Glück im Glück.

⁹ Paul Watzlawick, *Anleitung zum Unglücklichsein*, 22. Auflage, München: Piper 2001, S. 10.

Musik 7: *Claudio Monteverdi „Addio, Roma!“ aus L'incoronazione di Poppea*

Aufnahme: „Tiranno“, *Alpha Classics 2021, ALPHA 736* (Kate Lindsey, Arcangelo, Jonathan Cohen), LC 00516, [3'11"–Ende]

Absage:

„Happiness, Joy und Bliss. Hör-Anleitung zum Glücklichsein“. Sie hörten eine Sendung von Monika Voithofer. Es sprachen: Edda Fischer und Jochen Langner. Redaktion: Leonie Reineke, Realisation: Detlef Rick und Christoph Maria Münch. Eine Produktion des Südwestrundfunks 2024.

Literatur (zitiert und weiterführend):

- Edlinger, Thomas: *Der wunde Punkt. Vom Unbehagen an der Kritik*, Berlin: Suhrkamp 2015.
- Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*, dritte, verbesserte Auflage, Leipzig: Rudolph Weigel 1865.
- Herzfeld-Schild, Marie-Louise (Hrsg.): *Musik und Emotionen. Kulturhistorische Perspektiven*, mit einem Geleitwort von Prof. Dr. Susanne Rode-Breymann, J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung & Carl Ernst Poeschel GmbH 2020 (Studien zu Musik und Gender).
- Hentschel, Frank: *Wie neu war die „Neue Einfachheit“?*, in: *Acta Musicologica* 78/1 (2006), S. 111–131.
- Henze, Hans Werner: *Die Englische Katze. Ein Arbeitstagebuch, 1978–1982*, Frankfurt am Main: S. Fischer 1983.
- Kaprow, Allan: *The Legacy of Jackson Pollock* (1958), in: *Essays on the Blurring of Art and Life*, hg. von Jeff Kelley, Berkeley 1993 (Lannan series of Contemporary Art Criticism 3), S. 1–9.
- Lachenmann, Helmut: *Offener Brief an Hans Werner Henze*, in: *Helmut Lachenmann*, München: edition text + kritik 1988 (Musik-Konzepte 61/62), S. 12–18.
- Müller, Gesine und Ueckmann, Natascha (Hrsg.): *Kreolisierung revisited. Debatten um ein weltweites Kulturkonzept*, Bielefeld: transcript 2013.
- Nonnenmann, Rainer: *Geliebendes Pathos. Kritische Gedanken zu einer „Zweiten Neuen Einfachheit“ am Beispiel von Matthias Pintscher*, in: *Die Musikforschung* 57/3 (2004), S. 215–233.

- Rebutisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*, 7. Auflage, Frankfurt am Main: Surkamp 2018.
- Rihm, Wolfgang: „*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.
- Watzlawick, Paul: *Anleitung zum Unglücklichsein*, 22. Auflage, München: Piper 2001.