



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Das Begriffsverständnis von Neuer Musik im Festival Wien
Modern: Eine Analyse der Festivalkataloge im Zeitraum von
1988 bis 2017

verfasst von | submitted by

Valeska Maria Baader B.A.

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Musikwissenschaft

Betreut von | Supervisor:

Dr. Monika Voithofer BA BA MA

Vorwort

Mit Neuer Musik kam ich das erste Mal im Jahr 2016 als Violinistin des *Landesjugendensembles Neue Musik* Baden-Württemberg in Berührung. In Gesprächen mit unserem damaligen künstlerischen Leiter Christoph Löser und weiteren Musiker:innen, die das Ensemble betreuten, erschloss sich mir nach und nach die Vielfalt der kompositorischen Strömungen von Neuer Musik – ein Interesse, das mich bis ins Studium begleitete. 2023 durfte ich schließlich als Reporterin beim *Eclat* Festival in Stuttgart tätig sein, wo ich in Interviews, mit unter anderem Sänger Martin Nagy, Komponist Clemens Gadenstätter oder Komponist Stefan Keller, erneut spannende Perspektiven auf die Neue Musik gewinnen konnte. Die journalistische Betreuerin Julia Kaiser gab schließlich in einem Gespräch den Anstoß, mich im Rahmen meiner Masterarbeit mit der Frage zu beschäftigen, wie sich Neue Musik im Laufe der Jahre verändert hat. Diese Überlegungen habe ich also zurück an die *Universität Wien* mitgenommen und im Sommersemester 2023 im Masterseminar vorgestellt. Erste journalistische Annäherungen an diese Fragestellung entstanden bereits parallel, etwa im Podcast *Quo vadis Neue Musik?* bei *Causa Kultur*, in dem ich Eindrücke vom *Eclat* Festival verarbeitet habe, sowie später in einer Reportage für den SWR bei den *Donaueschinger Musiktagen* 2023. Auch im Podcast *Laut und leise* der *neuen musikzeitung* entstand im Herbst 2024 schließlich eine Folge unter dem Titel *Neue Musik? Check ich nicht!*, in der mein Podcastpartner Mathis Ubben und ich neue Zugänge zu Neuer Musik für ein breiteres Publikum erkundeten. Im Masterseminar (Sommersemester 2023) entwickelte Univ.-Prof. Dr. Michele Calella schließlich aus meinen ursprünglichen Überlegungen die Idee, den Fokus auf Festivals zu legen – konkret: zu untersuchen, wie sich Neue Musik in den Programmen von *Wien Modern* gewandelt hat. Und so entstand schließlich das Thema dieser Arbeit: *Das Begriffsverständnis von Neuer Musik im Festival Wien Modern. Eine Analyse der Festivalkataloge im Zeitraum von 1988 bis 2017*. Zunächst möchte ich daher all jenen herzlich danken, die mich auf meinem bisherigen Weg begleitet und mir immer wieder neue Einblicke in die Welt der Neuen Musik ermöglicht haben. Ohne diese Erfahrungen hätte sich das Thema dieser Masterarbeit nicht in dieser Weise entwickeln können.

Für die Unterstützung während der Entstehung dieser Masterarbeit gilt mein tief empfundener Dank aber allen voran meiner Betreuerin Dr. Monika Voithofer. Sie

hat diese Arbeit von Beginn an mit großem Interesse und viel Engagement begleitet. Durch ihre präzisen Anmerkungen und Hinweise wurde die thematische Struktur dieser Arbeit wesentlich klarer und nachvollziehbarer. Besonders dankbar bin ich ihr dafür, mich immer wieder auf den roten Faden und die zentralen Forschungsfragen zurückzuführen – und dabei stets auf Augenhöhe zu beraten. Nur durch ihre Unterstützung konnte diese Arbeit eine Stringenz und Tiefe entwickeln, auf die ich nun stolz blicken kann.

Großer Dank gebührt zudem Musikwissenschaftler Andreas Holzer, der mir den Datensatz seiner *Wien Modern* Auswertungen von 2010 bis 2019 bereits vor Veröffentlichung seines Buches *Netze der Macht in der Neue-Musik-Szene* zur Verfügung stellte und mir in einem persönlichen Gespräch hilfreiche methodische Hinweise gab, die ich für meine Arbeit übernehmen konnte.

Auch Christoph Becher, der in den späten 1990er Jahren für die programmatische Ausrichtung von *Wien Modern* mitverantwortlich war, danke ich herzlich für das aufschlussreiche Interview. Seine Informationen über die damaligen künstlerischen Leitungsstrukturen, die Auftragsvergabe von Uraufführungen und den *Erste Bank Kompositionspreis* waren für meine Arbeit äußerst wertvoll. Ebenso danke ich an dieser Stelle Christoph Lieben-Seutter, ebenfalls zur Zeit von Becher in die Programmierung des Festivals involviert, der mir mit weiteren Hinweisen per Mail ergänzende Einblicke in die Leitungsstrukturen dieser Zeit ermöglicht hat. Mein Dank gilt zudem der Komponistin Sara Glojnarić, die mir als Gewinnerin des *Erste Bank Kompositionspreises* 2022 durch ein Interview wertvolle Bestätigungen zu meinen Beobachtungen des Kompositionspreises gab – auch wenn ihr Gewinnerjahr nicht mehr Teil der Auswertungen dieser Arbeit ist. Und nicht zuletzt danke ich natürlich auch Bernhard Günther, dem aktuellen künstlerischen Leiter von *Wien Modern*, der jederzeit offen für Nachfragen zum Festival war und mir an verschiedenen Stellen half, Lösungsansätze für offene Fragestellungen zu finden.

Mein Dank gilt ebenso Andrea Wenzel, Bibliothekarin der *mdw*, die mir jederzeit Zugang zu allen *Wien Modern* Katalogen in der Bibliothek gewährte und mir zudem auch Scans dieser zur Verfügung stellte.

Dankbar erinnere ich mich auch an meine Zeit als wissenschaftliche Assistentin für Archiv- und Forschungsarbeit in der *Alban Berg Stiftung* in Wien zurück, wo mir mein damaliger Vorgesetzter Daniel Ender sein Buch *Der Wert des Schöpferischen* schenkte, das mir bei der Analyse des *Erste Bank Kompositionspreises* wertvolle Impulse gab.

Meinen Eltern danke ich von Herzen für ihre fürsorgliche Unterstützung und das Mut machen während der Erstellung der Arbeit, ganz besonders auch in der Korrekturphase. Mein tiefster Dank gilt zudem meinem Mann, der mich seit Beginn dieser Arbeit im Sommer 2023, tagtäglich unterstützt und mir stets den Rücken freigehalten hat. Ohne seine Geduld, seine Lektorate und seine Ermutigung wäre diese Arbeit in dieser Form nicht möglich gewesen.

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis	7
Tabellenverzeichnis	9
1 Einleitung	10
1.1 Aufbau der Arbeit	11
1.2 Aktueller Forschungsstand	14
1.3 Methodik der Arbeit	17
1.3.1 Qualitative Inhaltsanalyse der Festivalkataloge	17
1.3.2 Statistische Auswertung des Festivalprogramms	17
1.3.3 Untersuchungszeitraum	20
2 Die Institutionalisierungsgeschichte von Neuer Musik im 20. Jahrhundert	22
2.1 Vorüberlegungen zum Begriff Institutionen und deren Bedeutung in der Neuen Musik	23
2.2 Erste Phase: 1918 bis 1944	24
2.3 Zweite Phase: 1945 bis Festivalbeginn <i>Wien Modern</i>	29
2.4 Die Neue Musik Szene in den 1980er Jahren in Wien	34
3 Das Festival <i>Wien Modern</i>	37
3.1 Der Verein <i>Wien Modern</i>	39
3.2 Die Konzeption des Festivals <i>Wien Modern</i>	40
3.3 Programmschwerpunkte im Verlauf der Festivaljahre von 1988 bis 2017	45
3.4 Festivalintendanzen im Zeitraum von 1988 bis 2017	47
3.4.1 1988 bis 1999: Die Gründungsphase ohne feste künstlerische Leitung	50
3.4.2 2000 bis 2009: Dramaturg und künstlerischer Leiter Berno Odo Polzer	51
3.4.3 Seit 2010: <i>Wien Modern</i> unter Matthias Lošek und Bernhard Günther	52
4 Terminologien der Neuen Musik	54
4.1 Neue Musik – Ein Definitionsversuch	55
4.2 Moderne und Postmoderne	59
4.3 Terminologische Anwendung in dieser Arbeit	65
5 Terminologisches Verständnis der Neuen Musik in den Katalogen von <i>Wien Modern</i>	67
5.1 Die Anfangsjahre im Zeichen des Aufholens: 1988 bis 1992	68
5.2 Experimentieren mit Schwerpunkten: 1993 bis 1999	73
5.3 Terminologisch-kritische Reflexion über Neue Musik: 2000 bis 2007	79

5.4 Vertiefung terminologischer Diskurse: 2008 bis 2017	87
6 Statistische Gesamtauswertung des <i>Wien Modern</i> Festivalprogramms von 1988 bis 2017	96
6.1 Periodisierte Einteilung zur Auswertung der aufgeführten Werke im Zeitraum von 1988 bis 2017	97
6.2 Das Festivalprogramm von 1988 bis 2017	102
6.3 Uraufführungen	106
6.4 Geschlechterverteilung der Komponist:innen	115
6.5 Überraschungsprogrammpunkte	118
6.6 Außermusikalische Veranstaltungen	119
6.7 <i>Dschungel Wien Modern</i>	120
6.8 Aufführungsorte	121
7 Gesamtbetrachtung von <i>Wien Modern</i> im Diskurs der Neuen Musik	125
7.1 Trends und Schwerpunktperioden im Festivalverlauf	125
7.2 Das Verständnis von Neuer Musik bei <i>Wien Modern</i>	132
8 Fazit	143
Bibliographie	147
Anhang	165

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Länderschwerpunkte bei Wien Modern im Jahr 1998 © Valeska Baader, 2025, erstellt mit Microsoft Excel	78
Abbildung 2: Prozentuale Verteilung der Aufführungen von Gegenwartskompositionen (dunkelblau) im Vergleich zum restlichen Programm (hellblau) ©Valeska Baader, 2025	103
Abbildung 3: Prozentuale Übersicht über alle aufgeführten Werke bei Wien Modern im Zeitraum von 1988 bis 2017 ©Valeska Baader, 2025	104
Abbildung 4: Prozentualer Anteil aller Werkaufführungen bei Wien Modern im Zeitraum von 1988 bis 2017 ©Valeska Baader, 2025	106
Abbildung 5: Prozentualer Anteil der Uraufführungen im Vergleich zum Festivalprogramm bei Wien Modern im Zeitraum 1988 bis 2017 ©Valeska Baader, 2025	107
Abbildung 6: Prozentualer Anteil der Uraufführungen (grau), davon Auftragswerke (schwarz), im Vergleich zum restlichen Festivalprogramm von Wien Modern im Zeitraum 1988 bis 2017 (blau) ©Valeska Baader, 2025	113
Abbildung 7: Komponist:innen, deren Werke am meisten bei Wien Modern im Zeitraum von 1988 bis 2017 uraufgeführt wurden ©Valeska Baader, 2025	114
Abbildung 8: Prozentuale Geschlechterverteilung (Komponisten grau, Komponistinnen schwarz) bei den Uraufführungen von Wien Modern im Zeitraum von 1988 bis 2017 ©Valeska Baader, 2025	115
Abbildung 9: Prozentualer Anteil Komponistinnen vs. Komponisten bei allen Aufführungen bei Wien Modern im Zeitraum 1988 bis 2017 ©Valeska Baader, 2025	116
Abbildung 10: Prozentualer Anteil der Komponistinnen bei Wien Modern im Zeitraum 1988 bis 2017 ©Valeska Baader, 2025	116
Abbildung 11: Prozentualer Anteil der Überraschungsprogrammpunkte im Vergleich zum Festivalprogramm bei Wien Modern im Zeitraum 1988 bis 2017 ©Valeska Baader, 2025	119
Abbildung 12: Prozentualer Anteil der außermusikalischen Veranstaltungen im Vergleich zum restlichen Programm bei Wien Modern im Zeitraum 1988 bis 2017 ©Valeska Baader, 2025	120
Abbildung 13: Prozentualer Anteil der Veranstaltungen bei Dschungel Wien Modern im Zeitraum 2004 bis 2017 ©Valeska Baader, 2025	121
Abbildung 14: Anzahl der Aufführungsstätten bei Wien Modern im Zeitraum 1988 bis 2017 ©Valeska Baader, 2025	123
Abbildung 15: Aufführungsorte bei Wien Modern 2013 ©Tschaikner, Bianca: „Engagierte Klänge: Wien Modern 13 in der Stadt“, in: Falter 41a/13 (2013), S. 14–15.	124
Abbildung 16: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 1988 ©Valeska Baader, 2025	165
Abbildung 17: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 1989 ©Valeska Baader, 2025	165
Abbildung 18: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 1990 ©Valeska Baader, 2025	166

<i>Abbildung 19: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 1991 ©Valeska Baader, 2025</i>	<i>166</i>
<i>Abbildung 20: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 1992 ©Valeska Baader, 2025</i>	<i>167</i>
<i>Abbildung 21: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 1993 ©Valeska Baader, 2025</i>	<i>167</i>
<i>Abbildung 22: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 1994 ©Valeska Baader, 2025</i>	<i>168</i>
<i>Abbildung 23: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 1995 ©Valeska Baader, 2025</i>	<i>168</i>
<i>Abbildung 24: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 1996 ©Valeska Baader, 2025</i>	<i>169</i>
<i>Abbildung 25: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 1997 ©Valeska Baader, 2025</i>	<i>169</i>
<i>Abbildung 26: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 1998 ©Valeska Baader, 2025</i>	<i>170</i>
<i>Abbildung 27: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 1999 ©Valeska Baader, 2025</i>	<i>170</i>
<i>Abbildung 28: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 2000 ©Valeska Baader, 2025</i>	<i>171</i>
<i>Abbildung 29: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 2001 ©Valeska Baader, 2025</i>	<i>171</i>
<i>Abbildung 30: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 2002 ©Valeska Baader, 2025</i>	<i>172</i>
<i>Abbildung 31: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 2003 ©Valeska Baader, 2025</i>	<i>172</i>
<i>Abbildung 32: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 2004 ©Valeska Baader, 2025</i>	<i>173</i>
<i>Abbildung 33: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 2005 ©Valeska Baader, 2025</i>	<i>173</i>
<i>Abbildung 34: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 2006 ©Valeska Baader, 2025</i>	<i>174</i>
<i>Abbildung 35: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 2007 ©Valeska Baader, 2025</i>	<i>174</i>
<i>Abbildung 36: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 2008 ©Valeska Baader, 2025</i>	<i>175</i>
<i>Abbildung 37: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 2009 ©Valeska Baader, 2025</i>	<i>175</i>
<i>Abbildung 38: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 2010 ©Valeska Baader, 2025</i>	<i>176</i>
<i>Abbildung 39: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 2011 ©Valeska Baader, 2025</i>	<i>176</i>
<i>Abbildung 40: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 2012 ©Valeska Baader, 2025</i>	<i>177</i>
<i>Abbildung 41: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 2013 ©Valeska Baader, 2025</i>	<i>177</i>
<i>Abbildung 42: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 2014 ©Valeska Baader, 2025</i>	<i>178</i>
<i>Abbildung 43: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 2015 ©Valeska Baader, 2025</i>	<i>178</i>
<i>Abbildung 44: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 2016 ©Valeska Baader, 2025</i>	<i>179</i>
<i>Abbildung 45: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 2017 ©Valeska Baader, 2025</i>	<i>179</i>

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Festivalperiode I: 1988 bis 1995 ©Valeska Baader, 2025	127
Tabelle 2: Festivalperiode II: 1996 bis 1999 ©Valeska Baader, 2025	128
Tabelle 3: Festivalperiode III: 2000 bis 2007 ©Valeska Baader, 2025	128
Tabelle 4: Festivalperiode IV: 2008 bis 2013 ©Valeska Baader, 2025	129
Tabelle 5: Festivalperiode V: 2014 bis 2017 ©Valeska Baader, 2025	130
Tabelle 6: Einteilung der Festivalperioden nach künstlerischen Leitungen, Festivalschwerpunkten im Programm und dem terminologischen Umgang von Neuer Musik in den Festivalkatalogen ©Valeska Baader, 2025	131

1 Einleitung

Ein Blick auf die Musik im 20. und 21. Jahrhundert zeigt signifikante Veränderungen in den kompositorischen Schwerpunkten und musikalischen Strömungen. Während die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts insbesondere von den Ideen der Wiener Schule geprägt ist, eröffnen die Entwicklungen der Nachkriegsavantgarde zunehmend Raum für experimentelle Konzepte und neue Ausdrucksformen. Gegen Ende des 20. Jahrhunderts und zu Beginn des 21. Jahrhunderts erweitert sich schließlich dieses Innovationsstreben hin zum genreübergreifenden Denken: Kompositionen der Neuen Musik integrieren zunehmend elektronische Klänge und verfolgen interdisziplinäre Ansätze im Zusammenspiel mit anderen Kunstformen wie Tanz, Theater oder Film. Dieser Entwicklungsprozess einer ganzen musikalischen Epoche manifestiert sich auch in den Programmen zeitgenössischer Musikfestivals, wie etwa im jährlich in Wien stattfindenden Festival *Wien Modern*. Seit seiner Gründung im Jahr 1988 hat sich das Festival zu einer der bedeutendsten Plattformen für Neue Musik in Europa entwickelt und ist heute das größte seiner Art in Österreich sowie eines der weltweit renommiertesten.¹ Mit einem Programm, das Performances von Neue Musik Kompositionen, Vorträge, Diskussionen und viele weitere Veranstaltungen umfasst, präsentiert das Festival moderne Kompositionen und bietet dabei Neuer Musik des frühen 20. Jahrhunderts genauso eine Plattform, wie gegenwärtigen, neuen kompositorischen Konzepten und experimentellen musikalischen Ausdrucksformen. So steht das Festival fortlaufend vor der Herausforderung, Vergangenes aus dem 20. Jahrhundert hörbar zu machen, ohne dabei die aktuellen kompositorischen Entwicklungen zu vernachlässigen.

Eine Frage stellt sich dabei immer wieder aufs Neue, nämlich, was überhaupt unter den Terminologien wie *Neue Musik* oder *Modern* zu verstehen ist und inwieweit sich diese Bedeutungen im Verlauf der Festivaljahre wandeln. Damit verknüpft ist wiederum die Frage, wie das Festival selbst auf diese Veränderungen reagiert und welche Position es im Kontext des sich wandelnden Verständnisses von Neuer Musik einnimmt. Um sich auf die Spuren dieser Fragen zu begeben, dienen dem Publikum im Rahmen

¹ Vgl. Günther, Bernhard: „Über das Festival“, in: *Wien Modern*, <https://www.wienmodern.at/ueber-das-festival>, Zugriff: 26. April 2025.

des Festivals nicht nur diverse außermusikalische Veranstaltungen. *Wien Modern* begleitet seine Zuschauer:innen zusätzlich mit Hilfe des sogenannten *Festivalkatalogs* beziehungsweise *Almanachs* durch den Festivalmonat. Dieser Katalog beinhaltet Begleitmaterialien in Form von Vorworten, Einführungstexten, Essays, Werkbesprechungen, Interviews sowie viele weitere Informationen zum Festivalprogramm. Daneben lassen sich sowohl aus den Festivalprogrammen selbst als auch aus den Leitideen und Standpunkten der künstlerischen Leitungen, die sich unter anderem durch Aussagen in Interviews nachvollziehen lassen, Rückschlüsse auf die jeweilige terminologische Auslegung der Begriffe *Neue Musik* oder *Modern* schließen. Somit besteht das Ziel dieser Arbeit darin, durch die Analyse der Festivalkataloge von *Wien Modern* im Zeitraum von 1988 bis 2017 das Begriffsverständnis von Neuer Musik auf drei miteinander verbundenen Ebenen zu erschließen: aus der kuratorischen Perspektive der künstlerischen Leitungen, aus der Darstellung in den Katalogtexten sowie aus der konkreten Umsetzung im Festivalprogramm.

1.1 Aufbau der Arbeit

Um die Ausgangslage des Festivals im Jahr 1988 adäquat einordnen zu können, wird in Kapitel 2 zunächst eine umfassende Kontextualisierung der Institutionalisierungsgeschichte von Neuer Musik im 20. Jahrhundert vorgenommen. Nach einer grundlegenden Einführung in den Begriff der *Institution* sowie der Einordnung von dessen Relevanz für die Entwicklung Neuer Musik erfolgt eine systematische Darstellung der Prozesse und Strukturen, durch welche Neue Musik im Verlauf des 20. Jahrhunderts institutionalisiert wird. Im Zentrum der Betrachtung stehen für den Zeitraum von 1918 bis 1944 insbesondere die Gründung des *Vereins für musikalische Privataufführungen* durch Arnold Schönberg, die Etablierung der *Donaueschinger Kammermusikaufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst* sowie die Gründung der *Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM)*. Die Analyse wird im Anschluss an den Zweiten Weltkrieg fortgesetzt und nimmt dabei zentrale Entwicklungen wie die Gründung von Studios für elektronische und elektroakustische Musik – sowohl als Produktionsstätten als auch als interdisziplinäre Austauschforen innerhalb der Rundfunkanstalten –, die Einführung der *Darmstädter Ferienkurse* sowie die zunehmende Akademisierung Neuer Musik an Universitäten, Hochschulen und Forschungsinstituten in den Blick. Ziel

des Kapitels ist es, jene institutionellen Rahmenbedingungen aufzuzeigen, in deren Kontext die Entstehung von *Wien Modern* Ende der 1980er Jahre einzuordnen ist.

Auf Grundlage des in Kapitel 2 entwickelten Zugangs zur Institutionalisierungsgeschichte Neuer Musik wird in Kapitel 3 ein fundierter Überblick über das Festival *Wien Modern* erarbeitet. Ausgehend von den zuvor gewonnenen Erkenntnissen wird zunächst untersucht, inwieweit Wien bis zur Gründung des Festivals als Zentrum Neuer Musik etabliert ist oder ob *Wien Modern* vielmehr eine institutionelle Leerstelle zu schließen versucht. Anschließend wird die Vereinsstruktur von *Wien Modern* dargestellt, bevor die konzeptionelle Ausrichtung des Festivals eingehend analysiert wird. Dabei werden sowohl der jährliche Umfang des Festivals als auch die zentralen inhaltlichen Schwerpunkte des Festivals beleuchtet. Es folgt ein Überblick über die wesentlichen Programmschwerpunkte im Verlauf der Festivalgeschichte, bevor schließlich die verschiedenen künstlerischen Leitungen vorgestellt werden, die im untersuchten Zeitraum von 30 Jahren für die Programmgestaltung verantwortlich sind.

Um die Festivalkataloge adäquat auswerten zu können, ist eine weitere grundlegende Vorarbeit erforderlich: Die Auseinandersetzung mit der Verwendung der Terminologien der Neuen Musik – unabhängig vom Festivalkontext. Kapitel 4 widmet sich daher zunächst einem Definitionsversuch des Begriffs *Neue Musik*, bevor anschließend eine erste Differenzierung zwischen den Begriffsfeldern *Moderne* und *Postmoderne* vorgenommen wird. Auf dieser Basis wird schließlich eine eigene Auslegung der relevanten Terminologien entwickelt und die in dieser Arbeit zugrunde gelegte terminologische Verwendung abschließend festgelegt.

Aufbauend auf den in den Kapiteln 2 bis 4 entwickelten Vorüberlegungen folgt in den Kapiteln 5 bis 7 die konkrete Analyse des Festivals *Wien Modern*. Kapitel 5 widmet sich dem terminologischen Verständnis von Neuer Musik innerhalb der Festivaljahre des untersuchten Zeitraums von 1988 bis 2017. Zu diesem Zweck wird die Analyse in vier Abschnitte unterteilt: die Anfangsjahre 1988 bis 1992, die im Zeichen des Aufholens von Neuer Musik im Wiener Konzertleben zu betrachten sind; die Jahre 1993 bis 1999, in denen das Festival neue konzeptionelle Ansätze erprobt und neue thematische Schwerpunkte für einzelne Festivaljahrgänge etabliert; der Zeitraum 2000 bis 2008, der zunehmend durch eine terminologisch-kritische Reflexion über Neue Musik in den Katalogen geprägt ist; sowie die Jahre 2008 bis 2017, in denen diese Diskurse

weiter vertieft werden. Zentrales Anliegen der Analyse ist es, in allen Abschnitten zu untersuchen, ob und in welcher Weise *Wien Modern* die unterschiedlichen Terminologien in seinen Katalogtexten thematisiert und wie sich das Festival dadurch kontinuierlich zur Aktualität von Neuer Musik im eigenen Programm positioniert. Dadurch wird nachvollziehbar, welche zeitliche Spannbreite der Begriff *Modern* im Titel des Festivals konkret umfasst.

In Kapitel 6 folgt schließlich eine umfassende statistische Gesamtauswertung des Festivalprogramms von *Wien Modern* im Zeitraum von 1988 bis 2017. Dafür werden die aufgeführten Kompositionen in mehrere Zeitgruppen eingeteilt. Diese Periodisierung ermöglicht es, die prozentuale Verteilung der verschiedenen zeitlichen Perioden der Neuen Musik innerhalb des Programms zu analysieren und Rückschlüsse darauf zu ziehen, welche zeitliche Auslegung des Begriffs *Modern* im jeweiligen Festivaljahr verfolgt wird. Ergänzend werden weitere zentrale Parameter ausgewertet: Im Fokus stehen die Uraufführungen, deren prozentualer Anteil an allen Programmpunkten ebenso betrachtet wird wie deren Auftragslage und thematische Anbindung an die jeweiligen Festivalschwerpunkte in den Einzeljahren. Zudem wird untersucht, welche Komponist:innen am häufigsten mit Uraufführungen vertreten sind und wie sich die Geschlechterverteilung in diesem Bereich gestaltet. Aufbauend darauf erfolgt eine Analyse der Geschlechterverteilung aller im Festivalprogramm vertretenen Komponist:innen. Abschließend werden statistische Auswertungen zu den Überraschungsprogrammpunkten, außermusikalischen Veranstaltungen sowie zum Kinder- und Jugendfestival *Dschungel Wien Modern* vorgenommen, bevor in einem letzten Unterkapitel die Entwicklung und Nutzung der verschiedenen Aufführungsorte des Festivals untersucht wird.

Im abschließenden Kapitel 7 werden die zuvor entwickelten Analysen in ihrer Gesamtheit zusammengeführt. Zunächst erfolgt eine bilanzierende Auswertung der Trends und Schwerpunktsetzungen im Verlauf des Festivals, ergänzt durch tabellarische Übersichten, die darstellen, welche Schwerpunkte in welchen Jahren bestimmend waren und wie sich daraus eine abschließende Einteilung in verschiedene Festivalperioden ableiten lässt. Anschließend wird das bei *Wien Modern* zugrunde liegende Verständnis von Neuer Musik aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet und systematisch zusammengefasst. Das Kapitel verfolgt damit das Ziel, die zuvor definierte

Fragestellung dieser Arbeit – die kuratorischen Perspektiven der künstlerischen Leitungen, die Auslegung in den Katalogtexten sowie die konkrete Umsetzung im Festivalprogramm – zusammenzuführen und daraus eine übergreifende Entwicklungstendenz des Festivals in Bezug auf das Verständnis von Neuer Musik zu ermitteln.

1.2 Aktueller Forschungsstand

Der Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit stellt bislang ein wenig erforschtes Gebiet dar. Es existieren lediglich drei Diplomarbeiten, die sich dezidiert mit *Wien Modern* befassen: Daniela Knöfler verfasst 1999 an der *Universität für Musik und darstellende Kunst Wien* die Arbeit „*Wien Modern*“. *Entwicklung und Rezeption eines Festivals*², die für die vorliegende Arbeit insbesondere wertvolle Einblicke in die kulturpolitische Situation Wiens in den 1980er Jahren sowie in das Zuhörerprofil des Festivals auf Grundlage von Pressestimmen bietet. Erika Christine Hitzler erarbeitet 2001 an der *Wirtschaftsuniversität Wien* die Diplomarbeit *Wien Modern. Ein Musikfestival als Nonprofiteinrichtung*³, die durch Gespräche und Interviews mit Lothar Knessl und Berno Odo Polzer wesentliche Hintergrundinformationen zur Gründung, Konzeption und organisatorischen Struktur des Festivals bis zur Jahrtausendwende bereitstellt. Alexander Josef Mayr legt 2004 schließlich an der *Universität für Musik und darstellende Kunst Wien* seine Arbeit *Wien Modern. Dramaturgie, Konzept, Programmierung*⁴ vor, die auf Grundlage eines ausführlichen Interviews mit Lothar Knessl die programmatischen Zielsetzungen im Zeitraum von 1988 bis 2002 systematisch beleuchtet. Diese drei Diplomarbeiten stellen bislang die einzigen Untersuchungen dar, die sich ausschließlich *Wien Modern* widmen und deren Erkenntnisse daher auch Einfluss auf die vorliegende Arbeit nehmen. Seit der Veröffentlichung dieser Arbeiten ist jedoch über zwei Jahrzehnte hinweg keine eigenständige Publikation und damit keine neue umfassende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Festival erfolgt. Die vorliegende Arbeit knüpft daher an diese frühen Beiträge an und setzt sich zum Ziel, auf Basis neuer

² Knöfler, Daniela: „*Wien modern*“. *Entwicklung und Rezeption eines Festivals*, Diplomarbeit Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien 1999.

³ Hitzler, Erika Christine: *Wien Modern. Ein Musikfestival als Nonprofiteinrichtung*, Diplomarbeit Wirtschaftsuniversität Wien 2001.

⁴ Mayr, Alexander Josef: *Wien Modern. Dramaturgie, Konzept, Programmierung*, Diplomarbeit Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien 2004.

analytischer Ansätze sowie unter Einbezug des Festivalgeschehens bis 2017 eine aktualisierte und vertiefte Perspektive auf *Wien Modern* zu eröffnen. Dabei führt die Arbeit auch eine Untersuchung des Musikwissenschaftler Andreas Holzer fort, der 2024 die Publikation *Netze der Macht in der Neue-Musik-Szene*⁵ veröffentlicht. In diesem Buch finden sich in einem Unterkapitel systematische Auswertungen der Jahre 2010 bis 2019 bei *Wien Modern* hinsichtlich der „Anzahl der aufgeführten Stücke“⁶, der „Besetzung bzw. Art der aufgeführten Stücke“⁷, der „Anzahl und Anteil der Stücke von Komponistinnen“⁸ sowie der „Anzahl der Aufführungsstätten“⁹. Da die vorliegende Arbeit einen erheblich längeren Zeitraum von 30 Festivaljahren auswertet und die Daten nach spezifischen Regeln und Schemata aufbereitet sind, bezieht sich die Analyse nicht auf die von Holzer ermittelten Jahre. Unterschiede in der Methodik und der Datenerhebung führen zwischen den beiden Auswertungen zu Abweichungen, weshalb ein Vergleich mit den von Holzer erhobenen Daten in den Jahren 2010 bis 2019 nicht adäquat realisiert hätte werden können. Dennoch knüpft die Arbeit so thematisch auch an diese Untersuchung an. Über den *Erste Bank Kompositionspreis* gibt es mit *Der Wert des Schöpferischen. Der Erste Bank Kompositionsauftrag 1989 – 2007. Achtzehn Porträtskizzen und ein Essay*¹⁰ noch eine weitere Publikation von Daniel Ender, in der sich sowohl wertvolle Hintergrundinformationen zum Festival als auch dezidiert zum Kompositionspreis finden lassen, die ebenfalls in diese Arbeit integriert sind.

Hauptquellen der vorliegenden Arbeit bilden sämtliche Festivalkataloge von *Wien Modern* im Zeitraum von 1988 bis 2017. Diese dienen als zentrale Grundlage der Analysen, indem sie einerseits die Basis für die Untersuchung der programmatischen Ausrichtungen in den einleitenden Vorworten sowie in den weiterführenden Textbeiträgen darstellen, andererseits die vollständige statistische Erhebung und Auswertung des tatsächlich aufgeführten Festivalprogramms ermöglichen. Um bei dieser Auswertung der Festivalkataloge sowohl die ästhetischen Intentionen der jeweiligen künstlerischen Leitungen adäquat zu erfassen als auch externe Perspektiven einbeziehen zu können, werden ergänzend kontinuierlich Pressestimmen und Interviews heran-

⁵ Holzer, Andreas: *Netze der Macht in der Neue-Musik-Szene*, Wien: Hollitzer 2024 (Musikkontext 20).

⁶ Ebd., S. 62 f.

⁷ Ebd., S. 64.

⁸ Ebd., S. 64 f.

⁹ Ebd., S. 65.

¹⁰ Ender, Daniel: *Der Wert des Schöpferischen. Der Erste Bank Kompositionsauftrag 1989–2007. Achtzehn Porträtskizzen und ein Essay*, Wien: Sonderzahl 2007.

gezogen. Diese entstammen vorrangig den Tageszeitungen *Der Standard*, *Die Presse* und *Falter* sowie der Fachzeitschrift *Österreichische Musikzeitschrift*.

Für die Kontextualisierung der allgemeinen Entwicklungsströme in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts wird darüber hinaus auf grundlegende Forschungsliteratur zurückgegriffen. Besonders hervorzuheben ist hierbei das *Lexikon Neue Musik*, das insbesondere mit den Artikeln *Zentren neuer Musik*¹¹ und *Institutionen/Organisationen*¹² von Rainer Nonnenmann sowie dem Artikel *Neue Musik*¹³ von Jörn Peter Hiekel wesentliche Grundlagen für die Überblickskapitel zur Institutionalisierungsgeschichte und terminologische Einordnung der Neuen Musik bereitstellt. Ergänzend trägt das Werk *Musikgeschichte Moderne und Postmoderne*¹⁴ von Stefan Weiss dazu bei, die verschiedenen Tendenzen der Neuen Musik differenzierter einzugrenzen. Weitere wichtige Impulse liefert Tobias Janz' Publikation zur *Genealogie der musikalischen Moderne*¹⁵ und Andreas Holzers Publikation *Netze der Macht in der Neue-Musik-Szene*¹⁶, in der ebenfalls über den Begriff der *Institutionen* diskutiert wird und sich verschiedene Auslegungen zu den terminologischen Schwierigkeiten der Neuen Musik finden lassen. Ergänzt wird diese Literaturbasis durch verschiedene Artikel und Aufsätze, die sich mit *Wien Modern* oder spezifischen Aspekten der Neuen Musik befassen. Insgesamt bieten diese Quellen eine fundierte Grundlage zur differenzierten Analyse der unterschiedlichen Terminologien im Bereich der Neuen Musik und helfen, sich der Zielsetzung der Arbeit anzunähern, auch wenn der Untersuchungsgegenstand bislang in dieser spezifischen Form nicht erforscht wurde und daher keine direkte Quelle zur Verfügung steht.

¹¹ Nonnenmann, Rainer: Art. „Zentren neuer Musik“, in: Hiekel, Jörn Peter / Utz, Christian (Hrsg.), *Lexikon Neue Musik*, Stuttgart / Kassel: Metzler / Bärenreiter 2016, S. 620–624.

¹² Nonnenmann, Rainer: Art. „Institutionen/Organisationen“, in: Hiekel, Jörn Peter / Utz, Christian (Hrsg.), *Lexikon Neue Musik*, Stuttgart / Kassel: Metzler / Bärenreiter 2016, S. 284–289.

¹³ Hiekel, Jörn Peter: „Neue Musik“, in: Hiekel, Jörn Peter / Utz, Christian (Hrsg.), *Lexikon Neue Musik*, Stuttgart / Kassel: Metzler / Bärenreiter 2016, S. 434–444.

¹⁴ Weiss, Stefan: *Musikgeschichte Moderne und Postmoderne*, Kassel: Bärenreiter 2023 (Bärenreiter Studienbücher Bd. 23).

¹⁵ Janz, Tobias: *Zur Genealogie der musikalischen Moderne*, Paderborn: Wilhelm Fink GmbH & Co 2014.

¹⁶ Holzer, Andreas: *Netze der Macht in der Neue-Musik-Szene*, Wien: Hollitzer 2024 (Musikkontext 20).

1.3 Methodik der Arbeit

1.3.1 Qualitative Inhaltsanalyse der Festivalkataloge

Die Analyse des Verständnisses der verschiedenen Terminologien der Neuen Musik in den 30 Festivalkatalogen kann aus zwei unterschiedlichen Perspektiven erfolgen: Zum einen kann die Verwendung und definitorische Auslegung in den Katalogen untersucht, zum anderen kann aber auch der allgemeine Umgang des Festivals mit Neuer Musik, also die Programmgestaltung, analysiert werden, um daraus Rückschlüsse auf die jeweilige Terminologie und deren Interpretation zu ziehen. Der Schwerpunkt dieser Arbeit liegt also nicht auf einer musiktheoretischen Analyse der aufgeführten Werke im Rahmen des Festivals, sondern vielmehr auf der Untersuchung der Vorworte und Begleittexte, die das aktuelle Programm sowie dessen thematische Schwerpunkte erläutern. Aufbauend auf den Vorüberlegungen zur Institutionalisierungsgeschichte der Neuen Musik (Kapitel 2), zur Entstehung von *Wien Modern* (Kapitel 3) sowie zur terminologischen Differenzierung von Neuer Musik (Kapitel 4) erfolgt in Kapitel 5 also erstmals eine systematische Auseinandersetzung mit dem Selbstverständnis von *Wien Modern* im Hinblick auf den Begriff der Neuen Musik. Die methodische Grundlage bildet dabei eine qualitative Inhaltsanalyse der Festivalkataloge. Im Zentrum stehen insbesondere die Vorworte der jeweiligen Festivaljahrgänge, die hinsichtlich zweier wesentlicher Aspekte untersucht werden: Zum einen wird analysiert, welche thematischen Schwerpunktsetzungen das Festival jeweils verfolgt; zum anderen wird untersucht, in welchem Kontext und auf welche Weise verschiedene Terminologien der Neuen Musik – etwa Bezeichnungen wie *modern*, *aktuell* oder *neu* – verwendet und diskursiv behandelt werden. Aufbauend auf dieser Analyse werden ergänzend weitere Katalogtexte, wie Interviews, Essays und Werkeinführungen, herangezogen, um die aus den Vorworten gewonnenen Thesen zu stützen oder zu differenzieren und auf diese Weise eine inhaltliche Tendenz im Verständnis von Neuer Musik durch das Festival herauszuarbeiten.

1.3.2 Statistische Auswertung des Festivalprogramms

In Kapitel 6 erfolgt schließlich eine statistische Auswertung des Festivalprogramms von *Wien Modern* auf der Grundlage verschiedener analytischer Parameter. Dazu war

es zunächst erforderlich, sämtliche Programmpunkte aus allen Festivaljahrgängen systematisch zu erfassen und in einer tabellarischen Übersicht zu konsolidieren, um sie anschließend einer umfassenden Auswertung zu unterziehen. Da die Festivalkataloge bislang nicht in digitalisierter Form vorliegen, wurde die Datenerhebung manuell durchgeführt. Ziel war es dabei zunächst, die Programmpunkte chronologisch nach dem Entstehungsdatum der Kompositionen zu ordnen. Während für den Zeitraum ab dem Festivaljahr 2000 die jeweiligen Entstehungsdaten der Kompositionen in den Programmheften vorhanden sind, mussten alle Kompositionsdaten der aufgeführten Werke aus den Jahren 1988 bis 1999 im Rahmen einer Einzelrecherche ergänzt werden. In Fällen, in denen lediglich das Datum der Uraufführung bekannt war, wurde dieses ersatzweise in die Datensammlung integriert. Vereinzelt kleinere Ungenauigkeiten wirken sich auf die Analyse aber nicht signifikant aus, da die Auswertung auf chronologischen Zeitblöcken basiert. Wenn ein Stück über mehrere Jahre komponiert wurde, wurde das letzte Jahr der Entstehung in die Analyse mit einbezogen.

Im Anschluss an die tabellarische Auflistung wurde schließlich eine periodische Einteilung vorgenommen, um die aufgeführten Kompositionen sinnvoll auswerten zu können und daraus graphische Statistiken aufzubereiten. Dabei werden Werke aus früheren Epochen unter der Kategorie *vor 1900* zusammengefasst, während Kompositionen aus dem 20. und 21. Jahrhundert in fünf Zeiträume unterteilt werden: *1900 bis 1932* (schwarz hervorgehoben), *1933 bis 1945* (dunkelgrau hervorgehoben), *1946 bis 1967* (hellgrau hervorgehoben), *1968 bis 1987* (weiß hervorgehoben) und *1988 bis 2017* (verschiedene Blautöne). Die Festivaljahre ab 1988 werden dabei noch einmal in drei farblich abgestufte Phasen unterteilt, um den 30-jährigen Festivalzeitraum bis 2017 übersichtlich zu gliedern: *1988 bis 1999* (dunkelblau hervorgehoben), *2000 bis 2009* (hellblau hervorgehoben) und *2010 bis 2017* (türkis hervorgehoben). Bei dieser Form der Datenauswertung ist jedoch zu beachten, dass in der Analyse der Einzeljahre beispielsweise im Jahr 1988 ausschließlich dieses eine Festivaljahr berücksichtigt wird, während in den folgenden Jahren die Ergebnisse der vorangegangenen Jahrgänge sukzessive miteinfließen, da der Betrachtungszeitraum mit jedem weiteren Jahr erweitert wird. Diese Methodik führt zu einer Verschiebung der Datenbasis in den Analysen ab 1988 über die verschiedenen Festivaljahre hinweg, hilft aber dabei, eine Übersichtlichkeit durch die genau festgelegten zeitlichen Perioden in der Gesamtanalyse aller Festivaljahre zu gewährleisten. Um Trends dennoch präziser herausarbeiten zu können,

wird zusätzlich immer auch der prozentuale Anteil von Aufführungen neuerer Werke, die jeweils in den letzten fünf Jahren, ausgehend vom Festivaljahr, komponiert worden sind, analysiert und in die Graphiken integriert. Dadurch kann trotz der Verschiebung der Datenlage durch die Einteilung in drei Perioden, ein klarer Trend über gegenwärtige Kompositionen im Festivalverlauf herausgearbeitet werden. An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass die Begriffe *Gegenwartsmusik* beziehungsweise *gegenwärtige Musik* in dieser Arbeit ausschließlich verwendet werden, um jene Werke aus der Perspektive des jeweiligen Festivaljahres zu bezeichnen, die innerhalb der letzten fünf Jahre vom ausgehenden Festivaljahr entstanden sind. Dadurch erfolgt eine bewusste Abgrenzung zu Kompositionen früherer Entstehungszeiträume. Dabei muss allerdings beachtet werden, dass dieser Begriff in der musikwissenschaftlichen Forschung nicht abschließend geklärt ist und je nach Kontext und Wissenschaftler:innen unterschiedlich definiert und verwendet wird.¹⁷

Zusätzlich zur chronologischen Einordnung der Kompositionsdaten werden auch Uraufführungen, Überraschungsprogrammpunkte, außermusikalische Veranstaltungen, Aufführungsorte, die Geschlechterverteilung der aufgeführten Komponist:innen sowie die Veranstaltungen im Rahmen von *Dschungel Wien Modern* berücksichtigt. Diese Programmpunkte wurden ebenfalls systematisch erfasst und anschließend als graphische Statistik für diese Arbeit aufbereitet.

Für alle statistischen Auswertungen wird nahezu ausschließlich der Prozentsatz als Maßstab verwendet. Dieser Ansatz ermöglicht eine präzisere Vergleichbarkeit der verschiedenen Jahrgänge, da die einzelnen Programmpunkte immer im prozentualen Vergleich zu allen aufgeführten Programmpunkten betrachtet werden können. Beispielsweise würde ein Jahr mit insgesamt 100 Veranstaltungen und 80 Uraufführungen einen höheren prozentualen Anteil an Uraufführungen aufweisen als ein Jahr mit 80 Uraufführungen bei 1000 Programmpunkten. Da der Anteil der insgesamt aufgeführten Programmpunkte in den verschiedenen Festivaljahren nicht konstant ist, bietet der prozentuale Anteil daher eine differenziertere und übersichtlichere Perspektive zur Bewertung und zum Vergleich der verschiedenen Jahrgänge. Abhängig von dem jeweils behandelten thematischen Aspekt werden die prozentualen Darstellungen in verschiedenen Diagrammtypen visualisiert: Für die Darstellung von Verhältnissen

¹⁷ Eine wissenschaftliche Kontextualisierung der Terminologien findet sich in Kapitel 5.

oder Anteilen aus einzelnen Festivaljahren werden Kreisdiagramme verwendet, während Balkendiagramme für quantitative Vergleiche zwischen unterschiedlichen Kategorien im gesamten Festivalzeitraum herangezogen werden. Liniendiagramme kommen dagegen zum Einsatz, um zeitliche Entwicklungen oder Trends über mehrere Jahrgänge hinweg anschaulich zu machen. Dies ermöglicht eine umfassende Darstellung über die Entwicklung des Programms bei *Wien Modern* im Verlauf der 30 Festivaljahre und deren Umsetzung einer ganzen Epoche der Neuen Musik.

Für nahezu alle Auswertungen wird fast ausschließlich die eigenständig erstellte tabellarische Zusammenstellung des gesamten Festivalprogramms verwendet. Lediglich bei der Analyse der Aufführungsorte sowie des Anteils von Komponistinnen und Komponisten im Verlauf des Festivals werden die im Katalog von 2017 zusammengefassten Daten von *Wien Modern* herangezogen,¹⁸ ohne diese nochmals mit dem gesamten Programm der 30 Jahre abzugleichen. Diese Vorgehensweise ermöglicht eine schnellere Darstellung der Daten in digitaler Form, die anschließend ebenfalls graphisch ausgewertet werden konnte.

1.3.3 Untersuchungszeitraum

Für die Auswertung der Festivalkataloge wird das Jahr 2017 aus mehreren Gründen als Endpunkt gewählt: Ab 2020 weisen die Vorworte der Festivaljahre infolge der COVID-19-Pandemie nur eine begrenzte inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Programm auf, was eine signifikante Lücke in der Auswertung verursachen würde. Daher wird das nächstgelegene Jubiläum vor der Pandemie als Endpunkt gewählt. Ein Jubiläum kann dabei aus zwei verschiedenen Perspektiven interpretiert werden: Entweder feiert man das 30-jährige Bestehen des Festivals bei der 30. Ausrichtung des Festivals oder nach 30 Jahren, also im 31. Jahr. Da das 30. Jubiläum nicht explizit in den Festivalkatalogen hervorgehoben wird, dient das 25. Jubiläum als Referenzpunkt für die Interpretation. Damals entscheidet sich das Festival, das 25-jährige Bestehen im Rahmen des 25. Festivals, also 2012, zu feiern und dies auch in den Vorworten des Almanachs entsprechend zu thematisieren. Daher wird für die vorliegende 30-jährige Auswertung nicht

¹⁸ Vgl. „Wien Modern. Spielstätten und KomponistInnen 1988–2017“, in: *Wien Modern 30. Essays* (2017), S. 68–75.

das Jahr 2018, sondern das Jahr 2017 als Bezugszeitpunkt und Jubiläumsausgabe gewählt. Zu diesem Zeitpunkt findet bereits auch ein Jahr zuvor, also im Jahr 2016, der letzte Wechsel der künstlerischen Leitung statt, wodurch das Spektrum aller bis dahin realisierten Festival-Konzepte abgedeckt werden kann. Die Reduzierung der untersuchten Jahrgänge, von zum Zeitpunkt der Auswertungen stattgefundenen 35 Jahrgänge (2023) auf 30 Jahrgänge (2017), sollte demnach keine wesentlichen Abweichungen in den gewonnenen Erkenntnissen bewirken.

2 Die Institutionalisierungsgeschichte von Neuer Musik im 20. Jahrhundert

Bereits im Vorwort des ersten Katalogs von *Wien Modern* wird das zentrale Anliegen des Festivals deutlich formuliert: Ziel ist es, „signifikante Werke der vergangenen siebenzig Jahre“¹⁹ einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen und so die Musik des 20. Jahrhunderts nachhaltig im kulturellen Bewusstsein des Wiener Publikums zu verankern. Diese programmatische Ausrichtung steht, wie der Redakteur von *Wien Modern* Lothar Knessl im Vorwort des Almanachs von 1988 reflektiert, in engem Zusammenhang mit der kulturellen Lage Wiens: Die Stadt sei „in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts [...] [zunehmend] in den Ruf eines Traditionalismus [geraten]“²⁰. Knessl kritisiert dabei insbesondere die Dominanz von Repertoirewerken aus der Zeit vor 1900, während zentrale musikalische Strömungen um 1920 und 1950 weitgehend ausgeklammert würden²¹ – obwohl gerade diese nach seiner Einschätzung „schon selbst Tradition geworden“²² seien. Damit verweist er auf eine spezifische Wertung und Konnotation des Begriffs *Traditionalismus*. Der Musikwissenschaftler Wolfgang Gratzer beschreibt im *Österreichischen Musiklexikon* den Traditionalismus als den „Versuch, etablierte Formen des Umgangs mit Musik möglichst unverändert zu pflegen“²³. In diesem Licht erscheint die Wiener Schule als Teil einer Selbstlegitimation, die sich auf das Erbe der deutsch-romantischen Kunstmusik beruft und Wien zwar zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch ins Zentrum der Neuen Musik rückt, deren institutionelle Förderung und Etablierung sich jedoch im weiteren Verlauf zunehmend auf Städte und Einrichtungen außerhalb Wiens verlagert. Vor diesem Hintergrund verfolgt das folgende Kapitel das Ziel, die Entwicklung der Institutionalisierung Neuer Musik im 20. Jahrhundert chronologisch nachzuzeichnen, sodass darauf aufbauend die Gründung, Etab-

¹⁹ Knessl, Lothar: „[Vorwort]“, in: *Wien Modern '88. Musik des 20. Jahrhunderts* (1988), S. 2.

²⁰ Ebd., S. 2.

²¹ Vgl. ebd., S. 2.

²² Ebd., S. 2.

²³ Gratzer, Wolfgang: „Tradition, musikalische“, in: *Österreichisches Musiklexikon online*, <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001e4dc>, Zugriff: 27. April 2025.

lierung sowie die kulturpolitische Bedeutung des Festivals *Wien Modern* eingeordnet und näher beleuchtet werden kann.

2.1 Vorüberlegungen zum Begriff *Institutionen* und deren Bedeutung in der Neuen Musik

Nach Musikwissenschaftler Andreas Holzer sind Institutionen „Einrichtungen, die Handlungen ermöglichen, aber auch strukturieren und beschränken.“²⁴ Mit ihren Strukturen dienen sie dazu, Ordnung zu schaffen, soziale Interaktionen zu erleichtern und kollektive Ziele zu erreichen.²⁵ Die Entwicklung von Institutionen, die der Förderung und Verbreitung Neuer Musik dienen, entstehen im 20. Jahrhundert vordergründig aus dem Engagement von Musiker:innen, Theoretiker:innen und Musikliebhaber:innen, die die bestehenden Strukturen der Komposition und der Musikvermittlung infrage stellen und alternative Formen der Unterstützung und Verbreitung neuer Werke suchen.²⁶ So gehen die ersten Organisationen, die sich Neuer Musik widmen, oft aus der kritischen Haltung von Einzelpersonen oder Gruppen hervor, die mit den dominierenden Musikpraktiken ihrer Zeit unzufrieden sind. Dabei entstehen die Institutionen aus dem „Zusammenwirken von Komponisten²⁷, Interpreten, Dirigenten, Intendanten, Redakteuren, Musikwissenschaftlern und Musikjournalisten an Musikhochschulen, Rundfunkanstalten, Spielstätten, Verlagen, Labels, Vereinen sowie der Tages- und Fachpresse“²⁸. Aus diesen Strukturen „lassen sich vielerorts Synergien beobachten, die Zentrumsbildungen begünstigen“²⁹, wie der Musikwissenschaftler Rainer Nonnenmann in seinem Artikel *Zentren neuer Musik* im *Lexikon Neue Musik* erläutert. Die daraus hervorgegangenen Institutionen, deren Entstehung insbesondere drei bedeuten- den Phasen zugeordnet werden können, der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg, nach dem Zweiten Weltkrieg und nach dem Ende des Kalten Krieges,³⁰ sind gemäß Nonnenmann als zentrale Knotenpunkte zu betrachten, die die Verbreitung und Etablierung der

²⁴ Vgl. Holzer, *Netze der Macht in der Neue-Musik-Szene*, S. 243.

²⁵ Vgl. Scott, Richard: *Institutions and Organizations: Ideas, Interests, and Identities*, London: SAGE Publications 2013, S. 56.

²⁶ Vgl. Nonnenmann: Art. „Institutionen/Organisationen“, in: *Lexikon Neue Musik*, S. 284.

²⁷ Aufgrund des Zitats wird an dieser Stelle nicht gegendert.

²⁸ Nonnenmann: Art. „Zentren neuer Musik“, in: *Lexikon Neue Musik*, S. 620.

²⁹ Ebd., S. 620.

³⁰ Vgl. Nonnenmann: Art. „Institutionen/Organisationen“, in: *Lexikon Neue Musik*, S. 284.

Neuen Musik maßgeblich prägen und somit eine fundamentale Rolle in der Musikgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts einnehmen.³¹

2.2 Erste Phase: 1918 bis 1944

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vollzieht sich ein grundlegender Wandel in der europäischen Musikkultur, in dessen Verlauf die etablierte Funktion der Musik innerhalb des Konzertbetriebs zunehmend kritisch hinterfragt wird.³² Künstler:innen und Komponist:innen streben verstärkt nach neuen kompositorischen Wegen und alternativen Aufführungsmodellen.³³ Die Gründung des *Vereins für musikalische Privataufführungen* durch Arnold Schönberg im Jahr 1918 in Wien kann als erste Reaktion auf diesen Kurswechsel verstanden werden und bildet somit eine erste gezielte institutionelle Etablierung innerhalb der Neuen Musik Szene. Der Verein verfolgt das Bestreben, sich den standardisierenden Strukturen des Kulturbetriebs zu entziehen und die neuen Werke jenseits kommerzieller Interessen und massentauglicher Zugänglichkeit zu bewahren.³⁴ Die Gründung des Vereins kann somit als praktische Umsetzung eines ursprünglichen Gedankens Debussys interpretiert werden, der Musik als eine Art verborgene Wissenschaft versteht, die durch schwer zugängliche Schriften geschützt sein sollte und so vor der Ungezwungenheit und Oberflächlichkeit einer breiten Rezeption bewahrt werden muss.³⁵ Statt sich um eine möglichst breite Zugänglichkeit der Kunst zu bemühen, schlägt Debussy die Etablierung einer Gesellschaft vor, die sich der Pflege und Erhaltung dieser Musik widmen und den verlorengegangenen Respekt vor der Kunst wiederherstellen soll.³⁶ Debussy betrachtet diese bewusste Exklusivität als notwendiges Mittel, um die neuen Stilrichtungen in der Musik zu wahren und sie vor massentauglichen Interpretationen zu schützen.³⁷ Die Gründung des *Vereins für musikalische Privataufführungen* setzt somit diesen Gedanken in die Tat um, indem sie der

³¹ Vgl. Nonnenmann: Art. „Institutionen/Organisationen“, in: *Lexikon Neue Musik*, S. 284 ff.

³² Vgl. Bleek, Tobias: *Im Taumel der Zwanziger. 1923: Musik in einem Jahr der Extreme*, Kassel: Bärenreiter 2023, S. 163.

³³ Vgl. ebd., S. 162

³⁴ Stephan, Rudolf: Art. „Wiener Schule“, in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11656>, Zugriff: 4. Dezember 2024.

³⁵ Vgl. Haefeli, Anton: *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM). Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*, Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag 1982, S. 23.

³⁶ Vgl. ebd., S. 23.

³⁷ Vgl. ebd., S. 23.

Neuen Musik einen Raum bietet, der frei von den Kompromissen und Vereinfachungen des konventionellen Kulturbetriebs steht. So verfolgt der Verein in seinem Bestehen im Zeitraum von 1918 bis 1921 das Ziel, durch die Aufführung von insgesamt 117 Konzerten mit Werken moderner Komponisten,³⁸ das Wiener Publikum gezielt mit Neuer Musik vertraut zu machen und einen nachhaltigen Bildungsprozess im Sinne einer ästhetischen Sensibilisierung und kulturellen Erziehung zu fördern.³⁹ Dieses Ziel ist bereits in der Vereinsschrift unter Präsident Arnold Schönberg festgelegt, der im ersten Satz schreibt, dass der „gegründete Verein bezweckt[,] Künstlern⁴⁰ und Kunstfreunden eine wirkliche und genaue Kenntnis moderner Musik zu verschaffen“⁴¹.

Bereits im Jahr 1901, 17 Jahre vor der Entstehung des *Vereins für musikalische Privataufführungen*, gründet Musikalienverleger Joseph Weinberger in Wien den Notenverlag *Universal Edition*. Zu diesem Zeitpunkt ist noch nicht klar, dass dieser Verlag eine entscheidende Rolle bei der Verbreitung Neuer Musik spielen wird. So verfolgt der Verlag anfänglich ausschließlich das Vorhaben, sich von den überwiegend aus Leipzig kommenden Notenimporten zu lösen und somit eine gleichwertige Verlagsalternative zu Deutschland in Österreich zu schaffen.⁴² Im *Illustrierten Wiener Extrablatt* heißt es zum Gründungszeitpunkt des Verlags am 22. Juni 1901, dass „die ‚Universal-Edition‘ [...] eine musikalische Collectivausgabe [ist], welche sowohl die Werke der Klassiker, wie auch die hervorragendsten Werke instructiver Art umfassen soll, denen sich Schöpfungen bedeutender moderner Meister, wie Bruckner, Goldmark, Liszt, Rubinstein, Smetana, Joh. Strauss, Rob. Volkmann ec. anreihen werden.“⁴³ Der Verlag positioniert sich also von Beginn an vielfältig und verlegt Stücke aus der Klassik und Romantik genauso wie auch aus der damaligen modernen Zeit. Spätestens mit Emil Hertzka, der 1907 geschäftsführender Redakteur und 1909 schließlich Direktor der *Universal-Edition* wird, wird der Verlag zum wesentlichen Element Neuer Musikströmungen.

³⁸ Es werden keine Komponistinnen aufgeführt.

³⁹ Vgl. Wilfing-Albrecht, Meike: „Verein für musikalische Privataufführungen“, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, <https://dx.doi.org/10.1553/0x003c19b3>, Zugriff: 01. Oktober 2024.

⁴⁰ Aufgrund des Zitats wird an dieser Stelle nicht gegendert.

⁴¹ Schönberg, Arnold: *Verein für musikalische Privataufführungen in Wien. Präsident und musikalischer Leiter: Arnold Schönberg*, Arnold Schönberg Center – Wien, VMP5053-Verein, https://archive.schoenberg.at/resources/pages/view.php?ref=5053&search=&offset=0&order_by=relevance&sort=DESC&archive=&k=&, Zugriff: 27. April 2025.

⁴² Vgl. Krabina, Bernhard: Art. „Universal-Edition“, in: *Wien Geschichte Wiki*, <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Universal-Edition>, Zugriff: 26. November 2024.

⁴³ „Universal-Edition“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt* Nr. 169 (22. Juni 1901), S. 9.

„Hertzka baute neben den ‚Klassikern‘ eine Sparte für neue Musik auf und verlegte Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern, Béla Bartók, Josef Matthias Hauer und Ernst Krenek, um hier nur einige zu nennen, wodurch die *Universal-Edition* zu einem der wichtigsten Verlage für zeitgenössische europäische Musik aufstieg“⁴⁴, wie es heute im *Geschichts-Wiki* der Stadt Wien heißt.

Emil Hertzka bemüht sich aber nicht nur, im Rahmen seiner Tätigkeit bei der *Universal Edition*, Neue Musik in der Gesellschaft zu etablieren, sondern gehört ebenfalls dem engen Kreis des *Vereins für musikalische Privataufführungen* von Arnold Schönberg an. 1919 geht Hertzka schließlich noch einen Schritt weiter und gründet die Zeitschrift *Musikblätter des Anbruchs*. Mit diesem Publikationsorgan strebt er an, die ideellen und ästhetischen Konzepte moderner Komponist:innen einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Bis zum Jahr 1937 tragen renommierte Komponist:innen und Theoretiker:innen der zeitgenössischen Musik durch Beiträge und Stellungnahmen maßgeblich zur inhaltlichen Gestaltung der Zeitschrift bei, wodurch letztlich eine Welle von Neugründungen weiterer Fachzeitschriften auf internationaler Ebene angeregt werden.⁴⁵ So entsteht auch 1920 die Zeitschrift *Melos* in Berlin unter Hermann Scherchen, der bereits 1918 die *Neue Musikgesellschaft* und 1920 den *Neuen Konzertverein* in Berlin ins Leben gerufen hatte. Auch *Melos* verfolgt das Ziel, Ideen und Konzepte des musikalischen Expressionismus der Bevölkerung zugänglich zu machen.

Gegen Ende der 1910er Jahre setzt nicht nur in Deutschland und Österreich, sondern auch in anderen Ländern wie Frankreich, Italien und den Vereinigten Staaten eine institutionelle Etablierung der Neuen Musik ein. In Paris manifestiert sich dies insbesondere durch die Zusammenarbeit des *Ballets Russes* mit „innovativen Choreografen, Bühnenbildnern und Komponisten“⁴⁶. In Italien gründet der Komponist Alfredo Casella 1918 die *Società Italiana di Musica Moderna*, während in den Vereinigten Staaten 1920 unter Pianist Elie Robert Schmitz die *Franco-American Musical Society* ins Leben gerufen wird.

⁴⁴ Krabina: Art. „Universal-Edition“, in: *Wien Geschichte Wiki*, <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Universal-Edition>.

⁴⁵ Vgl. Schulze, Stephan: „Melos‘ – die Geschichte einer außergewöhnlichen Musikzeitschrift“, in: Böning, Holger / Kutsch, Arnulf / Stöber, Rudolf (Hrsg.), *Jahrbuch für Kommunikationsgeschichte*, Stuttgart: Franz Steiner 1999, S. 173–191, hier: S. 177.

⁴⁶ Nonnenmann: Art. „Zentren neuer Musik“, in: *Lexikon Neue Musik*, S. 621.

Nach den ersten Gründungen von Vereinen, Gesellschaften und Zeitschriften für Neue Musik folgt im Jahr 1921 die Gründung des ersten Festivals für Neue Musik: Die *Donaueschinger Kammermusikaufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst*. „Für nächsten Sommer ist eine Reihe von Konzerten geplant, die ausschließlich Kammermusik noch nicht anerkannter oder noch umstrittener neuzeitlicher Tonsetzer zur Aufführung bringen sollen“⁴⁷, lautet eine Ankündigung der *Gesellschaft für Musikfreunde* im Kontext der Vorbereitungen für die bevorstehenden Konzertplanungen in der *Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek* in Donaueschingen, die unter anderem 1920 in der *Allgemeinen Musikzeitung* veröffentlicht wird. Gleichzeitig schreibt die Gesellschaft, dass das Konzertjahr aber wie zuvor auch „Denkmäler der Tonkunst früherer Zeiten zum Leben erweck[en]“⁴⁸ soll. Diese Positionierung wird „für einiges Erstaunen gesorgt haben“⁴⁹, wie der Musikwissenschaftler Michael Wackerbauer in seinem Buch *Die Donaueschinger Musikfeste 1921 bis 1926* bemerkt, da Donaueschingen das erste Mal versucht, die scheinbar gegensätzlichen Pole der Musikgeschichte – Tradition und Moderne – in einem Festivalformat miteinander zu verbinden.⁵⁰ Die fortwährende Existenz des Festivals in Donaueschingen macht es zur einzigen Institution im Bereich der Neuen Musik, die über einen derart langen Zeitraum hinweg unterschiedlichste politische und wirtschaftliche Rahmenbedingungen durchlaufen hat.⁵¹ Dabei bewahrt das Festival konsequent seinen zentralen Fokus, das musikalisch Gegenwärtige zu erobern und auf die Bühne zu bringen.⁵²

Während in Deutschland mit den *Donaueschinger Kammermusikaufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst* das erste Festival für Neue Musik entsteht, gründen sich zeitgleich weitere private lokale Gesellschaften für Neue Musik innerhalb Deutschlands. Auch in den Vereinigten Staaten führt sich die Institutionsgeschichte der Neuen Musik fort mit der Gründung durch Edgard Varèse und Carlos Salzedo. So entsteht dort die *International Composers' Guild (ICG)*. Auch diese Organisation nimmt es

⁴⁷ „Kleinere Mitteilungen von hier und dort.“, in: *Signale für die musikalische Welt* 78, Nr. 47 (24. November 1920), S. 1142–1146, hier: S. 1144.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Wackerbauer, Michael: *Die Donaueschinger Musikfeste 1921 bis 1926. Regesten zu den Briefen und Dokumenten im Fürstlich-Fürstenbergischen Archiv mit einer historischen Einführung*, Regensburg: ConBrio 2017 (Regensburger Studien zur Musikgeschichte Bd. 12), S. 7.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 7.

⁵¹ Vgl. ebd., S. 8.

⁵² Vgl. Häusler, Josef: *Spiegel der Neuen Musik: Donaueschingen Chronik – Tendenzen – Werkbesprechungen*, Kassel / Stuttgart: Bärenreiter / Metzler 1996, S. 7.

sich zum Ziel, Werke gegenwärtiger Komponist:innen aufzuführen und ins Bewusstsein des Publikums zu rücken.

Im Rahmen der *Internationalen Kammermusikaufführungen* gründet sich 1922 in Salzburg schließlich eine der wichtigsten Institutionen der Neuen Musik, nämlich die *Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM)*. Es ist das erste Mal, dass der Begriff *Neue Musik* und damit auch die Epochenzäsur in einer Gesellschaft institutionalisiert wird. Ihre Entstehung fällt in eine Zeit, in der die österreichische Musikszene stark von traditionellen und konservativen Kreisen dominiert wird, insbesondere durch Persönlichkeiten wie Joseph Marx und Julius Korngold, die das Wiener Musikleben dieser Zeit maßgeblich bestimmen und prägen.⁵³ Für junge Komponist:innen, die sich den neuen kompositorischen Stilmitteln in der Musik verschrieben haben, ist es unter ihnen nahezu unmöglich, Gehör zu finden und ihre Werke aufzuführen.⁵⁴ Die Gründung der *IGNM* bietet daher nicht nur eine dringend benötigte Plattform für die Verbreitung und Aufführung neuer musikalischer Werke, sondern spiegelt auch die Bestrebungen wider, die österreichische Musikkultur in einen internationalen Kontext zu stellen. Bei der Gründung der Gesellschaft spielt der Verlag *Universal Edition* ebenfalls eine entscheidende Rolle, der mit seiner Unterstützung zur Realisierung des Projekts beiträgt und als einzige Wiener Institution hinter der Gründung der Gesellschaft steht.⁵⁵ Dass die Gründung des Vereins nicht in Wien, sondern in Salzburg vollzogen wird, ist ebenfalls mit der „Unterdrückung der neuen Musik in Wien durch Leute wie Marx und Korngold“⁵⁶ zu erklären, wie der Musikwissenschaftler Anton Haefeli in seiner Publikation über die Geschichte der *IGNM* erläutert. „Die Gemeinschaft der jungen Komponisten⁵⁷ [sollte] den Wiener Quertreibereien [...] entrücken. Denn die Teilnahme Wiens äußerte sich, von verständnisvoller Förderung durch die U. E. abgesehen, in Nörgeleien und Intrigen.“⁵⁸ Bei der Gründung der *IGNM* werden schließlich einige Ziele festgelegt, die der Institution als Leitgedanken dienen sollen. So möchte die *IGNM* „zeitgenössische[...] Musik aller ästhetische[n] Richtungen“⁵⁹ unabhängig von Nationalität, Religion oder

⁵³ Vgl. Haefeli: *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik*, S. 39.

⁵⁴ Vgl. Knessl, Lothar: Art. „Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM, engl.: ISCM, frz.: SIMC)“, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, https://musiklexikon.ac.at/0xc1aa5576_0x00026f63, Zugriff: 18. November 2024.

⁵⁵ Vgl. Haefeli: *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik*, S. 39 ff.

⁵⁶ Ebd., S. 39.

⁵⁷ Aufgrund des Zitats wird an dieser Stelle nicht gegendert.

⁵⁸ Haefeli: *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik*, S. 39 f.

⁵⁹ Ebd., S. 53.

politischer Ausrichtung fördern.⁶⁰ Nationale Sektionen der Gesellschaft fungieren dabei als Förderinstanzen zur Stärkung der Impulse ihrer jeweiligen musikalischen Szenen und tragen durch den internationalen Austausch zur wechselseitigen künstlerischen Inspiration bei.⁶¹ Organisatorisch ist die Gesellschaft durch jährlich stattfindende Musikfeste sowie ein in London ansässiges internationales Komitee strukturell vernetzt.⁶² Die Musikfeste dienen dabei der Präsentation zeitgenössischer Kompositionen, wobei der Name der Gesellschaft in unterschiedlichen Sprachräumen in variabler Weise adaptiert wird.⁶³ Die *IGNM* ist somit die erste Gesellschaft für Neue Musik, die sich der länderübergreifenden Vernetzung der Neuen Musik widmet. Durch diese transnationale Ausrichtung eröffnet sie Komponist:innen erweiterte Möglichkeiten zur Aufführung der Kompositionen und zum Austausch künstlerischer Ideen.

In den Jahren nach der Gründung der *IGNM* etablieren sich weitere Institutionen zur Förderung der Neuen Musik, insbesondere in den Vereinigten Staaten, da Europa ab den 1930er Jahren bei der Verbreitung von Neuer Musik ausgebremst wird. Im Jahr 1927 wird so unter anderem die *New Music Edition* ins Leben gerufen, gefolgt von der Gründung der *Pan American Association of Composers (PAAC)* durch eine Gruppe amerikanischer Komponisten im Jahr 1928. Henry Cowell initiiert 1933 schließlich sogenannte *New Music Workshops* und widmet sich 1934 den *New Music Quarterly Recordings*, einer Schallplattenreihe, die darauf abzielt, Neue Musik einem breiteren Publikum zugänglich zu machen und ihre Verbreitung nachhaltig zu fördern.

2.3 Zweite Phase: 1945 bis Festivalbeginn *Wien Modern*

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs erfährt die Neue Musik Szene eine weitreichende Neuausrichtung, die sich in einer zunehmenden Internationalisierung und Intensivierung ästhetischer Diskurse, Aufführungspraxen und institutioneller Strukturen äußert.⁶⁴ In diesem Kontext entstehen eine Reihe von Studios für elektronische und elektroakustische Musik, die sich nicht nur als Produktionsstätten, sondern auch als Zentren kompositorischer Innovation und interdisziplinären Austauschs etablieren.

⁶⁰ Vgl. Haefeli: *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik*, S. 53.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 53.

⁶² Vgl. ebd., S. 53.

⁶³ Vgl. ebd., S. 53.

⁶⁴ Vgl. Hiekel: „Neue Musik“, in: *Lexikon Neue Musik*, S. 437.

Wegweisend sind hierbei insbesondere die frühen Gründungen in Paris und Köln, gefolgt von weiteren Studios in Mailand, Rom und London, die die klanglichen Möglichkeiten und kompositorischen Stilmittel grundlegend erweitern.⁶⁵ Der Ausgangspunkt dieser Entwicklung liegt in Paris, wo der Komponist Pierre Schaeffer in den 1940er Jahren am französischen Rundfunk mit experimentellen Verfahren arbeitet und erstmals Tonaufnahmen als kompositorisches Material einsetzt.⁶⁶ 1948 führt er sodann den Begriff *musique concrète* ein, um diesen kompositorischen Prozess zu beschreiben, bei dem konkrete Klänge aufgenommen, experimentell bearbeitet und schließlich zu neuen Klängen transformiert werden.⁶⁷ 1958 gründet Schaeffer schließlich das *Groupe de Recherche de Musique Concrète (GRMC)*, das später im *Institut national de l'audiovisuel (INA)* verankert ist.⁶⁸ Parallel dazu entwickelt sich Köln mit dem 1951 gegründeten *Studio für elektronische Musik* des (N)WDR zu einem weiteren zentralen Standort für die avancierte Klangforschung.⁶⁹ Gegründet von Herbert Eimert, Werner Meyer-Eppler und Robert Beyer, konzentriert sich das Studio zunächst auf die Produktion von Klängen mithilfe technischer Geräte wie „Schwebungssummern, Filtern, Ringmodulatoren [und] Tonbandmaschinen“⁷⁰. Dabei entsteht die Idee einer rundfunkeigenen Musik, die ausschließlich mit den technischen Mitteln des Rundfunks realisiert und über Lautsprecher präsentiert wird. Während Paris und Köln als zentrale Impulsgeber für die Realisierung elektroakustischer Kompositionen in Rundfunkstudios fungieren und international renommierte Komponist:innen wie Karlheinz Stockhausen und Mauricio Kagel maßgeblich zu deren ästhetischer und technischer Entwicklung beitragen, setzt ab 1955 schrittweise eine Ausweitung dieser Bewegung ein.⁷¹ In diesem Kontext entsteht unter anderem am italienischen Rundfunk (RAI) in Mailand das *Studio di*

⁶⁵ Vgl. Nonnenmann: Art. „Zentren neuer Musik“, in: *Lexikon Neue Musik*, S. 621.

⁶⁶ Vgl. Supper, Martin: Art. „Elektronische Musik / Elektroakustische Musik / Computermusik“, in: Hiekel, Jörn Peter / Utz, Christian (Hrsg.), *Lexikon Neue Musik*, Stuttgart / Kassel: Metzler / Bärenreiter 2016, S. 218–226, hier: S. 219.

⁶⁷ Vgl. Schaeffer, Pierre: „La musique concrète / Die konkrete Musik“, in: Meyer, Petra Maria (Hrsg.), *acoustic turn*, München u. a.: Fink 2008, S. 381–386, hier: S. 382.

⁶⁸ Vgl. Smalley, Denis: Art. „Groupe de Recherches Musicales“, in: *Grove Music Online*, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.42131>, Zugriff: 19. April 2025.

⁶⁹ Vgl. Nonnenmann: Art. „Zentren neuer Musik“, in: *Lexikon Neue Musik*, S. 622.

⁷⁰ Ungeheuer, Elena: Art. „Akustik / Psychoakustik“, in: Hiekel, Jörn Peter / Utz, Christian (Hrsg.), *Lexikon Neue Musik*, Stuttgart / Kassel: Metzler / Bärenreiter 2016, S. 165–169, hier: S. 166.

⁷¹ Vgl. Cavallotti, Pietro: Art. „Serielle Musik“, in: Hiekel, Jörn Peter / Utz, Christian (Hrsg.), *Lexikon Neue Musik*, Stuttgart / Kassel: Metzler / Bärenreiter 2016, S. 547–556, hier: S. 552.

Fonologia Musicale, das unter der künstlerischen Leitung von Luciano Berio und Bruno Maderna zu einem der führenden Zentren elektroakustischer Musik avanciert.⁷²

In den 1940er und 1950er Jahren etablieren sich Rundfunkstudios nicht nur als zentrale Begegnungsstätten für zeitgenössische Komponist:innen, sondern werden auch zu essenziellen Institutionen zur Verbreitung von Neuer Musik. Zahlreiche Rundfunkanstalten widmen diesem Repertoire nach 1945 eigens konzipierte Sendereihen, um es einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen.⁷³ Beispiele hierfür sind die Formate *Das neue Werk* des NDR sowie *Musik der Zeit* des (N)WDR. Ähnliche Initiativen lassen sich bei weiteren Sendern im deutschsprachigen Raum beobachten, darunter SWR, HR, Radio DDR, ORF und DRS, die durch fokusorientierte Sendungen maßgeblich zur Förderung und Popularisierung der Neuen Musik beitragen.⁷⁴

Trotz der von Elend und Zerstörung geprägten Nachkriegszeit markiert das Ende des Zweiten Weltkriegs eine wesentliche Zäsur in der Geschichte der Neuen Musik.⁷⁵ So entwickeln sich nicht nur die Rundfunkstudios zu einem zentralen Knotenpunkt der aktuellen Kompositionsszene, sondern es gründen sich unter Musikwissenschaftler Wolfgang Steinecke „inmitten des fast völlig zerstörten Darmstadt, zwischen Trümmern, Hunger, Not und zwischen Menschen, die in Kellern hausten“⁷⁶, wie es der Musikpublizist Ulrich Dibelius beschreibt, 1946 die *Internationalen Ferienkurse Neue Musik* in Darmstadt, auch bekannt unter den *Darmstädter Ferienkursen*. Die *Darmstädter Ferienkurse* „sind Sommerakademie, Festival und Diskursplattform in einem und ein Treffpunkt von Komponist:innen, Interpret:innen, Performer:innen, Klangkünstler:innen und Forscher:innen. Seit 1946 ist es das Anliegen der Darmstädter Ferienkurse, starke musikalische und ästhetische Positionen zusammenzubringen, einen Raum für Aufführungen und Diskurse auf höchsten [sic!] Niveau, ein lebendiges internationales Netzwerk und eine inspirierende Erfahrung für [...] Teilnehmer:innen und Gäste zu schaffen“⁷⁷, wie es heute auf der Webseite der Kurse heißt. Darmstadt etabliert sich

⁷² Vgl. Cavallotti: Art. „Serielle Musik“, in: *Lexikon Neue Musik*, S. 552.

⁷³ Vgl. Nonnenmann: Art. „Institutionen/Organisationen“, in: *Lexikon Neue Musik*, S. 286.

⁷⁴ Vgl. Nonnenmann: Art. „Zentren neuer Musik“, in: *Lexikon Neue Musik*, S. 621.

⁷⁵ Vgl. Mayr: *Wien Modern*, S. 10.

⁷⁶ Dibelius, Ulrich: *Moderne Musik I. 1945-1965. Voraussetzungen, Verlauf, Material*, München u. a.: Piper 1984, S. 219.

⁷⁷ Freydank, Sylvia / Schäfer, Thomas: „Die Darmstädter Ferienkurse sind...“, in: *Darmstädter Ferienkurse*, <https://internationales-musikinstitut.de/de/ferienkurse/ueber/info/>, Zugriff: 24. November 2024.

mit dieser Gründung ab der Nachkriegszeit zu einem zentralen Standort für Neue Musik. Hier trifft sich die zeitgenössische Szene, um sich auszutauschen und neueste Entwicklungen zu rezipieren, wodurch für andere Städte jedoch die Etablierung innerhalb dieses Netzwerks zunehmend erschwert wird.⁷⁸

Während in Darmstadt die Veranstaltungen über ein bis zwei Wochen hinweg stattfinden, konzentrieren sich die Konzertaufführungen in Donaueschingen auf ein einziges Wochenende. Die *Donaueschinger Musiktage* finden auch nach dem Zweiten Weltkrieg weiterhin jedes Jahr statt, und werden ab 1950 künstlerisch vom *Südwestdeutschen Rundfunk (SWR)* geleitet. Auch hier gewinnt eine Rundfunkanstalt also wieder maßgeblich an Bedeutung, um das erste Festival der Neuen Musik in seinem Bestand zu bewahren.

Neben den drei maßgeblichen Entwicklungen in der Institutionalisierung der Neuen Musik – der wachsenden Relevanz der Radiomusik, der Etablierung der *Darmstädter Ferienkurse* als bedeutende Plattformen des interdisziplinären Dialogs und der Wiederaufnahme der *Donaueschinger Musiktage* – entstehen zahlreiche weitere Initiativen, die darauf abzielen, Neue Musik in der gesellschaftlichen Wahrnehmung zu verankern. 1945 gründet Komponist Karl Amadeus Hartmann die Konzertreihe *musica viva* in München, 1954 initiiert Pierre Bouléz in Frankreich die Konzertreihe *Domaine Musical*, 1956 wird das Festival *Warschauer Herbst* in Polen ins Leben gerufen und 1961 startet die *Musikbiennale* in Zagreb. Auch in Wien entwickelt sich die Neue Musik Szene nach dem Zweiten Weltkrieg weiter. So sind die von Egon Seefehlner ins Leben gerufenen *Internationalen Musikfeste* ab 1947 „institutionelles Zentrum der Beschäftigung mit moderner Musik im Wiener Konzerthaus“⁷⁹, wie Musikwissenschaftler Erwin Barta in seinem Buch über das Konzerthaus in den Nachkriegszeiten schreibt. Die *Internationalen Musikfeste* sind dabei das erste Mal eine Plattform in Wien, bei der zeitgenössische Musik eine zentrale Rolle spielt und Ur- und Erstaufführungen wesentlicher Bestandteil des Programms werden. So positioniert sich das Festival ganz bewusst im Kontrast zu den Veranstaltungen des *Musikvereins*, wo Neue Musik bis

⁷⁸ Vgl. Hommel, Friedrich: „Darmstadt oder Die geistige Ansiedlung im Keller“, in: *Wien Modern* 89 (1989), S. 59–62, hier: S. 59.

⁷⁹ Barta, Erwin: *Das Wiener Konzerthaus zwischen 1945 und 1961: Eine vereinsgeschichtliche und musikwirtschaftliche Studien*, Tutzing: Schneider 2001, S. 125.

dahin noch überhaupt keine Funktion einnimmt.⁸⁰ Obwohl der ursprüngliche Fokus auf die Neue Musik im Laufe der Zeit durch die *Wiener Festwochen* relativiert werden,⁸¹ entstehen in der Folge jedoch weitere Festivals in Österreich, die diesen Bedeutungsverlust kompensieren und die Förderung Neuer Musik weiterhin gewährleisten. Beispielsweise sind hier der 1968 gegründete *steirische herbst* in Graz, das 1975 ins Leben gerufene Festival *Aspekte* in Salzburg, das 1979 etablierte Festival *Klangwolke* in Linz sowie thematisch fokussierte Veranstaltungen in Wien wie das *Webern-Fest* (1983), die *Schreker-Zemlinsky-Schnittke-Tage* (1984) oder das *Berg-Berio-Fest* (1985) zu nennen.

In den 1960er Jahren erweitert sich der Schwerpunkt neben den Festivals um einen weiteren entscheidenden Aspekt: die systematische Vermittlung Neuer Musik an Musikschulen und -hochschulen. Insbesondere die Stadt Köln ist hierbei Vorreiterin. Karlheinz Stockhausen und Mauricio Kagel leiten ab 1963 die *Kölner Kurse für Neue Musik* an der Rheinischen Musikschule, Herbert Eimert ruft 1965 ein Ausbildungsstudio für Neue Musik ins Leben und ab 1972 leitet Kagel eine Klasse für neues Musiktheater. Neue Musik wird also zunehmend in den akademischen Lehrbetrieb integriert, wodurch sie schrittweise an gesellschaftlicher Relevanz gewinnt und ihre Position im kulturellen Diskurs festigt.

Spätestens durch Pierre Boulez führt sich der akademische Gedanke aus Köln auch in Frankreich fort. Denn der Komponist eröffnet 1977 das Forschungs- und Produktionszentrum *Institut de recherche et coordination acoustique/musique (IRCAM)* in Paris. Das Zentrum entsteht aus dem Bestreben, der französischen Kultur ihre einstige führende internationale Rolle in der Szene zurückzugeben, die temporär verloren gegangen zu sein schien.⁸² „Man weiß ja inzwischen, dass ich den Plan verfolge, in Paris ein Forschungsinstitut zu gründen, und zwar nicht nur für die Elektroakustik und Elektronik, sondern für die Forschung in allen Bereichen, die das Gebiet der Musik und Akustik betreffen“⁸³, beschreibt Boulez selbst seinen Gründungsgedanken. Das *IRCAM*

⁸⁰ Vgl. Seefehlner, Egon: *Die Musik meines Lebens. Vom Rechtpraktikanten zum Opernchef in Berlin und Wien*, Wien: Neff 1983, S. 90.

⁸¹ Vgl. Knöfler: „*Wien modern*“, S. 10.

⁸² Vgl. Born, Georgina: *Rationalizing Culture. IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, Berkeley / California: Univ. of California Press 1995, S. 73.

⁸³ Boulez, Pierre: *Wille und Zufall. Gespräche mit Célestin Deliège und Hans Mayer*, Stuttgart: Belser 1977, S. 125.

knüpft somit an die in den 1940er Jahren in den Rundfunkstudios begonnene Auseinandersetzung mit elektronischer Musik an, etabliert sich jedoch zugleich als Erweiterung zu der von Schaeffer gegründeten *Groupe de recherches musicales*, die nach der Gründung des *IRCAM* in ihrer wissenschaftlichen Bedeutung deutlich übertroffen und zurückgelassen wird.⁸⁴ Mit der Gründung des *IRCAM* wird Paris so zu einem wesentlichen Zentrum der musikalischen Avantgarde, das eine zentrale Rolle in der Weiterentwicklung der elektronischen und experimentellen Musik spielt.

Auch in der musikwissenschaftlichen Forschung wird Neue Musik in den 1970er Jahren zunehmend institutionalisiert und akademisiert. Während musikwissenschaftliche Institute bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstehen, ergeben sich wissenschaftliche Diskurse an Lehrstühlen über Neue Musik erst nach 1945 durch Musikwissenschaftler:innen wie Hans Heinz Stuckenschmidt, Hans Heinrich Eggebrecht, Rudolf Stephan oder Carl Dahlhaus.⁸⁵ Diese personelle Neuorientierung wirkt sich zunehmend auch auf die Themenwahl wissenschaftlicher Qualifikationsarbeiten aus. Ab den 1970er Jahren ist so eine signifikante Zunahme von Qualifikationsschriften zu beobachten, die sich explizit mit Werken, Komponist:innen und analytischen Fragestellungen der Neuen Musik auseinandersetzen –⁸⁶ u. a. sind hier Abschlussarbeiten von „Brinkmann 1969, Budde 1971, Döhl 1976, Möllers 1977, Abel 1982 [und] Danuser 1984“⁸⁷ zu nennen. Insbesondere die Wiener Schule steht dabei im Fokus dieser Arbeiten.⁸⁸ Neue Musik etabliert sich also nicht nur an Musikhochschulen und Forschungsinstituten, sondern auch im akademisierten musikwissenschaftlichen Kontext ab den 1970er Jahren schrittweise als ein wissenschaftlich legitimierte und theoretisch anschlussfähiges Untersuchungsfeld innerhalb der musikwissenschaftlichen Disziplin.

2.4 Die Neue Musik Szene in den 1980er Jahren in Wien

Die 1980er Jahre markieren eine Zeit, in der innovative Ansätze im Feld der Neuen Musik entwickelt werden, was sich potenziell als Folge der sozio-kulturellen Transfor-

⁸⁴ Vgl. Born: *Rationalizing Culture*, S. 76ff.

⁸⁵ Vgl. Janz, Tobias: Art. „Musikwissenschaft“, in: Hiekel, Jörn Peter / Utz, Christian (Hrsg.), *Lexikon Neue Musik*, Stuttgart / Kassel: Metzler / Bärenreiter 2016, S. 422-424, hier: S. 423.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 423.

⁸⁷ Ebd. S. 423.

⁸⁸ Vgl. ebd. S. 423.

mationen seit 1968 interpretieren lässt. Die Beschäftigung mit Neuer Musik manifestiert sich in der zeitgenössischen Musikszenen primär in zwei unterschiedlichen Strategien: Einerseits wird die Integration Neuer Musik in der Bevölkerung angestrebt, indem diese in den Rahmen traditioneller Konzertreihen eingebettet wird, während andererseits eine wachsende Anzahl an Neugründungen von Festivals, Initiativen, Konzertzyklen und spezialisierten Ensembles zu beobachten ist, wobei diese auch auf kritische Stimmen stoßen, die darin Risiken für die Vielfalt der Rezeption erkennen.⁸⁹ Neue Musik verfolgt daher nicht länger ausschließlich den Zweck, als „konstruktive Wiederaufbauästhetik der Nachkriegszeit“⁹⁰ zu fungieren, welche aufgrund ihrer „systematischen Ausgrenzung von Melodie, Harmonie und Rhythmus“⁹¹ zunächst das traditionelle Publikum verstört, sondern hat sich vielmehr eine zunehmende gesellschaftliche Akzeptanz erarbeitet.⁹² Diese zunehmende Akzeptanz findet auch Ausdruck in der *Österreichischen Bundesverfassung* von 1982, in der es heißt, dass „das künstlerische Schaffen, die Vermittlung von Kunst sowie deren Lehre [...] frei [sind]“⁹³. In den 1980er Jahren wird somit bereits in der Bundesverfassung die Kunst als Ausdruck der Freiheit verankert, wodurch ihre Unabhängigkeit vom Staat betont wird, was zugleich erweiterte Freiheiten für die Ausgestaltung und Entfaltung künstlerischer Richtungen ermöglicht.

Parallel zu den politischen und ästhetischen Entwicklungen führen technologische Innovationen, wie die Verbreitung computergestützter Kompositionsverfahren und digitaler Klangerzeugung, zu einer erweiterten Klangsprache sowie neuen Produktionsmöglichkeiten. Die Etablierung von Studios wie dem *IRCAM* in Paris, aber auch kleineren Zentren in Wien (*ELAK – Lehrgang für Elektroakustische und Experimentelle Musik*) oder Graz (*IEM – Institut für Elektronische Musik und Akustik*), schaffen ein technisches Fundament, das die Komponist:innen der 1980er Jahre intensiv nutzen. Diese

⁸⁹ Vgl. Thrun, Martin: „Portrait, Gespräch, Projekt und Motto. Initiativen für Neue Musik auf dem Weg in die neunziger Jahre“, in: Thrun, Martin (Hrsg.), *Neue Musik seit den achtziger Jahren. Eine Dokumentation zum deutschen Musikleben*, Regensburg: ConBrio 1994 (Feste Initiativen und Ensembles für Neue Musik Bd. 1), S. 69–80, hier: S. 73.

⁹⁰ Gronemeyer, Gisela: „Blütezeit. Zum Festivalboom der achtziger Jahre“, in: Thrun, Martin (Hrsg.), *Neue Musik seit den achtziger Jahren. Eine Dokumentation zum deutschen Musikleben*, Regensburg: ConBrio 1994 (Feste Initiativen und Ensembles für Neue Musik Bd. 1), S. 7–21, hier: S. 7.

⁹¹ Ebd., S. 7.

⁹² Vgl. ebd., S. 7.

⁹³ „Artikel 17a. StGG“, in: *BGBl 1982/262*, https://360.lexisnexis.at/d/rechtsnorm-ris/artikel_17a_stgg/L-10000006-A17A, Zugriff: 27. April 2025.

Entwicklungen tragen dazu bei, dass sich ein wachsendes Bewusstsein für die Notwendigkeit neuer Plattformen entwickelt, die die technischen Innovationen einem breiteren Publikum zugänglich machen.

3 Das Festival *Wien Modern*

Die Kulturpolitik Österreichs ist in den 1980er Jahren von einem Spannungsfeld zwischen der Bewahrung kultureller Werte und einer zunehmend verstärkten Förderung zeitgenössischer Kunst geprägt.⁹⁴ Kulturjournalist Karlheinz Roschitz führt so auch 1990 in der *Österreichischen Musikzeitschrift* das zunehmende Interesse an Neuer Musik an:

„Da ist ein neues Verständnis für die neue Klangwelt festzustellen, da ist offenbar ein neues Verständnis für neue Musiksprache und neue Ausdrucksformen mit ins Spiel gekommen, und eine Neugier, das veränderte Bild unserer Welt aus den Entwicklungen und künstlerischen Verwandlungen des vergangenen Jahrzehnts zu erklären.“⁹⁵

Während die Subventionierung klassischer Institutionen wie der *Wiener Philharmoniker* oder der *Wiener Staatsoper* ungebrochen bleibt,⁹⁶ gibt es demnach nun auch verstärkte Bestrebungen, Neue Musik zu fördern. Diese Dynamik ist nicht zuletzt dem Engagement einzelner Akteur:innen wie Claudio Abbado zu verdanken, der sich als Chefdirigent der *Wiener Philharmoniker* und später als Initiator von *Wien Modern* für die Etablierung Neuer Musik in Wien einsetzt.⁹⁷ „Claudio Abbado ging es um die Aufbauarbeit in einer Stadt, in der konservative Strömungen überhandgenommen hatten und die Information über Tendenzen der Gegenwart nur geringen Raum einnahm“⁹⁸, wie Musikkritiker und Organist Peter Hagmann 1993 in der *Neuen Zürcher Zeitung* schreibt. Obgleich in Wien bereits seit 1945 ein Nachholbedarf erkennbar ist, wird ab den 1980er Jahren verstärkt der Fokus darauf gerichtet, die „versäumte Moderne nachzuholen“⁹⁹. Die Ambivalenz des Kenntnisstands von Neuer Musik in der Bevölkerung wird

⁹⁴ Vgl. Wimmer, Michael: „Zum Werden und vom Zustand österreichischer Kulturpolitik anhand des MuseumsQuartiers Wien“, in: Welzig, Maria / Stuhlpfarrer, Anna (Hrsg.), *Kulturquartiere in ehemaligen Residenzen. Zwischen imperialer Kulisse und urbaner Neubesetzung*, Wien: Böhlau 2014, S. 109–120, hier: S. 110.

⁹⁵ Roschitz, Karlheinz: „Wien modern 1989“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 45/1 (1990), S. 34–36, hier: S. 35.

⁹⁶ Vgl. „Helle Bestürzung“, in: *Spiegel Kultur* (13. März 1983), <https://www.spiegel.de/kultur/helle-bestuerzung-a-2f2450e0-0002-0001-0000-000014020584>, Zugriff: 3. Mai 2025.

⁹⁷ Vgl. Knöfler: „*Wien modern*“, S. 21.

⁹⁸ Hagmann, Peter: „Vom Reiz der geordneten Vielfalt“, in: *Neue Zürcher Zeitung* Nr. 286 (9. Dezember 1993), S. 33–34, hier: S. 33.

⁹⁹ Barta, Erwin: „Auf der Suche nach der verlorenen Moderne. Das musikalische Wien nach 1945 und die Internationalen Musikfeste“, in: Rögl, Heinz / Günther, Bernhard / Scheib, Christian / Rantaša, Peter (Hrsg.): *Lothar Knessl. In andere Richtungen denken lernen*, Saarbrücken: PFAU 2002, S. 72–76, hier: S. 73.

auch in einer Bemerkung von Bernhard Günther deutlich: „Für die einen ist passé, was den anderen unbewältigt scheint und für den Rest nicht stattgefunden hat.“¹⁰⁰ Im Wiener Musikleben treffen in den 1980er Jahren also unterschiedliche Rezeptionsstände aufeinander: Während manche bereits die neuesten kompositorischen Wege dieser Zeit kennenlernen, stehen andere noch am Anfang der Auseinandersetzung mit der musikalischen Moderne – und Teile des Publikums haben von deren zentralen Protagonist:innen bislang überhaupt keine Kenntnis genommen.¹⁰¹ Die Gründung des Festivals *Wien Modern* im Jahr 1988 schließt genau an diesem allgemeinen Problem der verschiedenen Rezeptionsstände an. Somit markiert das Festival einen Wendepunkt, an dem sich Wien von seiner einseitigen Rückbindung an das klassisch-romantische Erbe löst und verstärkt auch jene künstlerischen Strömungen sichtbar macht, die seit der Wiener Moderne den Aufbruch in die ästhetische Gegenwart suchen.¹⁰² Der Musikkritiker Stefan Ender beschreibt diesen Grundsatzgedanken von *Wien Modern* auch 2002 in einem Artikel im *Standard*: „Einen Monat lang ist Wien modern, ist Wien Modern“¹⁰³ und spielt damit auf den grundsätzlichen Gedanken des Festivals an, Wien wieder als lebendigen Schauplatz der aktuellen Zeit zu etablieren.¹⁰⁴

Bereits nach zwei Jahren heißt es in einer Pressekonferenz: „Die Erfolge der ersten beiden Festivals ‚Wienmodern‘ [sic!] in den Vorjahren sowohl bei den Medien als auch beim Publikum seien als [sic!] Bestätigung für den Rang Wiens auch als Musikstadt des 20. Jahrhunderts zu sehen.“¹⁰⁵ 1996 wird dieses Bild eines Festivals, das eine zentrale Rolle für die Positionierung Wiens als Musikmetropole des 20. Jahrhunderts spielt, von Kulturstadträtin Dr. Ursula Pasterk in einer Pressekonferenz erneut bestärkt.¹⁰⁶ Aus diesen Äußerungen geht hervor, dass *Wien Modern* bereits in seiner frühen Phase nicht nur als künstlerisches Projekt, sondern auch als kulturpolitisches

¹⁰⁰ Günther, Bernhard: Art. „Einleitung“, in: Günther, Bernhard (Hrsg.), *Lexikon zeitgenössischer Musik aus Österreich*, Wien: Music Information Center Austria 1997, S. 19–50, hier: S. 19.

¹⁰¹ Vgl. Knöfler: „*Wien modern*“, S. 9.

¹⁰² Vgl. Hitzler: *Wien Modern*, S. 81.

¹⁰³ Ender, Stefan: „Quietschen in der Kuhglocke. Werke von Jörg Widmann, Heinz Holliger und Georg Friedrich Haas bei Wien Modern“, in: *Der Standard* (17. November 2002), <https://www.derstandard.at/story/1134656/quietschen-in-der-kuhglocke>, Zugriff: 7. April 2025.

¹⁰⁴ Vgl. ebd.

¹⁰⁵ „Wien modern‘ 1990“, in: *Presse-Service Rathauskorrespondenz Stadt Wien* (27. September 1990), <https://presse.wien.gv.at/1990/09/27/wien-modern-1990>, Zugriff: 7. April 2025.

¹⁰⁶ Vgl. „Fremde Welten‘ bei ‚Wien Modern‘“, in: *Presse-Service Rathauskorrespondenz Stadt Wien* (19. September 1996), <https://presse.wien.gv.at/1996/09/19/fremde-welten-bei-wien-modern>, Zugriff: 7. April 2025.

Instrument wahrgenommen wird, das gezielt dazu beiträgt, Wien über die historische Rückschau hinaus als bedeutende Musikstadt des 20. Jahrhunderts zu etablieren. Dies hängt zweifellos nicht nur mit dem Zeitpunkt zusammen, zu dem sich *Wien Modern* als Festival etabliert, sondern auch mit der konzeptionellen Aufbereitung des Festivals: Im Gegensatz zu den bestehenden Plattformen für Neue Musik zeichnet sich *Wien Modern* durch eine innovative Synthese des klassischen Konzertformats mit experimentellen Aufführungsformen und explorativen künstlerischen Ansätzen aus – eine Konzeption, die bis dahin in Wien keine vergleichbare Umsetzung erfahren hatte. Die Wahl Wiens als Austragungsort trägt dabei nicht nur zur Internationalisierung des kulturellen Profils der Stadt bei, sondern bietet auch die Möglichkeit, mit der reichen Musikgeschichte Wiens kritisch zu interagieren. Dabei versteht sich das Festival weniger als Kontrast zur Wiener Tradition, sondern vielmehr als Versuch, eine produktive Spannung zwischen Vergangenheit und Gegenwart herzustellen.¹⁰⁷ Der bewusste Rückgriff auf Werke der Wiener Schule – allen voran von Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern – schafft eine Brücke zwischen den Anfängen der Neuen Musik und ihrer gegenwärtigen Weiterentwicklung. *Wien Modern* schließt zudem eine Lücke in der Wiener Musikszene, die bis zu seiner Etablierung im Jahr 1988 durch das konventionelle Konzertangebot kaum berücksichtigt wurde, wie Knöfler verdeutlicht:

„Im normalen Wiener Musikalltag nimmt zeitgenössische Musik 1988 keinen besonderen Stellenwert ein. Das Wiener Konzerthaus bietet zwar ab der Saison 1955/56 beinahe durchgehend einen Abonnement-Zyklus mit zeitgenössischer Musik an und auch der Wiener Musikverein hat spätestens seit der Saison 1974/75 mit dem Ensemble Kontrapunkte einen Zyklus, der sich mit Neuer Musik beschäftigt, verglichen mit dem übrigen Konzertangebot erscheint das Angebot an zeitgenössischer Musik jedoch gering.“¹⁰⁸

Damit erhält Neue Musik in Wien erstmals überhaupt eine eigene Plattform und damit einen festgelegten Rahmen durch den Festivalkontext.

3.1 Der Verein *Wien Modern*

Mit der Gründung im Jahr 1988 bietet *Wien Modern* der Stadt Wien die Möglichkeit, sich im Kontext der aktuellen Musikgeschichte als bedeutende Musikmetropole zu etablieren und seine historische Rolle als kulturelles Zentrum auch im Bereich der

¹⁰⁷ Vgl. Roschitz, Karlheinz: „Das Festival ‚Wien Modern‘“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 43/12 (1988), S. 701–703, hier: S. 701.

¹⁰⁸ Knöfler: „*Wien modern*“, S. 12.

Neuen Musik anzustreben. Das Festival erfährt von Beginn an umfassende institutionelle Unterstützung. Bereits im Vorwort des ersten Festivalkatalogs wird es als „das Resultat einer Anregung Claudio Abbados“¹⁰⁹ beschrieben, das „von Bürgermeister Dr. Helmut Zilk gefördert“¹¹⁰, „vom Kulturamt der Stadt Wien [veranstaltet]“¹¹¹ und „vom Konzerthaus und Musikverein [durchgeführt]“¹¹² wird. Das Festival *Wien Modern* orientiert sich dabei von Anfang an als gemeinnützig und nicht gewinnorientiert, wie Erika Christine Hitzler in ihrer Diplomarbeit über das Festival betont:

„Wien Modern ist ein Verein. [...] Der Verein ist privat und wird durch Subventionen und Sponsoren unterstützt. [...] Wien Modern ist nicht auf Gewinn ausgerichtet, Einnahmen werden ausschließlich für den Betrieb des Festivals verwendet. [...] Die Entscheidungen werden von den Organen des Vereins bzw. dessen Mitarbeitern getroffen. [...] Freiwillige Mitarbeit, freiwillige Mitgliedschaft, freiwillige Spenden.“¹¹³

In diesem Sinne spiegelt sich auch die organisatorische Struktur des Festivals wider, die bewusst auf Effizienz und Ressourcenschonung ausgelegt ist. Anstatt einen eigenen Verwaltungsapparat aufzubauen, greift *Wien Modern* auf die bestehende Infrastruktur etablierter Wiener Institutionen zurück: So übernimmt etwa das *Wiener Konzerthaus* zentrale organisatorische Aufgaben wie Programmplanung, Marketing, Kartenverkauf und Künstler:innenverträge, während bei Veranstaltungen im *Musikverein* bestimmte Aufgaben – etwa Plakatierung, Klavierbeistellung oder Saalmiete – direkt dort abgewickelt und verrechnet werden.¹¹⁴ Dieses arbeitsteilige Modell basiert auf einer nicht schriftlich fixierten, aber eingespielten Zusammenarbeit und ermöglicht es dem Festival, mit vergleichsweise geringem Mehraufwand professionell zu agieren.¹¹⁵

3.2 Die Konzeption des Festivals *Wien Modern*

Die konzeptionelle Ausrichtung des Festivals wird in den ersten Festivaljahren maßgeblich von Claudio Abbado bestimmt, der mit *Wien Modern* eine zentrale Aufholbewegung im Bereich der Neuen Musik initiiert.¹¹⁶ Sein Anliegen zielt darauf ab, der in Wien über Jahrzehnte hinweg bestehenden Vernachlässigung zeitgenössischer Musik ent-

¹⁰⁹ Knessl: „[Vorwort]“, in: *Wien Modern '88*, S. 2.

¹¹⁰ Ebd., S. 2.

¹¹¹ Ebd., S. 2.

¹¹² Roschitz: „Das Festival ‚Wien Modern‘“, S. 2.

¹¹³ Hitzler: *Wien Modern*, S. 67.

¹¹⁴ Vgl. ebd., S. 70.

¹¹⁵ Vgl. ebd., S. 70.

¹¹⁶ Vgl. Knöfler: „*Wien modern*“, S. 13.

gegenzuwirken und diese systematisch in den Mittelpunkt kultureller Aufmerksamkeit zu stellen. Zwar wird in Wien immer wieder Neue Musik rezipiert, doch beschränken sich diese bislang primär auf vereinzelte, punktuelle Veranstaltungen – es fehlen umfassende institutionelle Strukturen, die sich explizit und kontinuierlich der Vermittlung und Förderung dieser neuen Musikrichtung widmen.¹¹⁷ *Wien Modern* fungiert hier als Gegenpol und „will das Unerhörte und vermeintlich Schwierige [der Neuen Musik] als das zeigen, was es ist: ein faszinierendes gegenwärtiges Klangerlebnis“¹¹⁸. Gleichzeitig hat *Wien Modern* für Abbado auch eine soziale und moralische Dimension, da er der Ansicht ist, dass die Musikszene nicht nur auf der Vergangenheit basieren darf, sondern den heutigen Komponist:innen ein lebendiges Publikum bieten muss, um ihre Kreativität zu fördern.¹¹⁹ Und genau dieses Publikum etabliert sich schließlich im Rahmen des Festivals, wie auch Musikpublizist Clemens Höslinger in einer Zwischenbilanz im zweiten Festivaljahr im *Kurier* feststellt: „Moderne Musik vor leeren Stuhlreihen das war noch bis vor kurzem ein geflügeltes Wort. Damit scheint es nun ein Ende zu haben. Zumindest ‚Wien modern‘ darf sich über mangelndes Publikums-Interesse nicht beklagen.“¹²⁰

Bereits im Jahr seiner Gründung erstreckt sich das Festival über 23 Tage, beginnend am 26. Oktober und endend am 21. November, mit einem Programm von 28 Veranstaltungen.¹²¹ Im Jahr 1996 erreicht es mit einer Laufzeit von 44 Spieltagen und insgesamt 68 Programmpunkten, seinen Umfangshöhepunkt.¹²² Im Durchschnitt präsentiert sich das jährlich im Herbst (vorrangig im November) stattfindende Festival mit einer Dauer von etwa einem Monat und zählt als „das größte und wichtigste Musikfestival in Österreich und das einzige in Europa dieser Größenordnung für zeitgenössische Musik“¹²³, was nicht zuletzt auch der 1992 verliehene *International Classical Music*

¹¹⁷ Vgl. Mayr: *Wien Modern*, S. 49.

¹¹⁸ Lieben-Seutter, Christoph: „Liebe ‚Falter‘-Leser, Liebe Wien-Modern-Besucher,“, in: *Falter* (22. Oktober 2003), <https://www.falter.at/zeitung/20031022/liebe-falter-leser-liebe-wien-modern-besucher>, Zugriff: 11. April 2025.

¹¹⁹ Vgl. Drese, Claus Helmut: *Im Palast der Gefühle. Erfahrungen und Enthüllungen eines Wiener Operndirektors*, München: Piper 1993, S. 134.

¹²⁰ Höslinger, Clemens: „‚Wien modern‘/Konzerthaus: Arditti-Quartett. Energisch und konzentriert“, in: *Kurier* Nr. 309 (8. November 1989), S. 14.

¹²¹ Vgl. Günther: „Über das Festival“, <https://www.wienmodern.at/ueber-das-festival>.

¹²² Vgl. ebd.

¹²³ Hitzler: *Wien Modern*, S. 68.

Award zeigt, mit dem *Wien Modern* als bestes internationales Festival ausgezeichnet wird, wie Hitzler in ihrer Arbeit weiter verdeutlicht.¹²⁴

Für die Verbreitung der Neuen Musik verfolgt Claudio Abbado, wie Lothar Knessl in einem Interview erzählt, von Beginn an eine programmatische Ausrichtung, die sich nicht auf die Musik als isolierte Disziplin beschränkt, sondern gezielt eine interdisziplinäre Öffnung anstrebt.¹²⁵ Diese umfasst die Integration weiterer Kunstsparten, darunter Literatur, Bildende Kunst und Film, um ein breiteres kulturelles Spektrum zu erschließen.¹²⁶ Dennoch besteht „der vorderste Hintergedanke [darin] [...], dass man zunächst einmal systematisch die zwanzig bis dreißig international wichtigsten Komponisten in so genannten Porträtkonzerten oder in Schwerpunktkonzerten präsentiert“¹²⁷, wie Knessl im Interview fortfährt. Diese Auffassung ändert sich im Laufe der Festivaljahre. So beobachtet Musikjournalist Ljubiša Tošić bereits 2002 in einem Artikel im *Standard*: „Wien Modern hat sich längst vom Komponisten-¹²⁸ zum Themenfestival entwickelt und damit zu einem der wenigen zeitgemäßen Musiksymbole Wiens. Bis Ende November stellt es Klänge vor, die eine Fusion mit anderen Kunstformen versuchen.“¹²⁹ Obwohl das Festival zunächst dem Bestreben dient, Wien mit den bedeutenden Komponist:innen seiner Zeit vertraut zu machen, ist *Wien Modern* ebenfalls auf der Grundlage der Wiener Schule und ihren drei führenden Komponisten Schönberg, Berg und Webern aufgebaut, die als Fundament des gesamten Festivals betrachtet werden.¹³⁰ So heißt es bereits im Vorwort von 1988, dass es von grundlegender Bedeutung für das Festival ist, die „Beziehungen zwischen der Musik der Wiener Schule und der nach 1945 komponierten Musik“¹³¹ aufzuzeigen.

Neben den Konzertveranstaltungen kommt für *Wien Modern* seit seiner Gründung auch der Vermittlungsarbeit außerhalb des Konzertrahmens eine fundamentale Bedeutung zu. Ab 2004 wird mit *Dschungel Wien Modern* ein eigenes Festivalformat für Kinder und Familien etabliert, um diesen Zielgruppen den Zugang zur Neuen Musik zu

¹²⁴ Vgl. Hitzler: *Wien Modern*, S. 68.

¹²⁵ Vgl. Mayr: *Wien Modern*, S. 48.

¹²⁶ Vgl. Mayr: *Wien Modern*, S. 48.

¹²⁷ Ebd., S. 50.

¹²⁸ Aufgrund des Zitats wird an dieser Stelle nicht gegendert.

¹²⁹ Tošić, Ljubisa: „Lockruf der Grenzbereiche. Wien Modern: Das Festival ist eines der wenigen zeitgemäßen Musiksymbole Wiens“, in: *Der Standard* (3. November 2002), <https://www.derstandard.at/story/1120805/lockruf-der-grenzbereiche>, Zugriff: 21. April 2025.

¹³⁰ Vgl. Mayr: *Wien Modern*, S. 50.

¹³¹ Knessl: „[Vorwort]“, in: *Wien Modern '88*, S. 2.

ermöglichen und sie frühzeitig an deren klangliche Experimente heranzuführen. Einen zentralen Bestandteil von *Wien Modern* bilden zudem begleitende Symposien (ab 1990), die sich mit den aktuellen Entwicklungen der Neuen Musik auseinandersetzen und die das Publikum in die dynamische Entwicklung der zeitgenössischen Musik einführen. Gleichzeitig stellt auch das jährlich zum Festival erscheinende Almanach einen wichtigen und unterstützenden Zugang für das Wiener Publikum zur Neuen Musik dar. „Die [...] 30 Festivalkataloge von *Wien Modern* [...] bringen es auf rund 24 Kilogramm und 60 Regalzentimeter“¹³², wie Bernhard Günther im Vorwort des 30. Festivaljahrgangs (2017) erläutert. Nach 30 Jahren lassen sich die Kataloge daher nahezu als eine Datenbank zur Geschichte der Neuen Musik begreifen. Bereits 1988 wird der Katalog mit „Hauptartikeln in alphabetischer Reihenfolge der Komponisten“¹³³, „Essays“¹³⁴, „Werkbesprechungen“¹³⁵ sowie einem „chronologisch nach Aufführungsdaten und Konzertabfolge geordnete[m]“¹³⁶ Verzeichnis und einem „alphabetisch[en] [Verzeichnis] nach Komponisten“¹³⁷ angekündigt. Dieses Konzept behält *Wien Modern* bis 1999 bei. 2000 folgt der Katalog nicht mehr ganz dem strengen Gedanken der in den vorherigen Jahren festgelegten Textgattungen, sieht sich aber immer noch der Aufgabe verpflichtet, „Zusammenhänge und Verbindungslinien auf textlicher Ebene anzubieten, Fakten festzuhalten und Fragen zu stellen“¹³⁸. So sieht das Festival die Kataloge in den 2000er Jahren vielmehr als „Sammlung von Materialien, Konzepten, Darstellungen und Reflexionen, die über eine reine Gebrauchsfunktion für Konzertbesucher weit hinausgehen und Lesebegleitung auch über das Festival hinaus darstellen möge“¹³⁹, wie es 2005 im Vorwort des Festivalkatalogs heißt. Für die bessere Verständlichkeit der Komplexität der Neuen Musik greift das Festivalteam in diesen Jahren auch immer mehr auf visuelle Darstellungsformen zurück.¹⁴⁰ 2007 heißt es im Vorwort des Almanachs, dass nun auch auch „Text- und Bildmaterialien zu sämtlichen künstlerischen Arbeiten“¹⁴¹ im

¹³² Günther, Bernhard: „Vorwort“, in: *Wien Modern 30. Essays* (2017), S. 3.

¹³³ Knessl: „[Vorwort]“, in: *Wien Modern '88*, S. 2.

¹³⁴ Ebd., S. 2.

¹³⁵ Ebd., S. 2.

¹³⁶ Ebd., S. 2.

¹³⁷ Ebd., S. 2.

¹³⁸ „Vorwort“, in: *Wien Modern. 27. Oktober bis 26. November 2000. Elektronik. Raum. „musique spectrale“* (2000), S. 5.

¹³⁹ Polzer, Berno Odo / Schäfer, Thomas / Lieben-Seutter, Christoph / Angyan, Thomas: „Vorwort“, in: *Wien Modern. 4. bis 28 November 2005* (2005), S. 5.

¹⁴⁰ Vgl. Ebd. S. 5.

¹⁴¹ Polzer, Berno Odo / Schäfer, Thomas: „Vorwort“, in: *Wien Modern. 1. November bis 1. Dezember 2007* (2007), S. 5.

Katalog integriert sind. 2010 proklamiert *Wien Modern* den Katalog schließlich als elementaren Bestandteil für die Konzertbesucher:innen des Festivals. Hier heißt es in der Ankündigung über die zu erwartenden Inhalte:

„Der vorliegende Katalog soll [...] als Reisebegleiter dienen und Ihnen bei der Navigation durch das Programm hilfreich zur Seite stehen. Daher haben wir uns heuer für ein neues, handliches Format entschieden. Kompakt und stringent in seiner Erscheinung, wie auch die drei Festivalwochen von Wien Modern 2010, soll dieser Katalog sein.“¹⁴²

Dies soll allerdings nicht einen Qualitätsverlust der Inhalte bedeuten. So finden sich weiterhin „Essays zu diesen Komponisten¹⁴³ und Schwerpunkten [...] verknüpft mit den der Chronologie des Festivals folgenden Konzerteinführungen“¹⁴⁴, wie der künstlerische Leiter Matthias Lošek im Katalog proklamiert. Zudem sind erneut diverse Texte von Musikwissenschaftler:innen, Journalist:innen und anderen Beobachter:innen der Neuen Musik Szene in den Katalog integriert, um einen umfassenden Überblick über die Entwicklungen in der Neuen Musik Szene zu ermöglichen.¹⁴⁵ Mit dem Konzept des dreiteiligen Katalogs ab 2016 bewirkt das Festival zwei neue Möglichkeiten bei der Vermittlungsarbeit von Neuer Musik: Zum einen ermöglicht die Erweiterung des Umfangs auf insgesamt knapp 500 Seiten eine umfassendere Darstellung der Diskurse. Zum anderen erlaubt die Strukturierung des Katalogs in drei separate Teile dem Publikum, selektiv nur einen Abschnitt für die Konzertveranstaltungen mitzunehmen, während die übrigen Teile als ergänzende Lektüre und Hintergrundinformation für die persönliche Nutzung zu Hause dienen können. Dadurch wird eine flexiblere und zielgerichtete Nutzung der Kataloginhalte sowohl für die Konzertbesucher:innen vor Ort als auch für die interessierten Leser:innen zu Hause geschaffen. Die Entwicklung der Festivalkataloge von *Wien Modern* über die Jahre zeigt demnach einen deutlichen Wandel von einem strengen, alphabetisch und chronologisch geordneten Format hin zu einem vielseitigeren, visuell unterstützten und intuitiveren Ansatz. Während die frühen Kataloge vor allem als strukturierte Dokumentation dienen, haben sich die neueren Ausgaben also zunehmend als umfassende Informations- und Reflexionsressourcen etabliert, die sowohl die Konzertbesucher:innen als auch das breitere Publikum über das Festival hinaus ansprechen.

¹⁴² Lošek, Matthias: „Liebes Publikum!“, in: *Wien Modern. 2010. Das Festival für Musik der Gegenwart* (2010), S. 4–5, hier: S. 5.

¹⁴³ Aufgrund des Zitats wird an dieser Stelle nicht gegendert.

¹⁴⁴ Lošek: „Liebes Publikum!“, in: *Wien Modern. 2010*, S. 5.

¹⁴⁵ Vgl. ebd., S. 5.

3.3 Programmschwerpunkte im Verlauf der Festivaljahre von 1988 bis 2017

Es ist nicht nur eine Veränderung der Festivalkataloge im Laufe der Zeit zu beobachten; auch der konzeptionelle Rahmen des Festivals folgt über den Zeitraum von 30 Jahren keinem konstanten, stringenten Verlauf. Lothar Knessl sagt bereits 2004 in einem Interview:

„Es gibt mehrere Fäden, nicht nur einen. Am Anfang war im Kern der Ideen tatsächlich die Notwendigkeit, den Nachholbedarf abzudecken. Das hat sich von der Publikumsresonanz her bestätigt. Die Leute haben die Stücke nicht gekannt. Sie haben die Namen schon gekannt, als international angesehen, aber die Stücke nicht. Und das hat sich bewährt. Das war aber von vornherein nicht so gedacht, dass das in alle Ewigkeit so weitergeht, weil die Topkategorie von Komponisten, denen man vier, fünf Konzerte allein widmen kann, ja sehr bald nachlässt.“¹⁴⁶

Knessl macht also deutlich, dass eine solche Praxis des Nachholens und Aufholens langfristig nicht tragfähig gewesen wäre. Dies führt zu einer ständigen Neuausrichtung und einem fortlaufenden Umdenken in der Programmgestaltung und zur bereits erwähnten themenübergreifenden Ausrichtung in weitere Kunstsparten. „Man kann nicht ständig mit Porträtkonzerten weitermachen.“¹⁴⁷ Es ist stets erforderlich, den Interessen des Publikums gerecht zu werden.¹⁴⁸ Nachdem die bedeutendsten Komponist:innen der Gegenwart im Rahmen des Festivals vorgestellt wurden, ist es notwendig, die program-matischen Schwerpunkte neu auszurichten, aktuelle experimentelle Ansätze aus der Neuen Musikszene zu integrieren und schließlich auch andere Kunstsparten in das Festivalprogramm mit einzubeziehen. Knessl resümiert schließlich über die ersten 15 Jahre *Wien Modern*:

„Sie sehen notwendigerweise sowohl einen Faden oder einige Linien, die man unter die Bezeichnung fügen könnte. Wobei die Konstante Varianten aufweisen muss. Die Konstante ist nicht eine Stahlstange, sondern ein verflochtendes Seil, wo immer gewisse andere Sachen hervortreten und andere wieder zurücktreten. Aber es bleibt trotzdem eine Konstante, weil gewisse Grundvorstellungen enthalten sind. Es wäre zu wenig – es muss zugleich eine Veränderung eintreten, generationsbedingt. Die Leute, die jetzt achtzig sind oder sechzig sind, haben andere Prämissen oder andere Prioritäten, als die Leute, die zwanzig oder dreißig sind. Und ich kann ein Festival, das sich nachweislich und kontinuierlich mit der jeweiligen Gegenwart befasst, nicht damit weiterführen, dass ich mich auf die Achtzig- und Sechzigjährigen fokussiere. Das ist völlig sinnlos.“¹⁴⁹

¹⁴⁶ Mayr: *Wien Modern*, S. 54.

¹⁴⁷ Ebd., S. 67.

¹⁴⁸ Vgl. ebd., S. 79.

¹⁴⁹ Ebd., S. 113.

Die kontinuierliche Auseinandersetzung mit der Gegenwart sowie der fortlaufende Wandel stellen folglich unverzichtbare Bestandteile der Institution *Wien Modern* dar. Das Festival unterliegt einer ständigen dynamischen Entwicklung, bei der neben festgesetzten Grundideen regelmäßig neue Impulse gesetzt werden. Dramaturg Thomas Schäfer sagt so auch 2000 in einem Interview im *Falter*:

„Hier in Wien ist man mittlerweile so weit, dass man sich auf einen gewissen Publikumsstamm verlassen kann, der bestimmte Dinge einfach kennt. So können wir etwas weiter gehen, auch neue Strömungen oder unbekanntere Komponisten präsentieren und das Publikum dabei mitnehmen.“¹⁵⁰

Die zentrale Herausforderung besteht somit fortlaufend darin, das Festival nicht lediglich als kulturelles Erbe zu erhalten, sondern es zugleich als ein sich kontinuierlich neukonzipierendes Forum für aktuelle musikästhetische Entwicklungen zu etablieren. In diesem Sinne bringt Friedrich Cerha den programmatischen Anspruch des Festivals pointiert auf den Punkt, als er einmal über den Titel *Wien Modern* sagt: „Wiener modern, wie modern!“¹⁵¹

Im Jahr 1989 manifestiert sich als weiterer Schwerpunkt des Festivals die gezielte Ausrichtung auf österreichische Komponist:innen, nicht zuletzt dadurch, da das Festival durch seine Festlegung der Hauptkomponist:innen¹⁵² auf meist nicht-österreichische Komponist:innen immer wieder auf Kritik stößt.¹⁵³ Diese Schwerpunktsetzung, auch nationale Komponist:innen im Programm zu repräsentieren, resultiert zudem aus der grundlegenden Prämisse, dass ein international ausgerichtetes Festival, welches in Österreich veranstaltet und durch dortige Fördermittel finanziert wird, eine adäquate Unterstützung und Repräsentation der heimischen Komponist:innen sicherstellen müsse.¹⁵⁴ Der Schwerpunkt stellt demnach zweifellos ab 1989 einen weiteren fundamentalen Grundstein des Festivals dar, der sich bis in die Gegenwart durch das Festival zieht, während die anfängliche Fokussierung auf die Wiener Schule sowie der allgemeine Aufholbedarf der Neuen Musik im 20. Jahrhundert zunehmend in den Hin-

¹⁵⁰ Fastner, Carsten: „Wien Moderner“, in: *Falter* (25. Oktober 2000), <https://www.falter.at/zeitung/20001025/wien-moderner>, Zugriff: 20. April 2025.

¹⁵¹ Kerschbaumer, Gert / Müller, Karl: *Begnadet für das Schöne. Der rot-weiß-rote Kulturkampf gegen die Moderne*, Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1992, S. 312.

¹⁵² Der Begriff *Hauptkomponist* wird in den Katalogen als feststehender Begriff für die zentralen Komponist:innen der einzelnen Festivaljahre etabliert, so zum Beispiel im Festivaljahr 1990: Knessl, Lothar: „[Vorwort]“, in: *Wien Modern 90* (1990), S. 4.

¹⁵³ Vgl. Krones, Hartmut: „H. Das 20. und 21. Jahrhundert. (Vom Ersten Weltkrieg bis zur Gegenwart)“, in: Fritz-Hilscher, Elisabeth / Kretschmer, Helmut (Hrsg.), *WIEN Musikgeschichte. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*, Wien: LIT 2011 (Geschichte der Stadt Wien Bd. 7), S. 359–486, hier: S. 395.

¹⁵⁴ Vgl. Mayr: *Wien Modern*, S. 56.

tergrund tritt.¹⁵⁵ Zeitgleich wird zudem der *Erste Bank Kompositionspreis* ins Leben gerufen, der sich fortan als wesentlicher Bestandteil des Festivals fortführt. Bis einschließlich 2015 liegt die alleinige Zuständigkeit für die Vergabe des von der *Erste Bank* verliehenen Kompositionspreises bei Lothar Knessl.¹⁵⁶ In den Jahren 2016 bis 2020 erfolgt eine personelle Neubesetzung der Jury, die in dieser Zeit aus Christian Scheib, Gerd Kühr und Sven Hartberger besteht.¹⁵⁷ Der Preis wird nicht öffentlich ausgeschrieben; stattdessen werden die ausgewählten Komponist:innen direkt über ihre Nominierung informiert und im Anschluss mit der Erarbeitung eines neuen Werkes für das Festival beauftragt.¹⁵⁸ Dabei steht es den Komponist:innen frei, thematisch unabhängig vom jeweiligen Festivalmotto zu arbeiten, sodass die künstlerische Gestaltung des Werks keinerlei inhaltlichen Vorgaben unterliegt.¹⁵⁹ Damit sich das neue Werk innerhalb der Neuen Musikszene etablieren kann, sind „mindestens drei Aufführungen innerhalb eines Zeitraums von zwölf Monaten [...] für das neue Werk gesichert [sowie] [...] eine[] Porträt-CD“¹⁶⁰, wie es 2015 auf der Webseite der *Ersten Bank* heißt.

3.4 Festivalintendanten im Zeitraum von 1988 bis 2017

Für die Umsetzung neuer Ideen und Konzeptionen werden in den ersten 30 Jahren von *Wien Modern* immer wieder neue künstlerische Leitungen berufen, die das Festival prägen und an die jeweiligen gesellschaftlichen und musikalischen Gegebenheiten der Zeit anpassen. Mit Claudio Abbado gewinnt das Festival von Anfang an eine Persönlichkeit, die für höchste Qualität steht.¹⁶¹ Abbado, zu jener Zeit Musikdirektor der *Wiener Staatsoper*, ist dem Wiener Publikum bereits wohlbekannt. Daneben bereichern zahlreiche Mitwirkende das Festival, die sich bereits in den Jahren zuvor einen internationalen Ruf erarbeitet haben, wie etwa die beiden Komponisten Pierre Boulez oder

¹⁵⁵ Vgl. Mayr: *Wien Modern*, S. 82.

¹⁵⁶ Vgl. Becher, Christoph: informelles Gespräch, 25. März 2025.

¹⁵⁷ Vgl. „Erste Bank Kompositionspreis“, in: *Erste Bank*, <https://www.sponsoring.erstebank.at/de/kunst-und-kultur/musik/eb-kompositionspreis>, Zugriff: 29. Juli 2024.

¹⁵⁸ Vgl. Glojnarić, Sara: informelles Interview, 6. April 2025.

¹⁵⁹ Vgl. Glojnarić: Interview, 06. April 2025.

¹⁶⁰ „Erste Bank Kompositionspreis“, in: *Erste Bank*, <https://web.archive.org/web/20160304111053/http://www.sponsoring.erstebank.at/de/Projekte/Kunst-und-Kultur/Musik/Erste-Bank-Kompositionspreis>, Zugriff: 3. Mai 2025.

¹⁶¹ Vgl. Knöfler: „*Wien modern*“, S. 21.

Friedrich Cerha.¹⁶² „So schlägt man zwei Fliegen mit einer Klappe“¹⁶³, wie Knöfler in ihrer Diplomarbeit zu *Wien Modern* schreibt:

„Man bietet hohes Niveau auf der einen Seite, aber gleichzeitig bekannte Namen – und zwar nicht nur Insidern bekannte Namen – auf der anderen Seite. Angesichts solch namhafter Interpreten hätte man hohe Kartenpreise erwarten können. Gerade das Gegenteil war der Fall. Die Kartenpreise wurden bewusst niedrig gehalten, um ein möglichst breites Publikum anzusprechen.“¹⁶⁴

Mit Abbado als zentrales Gesicht des Festivals kristallisiert sich somit eine kulturelle Plattform heraus, die sowohl der künstlerischen Exzellenz als auch der allgemeinen Zugänglichkeit verpflichtet ist. Diese doppelte Zielsetzung, die hochkarätige Persönlichkeiten der Neuen Musik in den Vordergrund stellt, aber zugleich eine breite gesellschaftliche Schicht anspricht, verweist auf eine grundlegende Ambivalenz der Institutionen der Neuen Musik. Diese müssen sich sowohl in einer elitären, oft akademischen Musikwelt behaupten als auch das nicht spezialisierte Publikum ansprechen, welches die kulturellen und gesellschaftlichen Bedingungen jener Zeit widerspiegelt. Die bewusste Entscheidung, Kartenpreise bis heute niedrig zu halten,¹⁶⁵ verfolgt dabei die Strategie, nicht nur das künstlerische Event als solches zu fördern, sondern auch die Verbreitung von Neuer Musik für Menschen aus allen gesellschaftlichen Bereichen anzustreben. Der Versuch, das Festival als öffentliche Veranstaltung zu positionieren, ist dabei eng mit der Idee verbunden, Neue Musik als Teil des kulturellen Alltags zu etablieren und nicht in eine elitäre Nische zu drängen.¹⁶⁶ Diese Linie einer demokratisierenden Kulturvermittlung steht im Einklang mit den übergeordneten politischen und gesellschaftlichen Strukturen der Zeit, in der kulturelle Teilhabe zunehmend als elementares Recht und nicht als Privileg der Wenigen betrachtet wird.¹⁶⁷ So ist es nicht zufällig, dass das Festival *Wien Modern* unter Claudio Abbado und anderer Förderer nicht nur als künstlerische, sondern auch als soziales Ereignis wahrgenommen wird. Gegen Ende des 20. Jahrhunderts vollzieht sich in Wien eine signifikante und gezielt proaktive Neuausrichtung im Umgang mit den kompositorischen Strömungen der Mu-

¹⁶² Vgl. Knöfler: „*Wien modern*“, S. 22.

¹⁶³ Ebd., S. 22.

¹⁶⁴ Ebd., S. 22.

¹⁶⁵ Vgl. ebd., S. 22.

¹⁶⁶ Vgl. Niederwieser, Stefan: „Wien Modern: Eine unglaubliche Power“, in: *Stefan Niederwieser* (3. Oktober 2018, <https://stfndw.com/2018/musik/wien-modern-interview-bernhard-gunther-wiener-philharmoniker-besucherzahlen-einstiegsdrogen/>), Zugriff: 2. Mai 2025.

¹⁶⁷ Vgl. Häberle, Peter: „Das Kulturverfassungsrecht der Bundesrepublik Deutschland“, in: *Aus Politik und Zeitgeschehen* (13. Juli 1985), <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/archiv/533476/das-kulturverfassungsrecht-der-bundesrepublik-deutschland/>, Zugriff: 1. Mai 2025.

sik, wie der Musikwissenschaftler Martin Thrun in einem Aufsatz konstatiert: In den 1980er und 1990er Jahren entsteht „die Idee der Integration, die die Aufführungen Neuer Musik in den etablierten Kontext konventioneller Konzertreihen [...] und die Aussöhnung mit den traditionellen Institutionen des Musiklebens“¹⁶⁸ stellen. Diese strategische Positionierung stößt auf breite Resonanz beim Publikum. Bereits das erste Festivaljahr findet in der Fachwelt Beachtung, wie Reinhard Kager in seinem Aufsatz *Festivals als Kraftzentren* beschreibt:

„Hunderte Zuhörer drängelten sich in den oft viel zu kleinen Sälen des Wiener Konzerthauses, dem es gelang, sogar den konservativen Musikverein einzubinden. Den Jubel um den Festival-initiator Claudio Abbado und die Wiener Philharmoniker, die im Goldenen Saal das Eröffnungskonzert mit Werken von Boulez, Ligeti, Nono und Rihm spielten, hätte sich wohl niemand träumen lassen. Allein die imposante Größe des Festivals, das in sechs Wochen rund vierzig bis fünfzig Konzerte auf die Beine stellt, übt offenbar eine magische Anziehungskraft aus. Und natürlich auch die international bekannten Komponisten, die anfangs in ausgiebigen Portraits vorgestellt worden waren.“¹⁶⁹

Wien knüpft damit an seine frühere Bedeutung als kompositorische Hochburg der Neuen Musik während der Wiener Schule an und etabliert sich erneut als zentrale Akteurin im musikalischen Diskurs. Durch die gezielte Rückbesinnung auf die Tradition der Wiener Schule sowie die Präsentation von Kompositionen, die gegenwärtige Strömungen der Neuen Musik reflektieren, etabliert sich *Wien Modern* als zentrale Plattform der internationalen Musikszene. Dieses bewusste Zusammenspiel von historischer Kontinuität und gegenwärtiger Innovation stärkt die Position Wiens als unverzichtbarer Knotenpunkt für die Entwicklung und Vermittlung neuer musikalischer Diskurse.

Diese erfolgreiche Etablierung von *Wien Modern* als gesellschaftlich relevantes und künstlerisch ambitioniertes Festival bildet die Grundlage für die institutionellen Entwicklungen, die in den folgenden Jahrzehnten einsetzen. Im Folgenden soll daher untersucht werden, wie sich die programmatische Verantwortung innerhalb des Festivals konkret verändert – von der Gründergestalt Claudio Abbado hin zu einer zunehmend eigenständigen und professionell geführten Institution. Die Rolle der künstlerischen Leitungen ist dabei nicht von Beginn an klar definiert, sondern entwickelt sich

¹⁶⁸ Thrun: „Portrait, Gespräch, Projekt und Motto“, S. 72.

¹⁶⁹ Kager, Reinhard: „Festivals als Kraftzentren. Von der Provinz in die Großstadt gedrungen: Neue Musik in Österreich“, in: Rögl, Heinz / Günther, Bernhard / Scheib, Christian / Rantaša, Peter (Hrsg.): *Lothar Knessl. In andere Richtungen denken lernen*, Saarbrücken: PFAU 2002, S. 81–85, hier: S. 82.

schrittweise im Spannungsfeld institutioneller Zuständigkeiten und personeller Veränderungen.

3.4.1 1988 bis 1999: Die Gründungsphase ohne feste künstlerische Leitung

Wien Modern entsteht 1988 auf Initiative von Claudio Abbado, der zu diesem Zeitpunkt als Generalmusikdirektor der Stadt Wien tätig ist. In den ersten Jahren führt Abbado offiziell die Bezeichnung *künstlerischer Leiter*.¹⁷⁰ Seine tatsächliche Beteiligung an der Programmgestaltung nimmt jedoch kontinuierlich ab. Christoph Lieben-Seutter, damaliger Generalsekretär des *Wiener Konzerthauses*, erklärt rückblickend, dass der Verein *Wien Modern* zu Beginn über keinerlei eigenes Personal verfügt.¹⁷¹ Die Durchführung des Festivals obliegt demnach vorrangig dem Team des Konzerthauses – dazu zählen unter anderem Redakteure und Dramaturgen wie Ronny Dietrich, Christoph Becher, Rainer Lepuschitz und Thomas Schäfer, die diese Aufgaben jeweils zusätzlich zu ihren regulären Tätigkeiten ausüben – sowie Mitarbeitende des Musikvereins und der Stadt Wien.¹⁷² „Lothar Knessl, damals Pressereferent der Staatsoper, war für den Almanach und manche Programmstränge verantwortlich“¹⁷³, wie Lieben-Seutter weiter schreibt. Abbado fungiert in dieser ersten Phase des Festivals also vor allem als repräsentative Figur, gibt aber zumindest im ersten Festivaljahr auch programmatische Impulse und skizziert grobe inhaltliche Linien.¹⁷⁴ Das stellt auch Musikwissenschaftlerin Erika Christine Hitzler in ihrer Diplomarbeit fest, in der sie schreibt, dass Abbado zu Beginn noch aktiv in die Programmplanung involviert ist – etwa durch das Einbringen von Komponist:innennamen wie Bruno Maderna –, sich aber immer mehr aus der aktiven Programmplanung zurückzieht, bis schließlich der Kontakt vollständig abbricht.¹⁷⁵ Nach Abbados Ausscheiden 1996 erfolgt keine sofortige Neubesetzung der künstlerischen Leitung nach außen. Intern wird das Festival weiter so verantwortet wie in den

¹⁷⁰ Vgl. „[Titelei]“, in: *Wien Modern '88. Musik des 20. Jahrhunderts* (1988), S. [1]. / „[Titelei]“, in: *Wien Modern 89* (1989), S. [1]. / „[Titelei]“, in: *Wien Modern 90* (1990), S. [1]. / „[Titelei]“, in: *Wien Modern 91* (1991), S. [1]. / „[Titelei]“, in: *Wien Modern 92* (1992), S. [1]. / „[Titelei]“, in: *Wien Modern 93* (1993), S. [1]. / „[Titelei]“, in: *Wien Modern 94* (1994), S. [1]. / „[Titelei]“, in: *Wien Modern 95* (1995), S. [1].

¹⁷¹ Vgl. Lieben-Seutter, Christoph: informelle E-Mail, 27. März 2025.

¹⁷² Vgl. ebd.

¹⁷³ Ebd.

¹⁷⁴ Vgl. Becher: Gespräch, 25. März 2025.

¹⁷⁵ Vgl. Hitzler: *Wien Modern*, S. 71.

Jahren zuvor – das *Wiener Konzerthaus* übernimmt die Programmplanung in kollektiver Form. Die Almanache geben jeweils unter dem Stichwort *Konzeption* Hinweise darauf, wer die inhaltliche Verantwortung trägt.¹⁷⁶ Dass die programmatische Verantwortung in den Anfangsjahren des Festivals nicht eindeutig geklärt ist, zeigt sich auch in Zeitungsartikeln und Fachpublikationen, in denen jeweils unterschiedliche Personen als hauptverantwortlich für die Programmgestaltung einzelner Jahrgänge genannt werden. Auf Anfrage versucht Christoph Becher im Gespräch aber die ersten Festivaljahre nach programmatischen Hauptverantwortlichkeiten zu strukturieren und hält fest, dass Claudio Abbado zu Beginn die Programmplanung führt, diese im zweiten Jahr von Lothar Knessl übernommen wird und ab 1990 das Konzerthaus mit seinen Mitarbeitenden, insbesondere Karsten Witt zwischen 1990 und 1996, Christoph Becher in den Jahren 1997 und 1998 sowie Christoph Lieben-Seutter 1999 die Verantwortung für die Programmgestaltung trägt.¹⁷⁷ Diese erste Phase von Wien Modern ist demnach durch strukturelle Unklarheiten und eine fehlende eindeutige Aufgabenverteilung innerhalb des Teams gekennzeichnet. Dies fällt auch der Presse auf. So kritisiert beispielsweise Musikredakteur Carsten Fastner im *Falter* 1998 die dramaturgische Unentschlossenheit des Festivals und führt diese unter anderem auf fehlende Teamstrukturen zurück.¹⁷⁸ Bemängelt werden unter anderem inhaltlich unausgewogene programmatische Ansätze im Festivalprogramm und eine geringe Zahl eigener Produktionen von *Wien Modern*.¹⁷⁹

3.4.2 2000 bis 2009: Dramaturg und künstlerischer Leiter Berno Odo Polzer

Mit der Verpflichtung von Berno Odo Polzer als Festival dramaturg im Jahr 2000 beginnt eine Phase zunehmender Professionalisierung des Festivals. Polzer ist zunächst für die Redaktion des Almanachs zuständig, übernimmt aber rasch auch programmatische Aufgaben.¹⁸⁰ Unterstützt wird er dabei von Thomas Schäfer, der im Jahr 2000 als Dra-

¹⁷⁶ Vgl. Lieben-Seutter: E-Mail, 27. März 2025.

¹⁷⁷ Vgl. Becher: Gespräch, 25. März 2025.

¹⁷⁸ Vgl. Fastner, Carsten: „Kommentar: Wien modern auf Kuschelkurs“, in: *Falter* (2. Dezember 1998): <https://www.falter.at/zeitung/19981202/kommentar-wien-modern-auf-kuschelkurs>, Zugriff: 21. April.

¹⁷⁹ Vgl. ebd.

¹⁸⁰ Vgl. Lieben-Seutter: E-Mail, 27. März 2025.

maturg aus Hamburg ans *Wiener Konzerthaus* wechselt.¹⁸¹ Gemeinsam entwickeln sie das Festival inhaltlich weiter. Polzer beschreibt seinen Einstieg rückblickend als „Sprung ins kalte Wasser“¹⁸², verbunden mit hoher gestalterischer Freiheit, aber auch einer weitgehend unstrukturierten Ausgangslage,¹⁸³ nicht zuletzt aufgrund der fehlenden vorherigen Teamstrukturen des Festivals. Nach dem Weggang Lieben-Seutters an die Elbphilharmonie Hamburg im Jahr 2007 erfolgt schließlich die offizielle Bestellung Polzers zum künstlerischen Leiter von *Wien Modern*.¹⁸⁴ Diese Ernennung reflektiert auch die zunehmende Autonomisierung des Festivals, insbesondere in einer Phase, in der das *Konzerthaus* unter der Leitung von Bernhard Kerres wenig Affinität zur Neuen Musik aufweist.¹⁸⁵

3.4.3 Seit 2010: *Wien Modern* unter Matthias Lošek und Bernhard Günther

2010 bis 2015 übernimmt Matthias Lošek die künstlerische Leitung. Er positioniert *Wien Modern* verstärkt als vermittelndes Festival, das insbesondere auch jüngere Zielgruppen ansprechen soll. In einem Interview hebt Lošek die Bedeutung niedrigschwelliger Formate hervor – etwa Workshops mit Schüler:innen –, um Neugier auf zeitgenössische Musik zu wecken.¹⁸⁶ Seit 2016 wird Lošek schließlich von Bernhard Günther abgelöst, der seitdem die künstlerische Leitung des Festivals trägt. In einem Interview mit *mica – music austria* äußert er die Einschätzung, dass dem Publikum keine umfassende Vertrautheit mit Neuer Musik unterstellt werden könne.¹⁸⁷ Unter seiner Intendanz intensiviert *Wien Modern* folglich die musikvermittelnden Maßnahmen und widmet sich

¹⁸¹ Vgl. Becher: Gespräch, 25. März 2025.

¹⁸² Rögl, Heinz: „Mica-Interview mit Berno Odo Polzer (Wien Modern)“, in: *mica – music austria* (29. Oktober 2009), <https://www.musicaustria.at/mica-interview-mit-berno-odo-polzer-wien-modern/>, Zugriff: 21. April 2025.

¹⁸³ Vgl. ebd.

¹⁸⁴ Vgl. Lieben-Seutter: E-Mail, 27. März 2025.

¹⁸⁵ Vgl. ebd.

¹⁸⁶ Vgl. Ender, Daniel / Tosic, Ljubisa: „Wir wollen Jugendliche früh abholen“, in: *Der Standard* (14. Oktober 2010), <https://www.derstandard.at/story/1287100023144/standard-interview-wir-wollen-jugendliche-frueh-abholen>, Zugriff: 20. April 2025.

¹⁸⁷ Vgl. Thurnher, Armin / Rögl, Heinz: „Die Aufgabe ist es, daraus verdammt nochmal das Beste zu machen.“ – Bernhard Günther im mica-Interview“, in: *mica – music austria* (3. November 2016), <https://www.musicaustria.at/bernhard-guenther-im-mica-interview/>, Zugriff: 21. April 2025.

verstärkt einer systematischen Auseinandersetzung mit der Entwicklung der Neuen Musik im Verlauf der vergangenen 100 Jahre.¹⁸⁸

¹⁸⁸ Vgl. Thurnher / Rögl: „Bernhard Günther im mica-Interview“, in: *mica – music austria*, <https://www.musicaustria.at/bernhard-guenther-im-mica-interview/>.

4 Terminologien der Neuen Musik

Der Festivalname *Wien Modern* verweist auf eine programmatische Ausrichtung im Zeichen von Modernität im Festivalprogramm. Zugleich kann unter der Terminologie aber auch eine epochale Verortung des Festivals verstanden werden – also auf die gesamte Musik seit der Jahrhundertwende. Nach drei Jahrzehnten des Bestehens stellt sich jedoch die Frage, inwiefern dieser Begriff in der gegenwärtigen Form überhaupt noch verwendet werden kann, da sich der Zeitraum, auf den das Festival Bezug nimmt, kontinuierlich erweitert. Während im Jahr 1988 noch Werke der vergangenen siebenzig Jahre im Zentrum des Festivals stehen, umfasst das Repertoire im Jahr 2017 bereits einen Zeitraum von ungefähr 100 Jahren. Dies führt zu der zentralen Frage, wie der Begriff *modern* sowie dazugehörige Termini wie *Neue Musik* (sowohl in der Schreibweise mit kleinem *n* als auch mit großem *N*), *Avantgarde*, *Gegenwartsmusik* oder *zeitgenössische Musik* präzise definiert werden können. Auch für die adjektivische Beschreibung von Neuer Musik gibt es unterschiedliche Bezeichnungen. So kontrastiert der Musikwissenschaftler Wolfgang Gratzer 1994 in der *Österreichischen Musikzeitschrift*:

„Gesprochen wurde und wird, sei es im journalistischen, oder wissenschaftlichen Musikschritftum, sei es in alltäglichem Meinungs Austausch, von aktueller, derzeitiger, gegenwärtiger, heutiger, die Gegenwart betreffender, jetziger, moderner, postmoderner, neuer, neuartiger, neuester, zeitgemäßer und schließlich zeitgenössischer Musik. Daß bei dieser sicherlich unvollständigen Liste semantische Überschneidungen nachweisbar sind, dürfte ebenso außer Frage stehen wie der Umstand, daß sich für die Mehrzahl der genannten Begriffe jeweils verschiedene Verstehensmöglichkeiten anbieten.“¹⁸⁹

Alle Substantive und Adjektive beschreiben also musikalische Strömungen und Entwicklungen der Neuen Musik, die sich teils über mehrere Jahrzehnte erstrecken und dabei oft synonym verwendet werden. Tatsächlich repräsentieren die Terminologien jedoch ein heterogenes Feld, das sich kaum durch eine einzelne Definition vollständig erfassen oder erklären lässt. So „enthalten [die Begriffe] implizit eine Relation, sei sie rein zeitlich oder substanziell gefasst, so dass sie sich nicht allein dadurch definieren, was sie positiv meinen, sondern ebenso das, was unausgesprochen gerade nicht

¹⁸⁹ Gratzer, Wolfgang: „Neu, modern, gegenwärtig... Fünf Thesen zum Reden über zeitgenössische Musik“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 49/10 (1994), S. 607–612, hier: S. 607.

gemeint ist, wovon sie sich absetzen“¹⁹⁰, wie Musikwissenschaftler Andreas Ballstedt in seinem Artikel über die verschiedenen Terminologien anmerkt. Dies wirft die Frage auf, was unter den genannten Terminologien tatsächlich zu verstehen ist und wie das Festival in seinen Katalogen und Darstellungen mit den Begrifflichkeiten umgeht.

4.1 Neue Musik – Ein Definitionsversuch

Die Schwierigkeit, die musikalisch äußerst vielgestaltige Zeit des 20. und 21. Jahrhunderts unter einem einheitlichen Epochenbegriff zu subsumieren, wird exemplarisch deutlich anhand des Zeitraums von 1945 bis 1950,¹⁹¹ wie Musikwissenschaftler Stefan Weiss in seiner *Musikgeschichte Moderne und Postmoderne* darlegt. Innerhalb dieses kurzen Abschnitts entstehen parallel Werke, die völlig unterschiedlichen ästhetischen Strömungen und kompositorischen Ansätzen zuzurechnen sind. Weiss führt als Beispiele die *Metamorphosen für 23 Solostreicher* von Richard Strauss als ein Werk der Spätromantik an, die neoklassizistische *Symphony in Three Movements* von Igor Strawinsky, die Kantate *A Survivor from Warsaw* von Arnold Schönberg – ein Werk, das der Zwölftontechnik und der Wiener Schule verpflichtet ist, Olivier Messiaens Klavierstück *Mode de valeurs et d'intensités*, das den Weg zur seriellen Musik weist, sowie der nahezu zeitgleiche Beginn der *musique concrète*, exemplarisch repräsentiert durch die *Symphonie pour un homme seul* von Pierre Henry und Pierre Schaeffer.¹⁹² Diese Koexistenz unterschiedlicher ästhetischer Kompositionsrichtungen – in diesem Beispiel von Spätromantik, Neoklassizismus und der Wiener Schule bis hin zur Entstehung der elektroakustischen und seriellen Musik – zeigt, dass die Musik des 20. Jahrhunderts nicht als eine Einheit begriffen werden kann. Vielmehr ist sie ein Geflecht paralleler Entwicklungen, die sich durch vielfältige Stilistiken unterscheiden. Als übergeordneter Terminus für diese kompositorischen Strömungen wird häufig der vage und unscharfe Begriff der *Neuen Musik* verwendet. Der Begriff bezeichnet allerdings „keine Ideologie, sondern deutet letztlich auf einen breiten Bereich der Kunstmusik [hin], der einerseits

¹⁹⁰ Ballstaedt, Andreas: „Gebrauch und Funktion der Begriffe ‚Neue Musik‘, ‚Moderne‘ und ‚Avantgarde‘ in der Musikgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts“, in: *Revista de Musicología* 16/6 (1993), S. 3797–3808, hier: S. 3798.

¹⁹¹ Vgl. Weiss: *Musikgeschichte Moderne und Postmoderne*, S. 10.

¹⁹² Vgl. die nachfolgend aufgelisteten Beispiele mit Weiss: *Musikgeschichte Moderne und Postmoderne*, S. 10.

durch die Permanenz des Wandels und andererseits auch durch das gleichberechtigte Nebeneinander unterschiedlicher Ansätze gekennzeichnet ist“¹⁹³, wie Jörn Peter Hiekel in seinem Artikel *Neue Musik* schreibt.

Der Begriff der *neuen Musik*¹⁹⁴ findet erstmals durch den Musikjournalisten Paul Bekker Verwendung, der im Jahr 1919 in einem Vortrag die „ERNEUERUNG DES VERBRAUCHTEN MUS. MATERIALS UND DER MUSIKEMPFINDUNG“¹⁹⁵ als zentrale Zielsetzung und konzeptionellen Kern des Neuen in der Musik definiert, wie der Musikwissenschaftler Christoph von Blumröder in einem Artikel des *Handwörterbuchs für musikalische Terminologie* festhält. Im Zeitraum zwischen 1910 und 1925 gilt Paul Bekker als der einflussreichste deutschsprachige Musikpublizist, dessen Schriften, wie der Musikwissenschaftler Klaus Kropfinger konstatiert, eine Rezipient:innenschaft erreichen, die weit über das musikalische Fachpublikum hinausgeht.¹⁹⁶ Dadurch trägt Paul Bekker maßgeblich zur breiteren gesellschaftlichen Wahrnehmung der neuen musikalischen Phänome bei. Auch in einem Beitrag für die *Frankfurter Zeitung* verwendet Bekker 1919 die Terminologie einer *neuen Musik* und greift damit früh die Idee einer stilistischen und ästhetischen Neuorientierung auf.¹⁹⁷ In seiner gleichnamigen Publikation von 1923 schreibt er schließlich ganz explizit und umfassend über die Terminologie. Dabei betont er zunächst die radikale Abkehr von melodischer Konventionalität, indem er feststellt: „Diese neue Musik zeichnet sich [...] dadurch aus, dass sie von Grund auf unmelodisch ist.“¹⁹⁸ Seine Charakterisierung verweist auf eine grundsätzliche Infragestellung bisheriger Kompositionsarten und verweigert sich der Fortführung dieser.¹⁹⁹ Bekker erweitert diese Perspektive in derselben Publikation, indem er das ästhetische Potenzial der neuen Musik in einem dialektischen Spannungsverhältnis verortet, nämlich zwischen der kritischen Reflexion musikalischer Tradition und dem Bestreben, eigenständige neue Ausdrucksformen zu entwickeln:

¹⁹³ Hiekel: „Neue Musik“, in: *Lexikon Neue Musik*, S. 434.

¹⁹⁴ Paul Bekker schreibt *neu* als Adjektiv und daher klein.

¹⁹⁵ Blumröder, Christoph von: Art. „Neue Musik“, in: Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Stuttgart: Franz Steiner 1972, S. 1–13, hier: S. 1.

¹⁹⁶ Vgl. Klaus Kropfinger auf der Umschlagrückseite zu Eichhorn, Andreas: *Paul Bekker. Facetten eines kritischen Geistes*, Wien: Hollitzer 2002.

¹⁹⁷ Vgl. Oehlschlägel, Reinhard „Versuch über neue und Neue Musik. Ein Editorial“, in: *MusikTexte*, <https://texte.musiktexte.de/mt-124/333/versuch-uber-neue-und-neue-musik>, Zugriff: 28. April 2025.

¹⁹⁸ Bekker, Paul: *Neue Musik*, Berlin: Erich Reiß 1920 (Tribüne der Kunst und Zeit. Eine Schriftensammlung VI), S. 30.

¹⁹⁹ Vgl. ebd., S. 30.

„Ich möchte [...] das Problem der neuen Musik nicht dahin deuten, dass es etwa dahin zielte, [...] den Anschluss an die Ausdrucksart der Meister der Polyphonie zu finden. [...] Es gilt vielmehr, einen neuen melodischen Stil zu finden, der an bildender Kraft dem der alten polyphonen Kunst gleich ist, ohne ihn nachzuahmen [...] und [...] eine neue Art formbildender Kraft aus sich heraus gebiert. [...] Wenn wir genau zusehen, finden wir mancherlei schöpferisch recht beachtenswerte Versuche [...]. Es ist unsere vornehmste Pflicht, [...] uns [...] zu fragen, ob es etwas Gemeinsames gibt, das diesen an sich recht verschiedenartigen Bestrebungen zugrunde liegt [...].“²⁰⁰

Paul Bekker will den Begriff *neue Musik* also nicht als klar definierte stilistische Kategorie verstehen. Vielmehr verwendet er die Formulierung *neue Musik* ohne Großschreibung als Beschreibung der Musikentwicklung seit der Wiener Schule.²⁰¹ Es macht nicht den Anschein, dass er eine präzise begriffliche Abgrenzung oder systematische Kategorisierung vornimmt. Diese Interpretation wird durch einen Blick in den Duden gefestigt. Nach Definition des Dudens impliziert der Begriff *neu* nämlich etwas, das „erst vor kurzer Zeit hergestellt“²⁰² und „bisher noch nicht bekannt gewesen“²⁰³ ist. Der Begriff *neue Musik* birgt demnach im wissenschaftlichen Verständnis eine Herausforderung. Er suggeriert eine fortlaufende Aktualität, die sich auf jeden Zeitpunkt und jedes Werk anwenden ließe, das zu einem bestimmten Zeitpunkt nicht bekannt ist. Überträgt man diese Definition auf die Aussage Bekkers, dann wird hier *neu* als Begriff verstanden, der auch „selbst denjenigen, die sie [Kompositionsströmungen] finden, sie entstehen lassen, unheimlich, neu, unbekannt ist“²⁰⁴, wie der Komponist Karlheinz Stockhausen später die Kompositionsfindung im 20. Jahrhundert beschreibt.

Die Verwendung des Begriffs der *Neuen Musik* mit großem *N* etabliert sich erst durch die Gründung der *Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM)* im Jahr 1922.²⁰⁵ Mit dieser und weiterer Institutionen erfährt der Begriff nicht nur eine schrittweise Institutionalisierung, sondern auch eine terminologische und konzeptionelle Verankerung in der Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts. Im Musikschrifttum wird der Begriff vordergründig vom Musikphilosoph Theodor Adorno diskutiert, der

²⁰⁰ Bekker: *Neue Musik*, S. 60–62.

²⁰¹ Vgl. Saary, Margareta: „Neue Musik“, in: *Österreichisches Musiklexikon*, <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001db15>, Zugriff: 28. April 2025.

²⁰² „neu“, in: *Duden*, https://www.duden.de/rechtschreibung/neu#google_vignette, Zugriff: 17. August 2024.

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ Stockhausen, Karlheinz: „Elektronische Musik und Automatik“, in: Schnebel, Dieter (Hrsg.), *1963 – 1970. Einführungen und Projekte, Kurse, Sendungen, Standpunkte, Nebennoten*, Kürten / Stockhausen / Köln: DuMont 1971 (Texte zur Musik Bd. 3), S. 232–237, hier S. 234.

²⁰⁵ Vgl. Oehlschlägel, „Versuch über neue und Neue Musik“, <https://texte.musiktexte.de/mt-124/333/versuch-uber-neue-und-neue-musik>.

die terminologische Verwendung von *Neuer Musik* im Sinne einer Epochenzäsur versteht, die sich von traditionellen und romantischen Musikstilen abgrenzt und durch ihre radikale Abkehr von traditionellen musikalischen Formen und konventionellen Strukturen gekennzeichnet ist.²⁰⁶ Für ihn ist diese epochale Zäsur dabei nicht nur stilistisch begründet, sondern auch ideologisch und gesellschaftlich bedeutend.²⁰⁷ Daneben zeigt sich aber, dass die Begriffsverwendung *Neue Musik* keineswegs einheitlich ist, sondern sowohl in der deutschsprachigen als auch in der internationalen Musikkultur unterschiedliche Konnotationen aufweist. Der Musikwissenschaftler Christoph von Blumröder argumentiert, dass der Begriff historisch primär eine deutschsprachige Angelegenheit darstellt.²⁰⁸ Dieses terminologische Problem wird bereits bei einer genaueren Betrachtung des Namens der *IGNM* deutlich. Während im Deutschen der Begriff *Neue Musik* verwendet wird, lautet die englische Bezeichnung *International Society for Contemporary Music* und nicht *International Society for New Music*. Wörtlich ins Deutsche übersetzt würde dies *Internationale Gesellschaft für Zeitgenössische Musik* bedeuten. Der Begriff *zeitgenössisch* hatte zur Zeit der Gründung der *IGNM* eine deutlich schärfere Kontur als heute. Die *IGNM* setzt sich zu dieser Zeit nicht einfach für neue Musik ein, sondern speziell für eine radikal neue, oftmals als „revolutionär“²⁰⁹ verstandene Klangsprache.²¹⁰ Diese Ausrichtung zeigt, dass mit *contemporary music* ursprünglich ein ästhetischer Anspruch und nicht bloß ein zeitlicher gemeint ist – ein Bedeutungswandel, der seither eine deutliche inhaltliche Verschiebung erfahren hat.²¹¹ Dasselbe Phänomen bei der Übersetzungunklarheit zeigt sich aber auch bei anderen Titeln, wie beispielsweise bei der englischsprachigen Übersetzung von Theodor Adornos *Philosophie der neuen Musik*, die nicht nur unter dem englischen Titel *Philosophy of New Music*, sondern auch unter *Philosophy of Modern Music* erschienen ist. Das illustriert, dass *Neue Musik* nicht als alleiniger Begriff etabliert ist, sondern dass weitere, teils parallel verwendete Bezeichnungen, wie unter anderem *zeitgenössisch*, *modern* oder *gegenwärtig*, existieren und nebeneinander bestehen und auch für Übersetzungen herangezogen werden. Besonders interessant bei den verschiedenen Terminologien ist, dass

²⁰⁶ Vgl. Haack, Helmut: „Adornos Sprechen über Musik“, in: Kolleritsch, Otto (Hrsg.), *Adorno und die Musik*, Graz: Universal Edition 1979 (Studien zur Wertungsforschung Bd. 12), S. 37–51, hier: S. 48.

²⁰⁷ Vgl. ebd., S. 47.

²⁰⁸ Blumröder: Art. „Neue Musik“, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, S. 300.

²⁰⁹ Haefeli: *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM)*, S. 263.

²¹⁰ Vgl. ebd., S. 263.

²¹¹ Vgl. ebd., S. 268.

Wörterbücher bei dem Versuch der Definition eines Begriffes oftmals auf einen der anderen Begriffe verweisen.²¹² „So wird unter dem Stichwort ‚neu‘ auf ‚die Moderne‘ verwiesen und die moderne Musik als ‚neue, zeitgenössische Musik‘ erklärt“²¹³, wie Andreas Ballstaedt bei seiner Recherche im *Duden* und *Brockhaus Wahrig* herausfindet. Der Musikwissenschaftler Hermann Danuser schlussfolgert daraus:

„Das äußerst vielfältige Bedeutungsspektrum des Begriffs Neue Musik resultiert offenkundig aus seinem Status als Relations- und Funktionsbegriff, dem im Prinzip nahezu jede Bedeutung zugewiesen werden konnte, sofern sie sich nur in einem nachvollziehbaren Sinn gegen eine bereits existierende Musik, die damit zu einer ›älteren‹ wurde, absetzen ließ. Aus den dargelegten Erwägungen wird Neue Musik hier als eine umfassende – vieles, nicht alles umfassende – plurale Kategorie für die Musik und Musikgeschichte des 20. Jh. verstanden.“²¹⁴

Demnach erweist sich der Begriff als flexibel für die Kategorisierung der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts.²¹⁵ In seiner Funktion als Relationsbegriff, der stets in Abgrenzung zu einer vorgängigen musikalischen Tradition steht, spiegelt der Begriff *Neue Musik* ein epochenspezifisches Bedürfnis wider, Brüche, Neuansätze und stilistische Vielgestaltigkeit zu beschreiben und zu fassen.²¹⁶ Die Differenzierung in der Schreibweise zwischen *Neue Musik* mit großem *N* und *neue Musik* mit kleinem *n*, führt dabei mit der Zeit zu unterschiedlichen Bedeutungen: *Neu* mit großem *N* im Sinne von einer Oberkategorie für alle musikalischen Strömungen des 20. und 21. Jahrhunderts sowie *neu* mit kleinem *n* als spezifische Differenzierung, die auf eine Abgrenzung gegenüber allem verweist, was in vorherigen historischen oder ästhetischen Kontexten entstanden ist.

4.2 Moderne und Postmoderne

Während der Begriff *Neue Musik* nach Hermann Danuser als Oberbegriff für die musikalischen Strömungen im 20. und 21. Jahrhundert gebraucht werden kann, versucht hingegen Stefan Weiss die letzten 100 Jahre in zwei Epochenbegriffe zu untergliedern:²¹⁷ *Moderne* und *Postmoderne*. Weiss begründet dies in der Verengung des Begriffs

²¹² Vgl. Ballstaedt, Andreas: *Wege zur Neuen Musik. Über einige Grundlagen der Musikgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts*, Mainz: Schott 2003 (Neue Studien zur Musikwissenschaft Bd. 8), S. 13.

²¹³ Ebd., S. 13.

²¹⁴ Danuser, Hermann: Art. „Neue Musik“, in: *MGG online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/532316>, Zugriff: 28. April 2025.

²¹⁵ Vgl. ebd.

²¹⁶ Vgl. ebd.

²¹⁷ Vgl. Weiss: *Musikgeschichte Moderne und Postmoderne*, S. 10.

der *Neuen Musik*, welcher die Vielfalt der verschiedenen kompositorischen Strömungen nicht adäquat abbilden kann.²¹⁸ Diese grundlegende Idee, das vergangene Jahrhundert in zwei Epochenbegriffe zu gliedern, folgt dem Prinzip von dem Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus, der bereits im Jahr 1981 im Vorwort zur Abhandlung über die *Neue Musik* des Musikwissenschaftlers Hans Heinz Stuckenschmidts schreibt, dass sich „die Situation, aus der heraus die Neue Musik [...] heute begriffen werden muss, so fundamental verändert [hat], dass man geradezu zweifeln kann, ob es überhaupt noch sinnvoll ist, von Neuer Musik [...] zu sprechen, die sich durch sieben Jahrzehnte von 1907 [...] bis zur Gegenwart erstreckt“²¹⁹. Bereits gegen Ende des 20. Jahrhunderts wird damit zunehmend die Frage aufgeworfen, in welchem Ausmaß die verschiedenen terminologischen Konzepte im Zusammenhang mit dem Begriff der *Neuen Musik* bereits als obsolet betrachtet werden können. Hermann Danuser schlägt dafür im Lexikon *Die Musik des 20. Jahrhunderts* vor, die „ambivalente Beziehung [...] [mit Hilfe einer] terminologischen Differenzierung der Begriffe ‚Tradition‘ und ‚Neue Musik‘“²²⁰ zu verstehen und dabei eine Unterscheidung in die Begrifflichkeiten der *Moderne* und *Avantgarde* vorzunehmen.²²¹ Zum Zeitpunkt der Publikation scheint dieses Konzept jedoch bereits weitgehend überholt. Insbesondere nach 1945 wird der Begriff der *Avantgarde* als ideologischer Ausdruck des Fortschrittdenkens innerhalb musikalischer Strömungen verwendet, um die jeweils neuesten Entwicklungen präzise zu charakterisieren.²²² Der Begriff der *Moderne* hingegen wird bereits im frühen 19. Jahrhundert als fachlicher Terminus „im Musikschritftum [...] als Gegenbegriff zu *antik*, *klassisch*, *christlich* und *mittelalterlich*“²²³ verstanden und dient damit als Abgrenzung zu früheren Epochen, wie der Musikwissenschaftler Rudolf Stephan im *MGG*-Artikel über den Begriff der *Moderne* erläutert. Diese Verortung des Begriffs zeigt eine klare Abgrenzung zu früheren Epochen und Strömungen der Musik und steht damit in Abgrenzung gegenüber allem Nicht-Modernen.²²⁴ Gleichzeitig wird der Begriff *Moderne* aber auch immer wieder

²¹⁸ Vgl. Weiss: *Musikgeschichte Moderne und Postmoderne*, S. 11.

²¹⁹ Stuckenschmidt, Hans Heinz: *Neue Musik*, Frankfurt: Suhrkamp 1981, S. VII.

²²⁰ Danuser, Hermann: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber: Laaber-Verlag 1996 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 7), S. 286.

²²¹ Vgl. ebd., S. 286.

²²² Vgl. Fricke, Stefan / Jeschke, Lydia: *SWR 2 Kompass Neue Musik. Ein Lexikon*, Baden-Baden: Pfau-Verlag 2007, S. 17f.

²²³ Stephan, Rudolf: Art. „Moderne“, in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13937>, Zugriff: 17. August 2024.

²²⁴ Vgl. Janz: *Zur Genealogie der musikalischen Moderne*, S. 52.

verwendet, um neueste Entwicklungen in der Musik zu beschreiben. Dies zeugt nicht weniger von dem lateinischen Ursprungsbegriff *modernus*, der übersetzt so viel wie *neu* bedeutet. Die musikalische Moderne ist demnach nach dieser Definition wesentlich von einem Fortschrittsgedanken geprägt, der sich sowohl in den Strukturen des Musikbetriebs als auch in der direkten Beschaffenheit der Werke manifestiert.²²⁵ So zeigt sich dieser Fortschrittsanspruch zum einen in der dynamischen Weiterentwicklung institutioneller Rahmenbedingungen und der Etablierung neuer Aufführungsformate, zum anderen bekommt der Idee des Fortschritts aber auch in den musikalischen Werken selbst eine eigene Bedeutung zu: Die kontinuierliche Erweiterung der kompositorischen Stilmittel – sei es durch komplexere Harmonik, differenzierte Instrumentation, den Einsatz neuer Technologien oder die Erweiterung formaler Strukturen – wird als zentraler Ausdruck eines sich steigernden künstlerischen Anspruchs verstanden. Dieser doppelte Fortschrittsimpuls führt nicht nur zu einer Verschiebung des Verständnisses von Musik hin zu einem experimentellen und innovativen Feld, sondern auch zu einer Neubewertung der Beziehung zwischen Komponist:in, Werk und Publikum.

Unabhängig von der endgültigen Klassifikation des Begriffs und der Art und Weise, wie die Musik des 20. Jahrhunderts im Kontext der Terminologien beschrieben werden kann, ist festzustellen, dass der Terminus *modern* gemäß der Definition des *Oxford English Dictionary* durch eine Ablehnung gegenüber etablierten oder konventionellen Stilrichtungen und Wertsystemen gekennzeichnet ist.²²⁶ Wenn man diese Definition isoliert betrachtet, zeigt sich allerdings kaum ein definitorischer Unterschied zum Begriff *Avantgarde*,²²⁷ sodass sich die Begriffe in ihrer Bedeutungsebene wieder überschneiden. Dies untermauert die Vorgehensweise von Stefan Weiss, die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts terminologisch in *Moderne* und *Postmoderne* zu unterteilen. So subsumiert Weiss unter dem Epochenbegriff der Moderne nicht nur den Impressionismus, Expressionismus, den frühen Jazz und die Wiener Schule, sondern ebenso die vielfältigen ästhetischen Strömungen der Jahre 1945 bis 1975 mit der Seriellen und Experimentellen Musik, des Modern Jazz, der Rockmusik, Minimal Music sowie weiterer klangkünstlerischer Konzepte.²²⁸ Der Begriff *Modern* meint demnach den fort-

²²⁵ Vgl. Stephan: Art. „Moderne“, in: *MGG Online*.

²²⁶ Vgl. Ballstaedt: *Wege zur Neuen Musik*, S. 13.

²²⁷ Vgl. Fricke / Jeschke, *SWR 2 Kompass Neue Musik*, S. 17.

²²⁸ Vgl. Weiss: *Musikgeschichte Moderne und Postmoderne*, S. 82–192.

laufenden Prozess der Modernität, der stets das Gegenwärtige in den Blick nimmt, zum anderen beschreibt er aber auch eine kontinuierlich anhaltende musikalische Epoche, die eine ganze Periode der Musikgeschichte umfasst – in diesem Fall seit der Jahrhundertwende bis 1975.²²⁹ Dem entgegen steht die Definition der *musikalischen Moderne* von Carl Dahlhaus, der bereits 1980 in seinem *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft* die Jahre um die Jahrhundertwende als eigenständige Epoche innerhalb des 19. Jahrhunderts charakterisiert und abgrenzt.²³⁰ Während das Ende der musikalischen Moderne dabei von Dahlhaus nicht eindeutig festgelegt werden kann,²³¹ sieht er den Anfang dieser Stilepoche bereits mit der Uraufführung der *1. Sinfonie* von Gustav Mahler und der Uraufführung von *Don Juan* von Richard Strauss im Jahr „1889 als Aufbruch zur musikalischen Moderne“²³².

Die Verwendung des Begriffs der *Moderne* weist also bereits grundlegende Divergenzen darüber auf, welche charakteristischen Merkmale dieser Epoche zugeschrieben werden können, welchen Zeitraum die Epoche umfasst und welche kompositorischen Stilrichtungen als integraler Bestandteil dieser zu betrachten sind.²³³ Unabhängig von der genauen zeitlichen Festlegung des Beginns und Endes der Epoche der Moderne entwickelte sich in den 1980er Jahren ein Diskurs darüber, inwiefern die musikalische Moderne durch eine erweiterte Terminologie ergänzt werden könnte, um somit eine Einteilung der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts vorzunehmen. Mit dem Aufkommen des Begriffes einer *Postmoderne* wird ein weiterer Epochenbegriff eingeführt, der die Moderne nicht nur chronologisch ablöst, sondern auch inhaltlich infrage stellt. Die Philosophen Jean-François Lyotard (Paris) und Jürgen Habermas (Frankfurt) gelten dabei als zentrale Personen, deren gegensätzliche Haltungen zu einer ideologischen Spaltung führen:²³⁴ Habermas als Vertreter der Auffassung, dass die Moderne

²²⁹ Vgl. Janz: *Zur Genealogie der musikalischen Moderne*, S. 55.

²³⁰ Vgl. Dahlhaus, Carl: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber: Laaber-Verlag 1996 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 6), S. 280.

²³¹ Vgl. Werbeck, Walter: „Richard Strauss und die musikalische Moderne“, in: Edelmann, Bernd / Lodes, Birgit / Schlötterer, Reinhold (Hrsg.), *Bericht über das internationale Symposium. München, 21. bis 23. Juli 1999*, Berlin: Henschel 2001 (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft Bd. 17), S. 31–50, hier: S. 32.

²³² Ebd., S. 32.

²³³ Vgl. Müller, Julia Marie: *Die Komposition der Hysterie. Zur Psychologie der Moderne in Richard Strauss' Tondichtung Don Quixote op. 35*, Bielefeld: transcript 2024 (Musik und Klangkultur Bd. 72), S. 24.

²³⁴ Vgl. Pompe, Gregor: „Postmodernism in Society and Art: An Overview“, in: Hočevár, Katarina Bogunović / Pompe, Gregor / Sukljan, Nejc (Hrsg.), *From Modernism to Postmodernism. Between Universal and Local*, Frankfurt: Internationaler Verlag der Wissenschaften 2016, S. 17–32, hier: S. 21.

andauert und die Postmoderne lediglich eine Phase oder Weiterentwicklung innerhalb der Moderne darstellt,²³⁵ und Lyotard als Verfechter der Sichtweise, dass die Moderne abgeschlossen ist und die Postmoderne eine eigenständige Epoche als Reaktion auf sie bildet.²³⁶ Trotz ihrer unterschiedlichen Bewertungen teilen beide eine ähnliche Definition des Phänomens Postmoderne, was ihre Gegensätzlichkeit in gewissem Maße relativiert. Wie Andreas Huyssen treffend formuliert: „Der Hauptstreitpunkt zwischen Paris und Frankfurt, so scheint es, wäre dann nicht das Verhältnis von Moderne und Postmoderne, sondern vielmehr die politischen Dimensionen der Moderne selber.“²³⁷ Damit verweist der Begriff *Postmoderne* weniger auf einen klaren Bruch als auf eine kritische Reflexion und Neuverhandlung moderner Ideale. So kann das *post* einerseits als Fortsetzung der Moderne, also als Reaktion auf die Moderne, aber andererseits eben auch als Beginn einer völlig neuen Periode verstanden werden.²³⁸ Die Epoche der *Moderne* wird jedenfalls durch eine weitere Periode ergänzt,²³⁹ die sich insbesondere dadurch kennzeichnet, Traditionen zu reaktivieren und sie in einen neuen musikalischen Kontext zu integrieren.²⁴⁰ Bereits Anfang der 1970er Jahre erregen immer mehr Komponist:innen Aufmerksamkeit, weil sie das eigentlich Neue aus den Jahren zuvor ignorieren und mit vollkommen anderen Kompositionsstilen experimentieren.²⁴¹ In der Kategorisierung der Neuen Musik von Stefan Weiss wird die Postmoderne ab 1975 verordnet. Diese zeitliche Zäsur begründet Weiss mit der Beobachtung, dass „seit etwa der Mitte der 1970er-Jahre [...] auf dem Gebiet der Neuen Musik jeder Versuch einer Geschichtsschreibung ins Leere [läuft], der sich an stilistischer Entwicklung oder gar einem ‚Fortschritt‘ orientiert.“²⁴² In der historischen Betrachtung wird die Postmoderne häufig als ein radikaler Wendepunkt verstanden, die infolge umfassender Umwälzungen der Lebenswelt alle kulturellen Bereiche durchdringt und ein neues Le-

²³⁵ Vgl. Habermas, Jürgen: *Ein unvollendetes Projekt*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987 (Kleine politische Schriften Bd. 1–4), S. 444 ff.

²³⁶ Vgl. Lyotard, Jean-François (übers. Pfersmann, Otto): *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, übersetzt von Otto Pfersmann, Wien: Passagen ³1994, S. 35.

²³⁷ Huyssen, Andreas: „Postmoderne – eine amerikanische Internationale?“, in: Huyssen, Andreas / Scherpe, Klaus, *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1986, S. 13–44, S. 39.

²³⁸ Vgl. Pompe: „Postmodernism in Society and Art“, S. 19.

²³⁹ Vgl. Hiekel, Jörn Peter: Art. „Postmoderne“, in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13938>, Zugriff: 17. August 2024.

²⁴⁰ Vgl. Fricke / Jeschke, *SWR 2 Kompass Neue Musik*, S. 110.

²⁴¹ Vgl. Kutschke, Beate: „Visions of the ‚End of History‘, ‚1968‘, and the Emergence of ‚Postmoderne Musik‘“, in: Frühauf, Tina (Hrsg.), *Postmodernity’s Musical Pasts*, Woodbridge: The Boydell Press 2020, S. 91–116, hier: S. 97.

²⁴² Weiss: *Musikgeschichte Moderne und Postmoderne*, S. 193.

bensgefühl hervorbringt.²⁴³ In einer anderen Perspektive hingegen wird sie als eine kritische Fortsetzung der Moderne aufgefasst. In diesem Zusammenhang erscheint die Postmoderne oft weniger als Bruch, sondern vielmehr als ein Impuls, der bereits im Denken und Selbstverständnis der Moderne angelegt ist.²⁴⁴ Weiss beobachtet demnach ab den 1970er Jahren eine verstärkte Pluralisierung und versucht damit die Zäsur seiner Einteilung zu begründen.

Ogleich das Interesse einer Einteilung in *Moderne* und *Postmoderne* von Relevanz für die Szene der Neuen Musik ist, so zeigt sich dennoch ein deutlich zurückgehendes Interesse am Begriff der *Postmoderne* zu Beginn des 21. Jahrhunderts, wie Tobias Janz in seiner *Genealogie der musikalischen Moderne* feststellt.²⁴⁵ Bereits 1994 veröffentlicht der Kunsttheoretiker Heinrich Klotz ein Buch mit dem Titel *Moderne – Postmoderne – Zweite Moderne* und leitet somit eine Nachfolge der postmodernen Strömung ein.²⁴⁶ Der Begriff *Zweite Moderne* bezeichnet hierbei ein neues Denken nach der Postmoderne, das deren Grundannahmen zurückweist – insbesondere die Auffassung, es gebe kein wirklich neues musikalisches Material mehr.²⁴⁷ So dient der Begriff dazu, alle Kompositionen zu klassifizieren, die sich gegen postmoderne Strömungen wenden oder neue Konzepte in der Musik erproben.²⁴⁸

Durch die Koexistenz der verschiedenen terminologischen Eingrenzungen – *Moderne*, *Postmoderne*, *Zweite Moderne* – erweitert der deutsche Historiker Jürgen Osterhammel schließlich die Begrifflichkeiten um den Begriff der „multiple modernities“²⁴⁹, der eine „Schwäche des Epochenbewusstseins“²⁵⁰ verdeutlichen soll. Dies deutet darauf hin, dass die Vielfalt der Bezeichnungen und ihrer jeweiligen Interpretationen dazu führen kann, dass die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts nicht mehr als einheitliches Ganzes verstanden wird. Die Herausforderung besteht also darin, ein kohärentes und umfassendes Modell der Moderne zu entwickeln, das die Vielschichtigkeit

²⁴³ Vgl. Hiekel: Art. „Postmoderne“, in: *MGG online*.

²⁴⁴ Vgl. Hiekel: Art. „Postmoderne“, in: *MGG online*.

²⁴⁵ Vgl. Janz: *Zur Genealogie der musikalischen Moderne*, S. 51.

²⁴⁶ Vgl. Klotz, Heinrich: *Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne – Postmoderne – Zweite Moderne*, München: Beck 1994.

²⁴⁷ Vgl. Mahnkopf, Claus-Steffen: „Second Modernity—An Attempted Assessment“, in: Mahnkopf, Claus-Steffen / Cox, Frank / Schurig, Wolfram, *Facets of the Second Modernity*, Hofheim: Wolke 2008 (New Music and Aesthetics in the 21st Century Bd. 6), S. 9–16, hier: S. 9.

²⁴⁸ Vgl. Fricke / Jeschke, *SWR 2 Kompass Neue Musik*, S. 85.

²⁴⁹ Osterhammel, Jürgen: *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München: C. H. Beck 2009, S. 88.

²⁵⁰ Ebd., S. 89.

und die dynamische Entwicklung der verschiedenen Konzepte und Strömungen berücksichtigt.

4.3 Terminologische Anwendung in dieser Arbeit

Neue Musik hat sich seit über einem Jahrhundert kontinuierlich weiterentwickelt, was eine paradoxe Situation schafft, in der das, was einst neu war, mittlerweile selbst in den Kanon der Musikgeschichte eingegangen ist. Diese semantischen Unklarheiten verdeutlichen die Notwendigkeit einer kontinuierlichen Reflexion und Anpassung der Terminologien, um den dynamischen Charakter der musikalischen Entwicklung angemessen zu repräsentieren. Gleichzeitig stellt sich die Frage, inwieweit eine terminologische Fixierung überhaupt sinnvoll ist, da die Musik selbst ständig im Wandel begriffen ist und sich den starren Kategorien der Sprache entzieht.

Für die Beschreibung von Kompositionen, die in den letzten Jahren entstanden sind und für das Publikum neu sind, ergeben sich aus den vorhergehenden Überlegungen fünf mögliche terminologische Adjektive: *neu*, *zeitgenössisch*, *modern*, *aktuell* und *gegenwärtig*. Die Termini *neu* und *modern* erweisen sich dabei aufgrund ihrer Konnotation mit den übergeordneten Begriffen *Neue Musik* und *Moderne* als weniger geeignet für die Beschreibung dieser. Im Gegensatz dazu sind die Begriffe *aktuell* und *gegenwärtig* frei von derartigen substantivischen Assoziationen, wodurch ihre semantische Neutralität eine präzisere Charakterisierung der aktuellen Entwicklungen in der Musik ermöglicht. Auch der Begriff *zeitgenössisch* scheint zunächst geeignet. Dennoch gibt Andreas Holzer hierbei zu bedenken, dass aus österreichischer Perspektive auch dieser Begriff nicht ganz eindeutig verwendet werden kann, da die 1949 gegründete *Österreichische Gesellschaft für zeitgenössische Musik (ÖGZM)* als Gegenentwurf zur *Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM)* betrachtet werden sollte und damit der Begriff der *zeitgenössischen Musik* eine ähnliche Bedeutung als Oberbegriff zugeschrieben werden kann wie dem Begriff der *Neuen Musik*.²⁵¹

Durch die Überlagerung der verschiedenen Bedeutungsebenen der Terminologien existiert keine eindeutige Methode zur Benennung der Musik des 20. und 21.

²⁵¹ Vgl. Holzer: *Netze der Macht in der Neue-Musik-Szene*, S. 15.

Jahrhunderts. Die terminologische Verwendung erscheint in den verschiedenen Publikationen uneinheitlich. In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den Begrifflichkeiten lassen sich im Wesentlichen zwei methodische Ansätze beobachten: Einerseits wird häufig ein dominanter Begriff gewählt, der in den Arbeiten konsistent verwendet wird, wobei gelegentlich alternative Begriffe eingesetzt werden, um stilistische Variation in den Text zu bringen, andererseits wird versucht, die Beziehungen zwischen den verschiedenen Terminologien systematisch zu untersuchen und diese interrelationalen Bedeutungen fortlaufend in die Analyse zu integrieren.²⁵² Der erstgenannte Ansatz, der auf die konsistente Verwendung eines dominanten Begriffs setzt, kann dabei zu einer gewissen Vereinfachung führen, indem er die Nuancen und Variabilität der Musik übergeht. Im Gegensatz dazu ermöglicht der zweite Ansatz, der die terminologischen Beziehungen systematisch untersucht, eine differenziertere und kontextuell sensitivere Auseinandersetzung mit dem Gegenstand.

In dieser Arbeit wird der Begriff *Neue Musik* einheitlich und vereinfachend als übergreifende Bezeichnung für alle ästhetischen Kompositionsstile seit der Wiener Schule verwendet. Diese begriffliche Festlegung dient nicht nur der Klarheit und Konsistenz in der Argumentation, sondern ermöglicht es auch, ein breites Spektrum an Stilrichtungen und ästhetischen Ansätzen innerhalb eines gemeinsamen Bezugsrahmens zu betrachten. Durch die Wahl dieses Sammelbegriffs wird zudem der Fokus auf die musikgeschichtliche Kontinuität und die stilistische Vielfalt im 20. und 21. Jahrhundert gelegt. Die Begriffe *aktuell* und *gegenwärtig* werden in dieser Arbeit hingegen in einem engeren zeitlichen Kontext verwendet. Sie bezeichnen Kompositionen, die zum Zeitpunkt des jeweiligen *Wien Modern* Festivaljahres nicht älter als fünf Jahre sind. Diese definitorische Eingrenzung erlaubt es, einen klaren Bezug zur gegenwärtigen Schaffensrealität herzustellen und die Dynamik des aktuellen Musikschaffens sichtbar zu machen. Die Begrenzung auf einen Zeitraum von fünf Jahren ist dabei methodisch begründet: Sie ermöglicht es, den Fokus auf die unmittelbare Gegenwart zu legen und so einen Überblick über die jüngsten Entwicklungen und Trends in der Neuen Musik zu geben, ohne den historischen Horizont aus den Augen zu verlieren.

²⁵² Vgl. Ballstaedt, „Gebrauch und Funktion der Begriffe ‚Neue Musik‘, ‚Moderne‘ und ‚Avantgarde‘ in der Musikgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts“, S. 79.

5 Terminologisches Verständnis der Neuen Musik in den Katalogen von *Wien Modern*

Im Jahr 2015 thematisiert DJane und Musikerin Susanne Kirchmayr, bekannt unter dem Künstlerinnennamen Electric Indigo, in ihrer Eröffnungsrede zu *Wien Modern* erstmals öffentlich das mit der Festivalbezeichnung *Wien Modern* einhergehende terminologische Problem, dass *Modern* nicht mehr dieselbe Musik bedeutet, wie noch 30 Jahre zuvor bei der Gründung des Festivals.²⁵³ Der Musikjournalist Walter Weidringer zeichnet ihre Auffassungen in der *Presse* nach und schreibt über die Ansichten von Kirchmayr:

„Kirchmayr [sieht] die Öffnung des alten Elfenbeinturms mittels ‚volkstümlicher Versatzstücke aller Art‘ (Mundart, Cartoons, Porno und Hollywood) in verdächtiger Gleichzeitigkeit zum Neoliberalismus seit 1980 – und schloss mit der fast wehmütig-ironischen Pointe, dass aus Wien Modern mit Pop und gerade dem kommerziell definierten Song nun wohl ‚Wien Postmodern‘ geworden sei.“²⁵⁴

Kirchmayrs Beobachtung verweist auf eine grundlegende Spannung, die sich in der Geschichte und Programmatik von *Wien Modern* immer wieder zeigt: Der Titel *Modern* impliziert eine fortlaufende Aktualität des Festivals. Die Fortschrittsidee, die im Begriff *Modern* mitschwingt, steht allerdings zunehmend im Widerspruch zur heutigen künstlerischen Vielfalt und den vielen unterschiedlichen Ausdrucksformen der Neuen Musik.

Damit stellt sich die Frage, wie sich ein Festival, das in der Tradition einer sich historisch stets neu definierenden Moderne steht, zu einer postmodernen Gegenwart und ihren pluralistischen Ausdrucksformen verhalten kann – oder muss. Im Zentrum dieses Kapitels steht daher eine kritische Analyse jener terminologischen Entwicklungen, die sich aus den Selbstbeschreibungen des Festivals in seinen Katalogtexten ablesen lassen. Besondere Aufmerksamkeit gilt dabei der Frage, wie *Wien Modern* das Verständnis der verschiedenen Terminologien der Neuen Musik in seinen Programmen rahmt – und in welchem Verhältnis diese Zuschreibungen zu den jeweiligen programmatischen Schwerpunkten der Festivaljahrgänge stehen. Im Fokus steht dabei weniger eine begriffliche Systematik als vielmehr eine chronologische Perspektive auf die dis-

²⁵³ Vgl. Weidringer, Walter: „Musik, auf Knall und Fall autonom“, in: *Die Presse* (07. November 2015) <https://www.diepresse.com/4861052/musik-auf-knall-und-fall-autonom>, Zugriff: 22. April 2025.

²⁵⁴ Ebd.

kursive Praxis des Festivals – also die Frage, wie *Wien Modern* über die 30 Jahre hinweg durch Sprache, Terminologie und Programmgestaltung seine eigene Rolle innerhalb des zeitgenössischen Musiklebens konstruiert und verändert hat.

5.1 Die Anfangsjahre im Zeichen des Aufholens: 1988 bis 1992

„Wien ist anders‘ prangt als Werbung für die ‚Weltstadt mit Herz‘ auf Plakatwänden. Daß die Stadt ‚anders‘ sein kann, als selbst Kenner es vermuten, demonstrierte vier Wochen lang, ‚Wien modern‘, ein Festival, das in seiner Konzeption von den Starparaden gängiger Festwochen weit abgerückt ist und dem Ruf Wiens, ein Zentrum des erstarrenden Konservatismus zu sein, das Heute gegenüberstellt.“²⁵⁵

Diese Beobachtung, die der Journalist Karlheinz Roschitz 1988 in der *Österreichischen Musikzeitschrift* formuliert, verdeutlicht die eindeutige Richtung und Aufgabe, die *Wien Modern* in den ersten Festivaljahren verfolgt. Das Festival deklariert von Anfang an die eindeutige Absicht, einen Rückblick auf das 20. Jahrhundert zu bieten.²⁵⁶ Bereits im ersten Festivaljahr 1988 betont Lothar Knessl im Vorwort des Almanachs, dass die Aufgabe des Festivals darin besteht, „signifikante Werke der vergangenen siebzig Jahre“²⁵⁷ wiederaufzuführen. Damit soll eine Lücke in der Kulturbranche des modernen Wiens geschlossen werden, um den Traditionalismus der Stadt um die Musikentwicklung des 20. Jahrhunderts zu erweitern.²⁵⁸ Dem Festivalteam ist dabei bewusst, dass es sich hierbei schon beinahe selbst um einen „Traditionalismus“²⁵⁹ innerhalb des 20. Jahrhunderts handelt. So wird deklariert, dass die um „1920 oder 1950 [...] komponierten Werke [fast schon] selbst [...] Tradition geworden [sind]“²⁶⁰. Der Festivalname *Modern* steht hier also nicht im Sinne von diversen Uraufführungen von Gegenwartskompositionen,²⁶¹ sondern soll vielmehr eine ganze Epoche einer neuen Musikströmung umschreiben und diese ins Bewusstsein des aktuellen Publikums rücken. So heißt es auch 1989, dass „der Begriff ‚modern‘ nicht nur das Heute, sondern primär die musikalischen Innovationen von entwicklungsgeschichtlich überregionaler Bedeutung“²⁶² um-

²⁵⁵ Roschitz: „Das Festival ‚Wien Modern‘“, in: *ÖMZ* 43/12, S. 701.

²⁵⁶ Vgl. Knessl: „[Vorwort]“, in: *Wien Modern '88*, S. 2.

²⁵⁷ Ebd., S. 2.

²⁵⁸ Vgl. ebd., S. 2.

²⁵⁹ Ebd., S. 2.

²⁶⁰ Ebd., S. 2.

²⁶¹ Vgl. ebd., S. 2.

²⁶² Knessl, Lothar: „[Vorwort]“, in: *Wien Modern 89* (1989), S. 4.

fassen soll. Zudem liegt es im wesentlichen Interesse des Festivals, Verknüpfungen innerhalb dieser neuen Musikepoche herzustellen.²⁶³ So schreibt auch Karlheinz Roschitz über den ersten Festivaljahrgang in der *Österreichischen Musikzeitschrift*:

„Da wurde erstmals im Wiener Konzertleben das Bedürfnis des Publikums spürbar, musikalische ‚Wege in unsere Zeit‘ und geistige Zusammenhänge im Rahmen einer bisher viel zu wenig beachteten Wiener ‚Tradition des Modernen‘ nachzuvollziehen, für die das Schaffen der Zweiten Wiener Schule als Initialzündung zu verstehen ist.“²⁶⁴

Als Impulsgeber dieser neuen Kompositionen im 20. Jahrhundert definiert Lothar Knessl die Komponisten Arnold Schönberg, Anton Webern und Alban Berg und versteht demnach die Wiener Schule als maßgeblichen Grundstein für das Festival *Wien Modern*.²⁶⁵ „In Wien hat man nicht wahrgenommen oder nicht verstanden, was jene taten, die man heute die Meister der Wiener Schule nennt.“²⁶⁶ Musikvermittlerin Gertraud Cerha unterstreicht damit in einem Artikel im Festivalkatalog von 1988 das Vorhaben von *Wien Modern*, die Ideen der Wiener Schule einem Komponist:innenzentrum und deren Kompositionen nach 1945 gegenüberzustellen und auf diese Weise Verknüpfungen in der Entwicklung der Neuen Musik im 20. Jahrhundert seit ihren Anfängen aufzuzeigen.²⁶⁷ So stehen 1988 fünf Komponisten und von 1989 bis 1992 jeweils vier Komponisten im Fokus des Programms, die auf unterschiedliche Weise mit den Ideen der Wiener Schule in Dialog treten, indem sie sich an der musikalischen Sprache der Wiener Schule orientieren, sie aber in ihren eigenen Tonsprachen weiterführen²⁶⁸ und dabei teilweise auch einen kompositorischen Neustart unternehmen.²⁶⁹

Durch die gezielte Auswahl von Komponist:innenschwerpunkten positioniert sich *Wien Modern* ab dem Jahr 1989 bewusst auf einer internationalen Ebene und definiert in diesem Kontext ebenfalls länderspezifische Akzente innerhalb des Programms.²⁷⁰ Zusätzlich zu den programmatischen Anforderungen an das Festival, präsentiert sich das Festival ab diesem Jahr auch „grenzüberschreitend“²⁷¹ und fängt an,

²⁶³ Vgl. Roschitz: „Das Festival ‚Wien Modern‘“, in: *ÖMZ* 43/12, S. 701 f.

²⁶⁴ Ebd., S. 702.

²⁶⁵ Vgl. Knessl, „[Vorwort]“, in: *Wien Modern '88*, S. 2.

²⁶⁶ Cerha, Gertraud: „Wiener Schule - ‚Wien modern‘. Zur Vielfalt von Beziehungen“, in: *Wien Modern '88. Musik des 20. Jahrhunderts* (1988), S. 7–9, hier: S. 7.

²⁶⁷ Vgl. Knessl, „[Vorwort]“, in: *Wien Modern '88*, S. 2.

²⁶⁸ Vgl. Lück, Hartmut: „György Kurtág. Konzentrierte Kunst – zutiefst berührend“, in: *Wien Modern '88. Musik des 20. Jahrhunderts* (1988), S. 47–55, S. 47 f.

²⁶⁹ Cerha: „Wiener Schule - ‚Wien modern‘“, in: *Wien Modern '88*, S. 8.

²⁷⁰ Vgl. Knessl: „[Vorwort]“, in: *Wien Modern 89*, S. 4.

²⁷¹ Ebd., S. 4.

die Bereiche „Kunst, Theater und Literatur“²⁷² in das Programm mit einzubeziehen, 1990 erweitert durch die Sparten „bildende Kunst, Literatur, Wissenschaft und Theater[, die] das Spektrum der Veranstaltungen“²⁷³ bei *Wien Modern* noch mehr ausweiten. Dabei werden auch weitere Disziplinen wie Film und Video in den Fokus des Programms gerückt und damit das erste Mal auch computergenerierter Musik eine Bühne gegeben.²⁷⁴ Zusätzlich ist den Veranstalter:innen ein Fokus auf Österreich besonders wichtig. Mit Herbert Willi, Karlheinz Essl oder Beat Furrer werden dabei nicht nur gezielt junge österreichische Komponist:innen ausgewählt. Dem Festival gelingt mit einer neuen Kooperation mit der *Ersten Bank* ein weiterer wichtiger Bestandteil des Festivals. Auf deren Homepage heißt es heute: „Der Erste Bank Kompositionspreis hat sich als eine der bedeutendsten Auszeichnungen im Bereich der Neuen Musik etabliert. Seit 1989 vergibt die Erste Bank jedes Jahr einen Kompositionspreis in Würdigung des bisherigen Schaffens an herausragende Komponistinnen und Komponisten.“²⁷⁵ Die jeweiligen Gewinner:innen werden von einer Jury festgelegt – bis 2015 besetzt von Lothar Knessl, in den Jahren 2016 bis 2020 von Musikwissenschaftler Christian Scheib, Komponist Gerd Kühr und Kulturmanager Sven Hartberger.²⁷⁶ „Der Erste Bank Kompositionspreis ist verbunden mit mindestens drei Aufführungen innerhalb eines Zeitraums von zwölf Monaten durch das Klangforum Wien. Die Uraufführung findet in der Regel im Rahmen des Festivals Wien Modern statt“²⁷⁷, wie es weiter auf der heutigen Webseite von *Wien Modern* heißt. Interessanterweise ist von diesem Kompositionspreis im Vorwort des Festivaljahres 1989 keine Rede, obwohl sich der Preis und die dazugehörige Uraufführung in den Folgejahren als elementarer Bestandteil des Festivals etablieren kann und später sogar in der Publikation über den Kompositionspreis von Daniel Ender als „wichtige Initiative [angesehen wird], die bereits Anteil an der neuesten Musikgeschichte Österreichs hat“²⁷⁸. Dies liegt nicht zuletzt daran, da der Kompositionspreis bis auf wenige Ausnahmen – Germán Toro-Pérez (2001), Joanna Wozny (2010) und Hannes Kerschbaumer (2017) – im Zeitraum von 1989 bis 2017 nur

²⁷² Knessl: „[Vorwort]“, in: *Wien Modern* 89, S. 4.

²⁷³ Knessl, Lothar: „[Vorwort]“, in: *Wien Modern* 90 (1990), S. 4.

²⁷⁴ Vgl. ebd., S. 4.

²⁷⁵ „Erste Bank Kompositionspreis“, in: *Erste Bank*, <https://www.sponsoring.erstebank.at/de/kunst-und-kultur/musik/eb-kompositionspreis>.

²⁷⁶ Vgl. ebd.

²⁷⁷ Günther, Bernhard: „Erste Bank Kompositionspreis“, in: *Wien Modern*, <https://www.wienmodern.at/erste-bank-kompositionspreis>, Zugriff: 29. Juli 2024.

²⁷⁸ Ender: *Der Wert des Schöpferischen*, S. 19.

österreichische Komponist:innen auszeichnet: Herbert Willi (1989), Gerhard E. Winkler (1990), Christian Ofenbauer (1991), Gerd Kühr (1992), Georg Friedrich Haas (1993), Jorge E. López (1994), Herbert Grassl (1995), Olga Neuwirth (1997), Christian Mühlbacher (1998), Thomas Heinisch (1999), Alexander Stankovski (2000), Johannes Maria Staud (2002), Clemens Gadenstätter (2003), Wolfram Schurig (2004), Wolfgang Mitterer (2005), Bernhard Gander (2006), Klaus Lang (2007), Gösta Neuwirth (2008), Bernhard Lang (2009), Gerald Resch (2011), Beat Furrer (2012), Bernd Richard Deutsch (2013), Reinhard Fuchs (2014), Peter Jakober (2015) und Eva Reiter (2016).^{279,280} *Wien Modern* versucht sich ab 1989 also explizit auch der gegenwärtigen österreichischen Musikgeschichte zu nähern, nicht nur, indem auch österreichische Komponist:innen im Festivalprogramm aufgeführt werden, sondern indem diese in Ihrem Schaffen im Rahmen des Festivals geehrt werden – wenn auch die Relevanz dieses Preises zu Beginn noch nicht im Katalog verdeutlicht wird.

Dennoch folgt das Festival auch weiterhin seinem Grundgedanken des Aufholcharakters, der 1988 als zeitliche Marker des Programms insbesondere Werke von vor 30 und 60 Jahren, also um 1928 und um 1958 festlegt, da um diese Jahre herum „für die Entwicklung der Musik entscheidende[] ‚moderne‘ Werke geschrieben“²⁸¹ werden. Diese ursprüngliche Auffassung des Festivaltitels *Modern* wird nun zunehmend differenzierter beschrieben und versucht 1991 eine erweiterte Rechtfertigung zu finden. Es wird argumentiert, dass Neues nicht zwangsläufig in der Gegenwart verortet sein muss, sondern auch durch die Rückschau auf frühere Jahre entdeckt werden kann:²⁸² „Ein bloßer Rückblick auf das 20. Jahrhundert [...] ist das Festival keineswegs. Aber weiterwirkend Neues findet nicht immer nur in der unmittelbaren Gegenwart statt, und eben dieses [Neue] zählt zum Themenkreis ‚Wien modern‘“²⁸³. Lothar Knessl verdeutlicht im Vorwort von *Wien Modern* 1991 also, dass Wiederaufführungen keinesfalls einen Traditionalismus bedeuten müssen, wie es 1988 noch deklariert wird. Vielmehr steht das Festival für alles Neue im Verlauf des 20. Jahrhunderts und versucht diese verschiedenen ästhetischen Kompositionsströmungen auch ab 1989 in Sym-

²⁷⁹ Vgl. Günther: „Erste Bank Kompositionspreis“, in: *Wien Modern*, <https://www.wienmodern.at/erste-bank-kompositionspreis>.

²⁸⁰ Erst ab 2018, also nach dem in dieser Arbeit untersuchten Zeitraum, werden immer mehr Komponist:innen, auch Nicht-Österreicherinnen, mit dem *Erste Bank Kompositionspreis* ausgezeichnet.

²⁸¹ Knessl: „[Vorwort]“, in: *Wien Modern* '88, S. 2.

²⁸² Vgl. Knessl: „[Vorwort]“, in: *Wien Modern* 90, [S. 6].

²⁸³ Knessl, Lothar: „[Vorwort]“, in: *Wien Modern* 91 (1991), S. 4.

posien-, Werkstatt- und Komponist:innengesprächen dem Publikum näherzubringen. Dabei wird immer wieder auch ein zentrales Paradoxon der Neuen Musik deutlich, das zeigt, dass zahlreiche Komponist:innen der vermeintlichen Darmstädter Schule ihre Arbeit auf den kompositorischen Prinzipien der Wiener Schule aufbauen, während diese Kompositionsströmung gleichzeitig von der Darmstädter Schule wiederholt kritisiert wird.²⁸⁴ Obwohl Darmstadt im Diskurs der Kataloge meist als Epizentrum der seriellen Musik nach dem Zweiten Weltkrieg dargestellt wird,²⁸⁵ erfolgt dies stets immer unter kritischer Berücksichtigung der Perspektive der Wiener Schule, was wiederum zeigt, dass im Fokus des Festivals der Wiener Bezug und die Etablierung der Stadt in der Neuen Musik Branche steht. Trotz solcher Diskurse über die Neue Musik geht *Wien Modern* bei den terminologischen Fragen nicht konkret auf die Bedeutungsebenen ein. So hält auch Karlheinz Roschitz mit Rückblick auf das Festivaljahr 1992 in der *Österreichischen Musikzeitschrift* fest:

„Wien modern‘ mag für dieses Festival ein Allerweltstitel sein, der es überdies mit der ‚Moderne‘ nicht so genau nimmt: Die Schlüsselfrage, was Moderne sei und an welchen Kriterien sie abzulesen wäre, wird eigentlich kaum jemals gestellt; aber ‚Wien modern‘ ist nun einmal zu einem Markennamen geworden, der den Vorstellungen des Publikums genügend großen Spielraum bietet, [...]“²⁸⁶

Eine Einordnung des Begriffs *modern* oder auch der Epochenbezeichnung *Moderne* findet sich also in den Jahren 1988 bis 1992 nicht. Vielmehr finden sich stattdessen in den Katalogen weitere Beschreibungen über die Musik des 20. Jahrhunderts, die dabei helfen, die verschiedenen musikalischen Strömungen einzuordnen. Dadurch kann das Publikum über die Jahre hinweg immer mehr Einsicht in die Entwicklung der Neuen Musik gewinnen – auch wenn die terminologischen Fragen unbeantwortet bleiben. Das Festival beginnt die Erzählung der Musikgeschichte der Neuen Musik dabei mit dem Grundstein der Moderne, der Wiener Schule, und verdeutlicht diese als Grundelement aller folgenden Kompositionen der Neuen Musik. So erklärt Musikwissenschaftler Wulf Konold in einem Artikel des Katalogs im Festivaljahr 1990:

„Je mehr sich das 20. Jahrhundert seinem Ende zuneigt, desto deutlicher wird der Eindruck, dass die Musik dieses Jahrhunderts – und zumal jene, die in den letzten fünfzig Jahren entstanden ist – sich zurückführen lässt auf wenige zentrale kompositorische Grundüberlegungen. Zu

²⁸⁴ Vgl. Oehlschlägel, Reinhard: „Versuch über Edgard Varèse. Der verkannte Prophet“, in: *Wien Modern 89* (1989), S. 142–143, hier: S. 143.

²⁸⁵ Vgl. Hommel: „Darmstadt oder Die geistige Ansiedlung im Keller“, in: *Wien Modern 89*, S. 59.

²⁸⁶ Roschitz, Karlheinz: „WIEN MODERN“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 48/1 (1993), S. 43–44, hier: S. 43.

ihnen gehört – gleichermaßen verstanden als Handwerkslehre wie als ästhetische Idee – die ‚Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen‘, also vulgo die Zwölftonkomposition, wie sie Arnold Schönberg zu Beginn der zwanziger Jahre entwickelte und kompositorisch ausführte. [...] [H]eute zeigt sich immer deutlicher, dass die Zwölftontechnik – nun längst losgelöst von Person und Ästhetik ihres Schöpfers – fast allgemeiner Ausdruck ihrer Zeit geworden ist. Fast jeder Komponist unserer Zeit hat sich ihr – zustimmend oder polemisch – gestellt, fast kein Euvre ist von ihr unbeeinflusst.“²⁸⁷

Konolds Beobachtung führt zu der Einsicht, dass die Techniken der Wiener Schule nicht nur ein spezifisches Werkzeug innerhalb deren musikalischen Praxis ist, sondern auch eine Idee, die weit über die Grenzen von Wien hinaus Bedeutung erlangen kann. Die Tatsache, dass nahezu jede:r zeitgenössische:r Komponist:in – sei es in bejahender oder kritischer Auseinandersetzung – von diesen Techniken beeinflusst wird, unterstreicht die zentrale Rolle in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts, auf die sich *Wien Modern* in den ersten Festivaljahren bezieht. Obgleich die Wiener Schule als Ausgangspunkt des Festivals betrachtet wird, bemühen sich die Kataloge dennoch ebenfalls um die Nennung von weiteren ästhetischen Stilrichtungen wie *seriell*²⁸⁸, *neomodern*, *neoavantgardistisch* oder *postmodern*²⁸⁹. Es ist an dieser Stelle explizit von einer Nennung die Rede – eine tatsächliche Einordnung erfolgt lediglich im Kontext des Begriffs *seriell*, den Karlheinz Essl eingehend analysiert und als „innovative kompositorische Methode seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs“²⁹⁰ charakterisiert.

5.2 Experimentieren mit Schwerpunkten: 1993 bis 1999

Nachdem in den ersten fünf Festivaljahren der Titel *Modern* als Konzept verstanden wird, um auf die ästhetischen Kompositionsströmungen der vergangenen 70 Jahre zurückzublicken und überhaupt in das Bewusstsein des Wiener Publikums zu rücken, erlebt *Wien Modern* in den Jahren von 1993 bis 1999 einen Wandel seiner programmatischen Ausrichtung. 1994 spricht Lothar Knessl im Vorwort des Almanachs das erste Mal von einem Wandel bei *Wien Modern*, zumindest „in kleinen Schritten“²⁹¹. Auch im siebten Festivaljahrgang soll zwar Musik aus dem 20. Jahrhundert „ins Gegenwarts-

²⁸⁷ Konold, Wulf: „Verbindend: das Beharren auf eigenen Lösungen. Krenek – Carter – Lutoslawski – Berio“, in: *Wien Modern 90* (1990), S. 7–13, hier: S. 7.

²⁸⁸ Vgl. Essl, Karlheinz: „Aspekte des Seriellen bei Stockhausen. Relevante Ordnungssysteme gegen Vergleichgültigung“, in: *Wien Modern 89* (1989), S. 90–97, hier: S. 96.

²⁸⁹ Vgl. Oehlschlägel, Reinhard: „Über und für Alfred Schnittke. Die unabänderliche Qualität seiner ganz anderen Postmoderne“, in: *Wien Modern 91* (1991), S. 91–93, hier: S. 91.

²⁹⁰ Essl: „Aspekte des Seriellen bei Stockhausen“, in: *Wien Modern 89*, S. 96.

²⁹¹ Knessl, Lothar: „Zum siebenten Mal“, in: *Wien Modern 94* (1994), S. 4.

bewusstsein“²⁹² gerückt werden. Anders als 1988, wo „signifikante Werke der vergangenen siebzig Jahre“²⁹³ für das Publikum sichtbar gemacht werden sollen, reduziert sich das Festival jedoch nun auf die Zeitspanne der vergangenen 50 Jahre.²⁹⁴ Dennoch möchte *Wien Modern* weiterhin „für musikalische Neuansätze [offenbleiben]“²⁹⁵. Durch den immer höher werdenden Stellenwert von weiteren, auch außermusikalischen Veranstaltungen wie Ausstellungen oder Symposien in Kombination mit der gleichzeitigen Zunahme von Gegenwartskompositionen zeigt sich der „retrospektive Charakter von Wien modern“²⁹⁶ sieben Jahre nach Beginn also eher als „ein Teil des Festivals“²⁹⁷. Diese Verschiebung der Schwerpunktsetzung manifestiert sich schließlich besonders deutlich im Jahr 1996, als Knessl explizit formuliert, was sich in den vorangegangenen Jahren durch den stetig wachsenden Anspruch, mehr Gegenwartskompositionen im Programm zu berücksichtigen, bereits andeutete: „Der ursprünglich retrospektive Charakter, aus Gründen des musikalischen ‚Nachholbedarfs‘ unbestritten notwendig gewesen, ist dem nicht minder notwendigen kulturellen Gegenwartsbezug gewichen, der unter anderem nun auch mehr Uraufführungen einschließt.“²⁹⁸

Wien Modern möchte sich, den Festivalkatalogen folgend, also immer mehr zu einem Gegenwartsfestival öffnen, das zwar weiterhin auch die Retrospektive auf das 20. Jahrhundert zulässt, gegenwärtige Musikentwicklungen aber nicht unbeachtet lässt.²⁹⁹ So werden beispielsweise die ersten Berührungspunkte mit elektronischer Musik bei *Wien Modern* 1991 und 1992 im Festivaljahr 1993 durch ein Live-Elektronik-Projekt namens *Instrument und Elektronik im Echtzeitprozess* intensiviert und damit eine gegenwärtige Musikentwicklung dem Publikum näher gebracht.³⁰⁰ Der Komponist Martin Supper versucht dabei den Begriff der Live-Elektronik im Katalog genauer zu erläutern:

„Live-elektronische Musik wird im deutschsprachigen Raum als eine Erweiterung der elektronischen Musik angesehen: Erweiterung in dem Sinne, dass das elektronisch erzeugte Klangmaterial nicht mehr ausschließlich im Studio, sondern nun in Echtzeit auf der Bühne

²⁹² Knessl: „Zum siebenten Mal“, in: *Wien Modern* 94, S. 4.

²⁹³ Knessl: „[Vorwort]“, in: *Wien Modern* '88, S. 2.

²⁹⁴ Vgl. Knessl, „Zum siebenten Mal“, in: *Wien Modern* 94, S. 4.

²⁹⁵ Ebd., S. 4.

²⁹⁶ Ebd., S. 4.

²⁹⁷ Ebd., S. 4.

²⁹⁸ Knessl, Lothar: „Das neunte Festival: Multikulturell“, in: *Wien Modern* '96 (1996), S. 4.

²⁹⁹ Vgl. Roschitz, Karlheinz: „Erneuerung statt ‚Einbruch‘. Wien modern 1993“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 49/1 (1994), S. 52–54, hier: S. 52.

³⁰⁰ Vgl. ebd., S. 53.

synthetisiert wird, wobei der Klang akustischer Instrumente unmittelbar elektronisch transformiert werden kann. [...] Um den Begriff live-elektronische Musik zu präzisieren, kann sie in verschiedene Kategorien aufgeteilt werden: Instrumentalkonzert mit Tonbandeinspielung, Instrumentalkonzert mit elektron. Klangumformung, live-elektronische Ensembles, Synthesizeinsatz bei Konzerten, computergestützte, interaktive Systeme.“³⁰¹

Pierre Henrys (französischer Komponist) Definition von elektroakustischer Musik, die sich aus der elektronischen Musik der *musique concrète* in Paris, Köln und Mailand entwickelt hat,³⁰² wird in diesem Jahr nicht nur thematisch behandelt und dem Publikum von *Wien Modern* präsentiert. Vielmehr wird durch das Live-Elektronik Projekt auch aufgezeigt, wie sich diese elektroakustische Musik gegenwärtig weiterentwickelt und welche zukünftigen Entwicklungen zu erwarten sind. Musikpublizistin Monika Mertl beschreibt dies auch in einem weiteren Artikel im Katalog: Live-Elektronik ist für sie bereits seit den 1960er Jahren wichtiger Bestandteil der Neuen Musik, wobei der Konzertbetrieb an diese neuen Konzertbedingungen noch nicht angepasst ist.³⁰³ Das Festival möchte daher ganz bewusst dieser Musikentwicklung einen Raum zusprechen und die Möglichkeiten für eine Umsetzung dieser ermöglichen. Die Relevanz der elektronischen Musik manifestiert sich zudem in diversen außermusikalischen Veranstaltungen, die sich thematisch in Einführungen, Seminaren, Podiumsdiskussionen unter anderem mit genau diesen Entwicklungen beschäftigen sollen. Dadurch zeigt sich *Wien Modern* erneut offen gegenüber aktuellen Diskursen und demonstriert gleichzeitig die Vielschichtigkeit Neuer Musik. Dem Publikum wird vermittelt, dass Neue Musik nicht gleich Neue Musik ist und dass sie Diskurs und verschiedene Zugänge erfordert, um verständlich gemacht zu werden.

Das Publikum wird also immer mehr in die aktuellen Fragestellungen und Entwicklungen der Neuen Musik einbezogen. Die Terminologien um den Begriff *Modern* werden dabei nicht explizit erklärt oder definiert, sondern stattdessen finden sich immer wieder Textabschnitte über verschiedene kompositorische Phänomene und Stile der Neuen Musik. Der Musikwissenschaftler Manfred Angerer erörtert beispielsweise im Katalog von 1997, dass sich in knapp 100 Jahren die Vorstellung von Musik als Ausdruck einer universalen, zeitlos gültigen Natur radikal verändert hat, da die einst

³⁰¹ Supper, Martin: „Vielerlei live-elektronische Musik. Der musikgeschichtlich vorbildlose Beitrag des 20. Jahrhunderts“, in: *Wien Modern* 93 (1993), S. 59–62, hier: S. 59 f.

³⁰² Vgl. ebd., S. 59.

³⁰³ Vgl. Mertl, Monika: „Wege ins 21. Jahrhundert. Ideen und Zielsetzungen des Musiklabor Wien“, in: *Wien Modern* 93 (1993), S. 72.

angestrebte universelle Verständlichkeit der Musik durch die Realität ihrer Einbindung in gesellschaftliche Kontexte ersetzt wird – die Musik wird zunehmend komplexer, die eine tiefergehende Auseinandersetzung erfordern.³⁰⁴ Angerer argumentiert weiter, dass sich die Vorstellung von Musik als universeller Ausdruck verändert hat, weil die Musik nicht mehr als alleinige Stimme eines klaren, universellen Sinns wahrgenommen wird.³⁰⁵ Stattdessen reflektiert sie die Komplexität der sozialen und kulturellen Kontexte, in denen sie entsteht.³⁰⁶ Diese Erkenntnis führt dazu, dass die Musikanalyse und -interpretation über die bloße ästhetische Betrachtung hinausgehen muss.³⁰⁷ Musik wird zu einem Medium, das gesellschaftliche und kulturelle Dynamiken widerspiegelt.³⁰⁸

Eine zusätzliche Fragestellung, die *Wien Modern* in dem vorliegenden Festivalzeitraum untersucht, betrifft die gesellschaftliche Relevanz der Neuen Musik. Der Musikwissenschaftler Hans Neuhoff thematisiert 1999 beispielsweise die Problematik, dass letztlich „weniger als ein Prozent der Bevölkerung“³⁰⁹ Interesse an Neuer Musik zeige. Der Musikwissenschaftler Jürg Stenzl erklärt das mit dem steigenden Interesse an Pop-Produktionen und deren Fokus auf Vokalmusik.³¹⁰ Demnach erhebe die „absolute Musik [...] den Anspruch [...] als ‚Kunstmusik‘“³¹¹. Stenzl erweitert den Begriff der Neuen Musik somit um zwei weitere Begrifflichkeiten und verdeutlicht dadurch, dass die Neue Musik trotz ihres geringen gesellschaftlichen Rückhalts als integraler Bestandteil der Kunstmusiktradition verstanden werden kann. Indem er die Neue Musik als Fortführung dieser Tradition positioniert, hebt er ihre Bedeutung innerhalb der Musikgeschichte hervor. Gleichzeitig zeigt er, dass die Neue Musik, trotz ihrer oft elitären Konnotation, weiterhin als ein zentrales Feld künstlerischen Schaffens betrachtet wird, das in enger Verbindung mit den ästhetischen Entwicklungen vergangener Epochen steht.

³⁰⁴ Vgl. Angerer, Manfred: „Die natürliche Sprache der Musik und ihr Schatten. Zur Vorgeschichte der modernen Vokalkomposition nebst einer Einleitung über deren sehr späte Nachgeschichte“, in: *Wien Modern '97. Voices.Words* (1997), S. 7–15, hier: S. 13.

³⁰⁵ Vgl. ebd., S. 13.

³⁰⁶ Vgl. ebd., S. 13.

³⁰⁷ Vgl. ebd., S. 13.

³⁰⁸ Vgl. ebd., S. 13.

³⁰⁹ Neuhoff, Hans: „Archaische Moderne. Kulturanthropologische Reflexionen über Mythos und Ritual in der Neuen Musik“, in: *Wien Modern. Riten.Mythen. 2. November bis 1. Dezember 1999* (1999), S. 8–21, hier: S. 12.

³¹⁰ Vgl. Stenzl, Jürg: „Stimme gegen Instrument?“, in: *Wien Modern '97* (1997), S. 17–23, hier: S. 19.

³¹¹ Ebd., S. 19.

Während sich das Festival immer mehr für aktuelle Fragestellungen der Neuen Musik Szene öffnet, experimentiert es auch mit der Art der Schwerpunktsetzungen: 1993 gibt es wieder fünf Komponist:innenschwerpunkte, dafür aber nur einen Länderschwerpunkt, 1994 bis 1995 gibt es nur einen Länderschwerpunkt und keine Komponist:innenschwerpunkte mehr und ab 1996 gibt es statt Komponist:innen- und Länderschwerpunkten nur noch ein festgelegtes Festivalmotto, um das sich die Werke bei *Wien Modern* platzieren. Auf diese Weise vermeidet das Festival schließlich die Notwendigkeit, spezifische Periodisierungen innerhalb der Neuen Musik vorzunehmen, und ermöglicht stattdessen eine thematische und nach kompositorischen Strömungen ausgerichtete Strukturierung der Werke. So werden 1994 „markante Phänomene“³¹² der amerikanischen Musik des 20. Jahrhunderts mit Hilfe von unterschiedlichen Komponist:innen vorgestellt, dabei aber auch andere Genres wie Pop, Rock, Jazz oder Musical hörbar gemacht.³¹³ 1997 wird unter dem Festivalmotto *Voices.Word* die „Evolution einer [ganzen] Musikkategorie aufgedeckt“³¹⁴ und 1999 steht *Wien Modern* ganz unter dem Motto *Riten.Mythen* und stellt in diesem Zuge das Konzept des klassischen Konzerts infrage. So wird dieses seit langer Zeit als Ritual proklamiert,³¹⁵ doch kann es genauso auch aufgelockert und neu gedacht werden. Genauso beschreibt der Musikwissenschaftler Hans Neuhoff in seiner Einführung in das Festivalthema, dass „nahezu alles [...] zum Mythos werden kann“³¹⁶. Und so werden mit verschiedenen Komponist:innen die Möglichkeiten der Riten und Mythen erkundet: Iannis Xenakis, der sich dem Thema aus antiker Perspektive nähert; Vinko Globokar, der eine Auflösung der Konzertformate anstrebt und dabei das traditionelle Bild erst wirklich verdeutlicht; Giacinto Scelsi und Claude Vivier, die in der Mystik neue Klangebenen entdecken; Krzysztof Penderecki, der neue mythische Perspektiven erkundet; Karlheinz Stockhausen und Thomas Heinisch, die das Rituelle als Basis ihrer Kompositionen verstehen und Wolfgang Mitterer, der die traditionellen Rituale vollkommen zu brechen versucht.³¹⁷ Im Gegensatz zur Vorgehensweise des Festivals in den ersten fünf Jahren, in denen Komponist:innen in den Fokus gerückt werden, deren Schaffen maßgeblich von der Wiener

³¹² Knessl: „Zum siebenten Mal“, in: *Wien Modern* 94, S. 4.

³¹³ Oehlschlägel, Reinhard: „Versuch über amerikanische Musik“, in: *Wien Modern* 94 (1994), S. 7–11, hier: S. 7.

³¹⁴ Knessl, Lothar: „Faszination Sprache / Musik“, in: *Wien Modern* '97. *Voices.Words* (1997), S. [3].

³¹⁵ Neuhoff, „Archaische Moderne“, in: *Wien Modern* 1999, S. 16.

³¹⁶ Ebd., S. 8.

³¹⁷ Vgl. Knessl, Lothar: „Vorwort“, in: *Wien Modern. Riten.Mythen. 2. November bis 1. Dezember 1999* (1999), S. [7].

Schule inspiriert ist, zeichnet sich die zweite Phase von *Wien Modern* durch die themenzentrierte Ausrichtung aus. Diese Periode legt den Schwerpunkt auf konkrete Themen und deren Zuordnung zu Komponist:innen, wobei besonderes Augenmerk darauf gerichtet wird, wie die einzelnen Komponist:innen diese Themen und Schwerpunkte in ihren jeweiligen kompositorischen Ansätzen reflektieren und verarbeiten. Dabei möchte sich *Wien Modern* allerdings „weder als innerösterreichisch abkapsel[n] noch als eurozentrisch“³¹⁸.

1998 greift das Festival schließlich auch Länder auf, die in der Neuen Musikszene meist übersehen werden. Passend dazu heißt das Festivalmotto in diesem Jahr *An den Rändern Europas*. Knessl erklärt zu Beginn des Almanachs, dass „das Festival als veranstalterische (europäische) Mitte [...] gerade infolge dieser Position die breite Öffnung gegenüber den so unterschiedlichen Randregionen fördern“³¹⁹ kann: „Ein Europa ohne solche Ränder wäre ein verarmendes“³²⁰, schreibt er weiter und intensiviert da-

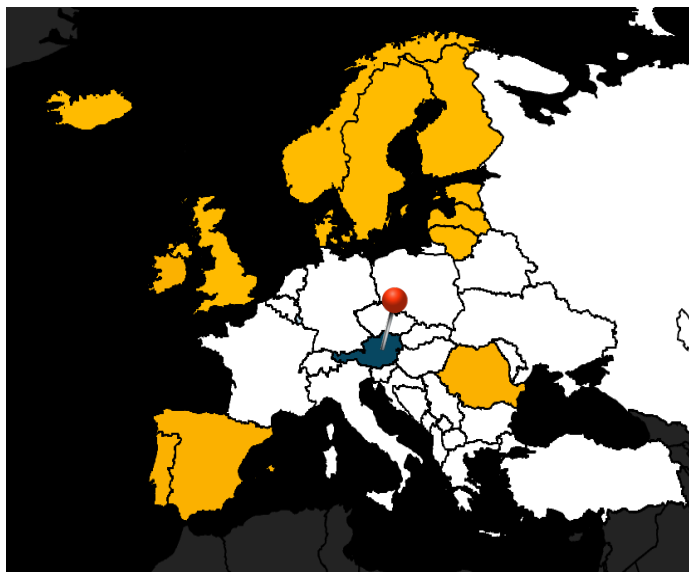


Abbildung 1: Länderschwerpunkte bei *Wien Modern* im Jahr 1998 © Valeska Baader, 2025, erstellt mit Microsoft Excel

mit die Bedeutsamkeit des diesjährigen Festivalvorhabens. In diversen Artikeln werden die einzelnen Länder mit ihrer Musik im Almanach genauer vorgestellt: Litauen, Estland, Lettland, England, Irland, Island, Norwegen, Dänemark, Finnland, Schweden, Portugal, Rumänien und Spanien. Eine geographische Darstellung der Länderschwerpunkte des diesjährigen Festivals auf einer Europa-

karte zeigt, dass zwar zahlreiche sogenannte Randländer thematisiert werden, jedoch weiterhin einige Länder unberücksichtigt bleiben (siehe Abb. 1). Besonders auffällig ist die Tatsache, dass die Balkanländer keinerlei Berücksichtigung finden, ebenso fehlen mehrere osteuropäische Länder in der Liste. Im Gegensatz dazu wird der Norden und

³¹⁸ Knessl: „Das neunte Festival: Multikulturell“, in: *Wien Modern '96*, S. 4.

³¹⁹ Knessl, Lothar: „Der Reiz der Ränder im Zentrum“, *Wien Modern '98. An den Rändern Europas* (1998), S. [3].

³²⁰ Ebd., S. [3].

Nordwesten Europas im Festivaljahr 1998 umfassend gewürdigt. Das im Vorwort angegebene Ziel, die geographischen Ränder Europas hervorzuheben und dabei Österreich als Zentrum des Kontinents zu positionieren, wird demnach nur teilweise realisiert, dennoch zeigt sich mit diesem Programmschwerpunkt erneut ein Wandel in der Auffassung des Festivals hin zu einer Zentrierung auf spezifische Themensetzungen, die zwar eine Retrospektive auf die vergangenen 90 Jahre nicht außer Acht lassen,³²¹ aber dennoch die gegenwärtige Musikentwicklung, unabhängig von der Wiener Schule, beleuchten.

5.3 Terminologisch-kritische Reflexion über Neue Musik: 2000 bis 2007

Seit dem Jahr 2000 orientiert sich das Festival *Wien Modern* verstärkt an dem Ansatz, die verschiedenen Terminologien, um den Begriff *Modern* in den Vorworten und Essays der Festivalkataloge theoretisch zu analysieren und das Festival im Kontext dieser terminologischen Reflexionen zu verorten. Dabei tritt die Darstellung einzelner kompositorischer Strömungen zugunsten einer übergeordneten Betrachtung des Festivals als Gesamtkonzept wieder in den Hintergrund. So versucht sich das Festival im Jahr 2000 das erste Mal an einer Beschreibung über den Wandel der Neuen Musik und erklärt in diesem Zuge auch den Begriff *Neue Musik* das erste Mal indirekt als Terminologie für die Bezeichnung der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts:³²²

„In den vergangenen 13 Jahren, in denen Wien Modern nunmehr Teil des internationalen zeitgenössischen Musiklebens ist, haben sich die Voraussetzungen der Neuen Musik sukzessiv, aber grundsätzlich gewandelt. Die Idee von einer Musik, die sich in klar fassbaren Entwicklungssträngen und folgerichtigen Abläufen fortentwickelt, scheint der realen Vielfalt gegenwärtigen Musikgeschehens nicht gerecht werden zu können. Von stilistischer Öffnung und musikästhetischer Entgrenzung, von einer Vervielfachung gegenseitiger Einflussnahmen könnte man hingegen sehr wohl sprechen, die die einzelnen musikalischen Strömungen längst zu einem vielschichtigen Strom zeitgenössischen Musikschaffens haben werden lassen.“³²³

Das Vorwort beleuchtet hier einen entscheidenden Wandel in der Auffassung und Definition von Neuer Musik im Kontext des Festivals *Wien Modern*. Es wird deutlich, dass sich die Vorstellung von Neuer Musik, die bis dahin häufig als eine lineare

³²¹ Vgl. „Zum sechsten Mal Wien Modern“, in: *Wien Modern 93* (1993), S. [4].

³²² Vgl. ebd., S. 5.

³²³ „Vorwort“, in: *Wien Modern 2000*, S. 5.

Weiterentwicklung bestehender musikalischer Traditionen betrachtet wird, als unzureichend erwiesen hat, um die tatsächliche Vielfalt und Komplexität des zeitgenössischen Musikgeschehens zu beschreiben. Statt einer klar abgegrenzten und stringenten Entwicklung sieht sich die Neue Musik nunmehr als Teil eines breiteren, offenen und stilistisch durchlässigen Diskurses, in dem gegenseitige Einflüsse und stilistische Vielfalt eine zentrale Rolle spielen. Diese Herangehensweise verdeutlicht zugleich die Komplexität und die schwer zu durchdringende Vielschichtigkeit der Szene der Neuen Musik. Erstmals wird dieser Umstand dem Publikum in schriftlicher Form systematisch dargelegt, wobei er gleichzeitig als potenzielle Chance interpretiert und programmatisch hervorgehoben wird: „Wien Modern versucht, auf die scheinbar unüberschaubar gewordene Szene zeitgenössischer Musik nicht mit Sprachlosigkeit zu reagieren, sondern möchte in dieser neuen ‚Unübersichtlichkeit‘ eine große Chance erkennen.“³²⁴ So rücken, um diese Komplexität der aktuellen musikalischen Entwicklungen zu demonstrieren, noch mehr als in den Vorjahren, Gegenwartskompositionen in den Fokus des Festivals, um die Neue Musik Szene in ihrer Beschaffenheit besser einordnen zu können. Diese Öffnung wirft zugleich die Frage auf, ob sich die Neue Musik trotz ihrer stilistischen Durchlässigkeit weiterhin innerhalb der Tradition der Kunstmusik verortet – oder ob sie sich von dieser zunehmend löst. Das Festival *Wien Modern* positioniert sich hier bewusst nicht eindeutig: Zwar greift es mit seiner programmatischen Vielfalt die Komplexität der Gegenwart auf und verabschiedet sich von einem linearen Fortschrittsdenken, doch bleibt es in seiner kuratorischen Praxis weiterhin der Idee eines künstlerisch anspruchsvollen Musikdiskurses verpflichtet – und damit zumindest implizit in der Tradition der Kunstmusik verankert.

In den ersten fünf Jahren des Festivals liegt der Schwerpunkt noch auf der Präsentation von Komponist:innen, deren kompositorische Ansätze eine Weiterentwicklung der Ideen der Wiener Schule darstellen. In der Zeitspanne von 1993 bis 1999 rückt hingegen die Vielfalt der kompositorischen Strömungen des 20. Jahrhunderts mit ihren spezifischen thematischen Ausrichtungen in den Mittelpunkt des Programms. Im Jahr 2006 nimmt *Wien Modern* schließlich erneut die Idee auf, dass Komponist:innen frühere ästhetische Kompositionsansätze aus dem 20. Jahrhundert als Inspirations-

³²⁴ „Vorwort“, in: *Wien Modern 2000*, S. 5.

quelle heranziehen und diese als Grundlage für die Schaffung gegenwärtiger Kompositionen nutzen:

„Waren es kompositionstechnische Eindeutigkeit, musiktheoretische Positionierung und dialektische Ordnung, die die [...] musikalische Avantgarde der 40er bis 70er Jahre kennzeichneten [...], so evoziert ein Blick in die gegenwärtige Vielheit musikalischer Praxen schwerlich den Eindruck geordneter Fasslichkeit. [...] [I]hre einst streitbaren Helden ‚Serialismus‘, ‚Aleatorik‘, ‚musikalische Konzeptkunst‘, ‚Experimentalmusik‘, ‚Minimalismus‘, ‚Stochastische Musik‘, ‚Musique Concrète‘, ‚Musique Spectrale‘, ‚Elektroakustik‘ und ‚Computermusik‘ – um nur die wichtigsten zu nennen – scheinen sich unter dem Einfluss ihrer eigenen Erfahrungen aufgelöst, vielleicht aber auch in multiple, heterogene Persönlichkeiten verwandelt zu haben.“³²⁵

Das Festival betont auf diese Weise die Bedeutung der gegenwärtigen musikalischen Vielfalt und veranschaulicht, wie Avantgarde-Strömungen in der Musik seit der Jahrtausendwende neu interpretiert und weiterentwickelt werden. Dadurch traut sich *Wien Modern*, den programmatischen Schwerpunkt des Festivals mehr auf die Gegenwart zu richten.³²⁶ Während frühere musikalische Epochen klarer strukturiert und leichter einzuordnen waren, ist die gegenwärtige Musikwelt durch eine größere Unübersichtlichkeit und Heterogenität gekennzeichnet. Diese Heterogenität kommt nicht erst 2006 auf, sondern zeichnet sich immer mehr schon in den Jahren zuvor ab, nicht zuletzt bereits seit den 1960er Jahren durch die intermediale Öffnung in allen Kunstsparten.³²⁷ Das Festival sieht sich daher der Aufgabe gegenüber, den Mangel an klarer Ordnung und Struktur in der Neuen Musik zu reflektieren und zugleich seiner Funktion als Vermittler und Bewahrer der Musikgeschichte gerecht zu werden.³²⁸ Dies zeigt auch der Komponistenschwerpunkt Bernhard Lang, der mit seinen Kompositionen aus den letzten zehn Jahren im Festivaljahr 2006 innovative Ansätze entwickelt, an Neue Musik heranzugehen, indem er „die Grenzen [auf] weit überschreitende Art und Weise“³²⁹ erkundet, sei es mit akustischen oder elektronischen Instrumenten, wie aber auch mit Musiktheaterkonzepten oder Videoformaten.³³⁰

³²⁵ Lieben-Seutter, Christoph / Angyan, Thomas / Polzer, Berno Odo / Schäfer, Thomas: „Vorwort“, in: *Wien Modern. 29. Oktober bis 25. November 2006* (2006), S. 4–5, hier: S. 4.

³²⁶ Vgl. Fastner: „Wien Moderner“, in: *Falter*, <https://www.falter.at/zeitung/20001025/wien-moderner>.

³²⁷ Vgl. Büscher, Barbara: *Live Electronic Arts und Intermedia: die 1960er Jahre. Über den Zusammenhang von Performance und zeitgenössischen Technologien, kybernetischen Modellen und minimalistischen Kunst-Strategien*, Habilitationsschrift Universität Leipzig 2002, S. 17.

³²⁸ Vgl. „Wien Modern 2000“, in: *Presse-Service Rathauskorrespondenz Stadt Wien* (05. Oktober 2000), <https://presse.wien.gv.at/2000/10/05/wien-modern-2000>, Zugriff: 22.04.2025.

³²⁹ Lieben-Seutter u. a.: „Vorwort“, in: *Wien Modern 2006*, S. 4.

³³⁰ Vgl. ebd., S. 5.

Obleich sich *Wien Modern* immer konkreter zu den verschiedenen Terminologien der Neuen Musik äußert, stellt sich dem Festival selbst aber auch dem Publikum dennoch die große Frage, was genau *modern* ist und was man unter *Neuer Musik* versteht. Während 1988 noch der große Fokus auf der musikalischen Entwicklung der letzten Jahrzehnte liegt, sind es mittlerweile über 100 Jahre, die das Festival im Programm abzudecken versucht. Durch diese Erweiterung wird die Frage nach der Bedeutung der Begriffe wie *modern* oder *Neue Musik* immer präsenter. Trotz der Annäherungen in Programmpunkten wie Komponist:innengesprächen, Workshops oder Symposien an die terminologischen Fragen der Neuen Musik,³³¹ so ist es diese Symbiose aus beispielsweise Film, Tanz oder Theater mit Neuer Musik, die es erschwert, die Musikszene des 20. und 21. Jahrhunderts einem klaren thematischen roten Faden zuzuordnen und diesen zu definieren. *Wien Modern* ist also vielmehr als nur ein Musikfestival,³³² was die Deutung des Festivaltitels erschwert. Schon seit dem zweiten Festivaljahrgang strebt *Wien Modern* danach, weitere Bereiche aus der Kunst- und Kulturszene ins Festivalprogramm mit einzubeziehen. Ebendiese übergreifenden Genregrenzen werden immer mehr auch Teil der Neuen Musikszene³³³ und rücken ab der Jahrtausendwende verstärkt in den Fokus der programmatischen Auseinandersetzung von *Wien Modern*. In den Kompositionen verschmelzen verschiedene Phänomene miteinander und es entstehen völlig neue Konzepte auf den Konzertbühnen. 2001 nimmt sich das Festival beispielsweise zur Aufgabe, das „Zusammenwirken[] auditiver und visueller Phänomene“³³⁴ zu betrachten und damit die Grenzbereiche von Musik und Kunst aufzusuchen und zu entdecken.³³⁵ Die Musik arbeitet nicht mehr mit den Orten, sondern die Orte, an denen die Musik aufgeführt wird, arbeiten mit der Musik.³³⁶ Das Visuelle steht also stark im Fokus des Festivaljahrgangs. Der Begriff der visuellen Aspekte umfasst dabei verschiedene Ansätze: Zum einen spielt er auf die übergreifenden Möglichkeiten Neuer Musik an, die immer häufiger visuelle Aspekte in die Auf-

³³¹ Vgl. „Wien Modern 2000“, in: *Presse-Service Wien*, <https://presse.wien.gv.at/2000/10/05/wien-modern-2000>.

³³² Vgl. Tosic: „Lockruf der Grenzbereiche“, in: *Der Standard*, <https://www.derstandard.at/story/1120805/lockruf-der-grenzbereiche>.

³³³ Vgl. Fricke, Stefan: „Contemporary Music. Diversity and status quo“, in: Jakoby, Richard, *Musical life in Germany. Structure, facts and figures*, Regensburg: ConBrio 2011, S. 169–183, hier: S. 169 f.

³³⁴ Lieben-Seutter, Christoph / Angyan, Thomas / Polzer, Berno Odo / Schäfer, Thomas / Knessl, Lothar: „Vorwort“, in: *Wien Modern. 28. Oktober bis 26. November 2001* (2001), S. 5.

³³⁵ Vgl. „Moderne als Medienmix“ in: *Falter* (30. Oktober 2002), <https://www.falter.at/zeitung/20021030/moderne-als-medienmix>, Zugriff: 29. April 2025.

³³⁶ Vgl. Lieben-Seutter u. a.: „Vorwort“, in: *Wien Modern 2001*, S. 5.

führungen mit einbezieht, sei es durch die Integration von filmischen Szenarien im Hintergrund des Konzerts, durch Tänzer:innen, Bilder oder Licht, die die Stimmung der Musik noch mehr zum Ausdruck bringen, bis hin zu Musiktheateraufführungen, bei denen das Szenische vollkommen mit der Musik verschmilzt.³³⁷ Zum anderen meint das Visuelle aber auch den grundsätzlichen Gedanken, „Musik ‚live‘ zu hören, [...] [was immer auch heißt], Musik bei ihrem Entstehen zu sehen“³³⁸, wie das Festivalteam im Vorwort des Festivaljahres 2001 erörtert. Dieser Gedanke des Genreübergreifenden zeigt sich auch wieder 2004, wo die Komponistin Olga Neuwirth porträtiert wird, die sich durch ihre Werke an der Schnittstelle von „Film, Literatur, Elektronik und Video“³³⁹ positioniert, indem sie eine Vielzahl unterschiedlicher kompositorischer Konzepte der Neuen Musik aufgreift und in ihren Kompositionen zur Geltung bringt. Durch das Themengebiet *Film* greift das Festival 2007 genreübergreifend diverse „Dokumentationen, Experimentalfilme, Stummfilm[e], Tanzfilm[e] [und] Animation[en]“³⁴⁰ auf und stimuliert auf diese Weise die visuelle Relevanz für das Publikum, aber auch die Notwendigkeit, Entwicklungen in der Neuen Musik dokumentarisch aufzubereiten. Auch der Themenschwerpunkt *Klangapparate* umfasst eine Vielzahl von Ausstellungen und Lectures, die einen neuen Blick auf die aktuelle Musikszene eröffnen sollen. *Wien Modern* probiert hier erneut andere Ansätze aus, Neue Musik auf ganz verschiedenen Ebenen zu vermitteln – durch Konzerte, aber eben auch durch Symposien, Projekte und Filmvorführungen.³⁴¹ Dies zeigt sich auch in der Aufbereitung des Vorwortes. Während in den vergangenen Jahren die Festivalschwerpunkte ausschließlich durch Fließtexte erläutert wurden, nutzt das Festival in diesem Jahr eine Mindmap, die in die drei Kategorien „FILM“³⁴², „KLANGAPPARATE“³⁴³ und „PROJEKTE“³⁴⁴ unterteilt ist und lediglich durch eine kurze Erläuterung ergänzt wird. Der klare Fokus auf diese drei Themenbereiche zeigt, dass in diesem Jahr außermusikalische Veranstaltungen einen sehr wichtigen Bestandteil im Festivalprogramm einnehmen. So ist in der Erläuterung der Mindmap auch

³³⁷ Vgl. Lieben-Seutter u. a.: „Vorwort“, in: *Wien Modern 2001*, S. 5.

³³⁸ Ebd., S. 5.

³³⁹ Lieben-Seutter, Christoph / Angyan, Thomas / Polzer, Berno Odo / Schäfer, Thomas, „Vorwort“, in: *Wien Modern. 28. Oktober bis 30. November 2004* (2004), S. 5.

³⁴⁰ Polzer u. a.: „Vorwort“, in: *Wien Modern 2007*, S. 5.

³⁴¹ Vgl. Ender, Daniel: „Musik und Maschine“. Int. Symposium Wien Modern (19./20.11.)“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 63/1 (2008), S. 38–39, hier: S. 38.

³⁴² Polzer u. a.: „Vorwort“, in: *Wien Modern 2007*, S. 5.

³⁴³ Ebd., S. 5.

³⁴⁴ Ebd., S. 5.

nicht allein von Konzerten die Rede, die die 80 Veranstaltungen von *Wien Modern* umfassen.³⁴⁵ „Tanz- und Musikperformances, Filmvorführungen, Vorträge, Workshops und eine Ausstellung“³⁴⁶ haben nahezu denselben Stellenwert innerhalb der Veranstaltungsreihe und sollen dem Publikum die Vielfalt und Heterogenität der Neuen Musik Szene repräsentieren. Anhand der verschiedenen „Themeninsel[n]“³⁴⁷, wie sie in den Katalogen beschrieben werden, zeigt sich ein programmatischer Wandel der aufgeführten Kompositionen. Immer mehr geht es darum, den visuellen Aspekt zu bedienen – sei es mit Theater, Film oder Foto-Ausstellungen. Der Medienwissenschaftler Tom Gunning erklärt diesen Wandel auch in einem Aufsatz im Almanach von 2002:

„Ich glaube, dass wir im 21. Jahrhundert endlich lernen werden, das bewegte Bild zu verstehen, indem wir das Staunen des frühen Publikums wiederentdecken, aber auch indem wir ein breites Bezugsfeld gewinnen, in dem alle diese verschiedenen Gesten, Momente, Handlungen, Ausdrücke, rätselhaften Objekte und flackernden Erleuchtungen nicht ein wahres Lexikon bilden werden, sondern ein Spektrum von Möglichkeiten, eine Tabelle von Verbindungen, den Stoff einer neuen Kunstform der Collage und Montage.“³⁴⁸

In der Neuen Musik ist somit ein auffälliger Wandel erkennbar, der von rein musikalischen Werken hin zu einer zunehmenden Bedeutung gestischer Elemente in der Musik führt. Wissenschaftsautorin Petra Unnützer führt diesen Gedanken weiter und erklärt den hier zu beobachtenden Wandel im Festivalprogramm mit einer wissenschaftlichen Erkenntnis, die sagt, dass der Mensch mehr als 90% des Erlebten nur über die Augen aktiv aufnimmt.³⁴⁹ Die Musik wird dem Publikum somit vereinfacht, indem visuelle Elemente hinzugefügt werden, wodurch es den Hörer:innen erspart bleibt, ein eigenes inneres Bild zu entwickeln.

Ogleich sich die Frage nach dem Visuellen wie ein roter Faden durch die Festivaljahre zu ziehen scheint, so betonen die Herausgeber:innen der Kataloge, dass das Thema nicht einschränken soll und, entsprechend des Festivalgedankens, Musik der aktuellen Zeit aufzuführen, genauso auch Kompositionen im Programm zu finden sind, die sich nicht mit dem visuellen Aspekt in Verbindung bringen lassen.³⁵⁰ So soll das Festival zwar zeigen, wie die Neue Musik Grenzen überschreitet und interdisziplinäre

³⁴⁵ Vgl. Polzer u. a.: „Vorwort“, in: *Wien Modern 2007*, S. 5.

³⁴⁶ Ebd., S. 5.

³⁴⁷ Ebd., S. 5.

³⁴⁸ Gunning, Tom: „Film ist. Eine Fibel für eine sichtbare Welt“, in: *Wien Modern. 1.-30. November 2002* (2002), S. 27–29, hier: S. 29.

³⁴⁹ Vgl. Unnützer, Petra: „Bilder hören, Musik sehen. Von der visuellen Musik zum Videokunstclip“, in: *Wien Modern. 1.-30. November 2002* (2002), S. 31–34, hier: S. 31.

³⁵⁰ Vgl. Lieben-Seutter u. a.: „Vorwort“, in: *Wien Modern 2001*, S. 5.

Verbindungen zu anderen Kunstbereichen herstellt, dabei aber nicht den primären Fokus auf die Musik verliert.³⁵¹ Im Jahr 2000 greift das Festival beispielsweise unter dem Motto *Elektronik. Raum. „musique spectrale“* die Entwicklung der elektronischen Musik auf und stellt damit erneut ein Thema in den Fokus des Festivals, das bereits seit 50 Jahren in der Musikwelt existiert. Das Thema ist eine Retrospektive auf die Entwicklung computergenerierter Musik in den letzten 50 Jahren mit Fokus auf die Bewegung der *musique spectrale* und zeigt nun deren Resultat im Jetzt der Musikszene. So schreibt auch der Musikwissenschaftler André Ruschkowski in seinem Artikel im Almanach, dass bereits in den 1950er Jahren Computer für musikalische Zwecke entdeckt werden und seit den 1970er Jahren computergenerierte Musik verstärkt in der musikalischen Avantgarde auftreten.³⁵² Elektronik wird demnach nicht als neuartiges Konzept in der Musik vorgestellt, sondern als Konzept der Vielschichtigkeit für neue Möglichkeiten in der Musikwelt, die sich aus den Erkenntnissen der vergangenen Jahrzehnte ergeben. Ganz wesentlich ist hierfür auch der Wandel der Bedeutung des Raums, in dem die Musik zur Aufführung gebracht wird, wie die Musikredakteurin Barbara Barthelmes im Katalog von 2000 erklärt:

„Zu den bekannten Parametern wie Tonhöhe, Tondauer, Lautstärke und Klangfarbe, kam dem Tonort eine entscheidende Bedeutung zu. Zunächst bezeichnet der Tonort im musikalischen Raum den Ort, an dem ein Klang entsteht. In der traditionellen Aufführungssituation, wie sie der Konzertsaal repräsentiert, ist dieser Tonort fixiert.[...] In der seriellen Musik wird der Tonort beweglich. Die genaue kompositorische Bestimmung seiner Lautheit und Farbe regelt, wie nah bzw. fern er gehört wird. Reihenkontext, Farbe und Dynamik entscheiden außerdem über die Richtung, in die er bewegt werden kann.“³⁵³

So sieht sie den Konzertort immer mehr im Alltag der Menschen verankert.³⁵⁴ Musik kann Menschen quasi überall begegnen. 2006 wird dieses Thema erneut aufgegriffen und im Rahmen des Festivalmottos *Musik&Gehirn* weitergeführt: Denn die Wahrnehmung von Musik beginnt im Kopf der Zuhörer:innen, sodass das Neue in der Musik der Gegenwart auch von jedem einzelnen unterschiedlich wahrgenommen werden kann und werden soll. Diese erste Wahrnehmung der Menschen wird anschließend durch Aspekte der allgemeinen Funktionalität des Gehirns weiter erörtert, sodass in den

³⁵¹ Lieben-Seutter, Christoph / Angyan, Thomas / Polzer, Berno Odo / Schäfer, Thomas / Knessl, Lothar: „Vorwort“, in: *Wien Modern. 1.-30. November 2002* (2002), S. 5.

³⁵² Vgl. Ruschkowski, André: „Der quantisierte Klang. Wege elektronischen Komponierens“, in: *Wien Modern. 27. Oktober bis 26. November 2000. Elektronik. Raum. „musique spectrale“* (2000), S. 9–21, hier: S. 9.

³⁵³ Barthelmes, Barbara: „Musik und Raum“, in: *Wien Modern. 27. Oktober bis 26. November 2000. Elektronik. Raum. «musique spectrale»* (2000), S. 17–21, hier: S. 18.

³⁵⁴ Vgl. ebd., S. 21.

Essays des Katalogs zahlreiche wissenschaftliche Beiträge aus der Neurowissenschaft zu finden sind. Es ist das „Neuland zwischen aktueller Neurowissenschaft und zeitgenössischer Musik“³⁵⁵, das *Wien Modern* in diesem Jahr zu ergründen versucht, wie Berno Odo Polzer im Vorwort näher erläutert.

Auch 2002 scheint das Festivalkonzept wieder auf frühere Entwicklungen von *Wien Modern* zurückzugreifen, die programmatisch parallel zu der „Zusammenführung akustischer und elektronischer Klänge mit visuellen Elementen“³⁵⁶, sowie dem Musiktheater stattfinden: Während in den vergangenen fünf Jahren ein Motto Schwerpunkt war, das sich wie ein roter Faden durch das Programm schlingen konnte, gibt es in diesem Jahr mit Wolfgang Rihm und Heinz Holliger wieder zwei Komponistenportraits als Schwerpunkte des Programms. Aus ihren Kompositionen soll der „dialogische“³⁵⁷ Charakter des Festivals verdeutlicht werden, „für Ursprung und Kontinuität“³⁵⁸ dazustehen. Auch 2003 wird dieser dialogische Charakter erneut Teil des Programms: György Ligeti als „Schlüsselfigur der musikalischen Avantgarde“³⁵⁹ und der damals fast in Vergessenheit geratene Komponist Jani Christou mit seinen Werken „im Grenzbereich zwischen Theater, Performance und Musik“³⁶⁰ verdeutlichen das Spannungsfeld zwischen dem sich die Neue Musik dieser Zeit bewegt.

Die zahlreichen programmatischen Entwicklungen zeigen sich auch im Umgang mit den Terminologien der Neuen Musik. Ab 2004 rückt der Begriff der *Gegenwart* verstärkt in die Kataloge des Festivals. Dies deutet ebenfalls darauf hin, dass sich *Wien Modern* allmählich von seinem ursprünglich retrospektiven Charakter löst und den Schwerpunkt stärker auf das aktuelle Geschehen in der Musikszene verlagert. Im Vorwort von 2004 wird *Wien Modern* als „fast vierwöchiges Festival mit Musik der Gegenwart“³⁶¹ angekündigt, was implizit eine Abgrenzung von früheren Werken des 20. Jahrhunderts suggeriert. Dieser Trend hin zu einem modernen, aktuellen Festival zeigt sich auch in der Definierung einer neuen Zielgruppe: Ab 2004 wird das Festival erstmals explizit auf ein junges Publikum ausgerichtet und etabliert sich damit als ein Vorreiter

³⁵⁵ Polzer, Berno Odo: „Vorwort“, in: *Wien Modern. 2008* (2008), S. 5.

³⁵⁶ Lieben-Seutter u. a.: „Vorwort“, in: *Wien Modern 2002*, S. 5.

³⁵⁷ Ebd., S. 5.

³⁵⁸ Ebd., S. 5.

³⁵⁹ Lieben-Seutter, Christoph / Angyan, Thomas / Polzer, Berno Odo / Schäfer, Thomas: „Vorwort“, in: *Wien Modern. 31. Oktober bis 29. November 2003* (2003), S. 5.

³⁶⁰ Ebd., S. 5.

³⁶¹ Lieben-Seutter u. a.: „Vorwort“, in: *Wien Modern 2004*, S. 5.

in der gezielten Ansprache und Einbindung der jüngeren Generation.³⁶² Mit *Dschungel Wien Modern* wird eine Veranstaltungsreihe eröffnet, die als Entdeckungsort für Kinder und Familien „zeitgenössisches Musiktheater, theatrale Musikformen und Performance[s]“³⁶³ präsentiert. Damit sollen bereits junge Menschen „ab 5 Jahren“³⁶⁴ an Neue Musik herangeführt werden, sodass diese schon früh mit der Musik vertraut werden – und das auf ganz spielerische und abenteuerliche Weise, wie im Almanach des Gründungsjahres des Kinderfestivals hervorgehoben wird.³⁶⁵ Ab 2005 wird die Szenerie der Konzertprogramme zudem durch die sogenannte *Wien Modern Lounge* erweitert, die „während des gesamten Festivals von 18.00 Uhr bis 2.00 Uhr morgens geöffnet [...] [ist und] als Café und Bar zur Verfügung steh[t]“³⁶⁶. *Wien Modern* etabliert dadurch einen Raum, der dem Publikum die Möglichkeit bietet, einen neuartigen und offenen Dialog über die erlebte Musik zu führen –³⁶⁷ ein essenzieller Ansatz, um überhaupt ein besseres Verständnis für diese Musik entwickeln zu können.

5.4 Vertiefung terminologischer Diskurse: 2008 bis 2017

Mit der zunehmenden Vielfalt an Komponenten innerhalb des Festivals verliert die terminologische Struktur an Stringenz. Anstelle der präzisen Differenzierung zwischen Begriffen wie *Moderne* oder *Neue Musik* wird nun die grundlegende Frage aufgeworfen, was Neue Musik überhaupt umfasst und sein kann. Die verwendeten Terminologien werden weitgehend synonym gebraucht, ohne dass eine klare Unterscheidung zwischen den Begriffen innerhalb der Kataloge erkennbar ist. Lediglich der Begriff *Gegenwart* wird spezifisch für Musik verwendet, die gerade erst komponiert wurde. Dies verdeutlicht, dass das Festival angesichts der Vielzahl an Begriffen und ihrer nicht klar festgelegten Definitionen keiner konsistenten terminologischen Linie folgen kann. Anstatt diesen Fragen selbst eine Antwort liefern zu können, überträgt das Festival

³⁶² Vgl. Rudolph, Marie-Therese: „Das Ding hat Musik!“, in: *Falter* (19. Oktober 2005), <https://www.falter.at/zeitung/20051019/das-ding-hat-musik>, Zugriff: 22. April 2025.

³⁶³ „Dschungel Wien Modern. Ein neues Festival für junges Publikum“, in: *Wien Modern. 28. Oktober bis 30. November 2004* (2004), S. 52.

³⁶⁴ Lieben-Seutter u. a.: „Vorwort“, in: *Wien Modern 2004*, S. 5.

³⁶⁵ Vgl. „Dschungel Wien Modern.“, in: *Wien Modern 2004*, S. 52.

³⁶⁶ Lieben-Seutter, Christoph / Angyan, Thomas / Polzer, Berno Odo / Schäfer, Thomas: „Vorwort“, in: *Wien Modern. 4. Bis 28. November 2005* (2005), S. 5.

³⁶⁷ Vgl. Rögl, Heinz: „Lachenmann – Furrer – Scelsi. ‚Wien Modern‘ (4.-28.11)“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 61/1 (2006), S. 81–85, hier: S. 82.

stattdessen die Fragestellung auf das Publikum, was unter *Musik der Gegenwart* zu verstehen ist und inwiefern diese Musik als *neu* charakterisiert werden kann. Es impliziert damit, dass die Bewertung dieser Aspekte der individuellen Urteilsbildung dem Publikum überlassen wird.³⁶⁸ Durch die Konfrontation mit neuen und unbekannten musikalischen Kompositionsstilen wird den Besucher:innen der Konzerte die Möglichkeit gegeben, sich selbst neu zu erfahren und die eigene Wahrnehmung von Musik in Frage zu stellen. Die Offenheit des Festivals hinsichtlich der Definition und Kategorisierung Neuer Musik fördert diesen Prozess der individuellen Entdeckung und Reflexion, indem es dem Publikum die Freiheit lässt, eigene Interpretationen und Bewertungen dieser Entwicklung der Neuen Musik vorzunehmen.³⁶⁹ So begleitet diese Heterogenität das Festival auch in den kommenden Jahren weiter und wirft auf diese Weise immer mehr die Frage nach der Definition einer Neuen Musik in den Raum. So schreibt Berno Odo Polzer im Festivalkatalog 2008:

„War es in den Anfängen von Wien Modern noch eine überschaubare Zahl von Protagonisten der Nachkriegsavantgarde, anhand derer sich die musikalische Zeitgeschichte in klaren Linien erzählen ließ, so finden sich heute unter dem konzeptuellen Dach des Festivals Künstlerinnen und Künstler, die in ihren Zielsetzungen, Mitteln und Praktiken, ihrem politischen Bewusstsein und ihren Bildungswegen denkbar unterschiedlich sind. Vor dem Hintergrund dieser Heterogenität geht es Wien Modern um die Frage, was zeitgenössische Musik [...] heute sein kann.“³⁷⁰

Die Frage nach der Definition von Neuer Musik bleibt also weiterhin bestehen. 2011 stellt *Wien Modern* den Komponisten Wolfgang Mitterer in einem Interview schließlich auch vor den Terminologien-Dschungel und fragt explizit nach dem Unterschied zwischen Neuer und Zeitgenössischer Musik. Darauf antwortet er:

„Vor zehn Jahren galt Schönberg noch als zeitgenössische Musik, daher weiß ich nicht genau, was Zeitgenossen sein sollen. Neue Musik ist an und für sich ein umfassender Begriff, der eigentlich für eine bestimmte Art von Musik verwendet wird. Musik, die jetzt komponiert wird, ist zeitgenössisch, aber das muss nicht unbedingt neue Musik sein.“³⁷¹

Auch diese Definition des Komponisten reflektiert die Unsicherheit gegenüber Definition von *Neuer* und *Zeitgenössischer Musik*. Nach ihm beschreibt *Neue Musik* eine musikalische Periode, während *Zeitgenössische Musik* lediglich den aktuellen Zeitraum beschreibt, ohne notwendigerweise den Status der Neuen Musik zu implizieren. Hier

³⁶⁸ Vgl. Rögl: „Lachenmann - Furrer - Scelsi“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 61/2, S. 5.

³⁶⁹ Vgl. Polzer, „Vorwort“, in: *Wien Modern. 2008*, S. 5.

³⁷⁰ Ebd., S. 5.

³⁷¹ „Die Sprache der Klänge. ‚Ich bin einfach Komponist‘: Wolfgang Mitterer im Gespräch“, in: *Wien Modern. 2011. Das Festival für Musik der Gegenwart* (2011), S. 108–111, hier: S. 109 f.

zeigt sich also erneut, dass die beiden Begriffe flexibel und nicht immer klar abgegrenzt sind, da sie sich je nach Kontext und individuellen Perspektiven ändern können. Der Musikwissenschaftler Ralf von Appen erörtert den Begriff der Neuen Musik schließlich im Katalog von 2015 weiter und betrachtet dabei Neue Musik als Kunstform, die über alltägliche Zwecke hinausgeht und ein intensives, kontemplatives Hörerlebnis bieten soll, indem sie gewohnte musikalische Erfahrungen herausfordert und erweitert, während sie gleichzeitig die Definition und Grenzen der Musik selbst infrage stellt:

„Wozu dient Neue Musik? Zunächst einmal ist nicht auszuschließen, dass sie zu denselben alltäglichen Zwecken genutzt wird wie Pop – nur wird darüber nicht öffentlich gesprochen, denn wer öffentlich eingesteht, sich zu Rihm zu entspannen, wird möglicherweise als Banause bezeichnet. Kunstmusik, als deren Speerspitze Neue Musik ja gilt, soll selbstzweckhaft, ohne externen Nutzen, gehört werden. Konzentriertes Zuhören wird als notwendig angesehen, um verborgene Strukturen nachvollziehen zu können oder gänzlich neue Klangwelten zu erleben; Kontemplation ist nötig, um sich auf eine Herausforderung des Wahrnehmungsapparates einzulassen, bei der wir mit ästhetischen Erfahrungen konfrontiert werden, denen wir weder im Alltag noch in aller bislang bekannten Musik begegnen. In anderen Stücken mag es darum gehen, einer komplexen, vielleicht widersprüchlichen Emotionalität zu folgen oder etwas Menschliches auf unverbrauchte Weise zum Ausdruck zu bringen. Neue Musik soll Gewohntes in Frage stellen, die Grenzen der bekannten Erfahrungen erweitern, neue Antworten auf kompositorische Probleme finden und - das ist in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts fast immer auch ein Thema - beständig neu fragen, was Musik (oder im Detail ‚Werk‘, ‚Komposition‘, ‚Improvisation‘, ‚Komponist‘ etc.) eigentlich ist bzw. noch alles sein kann.“³⁷²

Durch seine Herangehensweise an die Definition von Neuer Musik demonstriert Ralf von Appen dem Festivalpublikum die Divergenz in den Zielsetzungen zwischen Neuer Musik und anderen musikalischen Genres wie dem Popbereich. Er positioniert Neue Musik nicht als bloßes Mittel zur Unterhaltung oder als Flucht aus dem Alltagsgeschehen, sondern vielmehr als reflektierendes Instrument, das die gegenwärtigen Realitäten und gesellschaftlichen Kontexte spiegelt und reflektiert.³⁷³ Diese Musikform dient nicht nur der persönlichen Befriedigung oder Unterhaltung, sondern fordert von ihrem Publikum eine aktive und oft anstrengende Auseinandersetzung.³⁷⁴ Sie zwingt uns, unsere Hörgewohnheiten zu hinterfragen und uns mit unbekannten ästhetischen Konzepten auseinanderzusetzen, die in der populären Musik oft nur am Rande oder gar nicht vorkommen.³⁷⁵ In diesem Sinne wird Neue Musik zu einem Medium des intellektuellen und emotionalen Wachstums, das den Status quo in der Musik herausfordert und durch die ständige Neuerfindung von Klang- und Kompositionsprinzipien

³⁷² Appen, Ralf von: „Grenzziehungen und -übertritte“, in: *Wien Modern. 25. – 28.11.2015* (2015), S. 37–39, hier: S. 38.

³⁷³ Vgl. ebd., S. 38.

³⁷⁴ Vgl. ebd., S. 38.

³⁷⁵ Vgl. ebd., S. 38.

fortwährend neu definiert wird.³⁷⁶ So spiegelt sich in ihr nicht nur eine innovative musikalische Sprache, sondern auch der ständige Versuch, die menschliche Erfahrung und die Bedingungen der Gegenwart auf radikale und oft provokante Weise zu erfassen und herauszufordern. Dies wird besonders evident im Festivaljahr 2017, in dem der künstlerische Leiter Bernhard Günther die Thematik „Musik als Gegenwartskunst“³⁷⁷ analysiert. In diesem Kontext ermutigt er das Publikum dazu, eigene mentale Bilder während der Vorstellungen zu entwickeln und somit eine individuelle Interpretation der Musik zu ermöglichen.³⁷⁸ So wird das Festival zu einem Experimentierfeld für neue Formen der musikalischen Kommunikation und Wahrnehmung, bei dem die Grenzen zwischen Künstler:innen und Zuhörer:innen immer mehr miteinander verschwimmen.

Ab dem Festivaljahr 2010 wird dem Titel *Wien Modern* ein Untertitel hinzugefügt: *Das Festival für Musik der Gegenwart*. Der Terminus *Modern* aus dem eigentlichen Titel wird hier also durch den Terminus der *Gegenwart* erweitert, wodurch *Wien Modern* indirekt impliziert, dass mit dem Begriff *Modern* nicht unbedingt der Fokus auf dem Gegenwärtigen, sondern vielmehr auf einer ganzen Epoche liegt. Die Erweiterung des Titels signalisiert daher nun eine bewusste Verschiebung in der Programmgestaltung und Konzeption des Festivals. Im Vorwort beschreibt der künstlerische Leiter Matthias Lošek diese Entwicklung der Neuen Musik als einen Prozess, der sich „immer wieder neu erfindet, [...] [weshalb sich] Wien Modern [auch] immer wieder aufs Neue [erfinden]“³⁷⁹ muss. So proklamiert sich das Festival als Festival im Hier und Jetzt und stellt damit laut Vorworten und Titel die Gegenwartsmusik ganz in den Fokus des Programms. Diese Vorgehensweise wird im Vorwort von 2013 weiter gefestigt, in dem es heißt: „Im stetigen Wechselspiel zwischen Vergangenheit und Zukunft, dem ewigen Dualismus, erkennen wir die Gegenwart – das Heute – das Ist. WIEN MODERN das Festival für Musik der Gegenwart!“³⁸⁰ Obgleich bereits seit 2010 der Zusatz *Das Festival für Musik der Gegenwart* im Titel der Festivalkataloge steht, so ist es das erste Mal, dass sich *Wien Modern* in dieser Deutlichkeit gegenüber dem Publikum im Vorwort äußert. So steht der Festivaljahrgang nicht nur in seiner programmatischen Vielfalt im Zeichen

³⁷⁶ Vgl. Fricke: „Contemporary Music“, in: *Musical life in Germany*, S. 169.

³⁷⁷ Bernhard: „Vorwort“, in: *Wien Modern 30*, S. 3.

³⁷⁸ Vgl. ebd., S. 3.

³⁷⁹ Lošek: „Liebes Publikum!“, *Wien Modern 2010*, S. 4.

³⁸⁰ Lošek, Matthias: „Liebes Publikum!“, in: *Wien Modern. 2013. Das Festival für Musik der Gegenwart. WIEN MODERN #26 24.10.–15.11.2013* (2013), S. 6–7, hier: S. 7.

der vordergründigen Vermittlung von Neuer Musik,³⁸¹ sondern proklamiert sich so auch mit dem Titel nach außen hin. Im darauffolgenden Festivaljahr verschwindet der Titelzusatz *Das Festival für Musik der Gegenwart* bereits vier Jahre nach seiner Einführung schon wieder vom Titelblatt des Festivalkatalogs. Dennoch versteht sich das Festival auch hier weiterhin als Veranstaltungsort für neue Konzepte der Musikszene und möchte die „Neugier auf das Kunstschaffen der Gegenwart wecken, klassische Konzertformate hinterfragen, neue kreieren und diese zur Diskussion stellen“³⁸², wie es im Vorwort des Almanachs von 2014 zu lesen ist.

Das Neue in der Musik muss dabei jedes Jahr von den Komponist:innen und Künstler:innen selbst neu gesucht und gefunden werden, wie Kulturmanager Bernhard Kerres im Vorwort des Katalogs von *Wien Modern* 2012 schreibt.³⁸³ Ergänzt wird dieser Ansatz durch das Grußwort von dem künstlerischen Leiter Matthias Lošek, der „das Heute [...] [als] das Gestern von Morgen“³⁸⁴ betrachtet und demgemäß die gegenwärtigen Kompositionen als Hauptbestandteil des Festivals proklamiert. Obgleich der Eindruck vermittelt wird, dass demgemäß der Zeitraum vor 1988 kaum mehr Relevanz für das Festival zu haben scheint, so spricht der Musikwissenschaftler Wolfgang Schaufler in seinem Aufsatz im Almanach von einer „kluge[n] Zusammenstellung“³⁸⁵ von Werken aus der Zeit der Wiener Schule und merkt an, dass man bei *Wien Modern* nun erkannt hat, „wie konservativ im besten Sinn Schönberg, Berg und Webern im Vergleich zu den Zeitgenossen waren.“³⁸⁶ Zwar wird nur noch ein kleiner prozentualer Anteil an früheren Kompositionen aufgeführt,³⁸⁷ doch werden diese gezielt ausgewählt und in das Programm eingebunden, sodass für das Publikum weiterhin ersichtlich bleibt, inwieweit sich der heutige musikalische Ansatz aus den damaligen kompositorischen Strömungen entwickeln konnte. Wichtiger für das Programm von *Wien Modern* bleibt

³⁸¹ Vgl. „Mailath: ‚Wien Modern‘ bleibt der Gegenwartsmusik auf der Spur“, in: *Presse-Service Rathaus-korrespondenz Stadt Wien* (06. Oktober 2010), <https://presse.wien.gv.at/2010/10/06/mailath-wien-modern-bleibt-der-gegenwartsmusik-auf-der-spur>, Zugriff: 22. April 2025.

³⁸² Lošek, Matthias: „The game is on!“, in: *Wien Modern. 29.10–21.11.2014* (2014), S. 10–11, hier: S. 10.

³⁸³ Vgl. Kerres, Bernhard: „Vorwort“, in: *Wien Modern. 2012. Das Festival für Musik der Gegenwart. WIEN MODERN #25 22. Oktober bis 18. November 2012* (2012), S. 7.

³⁸⁴ Lošek, Matthias: „Liebes Publikum!“, in: *Wien Modern. 2012. Das Festival für Musik der Gegenwart. WIEN MODERN #25 22. Oktober bis 18. November 2012* (2012), S. 11.

³⁸⁵ Schaufler, Wolfgang: „Wien. Herbst. 1988. Erinnerungen an das erste WIEN MODERN-Festival“, in: *Wien Modern. 2012. Das Festival für Musik der Gegenwart. WIEN MODERN #25 22. Oktober bis 18. November 2012* (2012), S. 44–45, hier: S. 45.

³⁸⁶ Ebd., S. 45.

³⁸⁷ Vgl. Dražić, Lena: „Endbericht: Wien Modern 2012“, in: *mica – music austria* (26. November 2012), <https://www.musicaustria.at/endbericht-wien-modern-2012/>, Zugriff: 22. April 2025.

weiterhin aber die Symbiose aus Musik mit anderen Kunstformen wie Theater, Tanz oder Film, welche auch dazu führt, dass die Räumlichkeiten an die Erfordernisse der Werke angepasst werden müssen. So spricht *Wien Modern* 2010 davon, dass Veranstaltungen „sowohl im traditionellen Konzertrahmen als auch in grenzüberschreitenden Projekten“³⁸⁸ stattfinden. Diesen Wandel der Neuen Musik, den sich *Wien Modern* nun schon seit mehreren Jahren einzustehen und umzusetzen versucht, beschreibt der künstlerische Leiter Mathias Lošek im Vorwort als einen nicht ruhenden, sondern fortschreitenden Prozess.³⁸⁹ Daraus folgt die Schlussfolgerung für ihn: „So wie sich Kunst immer wieder neu erfindet, so erfindet sich auch Wien Modern immer wieder aufs Neue.“³⁹⁰ Das Programm soll demnach erneut das sein, „was jetzt geschrieben, was jetzt komponiert wird“³⁹¹ und dieses Jetzt darf auch neue Grenzen überschreiten.

Zu diesen Grenzüberschreitungen gehört auch der Transfer in die Welt des Films. 2009 steht *Wien Modern* ganz unter dem Motto *Televisionen* und fragt mit Hilfe von „Dokumentationen, Filmporträts, Diskussionssendungen, Interviews, Konzert- und Probenmitschnitte, Nachrichtensendungen, Kunst- und Musikfilme, [sowie] Vorträge und Fernsehoper von 1958 bis heute“³⁹² nicht nur danach, was unter Neuer Musik verstanden werden kann, sondern versucht den visuellen Charakter auch in den Konzertprogrammen zu implementieren. Dadurch wird die gesamte Musikentwicklung seit der Nachkriegszeit visuell für das Publikum aufbereitet und die Vielfalt und Komplexität der verschiedenen kompositorischen Richtungen filmisch dargelegt. Daneben gelangt mit dem Künstlerportrait Robert Ashley das Genre der *Fernsehopern* ins Festival, dem Motto folgend, die Zuschauer:innen direkt aus ihrem Alltag abzuholen und in die Opernwelt zu entführen.³⁹³ Die Integration alltäglicher Lebensrealitäten der Besucher:innen wird auch im Festivaljahr 2014 fortgeführt: Um eine unmittelbare Nähe zum Publikum zu schaffen, wird die gegenwärtige Problematik des Bürolebens sowie der mangelnden Work-Life-Balance explizit in das Festivalprogramm aufgenommen.³⁹⁴ Dieses Einbeziehen aktueller Problem- und Aufgabenstellungen der Menschen soll

³⁸⁸ Lošek: „Liebes Publikum!“, in: *Wien Modern 2010*, S. 4.

³⁸⁹ Vgl. ebd., S. 4.

³⁹⁰ Ebd., S. 4.

³⁹¹ Ebd., S. 4.

³⁹² Polzer, Berno Odo: „Vorwort“, in: *Wien Modern. 2009. 29. Oktober – 21. November* (2009), S. 5.

³⁹³ Vgl. Scheib, Christian: „The Angel of Loneliness“, in: *Wien Modern. 2009* (2009), S. 72–73, hier: S. 72.

³⁹⁴ Bartmann, Christian: „Die ganze Welt ist jetzt Büro. Merkwürdigkeiten der Arbeitswelt am Anfang des 21. Jahrhunderts“, in: *Wien Modern. 29.10–21.11.2014* (2014), S. 33–37, hier: S. 33.

dem Publikum die Relevanz von Neuer Musik verdeutlichen, welche immer wieder auch als Spiegel der Realität zu verstehen ist. Durch diese Auseinandersetzung mit solch gesellschaftlich relevanten Themen wird die Überwindung gegenüber Neuer Musik gegenüber einem neuen Publikum gemindert und abgebaut. Dieser Effekt wird durch interaktive Workshops, Podiumsdiskussionen und kreative Arbeitsräume, in denen sich das Publikum aktiv einbringen kann, verstärkt. So entstehen Räume des Austauschs und der Reflexion, in denen Musik und Alltag ineinanderfließen und mit denen *Wien Modern* den gegenwärtig-relevanten Charakter innerhalb des Festivals intensiviert. So sieht sich das Festival nämlich auch „im Verstehen der neuen Musik als ‚Spiegel unserer Zeit‘ [...] [, nämlich] musikalische Werke [...] im Hier und Jetzt vor[zu]stellen“³⁹⁵, wie es 2011 im Vorwort des Festivalkatalogs heißt.

Trotz der vollkommenen Ausrichtung auf die Gegenwart im Festivalprogramm, bleibt sich das Festival also weiterhin dahingehend treu, Festivalschwerpunkte in den Fokus des Programms zu stellen. So steht es beispielsweise 2013 unter dem Motto *Tanz – WIEN MODERN bewegt*. Elementar für die Aufführung solch gegenwärtiger Kompositionen sind neue Formate auf der Konzertbühne, die traditionelle Konzertkonzepte auflösen. Musikkritikerin Andrea Amort thematisiert die Dekonstruktion traditioneller Elemente in ihrem Beitrag im Festivalkatalog und weist darauf hin, dass in der zeitgenössischen Rezeption Neuer Musik eine Konzertaufführung nicht mehr zwingend mit musikalischen Darbietungen einzuleiten ist, sondern vielmehr auch alternative dramaturgische Elemente und Formate eine zentrale Rolle einnehmen können.³⁹⁶ So sind 2014 auch Film- und Foto-Veranstaltungen Teil des *Wien Modern* Programms und weiten damit die Möglichkeiten der Neuen Musik weiter aus. Bilder sind auch für *Wien Modern* 2017 von Relevanz. Hier sind sie allerdings im übertragenen Sinne gemeint. Unter dem Leitmotiv *Bilder im Kopf* liegt der Fokus in diesem Jahr nicht ausschließlich auf der Reflexion über die Inhalte und kompositorischen Strömungen der Neuen Musik als zeitgenössische Kunstform. Vielmehr wird besonderes Augenmerk darauf gelegt, wie das Publikum diese Musik wahrnimmt und welche Assoziationen es mit ihr verbindet.³⁹⁷ Der künstlerische Leiter Bernhard Günther sagt im Interview mit *mica – music*

³⁹⁵ Lošek, Matthias: „Liebes Publikum!“, in: *Wien Modern. 2011. Das Festival für Musik der Gegenwart* (2011), S. 4–5, hier: S. 4 f.

³⁹⁶ Amort, Andrea: „Zeitgenössischer Tanz liebt neue Musik, aber selbstbestimmt“, in: *Wien Modern. 2013. Das Festival für Musik der Gegenwart. WIEN MODERN #26 24.10.–15.11.2013* (2013), S. 62–67, hier: S. 63.

³⁹⁷ Vgl. Günther: „Vorwort“, in: *Wien Modern* 30, S. 3.

austria: „Man soll nach diesem Monat eben nicht das Gefühl haben, man weiß jetzt, wie zeitgenössische Musik ist... Die Vielfalt von Haltungen und der Farbenreichtum machen zeitgenössische Musik zu etwas Besonderem. Machen Sie die Augen zu, und sehen Sie die Bilder im Kopf.“³⁹⁸ Auch hier vermittelt das Festival also wieder einen großen interpretatorischen Spielraum in Bezug auf die definitorische Auslegung der Terminologien. Dennoch bietet der Katalog mit seinen vielen Begleittexten erneut einen zentralen Ausgangspunkt, Assoziationen und neue Denkweisen beim Publikum anzuregen: Hier finden sich Anhaltspunkte und Erläuterungen zu der beim Festival aufgeführten Musik. Zusätzlich lädt das Veranstaltungsteam aber auch explizit dazu ein, beispielsweise am Gesprächsformat *Bar Modern* teilzunehmen, um mit Veranstalter:innen, Künstler:innen, Komponist:innen, aber auch mit anderen Menschen aus dem Publikum ins Gespräch zu kommen und in einen Austausch zu treten.³⁹⁹ Denn nur im Dialog kann das Moderne in der Musik umfassend erschlossen werden, wodurch im Anschluss auch präzisere *Bilder im Kopf* entstehen können. Auch das Festivaljahr 2015 dreht sich um ein Festivalmotto. Mit dem Festivaltitel *Pop. Song. Voice* setzt *Wien Modern* in diesem Jahr zwei zentrale Themenschwerpunkte, um die sich die Programmpunkte des Festivals entfalten: Popmusik und Stimme. Während in den 1990er Jahren zunehmend Vielfalt in das Neue-Musik-Programm durch den Transfer in andere Kulturbereiche integriert wurde, thematisiert das Festival in diesem Jahr eine weitere Komponente: Die „Alltags- und Populär-Kultur“⁴⁰⁰, wie es im Vorwort von Matthias Lošek heißt. Daneben folgt der Schwerpunkt Stimmen und Lied, der aber natürlich eng mit dem thematischen Schwerpunkt Pop verknüpft ist. Obgleich *Wien Modern* in den Jahren 2010 und 2011 erneut auf das Konzept zurückgreift, Komponist:innen beziehungsweise Länder in den Mittelpunkt des Programms zu stellen, was einen abweichenden Ansatz im Vergleich zu den Jahren darstellt, in denen spezifische Festivalmottos gewählt wurden, lässt sich dennoch ein veränderter Umgang mit den thematischen Schwerpunkten im Vergleich zu den frühen Jahren des Festivals erkennen: Die Debatten um die Terminologien der Neuen Musik gewinnen zunehmend an Bedeutung, ebenso wie die Auseinandersetzung mit der Überschreitung von Grenzen hin zu anderen Kunstgenres. Im Gegensatz dazu

³⁹⁸ Rögl, Heinz: „Bilder im Kopf“, in: *mica – music austria* (31. Oktober 2017), <https://www.musicaustria.at/bilder-im-kopf-vorbericht-wien-modern-2017/>, Zugriff: 04. Mai 2025.

³⁹⁹ Vgl. Günther: „Vorwort“, in: *Wien Modern* 30, S. 3.

⁴⁰⁰ Lošek, Mathias: „Liebes Publikum!“, in: *Pop. Song. Voice. Wien Modern. 05.–28.11.2015* (2015), S. 6–7, hier: S. 6.

verringert sich der Erklärungsbedarf hinsichtlich der verschiedenen ästhetischen Kompositionsströmungen des 20. Jahrhunderts, ebenso wie deren vorrangige Platzierung im Programm. Zentraler wird vielmehr der Blick auf die Gegenwart und die aktuellen Entwicklungen innerhalb der Musikszene im Hier und Jetzt.

6 Statistische Gesamtauswertung des *Wien Modern Festival*programms von 1988 bis 2017

Obgleich die Programmschwerpunkte und die Haltungen über die verschiedenen Terminologien der Neuen Musik aus den Begleittexten in den Almanachen hervorgehen, so zeigt sich dennoch nur durch eine statistische Gesamtauswertung, inwieweit das Festival seine proklamierten programmatischen Inhalte im Programm tatsächlich aufgreift und umsetzt. Der Musikwissenschaftler Andreas Holzer hat in seinem Buch *Netze der Macht in der Neue-Musik-Szene* bereits eine Analyse der *Wien Modern Festival*jahre von 2010 bis 2019 unter verschiedenen Parametern durchgeführt (darunter „Anzahl der aufgeführten Stücke“⁴⁰¹, „Besetzung bzw. Art der aufgeführten Stücke“⁴⁰², „Anzahl und Anteil der Stücke von Komponistinnen“⁴⁰³ sowie „Anzahl der Aufführungsstätten“⁴⁰⁴). Das folgende Kapitel orientiert sich an diesem methodischen Ansatz Holzers, erweitert jedoch die Analyse des Festivalprogramms um weitere Parameter und einen längeren Zeitraum von 1988 bis 2017. Die Analysen Holzers werden daher nicht in die vorliegende Untersuchung integriert, da für die Datenauswertung eigenständige Parameter und Kategorien definiert werden. Es handelt sich demnach um eine vollständig neu konzipierte und unabhängige Datenanalyse.

Im Rahmen dieser Analyse erfolgt eine statistische Auswertung des gesamten Festivalprogramms hinsichtlich der Entstehungszeitpunkte der aufgeführten Kompositionen. Darüber hinaus wird eine detaillierte Datenanalyse der Uraufführungen, der Überraschungskonzerte⁴⁰⁵, der außermusikalischen Veranstaltungen sowie des Nachwuchsfestivals *Dschungel Wien Modern* vorgenommen. Ergänzend dazu wird auch die Geschlechterverteilung der im Programm vertretenen Komponist:innen sowie die Vielfalt der genutzten Aufführungsorte systematisch untersucht. Die Analyse hat zum Ziel,

⁴⁰¹ Holzer: *Netze der Macht in der Neue-Musik-Szene*, S.62f.

⁴⁰² Ebd., S. 64.

⁴⁰³ Ebd., S. 64 f.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 65.

⁴⁰⁵ Dieser Begriff ist in den bestehenden Katalogen nicht verzeichnet und wurde von der Autorin speziell für im Programm nicht explizit genannte Kompositionstitel eingeführt. Überraschungskonzerte stellen in der Regel themenübergreifende Programmpunkte dar, deren Inhalte den Zuschauer:innen im Voraus des Konzertabends nicht im Detail bekannt sind.

langfristige Entwicklungen und Tendenzen im Zeitverlauf des Festivals zu identifizieren, um anschließend Rückschlüsse zu ziehen, wie *Wien Modern* mit der Entwicklung der Neuen Musik im Festivalprogramm selbst umgeht.

6.1 Periodisierte Einteilung zur Auswertung der aufgeführten Werke im Zeitraum von 1988 bis 2017

Für die nun folgende programmspezifische Auswertung der Festivalkataloge ist es notwendig, sämtliche Programmpunkte aus jedem Festivaljahr systematisch zu erfassen. Ziel dabei ist es zunächst, die einzelnen Programmpunkte der Festivaljahre chronologisch nach dem Entstehungsdatum der Kompositionen zu ordnen.⁴⁰⁶

Vor 1900

Alle aufgeführten Werke, die nicht im 20. Jahrhundert entstanden sind, werden unter der Kategorie *vor 1900* zusammengefasst. Zur besseren Visualisierung und Abgrenzbarkeit ist sie in allen Statistiken gelb hervorgehoben. Diese Periode repräsentiert Kompositionen aus früheren Epochen, deren Integration in das Programm von *Wien Modern* ein gezieltes Spannungsverhältnis zwischen etablierten musikalischen Stilrichtungen und neuen Kompositionen erzeugen soll. Ziel dieser kuratorischen Strategie von *Wien Modern* soll vermutlich die Gewinnung eines größeren Publikums für die Neue Musik sein, insbesondere jener Zuhörerschaft, die ansonsten nicht die Veranstaltungen von *Wien Modern* besucht hätte. Dieses Konzept prägt nahezu sämtliche Festivaljahre und zeigt sich exemplarisch bereits im ersten Festivaljahr am 30. Oktober 1988: Dort findet sich im Programm der *Zweite Doppelgesang* von Wolfgang Rihm und

⁴⁰⁶ Während ab dem Jahr 2000 die entsprechenden Kompositionsdaten in den Programmheften enthalten sind, fehlen diese Informationen für den Zeitraum von 1988 bis 1999 vollständig, weshalb eine zusätzliche Recherche für jedes Einzelstück erforderlich ist, um die Kompositionsdaten in die Auswertung mit einzubeziehen. Es ist zu beachten, dass bei einigen wenigen Werken nur das Uraufführungsdatum bekannt ist. In diesen Fällen wird das Uraufführungsdatum statt dem Kompositionsdatum in die Auswertung integriert. Kleinere Abweichungen in den Daten haben für die Analyse jedoch keinen signifikanten Einfluss, da die Jahre in zeitlichen Blöcken aggregiert sind. Zur systematischen Analyse der Programminhalte jedes der 30 Festivaljahre werden die Entstehungsdaten der aufgeführten Werke mit Hilfe einer zeitlichen Periodisierung strukturiert, um eine präzisere zusammenfassende graphische Darstellung von jedem Festivaljahr zu ermöglichen. Die Periodisierung gliedert sich dabei in folgende Zeitabschnitte: vor 1900, 1900 bis 1932, 1933 bis 1945, 1946 bis 1967, 1968 bis 1987, 1988 bis 1999, 2000 bis 2009, 2010 bis 2017.

das Stück *Ramifications* von György Ligeti, während dazwischen aber auch bekannte Werke von Wolfgang Amadeus Mozart (Konzert für Klavier und Orchester in *Es-Dur*) und Joseph Haydn (Symphonie Nr. 101 *Die Uhr* in *D-Dur*) aufgeführt werden. Dieses gezielte Einbinden von Werken früherer Epochen zeigt sich auch noch 30 Jahre später bei *Wien Modern*: So wird beispielsweise am 28. November 2017 im Rahmen desselben Konzerts Luigi Nonos *La lontananza nostalgica utopica futura* aber auch Johann Sebastian Bachs *Chaconne* aus der *Partita* für Violine Solo Nr. 2 zur Aufführung gebracht.

1900 bis 1932

In der nun folgenden chronologischen Analyse der bei *Wien Modern* aufgeführten Werke wird die Jahrhundertwende als zeitlicher Beginn für Neue Musik festgelegt. Diese Entscheidung begründet sich in der Herausforderung, den genauen Anfangspunkt der Neuen Musik zu definieren. Während durch Paul Bekkers erstmalige Nennung des Begriffs der *neuen Musik* das Jahr 1919 als Startpunkt angenommen werden kann, legt der deutsche Musikwissenschaftler Hans Heinz Stuckenschmidt 1981 den Beginn der Neuen Musik bereits für das Jahr 1907 fest.⁴⁰⁷ Zu einer ähnlichen zeitlichen Einordnung kommt auch Carl Dahlhaus, der, wie bereits in Kapitel 4 dargelegt, in den Jahren um die Jahrhundertwende eine neuartige musikalische Strömung identifiziert, die sich deutlich von den zuvor entstandenen Kompositionen abhebt, und charakterisiert diesen Zeitraum als Beginn der musikalischen Moderne.⁴⁰⁸ Dem schließt sich auch Stefan Weiss an, der in seinem Buch *Musikgeschichte Moderne und Postmoderne* schreibt, dass der Begriff *modern* „zwar häufig bloß als Synonym für das jeweils Neue und Aktuelle“⁴⁰⁹ gebraucht wird, in einem „andere[n] Verständnis [aber auch] [...] Erscheinungen um 1900“⁴¹⁰ meint. Die epochale Zäsur um 1900 stellt demnach aus numerischer Perspektive einen methodisch sinnvollen Wendepunkt für die Analysen dar, da sie eine klare Abgrenzung zu früheren Epochen ermöglicht und damit den inhaltlichen Fokus des Festivals auf die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts lenkt. Gleichzeitig erlaubt die Festlegung auf die Zäsur um 1900 eine vereinfachte Darstellung und

⁴⁰⁷ Vgl. Stuckenschmidt: *Neue Musik*, S. VII.

⁴⁰⁸ Vgl. Vgl. Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 280.

⁴⁰⁹ Weiss: *Musikgeschichte Moderne und Postmoderne*, S. 13.

⁴¹⁰ Ebd., S. 13.

praktische Umsetzung der zuvor skizzierten methodischen Herausforderungen, den Beginn der Neuen Musik eindeutig zu datieren.

An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass die der Kategorie *vor 1900* zugeordneten Werke mehrheitlich von Komponist:innen der Barockzeit sowie der Wiener Klassik stammen. Der Anteil an Kompositionen aus den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts, die ebenfalls in diese Kategorie einbezogen werden, bleibt demgegenüber marginal. Gleichwohl handelt es sich bei diesen wenigen Werken um Kompositionen, die aufgrund ihrer stilistischen Merkmale bereits als Vorboten der Neuen Musik verstanden werden könnten. Exemplarisch zu nennen sind in diesem Zusammenhang etwa die im Festivaljahr 1992 aufgeführten *Vier Lieder op. 2* von Arnold Schönberg sowie die im Jahr 2003 präsentierten *Nocturnes* von Claude Debussy – beides Kompositionen, die im Jahr 1899 entstanden sind. Gleichzeitig erscheinen diese Komponisten im Programm auch mit Werken aus der Zeit nach der Jahrhundertwende, etwa Schönberg im Festivaljahr 1991 mit seinen *Zwei Klavierstücken op. 33*, die 1929 und 1931 entstanden sind und in denen die von ihm entwickelte Kompositionsart der Zwölftontechnik zu finden ist. Die Datenlage der Musik vor 1900 erfährt jedoch durch den äußerst geringen Anteil an Werkkompositionen aus dem späten 19. Jahrhundert keine substanzielle Verzerrung, wodurch die gewählte zeitliche Einteilung auch aus programmatischer Sicht eine unverfälschte und fundierte Auswertung der Daten ermöglicht.

Der erste untersuchte Zeitraum, welcher in den Auswertungen einheitlich durch die Farbe Schwarz gekennzeichnet ist, erstreckt sich demnach über die Jahre ab 1900 bis einschließlich 1932. Die Wahl des Jahres 1932 als Endpunkt dieser Periode begründet sich durch dessen Stellung als das letzte Jahr vor der politischen Zäsur, die mit dem Aufstieg des Nationalsozialismus einhergeht und unmittelbar in die kriegsbedingten Umbrüche des Zweiten Weltkriegs mündet. Die zeitliche Abgrenzung dieses Abschnitts ermöglicht somit nicht nur eine differenzierte Betrachtung der frühesten Ausprägungen und Entwicklungen der Neuen Musik im Kontext der künstlerischen und gesellschaftlichen Umbrüche vor und nach dem Ersten Weltkrieg, sondern schließt auch die Phase ein, in der erste Formen ihrer institutionellen Etablierung in der Zwischenkriegszeit nachvollziehbar werden.

1933 bis 1945

Der Zeitraum des Zweiten Weltkriegs bildet in der nachfolgenden Auswertung eine weitere kurze Periode, in den Statistiken dunkelgrau markiert. Begründet ist diese Entscheidung mit Restriktionen, ideologischen Vereinnahmungen und einer vielfach politisch instrumentalisierten Musik- und Kunstproduktion in den Jahren 1933 bis 1945.⁴¹¹ Beispiele hierfür sind John Cages *Bacchanale für präpariertes Klavier* (komponiert: 1940, aufgeführt bei *Wien Modern*: 2004), Elliott Carters *Pastoral* (komponiert: 1940, aufgeführt bei *Wien Modern*: 1990) oder die Aufführung des im Exil lebenden Ernst Krenek mit seiner *Sonatina für Flöte und Klarinette op. 92/2b* (komponiert: 1942, aufgeführt bei *Wien Modern*: 1990).

1946 bis 1967

Der Zeitraum von 1946 bis 1967 wird für die weitere Periodisierung gewählt und in den Statistiken hellgrau markiert. Diese zeitliche Einteilung ergibt sich aus musik- und gesellschaftshistorischen Überlegungen sowie einer numerischen Mitte zwischen dem Ende des Zweiten Weltkriegs und dem Beginn von *Wien Modern*. Somit bildet die Periode die musikalische Entwicklung der unmittelbaren Nachkriegszeit ab und stellt mit dem Jahr 1967 einen sinnvollen Endpunkt dar, da die 1968er-Bewegung nicht nur auf gesellschaftspolitischer Ebene Veränderungen bewirkt, sondern auch kulturell eine Zäsur setzt.⁴¹² In diesem Zusammenhang verweist auch die Musikpädagogin Carola Schormann auf eine einschneidende ästhetische Umorientierung in der kompositorischen Praxis:

„War in den sechziger Jahren noch eine deutliche Entwicklung zur experimentellen Musik zu beobachten, so begannen viele Komponisten in den siebziger Jahren immer mehr, sich von dieser Reduzierung auf materielle Experimente abzuwenden. Man sah sich eher in der Tradition des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts und bezog sich auf diese Komponistengeneration.“⁴¹³

⁴¹¹ Vgl. Pieper, Katrin / Walther, Lutz / Scriba, Arnulf: Art. „NS-Regime. Kunst und Kultur. Musik“, in: Lebendiges Museum Online, <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/kunst-und-kultur/musik>, Zugriff: 3. Mai 2025.

⁴¹² Vgl. Kutschke: „Visions of the ‚End of History‘, ‚1968‘, and the Emergence of ‚Postmoderne Musik‘“, S. 108.

⁴¹³ Schormann, Carola: „Die Musikkultur der siebziger Jahre“, in: Faulstich, Werner (Hrsg.), *Die Kultur der siebziger Jahre*, München: Fink 2004, S. 119–130, hier: S. 119.

Diese Beobachtung verweist auf einen paradigmatischen Wandel im Selbstverständnis vieler Komponist:innen, der sowohl auf eine kritische Reflexion der Ästhetik als auch auf ein wachsendes Bedürfnis nach Anschlussfähigkeit an kompositorische Konzepte aus früheren Epochen schließen lässt.⁴¹⁴ Der Rückgriff auf spätromantische und frühmoderne Bezugspunkte lässt sich dabei als eine Form der Rehistorisierung deuten, die in den 1970er Jahren zunehmend an Relevanz gewinnt.⁴¹⁵

Die Jahre nach 1945 sind durch eine Neuorientierung der Musik geprägt, die insbesondere in der Entwicklung der seriellen Musik und des erweiterten musikalischen Materials sichtbar wird.⁴¹⁶ Komponist:innen wie Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen oder Luigi Nono prägen diese Zeit maßgeblich, indem sie sich sowohl in Abgrenzung zu als auch in Reflexion auf die Vorkriegsmoderne und den musikalischen Totalitarismus der NS-Zeit positionieren.⁴¹⁷ Ihre Werke setzen neue Maßstäbe für die Neue Musik und manifestieren sich in einer zunehmenden Akademisierung und Institutionalisierung der Neuen Musik, wie sie sich etwa bei den *Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik* ab 1946 oder den *Donaueschinger Musiktagen* zeigt.⁴¹⁸ Die Auseinandersetzung mit seriellen, elektronischen und experimentellen Klangkonzepten steht dabei im Zentrum der kompositorischen Innovationen dieser Zeit. Auch im Festivalprogramm von *Wien Modern* zeigt sich die Relevanz dieser Periode. So wird beispielsweise Jennifer Walshes Komposition *Wash me Whiter than Snow* für Violine, Violoncello und DVD, entstanden im Jahr 1949, im Jahr 2016 in das Programm von *Wien Modern* aufgenommen; ebenso präsentiert das Festival im Jahr 2003 Friedrich Cerhas zwischen 1960 und 1961 entstandenes Werk *Spiegel I–VII* für großes Orchester und Tonband. Beide Werke zeichnen sich durch den Einsatz erweiterter medialer Trägermaterialien aus und stehen exemplarisch für kompositorische Verfahren, die den Klangraum jenseits konventioneller instrumentaler Besetzungen erweitern.

⁴¹⁴ Vgl. Schormann: „Die Musikkultur der siebziger Jahre“, in: *Die Kultur der siebziger Jahre*, S. 119.

⁴¹⁵ Vgl. ebd., S. 119.

⁴¹⁶ Vgl. Fricke / Jeschke, *SWR 2 Kompass Neue Musik*, S. 121.

⁴¹⁷ Vgl. Frisius, Rudolf: Art: „Serielle Musik“, in: *MGG online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/533351>, Zugriff: 1. Mai 2025.

⁴¹⁸ Vgl. Nonnenmann: Art. „Zentren neuer Musik“, in: *Lexikon Neue Musik*, S. 621.

1968 bis 1987

Die letzte Periode vor dem Beginn von *Wien Modern* umfasst die Jahre 1968 bis 1987 und wird in den Statistiken weiß markiert. Diese zeitliche Einteilung ergibt sich aus mehreren musikhistorischen und soziokulturellen Überlegungen. Das Jahr 1968 markiert nicht nur, wie zuvor erwähnt, eine gesellschaftspolitische Zäsur, sondern bringt auch einen Paradigmenwechsel in der Musik mit sich. So distanzieren sich Komponist:innen dieser Zeit zunehmend von den Prinzipien der seriellen Musik und öffnen sich neuen ästhetischen Konzepten, darunter elektroakustischen Experimenten wie der Spektralmusik, die beispielsweise 2007 im Programm von *Wien Modern* mit Tristan Murails *Treize couleurs du soleil couchant* für Flöte, Klarinette, Klavier, Violine und Violoncello (1978) aufgegriffen wird. Die Wahl des Jahres 1987 als Endpunkt dieser Periode resultiert aus der institutionellen Zäsur durch die Gründung von *Wien Modern* im Jahr 1988.

1988 bis 2017

Zur präzisen Darstellung der Verteilung von Aufführungen vor und nach dem Beginn des Festivals in den statistischen Analysen werden sämtliche seit Festivalbeginn entstandenen und aufgeführten Kompositionen in den Diagrammen durch Blautöne visualisiert. Diese Differenzierung ermöglicht eine klare Gegenüberstellung der zeitlichen Entstehungskontexte der Werke. Um innerhalb des ausgewerteten 30-jährigen Festivalzeitraums eine präzisere zeitliche Zuordnung der einzelnen Werke vornehmen zu können, wird eine weitere Unterteilung in drei Perioden vorgenommen: Der erste Abschnitt reicht vom Beginn des Festivalzeitraums bis zur Jahrtausendwende (dunkelblau), gefolgt von der Dekade 2000 bis 2009 (hellblau) und abschließend dem Zeitraum von 2010 bis 2017 (türkis).

6.2 Das Festivalprogramm von 1988 bis 2017

Eine chronologische Einteilung der bei *Wien Modern* aufgeführten Kompositionen nach den Entstehungsjahren, basierend auf der zuvor dargelegten Periodisierung, ermöglicht eine Untersuchung der Veränderungen und Verschiebungen in den program-

matischen Schwerpunkten im Verlauf der Festivaljahre.⁴¹⁹ Im jährlichen Festivalprogramm von *Wien Modern* stehen Kompositionen aus den vergangenen Jahrzehnten und vorhergehenden Epochen, Werken aus der Gegenwart gegenüber. Eine Gegenüberstellung des prozentualen Anteils (siehe Abb. 2) dieser zeigt, dass der Anteil von Gegenwartskompositionen⁴²⁰, trotz Schwankungen, im Verlauf des Festivals kontinuierlich steigt.

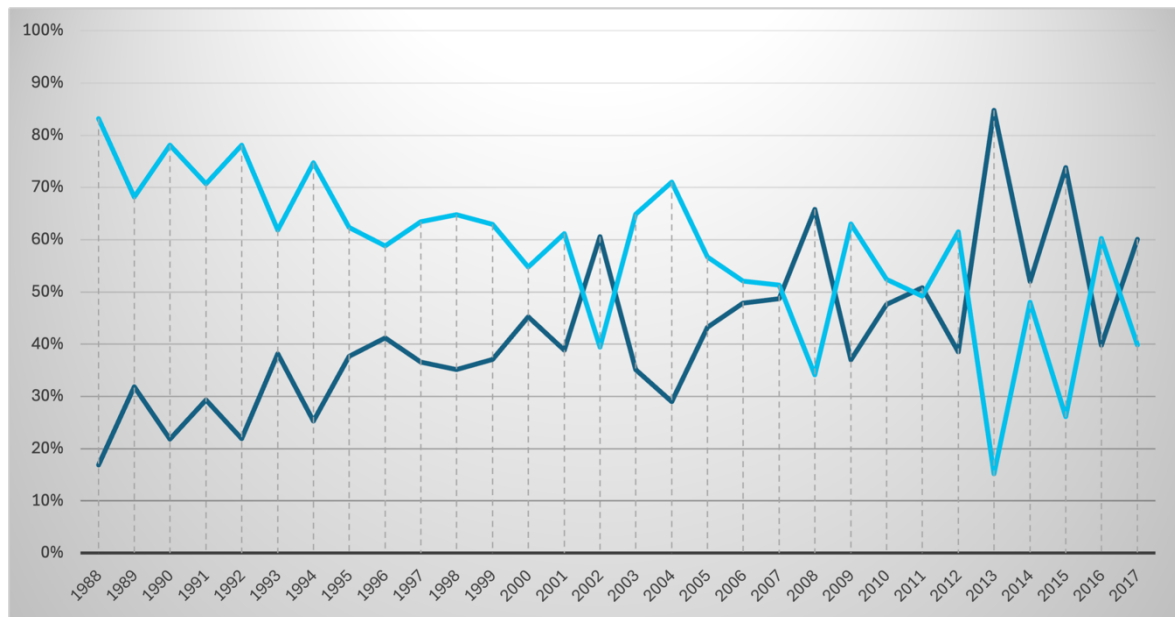


Abbildung 2: Prozentuale Verteilung der Aufführungen von Gegenwartskompositionen (dunkelblau) im Vergleich zum restlichen Programm (hellblau) ©Valeska Baader, 2025

Liegt der Anteil von Gegenwartskompositionen im ersten Festivaljahr 1988 noch knapp unter 20%, beträgt dieser in seinem Spitzenwert im Jahr 2013 fast 86%. Zum Ende des Analysezeitraums liegt dieser auf 60% und pendelt sich damit bei den Werten von 2002 und 2008 ein. Der Anstieg von knapp 20% bis 60% verdeutlicht also eine deutliche Verschiebung des Programmschwerpunkts hin zu Gegenwartskompositionen. Trotz des eindeutigen Anstiegs von Gegenwartskompositionen, findet dieser jedoch nicht linear statt. Lediglich im Zeitraum von 1988 bis 2001 ist eine kontinuierliche Zunahme der Aufführungen ohne signifikante Schwankungen zu verzeichnen. Das Jahr 2002 stellt dann eine markante Zäsur dar, in der der Anteil gegenwärtiger Kompositionen

⁴¹⁹ Im Folgenden werden die Ergebnisse lediglich in Form von Gesamtauswertungen präsentiert. Eine präzise prozentuale Aufschlüsselung der einzelnen Festivaljahre kann im Anhang eingesehen werden.

⁴²⁰ Um den Begriff der Gegenwart besser einzugrenzen, bezieht sich dieser in der fortlaufenden Arbeit auf Kompositionen, die im vorangegangenen Zeitraum von fünf Jahren komponiert wurden. Ein Beispiel: Im Festivaljahr 1988 wird unter dem Begriff der Gegenwartskompositionen der Zeitraum von 1984 bis 1988 verstanden, 2007 ist es der Zeitraum von 2003 bis 2007.

abrupt von 40% auf 60% ansteigt. Nach dem Jahr mit einem außergewöhnlich hohen Anteil an gegenwärtigen Kompositionen setzt sich der übergeordnete Trend eines ansteigenden prozentualen Anteils dieser gegenwärtigen Kompositionen bis 2013 fort. Allerdings wird dieser Anstieg durch erhebliche Schwankungen in den Jahren 2003, 2004, 2009 und 2012 unterbrochen. Insgesamt lässt sich jedoch eine deutliche Zunahme beobachten: Der Anteil gegenwärtiger Kompositionen verdoppelt sich von 30% im Jahr 2004 auf über 60% im Jahr 2008 und erreicht im Jahr 2013 mit 86% seinen Höhepunkt. Erst danach folgt ein Rückgang, wobei sich der Anteil bei etwa durchschnittlich 55% stabilisiert⁴²¹ – ein Wert, der weiterhin signifikant über dem Niveau der frühen Festivaljahre liegt.

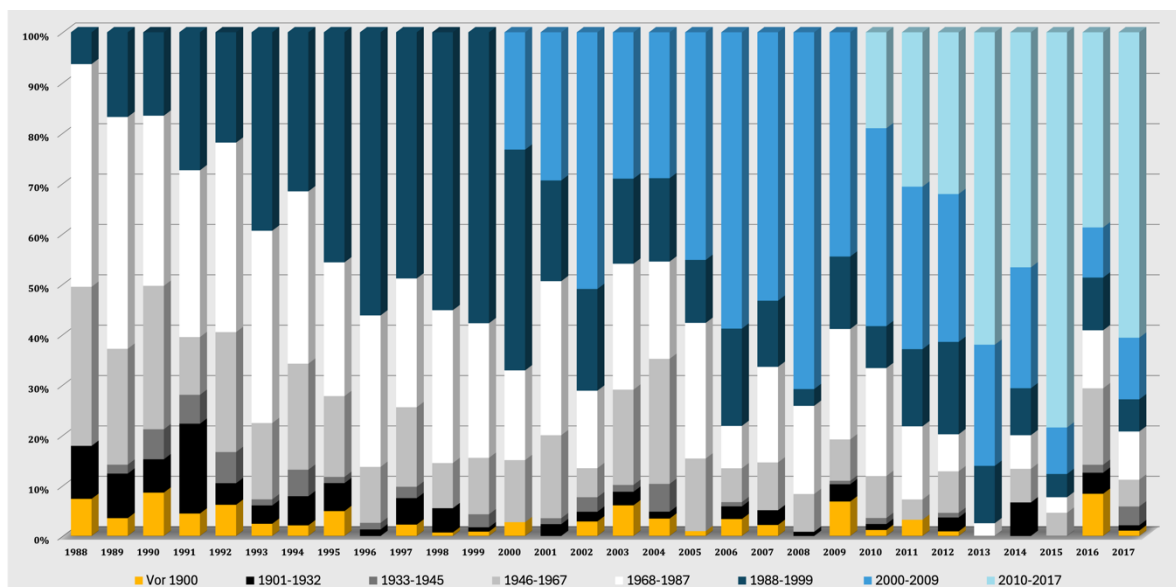


Abbildung 3: Prozentuale Übersicht über alle aufgeführten Werke bei Wien Modern im Zeitraum von 1988 bis 2017 ©Valeska Baader, 2025

Der übergeordnete Trend eines zunehmenden prozentualen Anteils gegenwärtiger Kompositionen manifestiert sich ebenfalls in der detaillierten periodischen Analyse sämtlicher Festivaljahre (siehe Abb. 3).⁴²² Besonders auffällig ist hierbei, dass der höchste Anteil einer einzelnen Periode innerhalb eines Festivaljahres im Jahr 2015 erreicht wird: In diesem Jahr entfallen 78% der aufgeführten Werke auf Kompositionen aus dem Entstehungszeitraum 2010 bis 2017 (bzw. 2015) und dies, obgleich das Jahr 2015 nicht den Schlusspunkt der Periode, und damit dem logischen höchsten Anteil,

⁴²¹ Durchschnittswert der Jahre 2007 bis 2017.

⁴²² Bei dieser periodischen Einteilung gilt zu beachten, dass der Anteil der Gegenwartskompositionen im Festivalzeitraum 1988 bis 2017 (Blautöne) zwangsläufig von Jahr zu Jahr zunimmt, da in den späteren Phasen der Periode sukzessiv mehr Jahrgänge für den Zeitraum berücksichtigt werden.

bildet. Dieser hohe prozentuale Anteil einer ausgewerteten Periode ist die Ausnahme in der Auswertung. Bereits im Folgejahr halbiert sich dieser Anteil deutlich auf 39% und pendelt sich schließlich 2017 auf den vorherigen Wert von 2013 um die 60% ein.

Die statistische Analyse der Aufführungen im Rahmen des Festivals *Wien Modern* zeigt signifikante Trends, insbesondere in den Perioden vor 1988. Kompositionen aus der Zeit vor 1900 bleiben über den gesamten Festivalzeitraum hinweg konstant unter einem Anteil von 9% vertreten und bilden damit eine Randerscheinung im Festivalprogramm. Ebenso nimmt der Anteil der aufgeführten Werke aus dem Zeitraum von 1900 bis 1932 eine vergleichsweise geringe Rolle im Programm ein. Der Anteil schwankt dabei zwischen 0% (beispielsweise im Jahr 2000) und 18% (1991) und folgt keinem klaren auf- oder absteigenden Trend. Es zeigt sich jedoch eine Konzentration dieser Periode vorwiegend in den Festivaljahren bis 1998, während sie nach der Jahrtausendwende vereinzelt nur noch in den Jahren 2006, 2007, 2009, 2014 und 2016 auftauchen.

Kompositionen aus der Periode des Zweiten Weltkriegs (1933–1945) nehmen den geringsten Anteil im Festivalprogramm ein. Bereits im Eröffnungsjahr 1988 finden keine Aufführungen aus dieser Periode statt. Der mit lediglich 6% höchste Anteil wird im Jahr 1992 erreicht. Bis 2004 sind Werke dieser Zeit sporadisch im Programm vertreten, danach verschwinden sie weitgehend, bis sie ab 2014 wieder in geringem Maße Berücksichtigung finden.

Im Gegensatz dazu weist die Periode von 1946 bis 1967 eine deutlich höhere Präsenz im Festivalprogramm auf. Insbesondere im ersten Festivaljahr 1988 erreicht sie mit 32% ihren höchsten Anteil. Anschließend ist ein kontinuierlicher Rückgang bis 1998 zu beobachten, wo der Anteil auf 9% sinkt. Zwischen 1999 und 2004 steigt die Präsenz dieser Periode erneut auf 25%, bevor sie sich in den darauffolgenden Jahren auf unter 10% einpendelt – mit Ausnahme des Jahres 2016, in dem sie 15% erreicht. Besonders markant ist die Entwicklung der Periode 1968 bis 1987, die 1989 mit 46% ihren höchsten Anteil verzeichnet und damit nahezu die Hälfte des gesamten Festivalprogramms ausmacht. Bis 1994 bleibt der Anteil dieser Epoche konstant bei mindestens einem Drittel des Gesamtprogramms. Mit Beginn der neuen festgelegten Periode 2000 bis 2009 ist ein starker Rückgang zu verzeichnen, sodass dieser Zeitraum bei *Wien Modern* schließlich nur noch mit 18% vertreten ist. Ab 2001 folgen Schwan-

kungen der Werte, bis der Anteil 2013 mit 3% seinen Tiefpunkt erreicht. In den Folgejahren steigt er jedoch wieder leicht an und stabilisiert sich bis 2017 bei etwa 10%.

Betrachtet man die Datenlage aller in den dreißig Jahren bei *Wien Modern* aufgeführten Kompositionen nach der periodischen Einteilung (siehe Abb. 4), so lässt sich feststellen, dass Werke aus dem Zeitraum von 1968 bis 1987 mit einem Anteil von knapp 24% nahezu gleichauf liegen mit den Werkaufführungen der Jahre 1988 bis 1999. Darauf folgen die Jahre 1946 bis 1967 mit einem Anteil von knapp 14%. Besonders interessant an dieser Auswertung ist, dass der Anteil der Aufführungen von Werken, die während des Festivalzeitraums entstanden sind, nach 30 Jahren *Wien Modern* kaum höher ist als der Anteil der retrospektiven Werke aus dem 20. Jahrhundert.

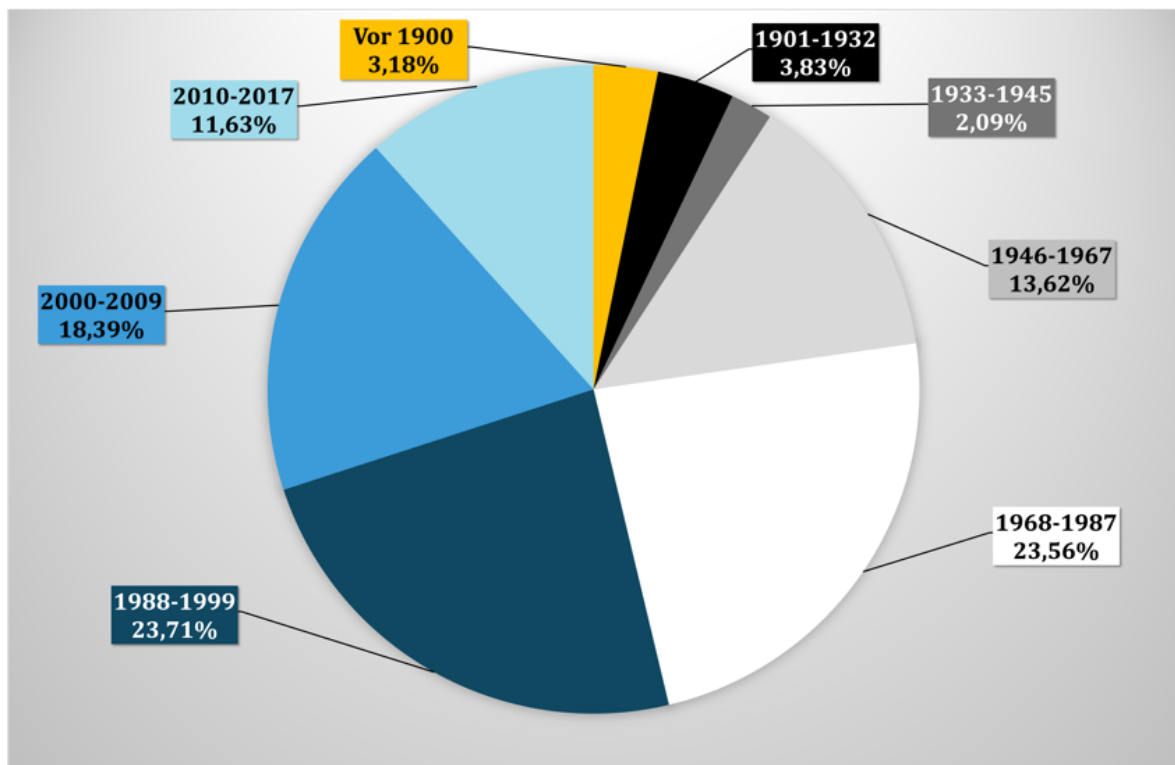


Abbildung 4: Prozentualer Anteil aller Werkaufführungen bei Wien Modern im Zeitraum von 1988 bis 2017 ©Valeska Baader, 2025

6.3 Uraufführungen

Bei einem Festival der Gegenwart würde man denken, dass ein wesentlicher Anteil des Festivalprogramms neben Gegenwartskompositionen auf Uraufführungen liegt. Zu Beginn der Festivalreihe liegt der Schwerpunkt allerdings noch stark auf dem retrospektiven Gedanken, Musik aus dem frühen 20. Jahrhundert sowie der Nachkriegszeit

aufzuführen, was sich auch in einem nur minimalen Anteil an Uraufführungen widerspiegelt. Im Laufe der Jahre bemüht sich das Festival zunehmend darum, sich auch auf aktuelle Entwicklungen zu konzentrieren. In Analogie zur Analyse der Gegenwartsmusik in Kapitel 6.2 zeigt die isolierte Betrachtung der Uraufführungen auch einen Anstieg im Verlauf der Festivaljahre (siehe Abb. 5).

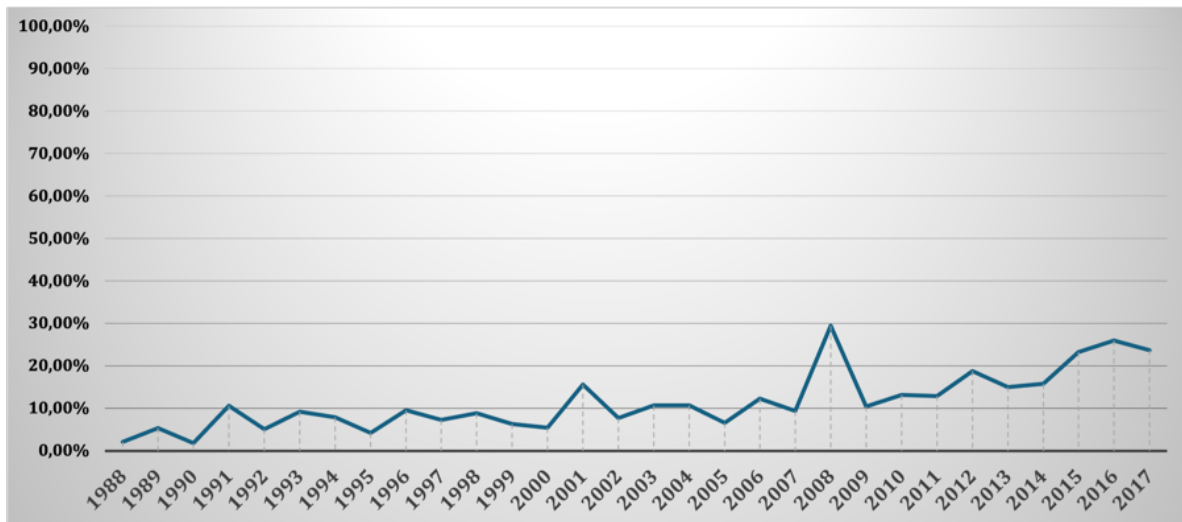


Abbildung 5: Prozentualer Anteil der Uraufführungen im Vergleich zum Festivalprogramm bei Wien Modern im Zeitraum 1988 bis 2017 ©Valeska Baader, 2025

Dieser Anstieg verläuft jedoch lediglich in geringem Maße. Während in den ersten Festivaljahren der Anteil der Uraufführungen unter 5% bleibt, stabilisiert er sich im Zeitraum von 1991 bis 2009 bei etwa 10%. Erst ab 2010 ist ein deutlicher Zuwachs zu beobachten, der schließlich im Jahr 2017 einen Anteil von etwa 25% Uraufführungen im Vergleich zum restlichen Festivalprogramm erreicht. Das Festival verzeichnet zwischen 1991 und 2009 also lange Zeit eher eine Phase der Stagnation im prozentualen Anteil der aufgeführten Uraufführungen, anstatt einen klaren Fokus auf die aktuellste Musik zu legen. Dies wird zwar durch die Aufführungen von Werken, die im Jahr des Festivals oder in den Vorjahren komponiert wurden, relativiert, doch verdeutlicht es, dass der Schwerpunkt des Festivals nicht zwingend auf Uraufführungen liegt. Erst ab dem Jahr 2010 ist ein merklicher Anstieg des prozentualen Anteils von Uraufführungen zu beobachten, der 2017 bereits etwa 25% aller Aufführungen ausmacht. Dieser Trend deutet darauf hin, dass das Festival zunehmend die Präsentation von Uraufführungen als bedeutenden Bestandteil seines Programms etabliert. Wenn man neben den Zahlen der Uraufführungen und der Gegenwartskompositionen genauso auch die Anzahl von Werken aus früheren Jahrzehnten beobachtet, so ergibt sich ein Bild, das mit dem

zunehmenden Selbstverständnis des Festivals als reines Festival der Gegenwart nicht ganz in Einklang steht. So werden auch in den 2000er Jahren weiterhin eine signifikante Anzahl von Werken aus früheren Jahrzehnten integriert. Ein Vergleich der Jahre 2000, 2002, 2006, 2008, 2011, 2012, 2014 und 2017 zeigt, dass der Anteil der Werkaufführungen, die vor 1988 entstanden sind, konstant bei etwa 20 bis 30% verbleibt (siehe Abb. 3).

Obleich es sich um einen langsamen kontinuierlichen Anstieg des prozentualen Anteils der Uraufführungen handelt, scheint das Festival eine wachsende Bedeutung auf das Neue in der Musik zu legen. Deren Stellenwert war in den Anfangsjahren des Festivals dagegen noch ein gänzlich anderer. Wie ein Presse-Rückblick auf die programmatischen Überlegungen des Festivals zeigt, werden Uraufführungen in den ersten Jahren eher als punktuelle Ergänzung verstanden – nicht als zentrales Anliegen des Festivals. So schreibt auch Karlheinz Roschitz in der *Österreichischen Musikzeitschrift*:

„Zum Unterschied zu anderen Festivals waren Uraufführungen sozusagen nur ergänzende Glanzlichter. Denn es ging Abbado und den mitplanenden Künstlern [...] in erster Linie um die Darstellung von Impulsen, Ausstrahlungen, und das Aufgreifen und Verarbeiten, also um die Darstellung des Modernen – als bald forciertes, bald verschüttetes – Kontinuum.“⁴²³

Nach einigen Jahren der Retrospektive innerhalb der programmatischen Auslegung des Festivals, stellt sich jedoch spätestens ab der Jahrtausendwende die Frage, inwieweit *Wien Modern* einen stärkeren Fokus auf Uraufführungen legen müsste, um dem Modern-Anspruch des Festivals weiterhin beziehungsweise noch mehr gerecht zu werden. Auch im *Standard* wird im Jahr 2000 über diese grundlegende Ausrichtungsfrage des Festivals spekuliert: „Riskiert man einen Blick in die Zukunft, stellt sich natürlich doch die Frage, ob weiterhin vernetzte thematische Retrospektiven Wien modern bestimmen oder auch Uraufführungen verstärkt präsent sein sollen.“⁴²⁴ Und auch in der Pressemeldung zu *Wien Modern* im Jahr 2000 ist das Thema um die Uraufführungen das erste Mal präsent: „Wien brauche dieses Festival, die dabei stattfindenden Ur- und Erst- aufführungen, als Signal der Offenheit und der musikalischen Vielfalt der Stadt.“⁴²⁵ Die Frage nach der richtigen Balance zwischen Rückschau auf das 20. Jahrhundert und

⁴²³ Roschitz: „Das Festival ‚Wien Modern‘“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 43/12, S. 702.

⁴²⁴ „Kreuzfahrt zwischen den Themeninseln. Das ‚Wien modern‘-Festival widmet sich heuer den großen Klang-Abenteurern“, in: *Der Standard* (27. Oktober 2000), <https://www.derstandard.at/story/371611/kreuzfahrt-zwischen-den-themeninseln>, Zugriff: 24. April 2025.

⁴²⁵ „‚Wien Modern 2000‘“, in: *Presse-Service Stadt Wien*, <https://presse.wien.gv.at/2000/10/05/wien-modern-2000>.

zukunftsgewandtem Schaffen stellt sich damit in neuer Schärfe – denn auch wenn das Festival zunehmend auf Uraufführungen setzt, bleibt die Herausforderung bestehen, dem Anspruch des im Titel proklamierten *Modern* in seiner ganzen Vielschichtigkeit gerecht zu werden – und das inkludiert natürlich auch Wiederaufführungen. Auch der künstlerische Leiter Matthias Lošek erklärt in einem Interview kurz nach Amtseintritt im Festivaljahr 2010: „Aber wir werden natürlich auch Uraufführungen machen, trotzdem finde ich es schön, Werke ein zweites oder drittes Mal hören zu können.“⁴²⁶ Obgleich der Anteil an Uraufführungen ab diesem Jahr prozentual im Vergleich zum restlichen Programm steigt, so sollen eben dennoch weiterhin bereits bekannte Werke nicht außer Acht gelassen werden.⁴²⁷ Dies erklärt auch, dass der Anteil an Uraufführungen im gesamten ausgewerteten Festivalzeitraum nie über die 30% Grenze steigt. So hält auch *Wien Modern* Präsident Matthias Naske 2014 in seiner Eröffnungsrede fest, dass „Wiederaufführungen [...] von Beginn an wichtiger gewesen [seien] als Uraufführungen, [und man] Dynamik und Realitätsbezug versuche [...] in Einklang zu bringen.“⁴²⁸ *Wien Modern* setzt also, auch wenn ein prozentualer Anstieg an Uraufführungen zu sehen ist, weniger auf eine radikale Neuausrichtung als vielmehr auf eine programmatische Ausbalancierung zwischen Innovation und Kontinuität. Uraufführungen fungieren dabei zunehmend als profilbildende Elemente – ohne jedoch den ursprünglichen Anspruch auf Reflexion und Kontextualisierung des Bestehenden zu verdrängen.

Die jährlich wechselnden thematischen Schwerpunktsetzungen von *Wien Modern* fungieren als programmatische Leitlinien, doch spiegelt sich deren Einfluss auf die realisierte Werkauswahl bei den Uraufführungen nur bedingt wider. So lässt sich feststellen, dass lediglich etwa die Hälfte der im jeweiligen Festivaljahr präsentierten Uraufführungen thematisch mit dem übergeordneten Festivalthema korrespondiert. Zudem ist die thematische Anschlussfähigkeit eines Werkes nicht notwendigerweise mit seiner Genese als Auftragskomposition durch *Wien Modern* gleichzusetzen: Einerseits stehen nicht alle thematisch passenden Werke in einem direkten Auftragsverhältnis

⁴²⁶ „Wir wollen Jugendliche früh abholen“. Das Festival Wien Modern startet am Freitag unter einem neuen künstlerischen Leiter: Matthias Lošek über Johann Strauß, Geldnöte, künstlerische Kooperationen und Ironie“, in: *Der Standard* (26. Oktober 2010), <https://www.derstandard.at/story/1287100023144/standard-interview-wir-wollen-jugendliche-frueh-abholen>, Zugriff: 24. April 2025.

⁴²⁷ Vgl. ebd.

⁴²⁸ Temel, Peter: „Also begann Wien Modern mit Walzer-Anklängen“, in: *Kurier* (30. Oktober 2014), <https://kurier.at/kultur/also-begann-wien-modern-mit-walzer-anklaengen/94.178.004>, Zugriff: 24. April 2025.

zum Festival, andererseits werden auch Auftragswerke realisiert, die keine explizite Verbindung zu den jeweiligen Schwerpunkten des Festivaljahres aufweisen. Als kontinuierliches Element im Bereich der Uraufführungen ist ab dem Jahr 1989 der *Erste Bank Kompositionspreis* zu nennen, dessen prämierte Auftragskomposition jährlich im Rahmen von *Wien Modern* zur Uraufführung gelangt. Auch in diesem Zusammenhang ist festzuhalten, dass die resultierenden Werke, obwohl es sich um offizielle Aufträge seitens des Festivals in Kooperation mit der *Ersten Bank* handelt, in keinerlei thematischem Zusammenhang mit dem jeweiligen Festivalprogramm stehen. Ziel des Preises ist es demnach nicht, das Festival gezielt um thematisch passende Uraufführungen zu erweitern, sondern vielmehr, junge Komponist:innen auf ihrem künstlerischen Weg zu fördern und ihnen eine Plattform zur Sichtbarkeit zu bieten – bewusst unter Verzicht auf inhaltliche Vorgaben.⁴²⁹ Abgesehen von der Vorgabe hinsichtlich der Besetzung werden den Preisträger:innen somit keinerlei weitere inhaltliche oder stilistische Vorgaben gemacht.⁴³⁰

Wie sich diese übergreifenden Beobachtungen auf die tatsächlichen Uraufführungen auswirken, lässt sich exemplarisch anhand der Jahre 1989, 1997, 2007 und 2014 veranschaulichen. Im Festivaljahr 1989 stehen vier Komponist:innen im Zentrum des Festivals: Friedrich Cerha (Österreich), Sofia Gubaidulina (UdSSR), Bruno Maderna (Italien) und Karlheinz Stockhausen (Deutschland). Zwei dieser Komponist:innen – Karlheinz Stockhausen und Friedrich Cerha – sind im selben Jahr auch mit Uraufführungen im Festivalprogramm vertreten. So wird Stockhausens *Flautina* am 29. Oktober 1989 uraufgeführt, während von Cerha sowohl das *Phantasiestück in C's Manier* (24. November 1989) als auch die *Netzwerk-Fantasie* (26. November 1989) erstmals zur Aufführung gelangen. Neben diesen programmatisch eingebetteten Werken finden sich zudem zwei weitere Uraufführungen im Programm, die aber in keinerlei erkennbarem Zusammenhang mit den thematischen Schwerpunkten des Festivaljahres stehen. Im Jahr 1997 steht *Wien Modern* unter dem Leitthema *Voices. Words*, wodurch eine gezielte Fokussierung auf vokale Musik innerhalb des Festivalprogramms erfolgt. Auch hier finden sich wieder mehrere Uraufführungen, die thematisch mit diesem Motto kongruieren: Am 29. Oktober 1997 wird Roland Pfengles Werk *Mich* für Sopran erstmals zur

⁴²⁹ Vgl. Becher: Gespräch, 25. März 2025.

⁴³⁰ Vgl. Glojnarić: Interview, 06. April 2025.

Aufführung gebracht. Am 5. November 1997 folgt Clemens Gadenstätters *ballade I* für Gesang und Klavier sowie Jan Müller-Wielands *Kindheit* für Bariton und Klavier; und das Vokalstück *damentango* von Gerhard Rühm wird am 26. November 1997 im Rahmen des Festivals erstmals aufgeführt. Daneben folgen fünf weitere Uraufführungen, die aber wieder nichts mit dem thematischen Schwerpunkt des Festivaljahres zu tun haben. Im Festivaljahr 2007 gibt es keine Komponist:innenschwerpunkte mehr und auch kein Motto. Stattdessen definiert der Katalog drei Themenfelder, in denen sich das diesjährige Festivalprogramm bewegt: *Film*, *Klangapparate* und *weitere Projekte*. Auch die Uraufführungen nehmen nur teilweise wieder Bezug auf diese thematischen Schwerpunkte. So finden einige Uraufführungen statt, die dem Schwerpunkt *Klangapparate* mit seinen Unterkategorien *Automaten*, *Maschinen*, *Objekte*, *Installationen* und *neue Instrumente* zuzuordnen sind: Am 06. November 2007 Marko Cicilianis *Alias* für elektrische Violine, Licht und Laser, am 16. November 2007 Rauschkinders *Der Rausch, das Rauschen, die Jünglinge des ~* für Violine und Elektronik, am 18. November 2007 Ludwig Bekics *level 4* für Copycat und Tape, am 18. November 2007 Eva Reiters *Kein Anschluss* für Dan Bao, Copycat, Mixerfeedback und Tape und am 01. Dezember 2007 Perkies Liakakis *Neues Werk* für Fagott und Elektronik. Und auch für den Schwerpunkt *Film* gibt es ein stellvertretendes Werk, das uraufgeführt wird: Frank Scheffers und Nader Mashayekhis *Ishango Bone* für vier Streicher und Filmprojektion (Uraufführung: 10. November 2007). Neben den thematisch fokussierten Uraufführungen finden sich im Festivalprogramm aber auch wieder zehn weitere Uraufführungen, deren thematische Ausrichtung nicht mit den festgelegten Schwerpunkten des Jahres korrespondiert. Unter diesen sticht insbesondere ein Auftragswerk von *Wien Modern* hervor, das am 7. November 2007 zur Aufführung gelangt: Georg Friedrich Haas' *Konzert* für Klavier und Orchester. Obgleich es sich hier explizit um ein Auftragswerk handelt, hat diese Komposition, genauso wie die jährlichen Uraufführungen im Rahmen des *Erste Bank Kompositionspreises*, nichts mit den Themenfeldern des Festivaljahrgangs zu tun. Als letzter Beispieljahrgang soll nun noch das Festivaljahr 2014 fungieren. In dem Jahr gibt es mit Georg Friedrich Haas sowohl einen Komponistenschwerpunkt, als auch zwei zentrale Themenfelder: Die Ausarbeitung der Schnittstelle zwischen Film/TV und Neuer Musik sowie das Themenfeld der modernen Arbeitswelt und der damit verbundenen Work-Life-Balance. Zu diesen Themenfeldern gibt es auch in diesem Jahr wieder mehrere Uraufführungen. Passend zum Schwerpunkt Film/TV und Neue Musik, findet unter

anderem (die Uraufführung ist auf mehrere Termine verteilt) am 07. November 2014 die Uraufführung von Bernhard Ganders siebenteiliger Sitcom-Oper *Das Leben am Rande der Milchstraße* statt. Das Schwerpunktthema der modernen Arbeitswelt wird mit zwei weiteren Uraufführungsabenden abgedeckt: Am 12. November 2014 wird Jorge Sánchez-Chiongs und Brigitte Wilfings Komposition *Work* aufgeführt, eine choreographische Komposition für Streichinstrumente, Elektronik und Bewegung; und am 19. November 2014 findet ein ganzer Abend mit Uraufführungen zu genanntem Festivalthema unter dem Titel *Gebrauchsanweisungen* statt mit unter anderem dem Werk von Neele Hülcker *Zu spät für das Privatleben* oder der Komposition von Benjamin Schweitzer *before I sleep*. Daneben finden aber auch in diesem Jahr wieder acht weitere Uraufführungen statt, die nichts mit den Themenschwerpunkten zu tun haben.

Die Beobachtungen aus der Uraufführungs-Analyse der vier Festivaljahrgänge verdeutlichen, dass die thematische Ausrichtung von *Wien Modern* zwar einen wichtigen Rahmen für die Werkauswahl bildet, jedoch nicht zwangsläufig die gesamte Uraufführungs-Palette bestimmt. Vielmehr lässt sich feststellen, dass das Festival in vielen Fällen bewusst auch Werke präsentiert, die keinen direkten Bezug zu den definierten Schwerpunkten aufweisen. Diese Praxis gewährleistet eine inhaltliche Offenheit und Vielseitigkeit in der Programmgestaltung.

Ab dem Jahr 2000 vermerken die Festivalprogramme erstmals, dass ein Teil der Uraufführungen Auftragswerke von *Wien Modern* sind. Diese Auftragswerke nehmen dabei jedoch häufig keinen Bezug zu den jeweils festgelegten thematischen Schwerpunkten des Festivaljahres und tragen nur in geringem Maße zur inhaltlichen Ausrichtung des Programms bei. Die Auftragswerke (schwarz) machen in den Gesamtprogrammen einen relativ kleinen Anteil aus, verglichen mit den restlichen Uraufführungen (grau), die ohne thematische Vorgaben zur Aufführung gelangen (siehe Abb. 6). Diese Beobachtungen legen nahe, dass die thematischen Schwerpunkte nicht als restriktive Vorgaben, sondern eher als flexible Leitlinien zu verstehen sind.

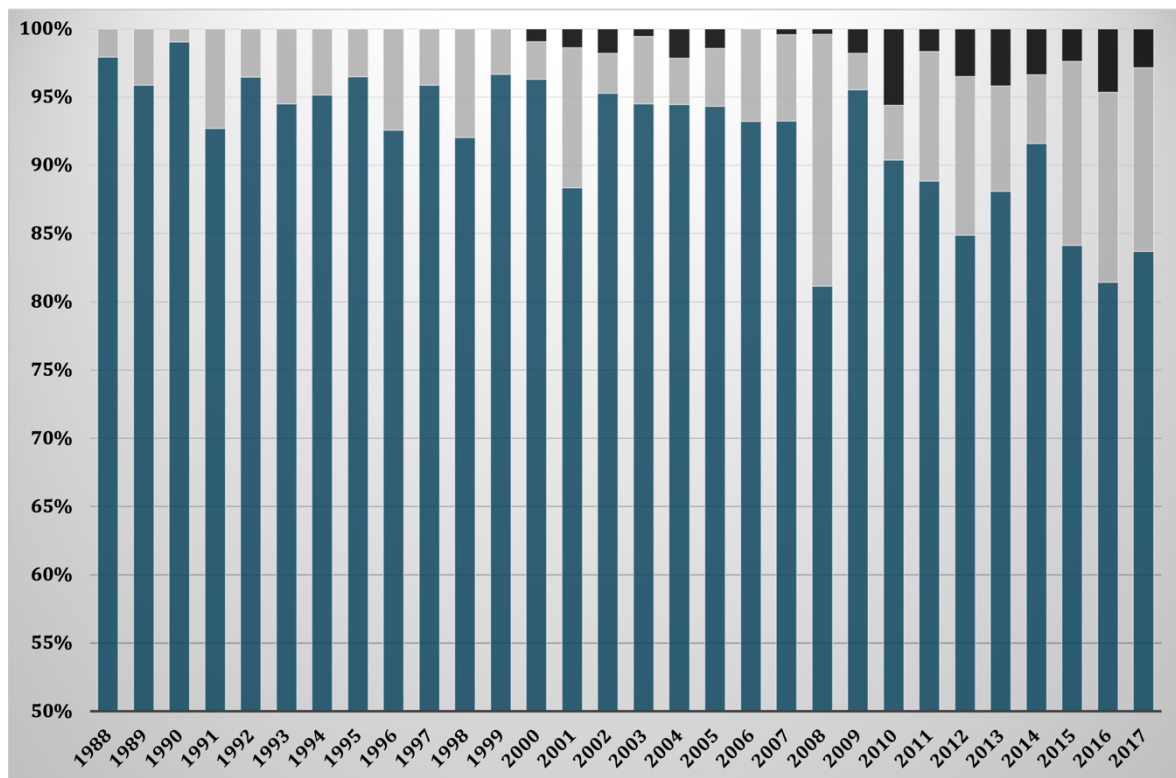


Abbildung 6: Prozentualer Anteil der Uraufführungen (grau), davon Auftragswerke (schwarz), im Vergleich zum restlichen Festivalprogramm von Wien Modern im Zeitraum 1988 bis 2017 (blau) ©Valeska Baader, 2025

Wenn man den 30-jährigen Festivalzeitraum in Bezug auf die Komponist:innen aller Uraufführungen auswertet, offenbaren sich 26 Komponist:innen, deren Werke am häufigsten zur Uraufführung gelangen (siehe Abb. 7). Gerd Kühr sticht mit insgesamt zehn Kompositionen hervor und wird damit am häufigsten bei *Wien Modern* uraufgeführt. Danach folgt Georg Friedrich Haas, dessen Werke im Zeitraum von 1988 bis 2017 sieben Mal zur Uraufführung gelangen. Auffällig ist, dass lediglich vier der am häufigsten aufgeführten Komponist:innen nicht aus Österreich stammen: Georges Aperghis, Wolfgang Rihm, Morton Feldman und Roman Haubenstock-Ramati. Diese Österreich-Präsenz wird auch 2010 bereits kritisch von Musikwissenschaftler- und -journalist Daniel Ender im *Standard* hinterfragt: „Auffällig war etwa die besondere Präsenz von österreichischen Komponisten [...]. Ungeachtet der Qualitäten heimischer Musik: Auf lange Sicht könnte die Fortsetzung dieser Dominanz das Festival in Gefahr bringen, seinen internationalen Ruf zu verlieren.“⁴³¹ Neben der fehlenden internationalen Präsenz unter den häufiger aufgeführten Komponist:innen zeigt sich auch bei den meist-

⁴³¹ Ender, Daniel: „Aus der Form geraten. Das Festival Wien Modern ging am Wochenende zu Ende - mit einem Höhepunkt, aber auch mal spektakulär daneben und zwiespältig“, in: *Der Standard*, <https://www.derstandard.at/story/1289608407261/aus-der-form-geraten>, 25. April 2025.

gespielten Uraufführungen ein Ungleichgewicht – hier sind nur vier Komponistinnen vertreten: Olga Neuwirth, Eva Reiter, Julia Purgina und Mia Zabelka.

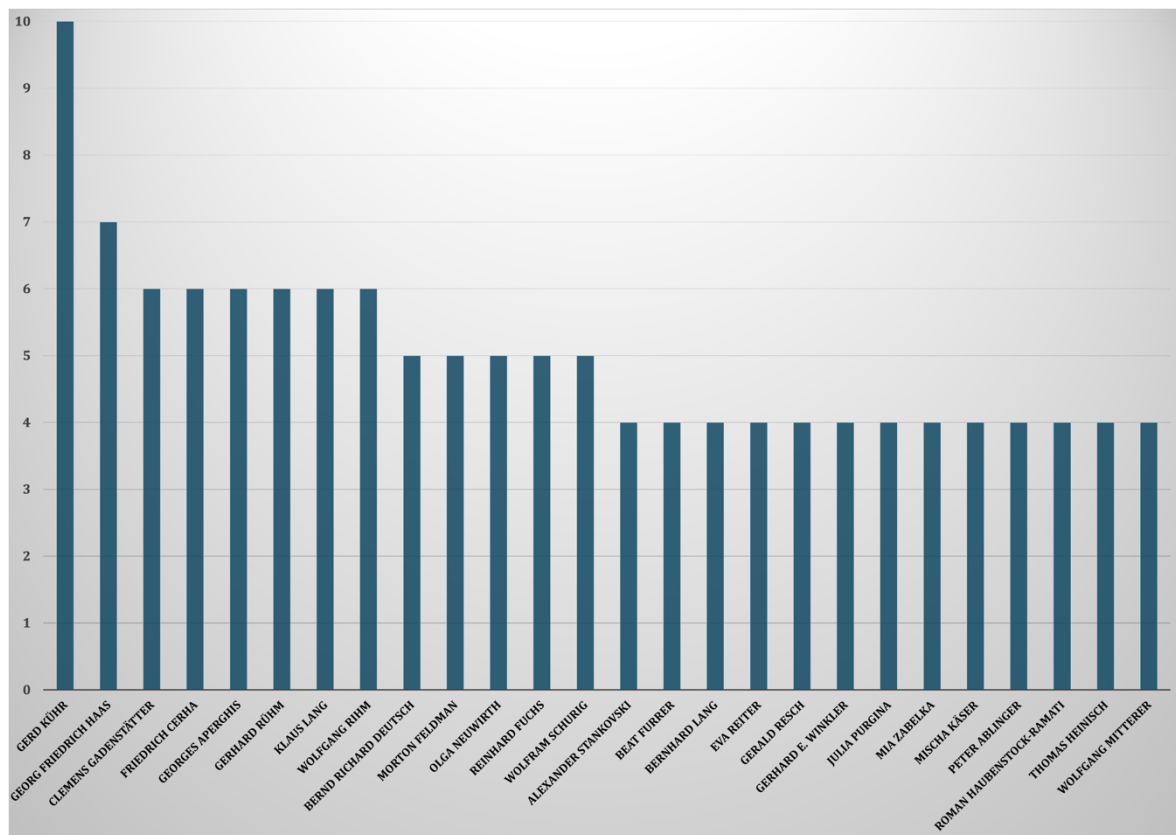


Abbildung 7: Komponist:innen, deren Werke am meisten bei Wien Modern im Zeitraum von 1988 bis 2017 uraufgeführt wurden ©Valeska Baader, 2025

Die Programmstruktur von *Wien Modern* zeigt somit eine auffällige Ungleichverteilung der Geschlechterverteilung und Herkunft der Komponist:innen. So sind Komponistinnen im Vergleich zu Komponisten deutlich unterrepräsentiert, ebenso wie die internationale Ausrichtung im Festival bei der Uraufführungsvergabe. Dadurch entsteht der Eindruck, dass das Festival das Spektrum aktueller kompositorischer Produktionen nur unzureichend abbildet. Vor dem Hintergrund des internationalen Anspruchs des Festivals wirkt diese Tendenz besonders bemerkenswert – zumal sie über Jahre hinweg relativ konstant geblieben ist. Dieses Bild wird weiter verstärkt, wenn man die Geschlechterverteilung der Uraufführungen über den gesamten 30-jährigen Festivalzeitraum hinweg betrachtet (siehe Abb. 8). Obwohl der prozentuale Anteil von Komponistinnen im Laufe der Zeit ansteigt, bleibt dieser – mit Ausnahme der Festivaljahre 2012 und 2015 – in den meisten Jahren weit unter 30% aller Uraufführungen. In den ersten fünf Jahren sowie in den Jahren 1994, 1995, 1999 bis 2001, 2005 und 2006 werden

sogar keinerlei Komponistinnen zur Aufführung gebracht. Diese Entwicklung verdeutlicht eine anhaltende Geschlechterungleichheit der aufgeführten Komponist:innen im Programm: Trotz einzelner Fortschritte zeigt sich fortlaufend eine signifikante Unterrepräsentation von Frauen im Kontext der Uraufführungen von *Wien Modern*.

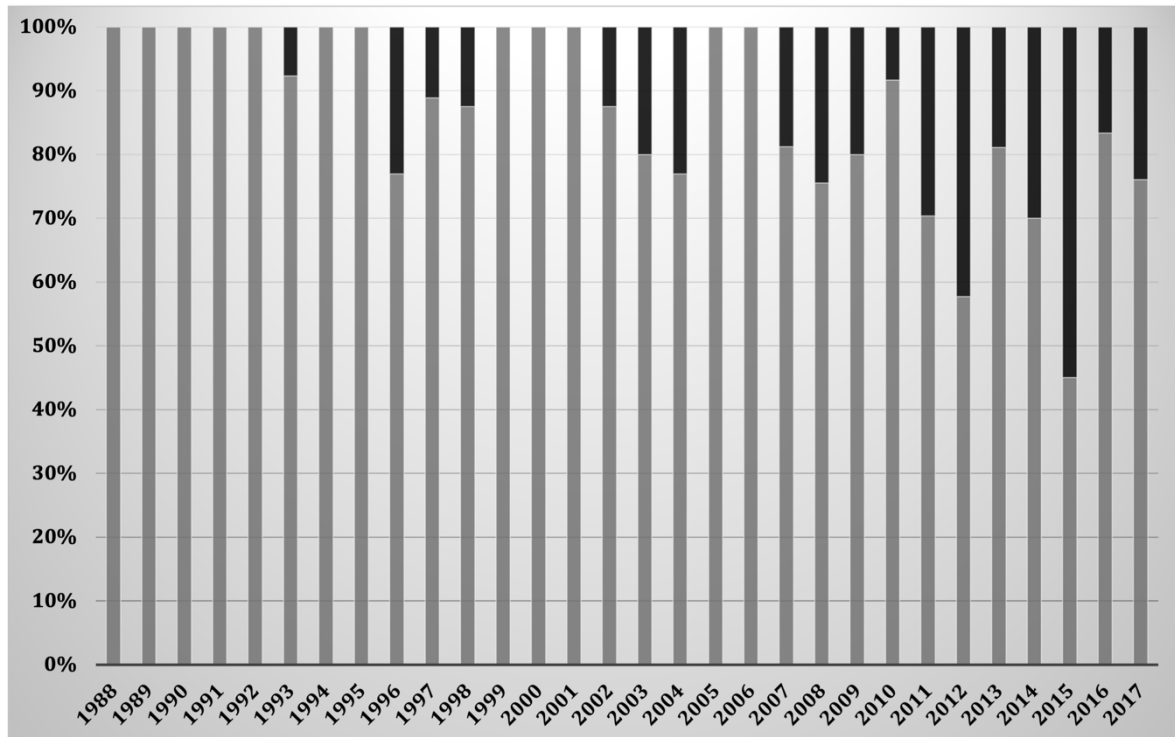


Abbildung 8: Prozentuale Geschlechterverteilung (Komponisten grau, Komponistinnen schwarz) bei den Uraufführungen von Wien Modern im Zeitraum von 1988 bis 2017 ©Valeska Baader, 2025

6.4 Geschlechterverteilung der Komponist:innen

Eine differenzierte Betrachtung der Geschlechterverteilung erweist sich nicht nur im Kontext der Uraufführungen als aufschlussreich, sondern bietet auch für das Gesamtprogramm des Festivals ein erkenntnisreiches Untersuchungsfeld. Die Analyse der geschlechtsspezifischen Zusammensetzung der vertretenen Komponist:innen zielt darauf ab, Rückschlüsse auf die vom Festival proklamierten Modernitätsdiskurse zu ermöglichen. Insbesondere an dieser Stelle lässt sich exemplarisch ablesen, inwieweit das Festival moderne Diskurse zur geschlechtergerechten Repräsentation im kompositorischen Bereich rezipiert und in seiner Programmgestaltung reflektiert.

Betrachtet man die Diversität der Komponist:innen im prozentualen Anteil aller in den Jahren von 1988 bis 2017 aufgeführten Werke, so fällt auf, dass der Anteil an

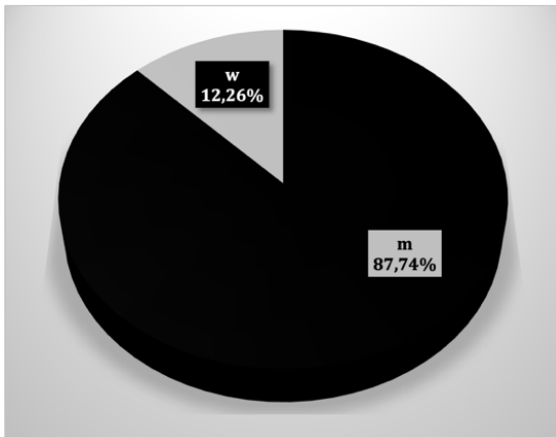


Abbildung 9: Prozentualer Anteil Komponistinnen vs. Komponisten bei allen Aufführungen bei Wien Modern im Zeitraum 1988 bis 2017 ©Valeska Baader, 2025

Komponistinnen mit 12% im Vergleich zu den Komponisten deutlich unterrepräsentiert ist (siehe Abb. 9).⁴³² Obwohl die Gesamtauswertung den Schluss nahelegen könnte, dass Komponistinnen erst in den letzten Jahren verstärkt in das Festivalprogramm integriert werden und daher in jüngerer Zeit einen höheren Anteil erreichen, was den weiterhin geringen Prozentsatz über den gesamten 30-jährigen Zeitraum erklärt, offenbart die detaillierte Analyse

der einzelnen Festivaljahre ebenfalls keine signifikant anderen Ergebnisse. So zeigt sich, dass der Anteil zwar im Verlauf der Festivaljahre immer mehr zunimmt, aber auch im Jahr 2017 noch immer nur mit knapp über 20% vertreten ist (siehe Abb. 10).

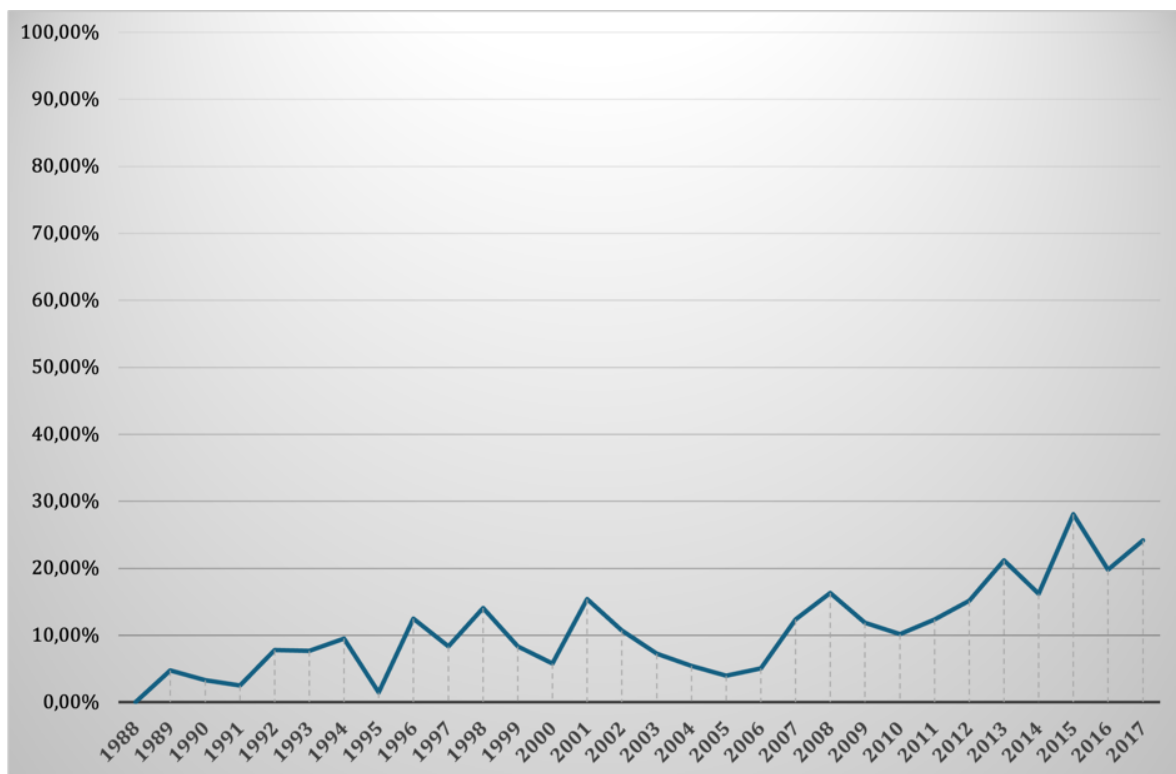


Abbildung 10: Prozentualer Anteil der Komponistinnen bei Wien Modern im Zeitraum 1988 bis 2017 ©Valeska Baader, 2025

⁴³² In dieser Arbeit wird zur Vereinfachung der Ausdrucksweise zwischen weiblichen und männlichen Komponist:innen unterschieden, wobei die Bezeichnung *divers* selbstverständlich bekannt ist und anerkannt wird; es wird jedoch nicht ausgeschlossen, dass sich eine der betrachteten Personen als *divers* identifiziert, während die statistische Erfassung auf dem angenommenen Geschlecht basiert.

Trotz des erklärten Anspruchs des Festivals, modern zu sein, weist die unterdurchschnittliche Repräsentation weiblicher Komponistinnen im Gesamtprogramm auf eine nur zögerliche Rezeption gleichstellungspolitischer Diskurse hin. Der Umstand, dass selbst im Jahr 2017 – also knapp drei Jahrzehnte nach Festivalgründung und in einem kulturell zunehmend sensibilisierten Umfeld – der Anteil von Komponistinnen lediglich geringfügig über 20% liegt, zeigt, dass geschlechtergerechte Programmatik bislang kein strukturprägendes Kriterium für das Festival darstellt. Zwar lässt sich eine tendenzielle Steigerung des Anteils der Komponistinnen über die Jahre hinweg beobachten und wird auch nach außen stolz proklamiert – zum Beispiel 2015 durch den künstlerischen Leiter Matthias Lošek, der in einem Interview mit dem *Falter* auf ein Festivaljahr mit vielen Komponistinnen blickt –⁴³³ jedoch erfolgt diese Entwicklung weder kontinuierlich noch konsequent. Gleichstellungsaspekte werden demnach in der kuratorischen Praxis zwar mitgedacht, aber nicht systematisch verankert. Das Festival bewegt sich somit in einem Spannungsfeld zwischen traditionell männlich dominierter Komponist:innenkultur der Neuen Musik und einer allmählich erstarkenden Aufmerksamkeit für Diversität und Repräsentation. Anders als bei anderen Festivals zu dieser Zeit, wie beispielsweise den *Nordic Music Days*, die 2016 das erste Mal auf ein Programm setzen, das zu gleichen Teilen aus Werken von Frauen und Männern besteht,⁴³⁴ ist *Wien Modern* hier also alles andere als modern. Insofern lässt sich festhalten, dass die Modernitätsbegriffe, die dem Festival zugrunde liegen, primär ästhetisch-kompositorisch geprägt zu sein scheinen – etwa durch das Experimentelle, das Grenzüberschreitende oder das Interdisziplinäre – während soziokulturelle Dimensionen von Modernität, wie etwa Gendergerechtigkeit, bislang nur am Rande Eingang in die Programmatik finden.⁴³⁵

⁴³³ Vgl. Thurnher, Armin / Rögl, Heinz: „Ihr habt aber viele Komponistinnen im Programm!“, in: *Falter* (4. November 2015), <https://www.falter.at/zeitung/20151104/ihr-habt-aber-viele-komponistinnen-im-programm>, Zugriff: 25. April 2025.

⁴³⁴ Vgl. Lange, Tine Sarel, „Not so diverse after all“, in: *Seismograf* (18. Dezember 2018), https://seismograf.org/en/artikel/not-so-diverse-after-all?utm_, Zugriff: 25. April 2025.

⁴³⁵ An dieser Stelle sei angemerkt, dass sich der Fokus auf Komponistinnen ab dem Festivaljahr 2018 (also nach dem ausgewerteten Festivalzeitraum) ändert, unter anderem durch den ins Leben gerufenen österreichischen Komponistinnen-Preis. Siehe dafür auch: „Erster österreichischer Komponistinnen-Preis ins Leben gerufen“, in: *mica – music austria* (26. Juni 2018), <https://www.musicaustria.at/erster-oesterreichischer-komponistinnen-preis-ins-leben-gerufen/>, Zugriff: 5. Mai 2025.

6.5 Überraschungsprogrammpunkte

Neben den Wiederaufführungen und Uraufführungen gibt es eine weitere Kategorie für die Auswertung der Programme, die in dieser Arbeit als *Überraschungsprogrammpunkte* betitelt wird. Diese Kategorie umfasst sämtliche Programmpunkte, bei denen im Festivalkatalog lediglich der Name der Komponist:innen aufgeführt ist, ohne die zugehörigen Werke zu spezifizieren, oder bei denen ein thematischer Oberbegriff für den Konzertabend gewählt wird, ohne aber zu konkretisieren, was das Publikum an dem Konzertabend erwartet. So zählt zu dieser Kategorie beispielsweise der Programmpunkt *HIVE-Performance* vom 28. Oktober 2001 genauso dazu wie die Programmpunkte vom 1. November 1995 *Kompositionen von Luigi Dallapiccola, Luigi Nono und Luciano Berio*. Überraschungsprogrammpunkte sind wahllos und keinem stringenten Muster folgend in das Festivalprogramm eingearbeitet – so lässt sich auch kein Bezug auf die Aufführungsorte feststellen. Dennoch finden sich vermehrt Überraschungsprogrammpunkte – wie jener mit Werken von Dallapiccola, Nono und Berio – in der Spielstätte der *Alten Schmiede*, wodurch bereits im Vorfeld deutlich wird, dass es sich um eine Sonderveranstaltung im Rahmen des Festivals handelt. Das Beispiel der *HIVE-Performance*, die im Wiener Konzerthaus zur Aufführung gelangt, zeigt jedoch, dass solche Programmpunkte unabhängig vom Aufführungsort realisiert werden und Eingang ins Programm finden. Infolgedessen ist eine differenzierte Analyse in den in 6.1 definierten Perioden nicht möglich, da die konkreten aufgeführten Werke nicht bekannt sind und damit einhergehend auch eine Bestimmung ihrer Entstehungsdaten nicht möglich ist. Um einen Überblick über die Anzahl der aufgeführten Überraschungsprogrammpunkte zu ermöglichen, werden diese für jedes Festivaljahr im Programmheft erfasst und die Gesamtanzahl pro Jahr zusammengerechnet.

Die folgende Analyse (siehe Abb. 11) stellt den prozentualen Anteil der Überraschungsprogrammpunkte im Verhältnis zu den restlichen Aufführungen dar, also zu den Uraufführungen sowie den musikalischen Darbietungen, bei denen die Kompositionsdaten entweder ermittelbar oder direkt angegeben sind. Die Untersuchung des prozentualen Anteils der Überraschungsprogrammpunkte verdeutlicht, dass diese in den 30 Jahren des Festivals *Wien Modern* einen nicht zu vernachlässigenden Anteil von durchschnittlich 10% des Gesamtprogramms ausmachen, jedoch keiner linear gleichbleibenden Linie folgen. Die Anteile schwanken erheblich zwischen etwa 0 und 5% und

in wenigen Jahren sogar bis 25%. Die einzige auffallende Ausnahme bildet das Festivaljahr 2000, in dem der Anteil der Überraschungsprogrammpunkte auf über 60% ansteigt. Seit 2014 scheint sich das Festival davon zu lösen, Überraschungsprogrammpunkte großflächig in das Programm einzubauen. So nimmt die Anzahl der Aufführungen seitdem nur noch einen sehr geringen Anteil von unter 5% ein.

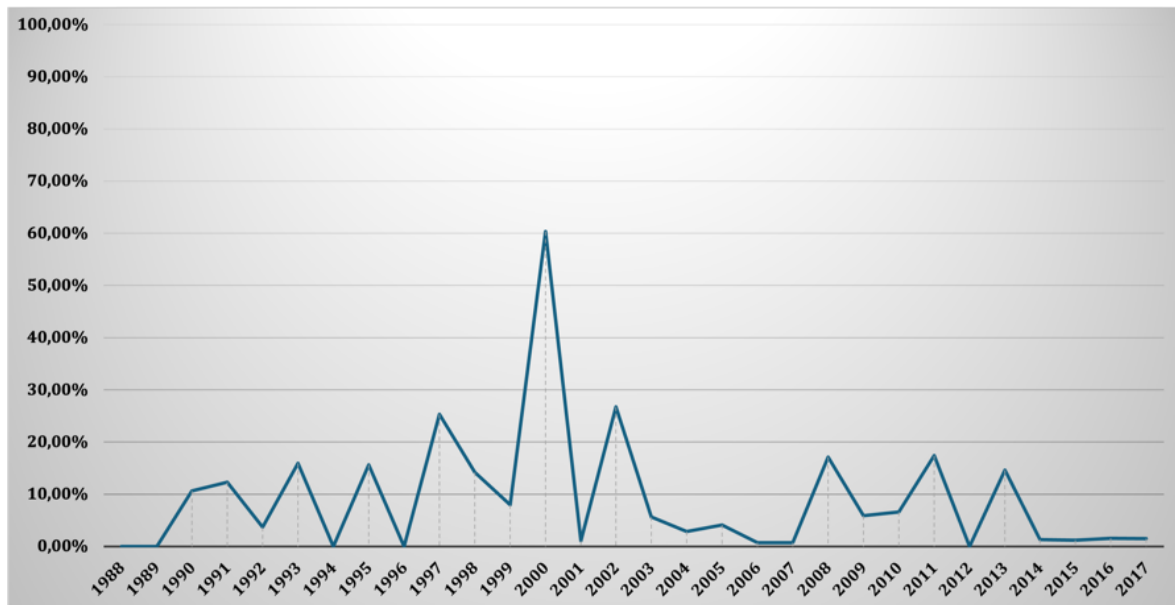


Abbildung 11: Prozentualer Anteil der Überraschungsprogrammpunkte im Vergleich zum Festivalprogramm bei Wien Modern im Zeitraum 1988 bis 2017 ©Valeska Baader, 2025

6.6 Außermusikalische Veranstaltungen

Neben dem musikalischen Programm bietet *Wien Modern* auch außermusikalische Veranstaltungen mit Vorträgen und Podiumsdiskussionen im Rahmen von Symposien, Ausstellungen und Filmvorstellungen zu den Festivalinhalten. All diese Formate dienen dazu, Vermittlungsangebote für Neue Musik zu schaffen und dem Publikum so einen leichteren Zugang zur Musik zu ermöglichen. Zur Auswertung werden beispielsweise Vorträge im Rahmen des Festivals berücksichtigt, darunter etwa der am 27. Oktober 1993 von Christian Ofenbauer gehaltene Vortrag *Das Werk des Bernd Alois Zimmermann*, oder Beiträge aus den Symposien von *Wien Modern*, wie beispielsweise das im Festivaljahr 1995 veranstaltete Symposium mit dem Titel *Das Weiterdenken der Zweiten Wiener Schule*. Ebenso fließen Komponist:innengespräche ein, etwa jenes zwischen Golo Föllmer und Alvin Lucier am 29. Oktober 2000 und Filmvorführungen, darunter auch die Präsentation des Films *In Conversation with Walter Murch* von Frank Scheffer im Jahr 2007. Darüber hinaus werden Workshops berücksichtigt, beispielsweise jener von

Morton Feldman am 27. Oktober 2010 für Schüler der 11. und 12. Klasse, sowie die offiziellen Eröffnungsreden des Festivals, wie etwa jene von Armin Thurnher im Jahr 2012.

Die Betrachtung der statistischen Auswertung aller außermusikalischen Veranstaltungen im Verhältnis zu sämtlichen Programmpunkten des Festivals *Wien Modern* verdeutlicht, dass diese außermusikalischen Veranstaltungen mit durchschnittlich 15% einen signifikanten Anteil am Gesamtprogramm des Festivals ausmachen (siehe Abb. 12). Trotz dieses signifikanten Anteils bleibt der Prozentsatz im Allgemeinen relativ konstant und bewegt sich zwischen 10 und 30%. Den einzigen nennenswerten Ausschlag bildet das Festivaljahr 2009 mit über 50% an außermusikalischen Veranstaltungen, da sich das Festival in diesem Jahr auf die Vorführung von Filmen spezialisiert.

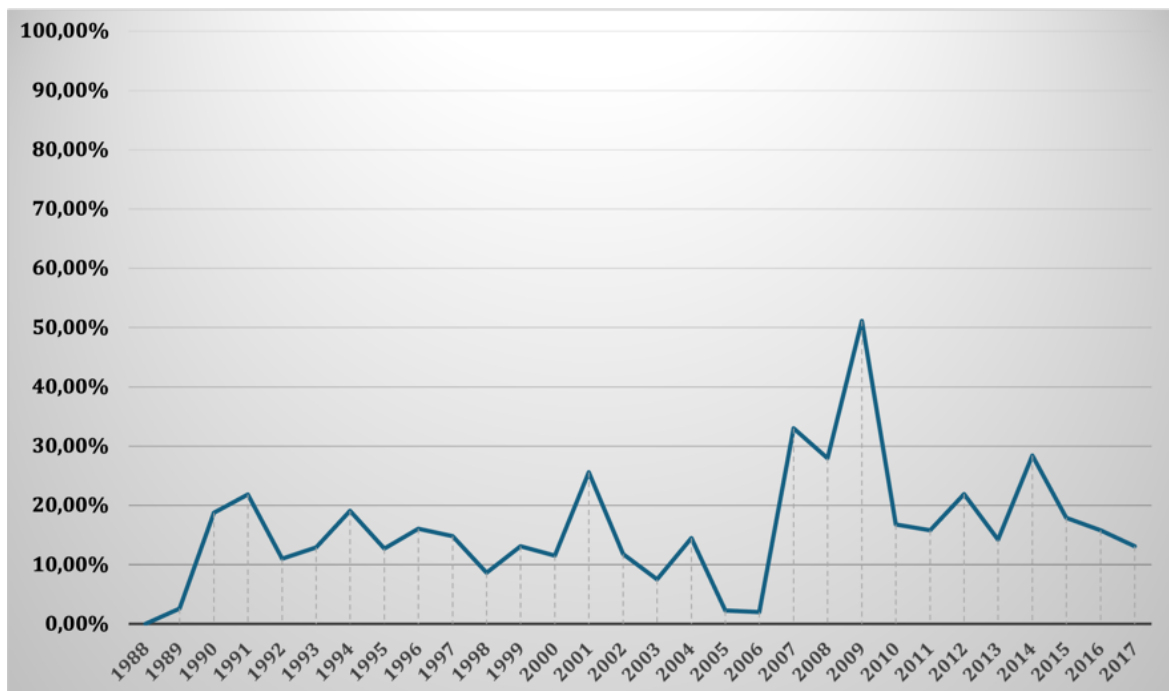


Abbildung 12: Prozentualer Anteil der außermusikalischen Veranstaltungen im Vergleich zum restlichen Programm bei Wien Modern im Zeitraum 1988 bis 2017 ©Valeska Baader, 2025

6.7 *Dschungel Wien Modern*

Der Programmpunkt *Dschungel Wien Modern*, der seit 2004 als Bestandteil von *Wien Modern* fungiert und seither ausschließlich Produktionen für Kinder und Familien präsentiert, kann als visionärer Ansatz des Festivals zur Erweiterung seiner

Vermittlungsarbeit betrachtet werden. So schreibt die Musikwissenschaftlerin Marie-Therese Rudolph 2005 im *Falter*:

„Bei Dschungel Wien Modern finden sich zahlreiche spannende, witzige und fantasievolle Produktionen, die eigens auf ein junges Publikum zugeschnitten sind. Das Festival im Festival findet heuer zum zweiten Mal statt, wiederum in Kooperation mit dem Theaterhaus Dschungel Wien im MuseumsQuartier und auch in dessen kinderadäquaten Räumlichkeiten. Die neun internationalen Projekte, darunter auch Workshops zu den Themen Beatboxing und Stimme, decken eine große Bandbreite zwischen Musik, Performance, Tanz und Puppentheater ab.“⁴³⁶

Dschungel Wien Modern kann insofern als ergänzendes und innovatives Vermittlungsformat innerhalb des Festivals *Wien Modern* verstanden werden, als dass es eine bislang nur wenig berücksichtigte Zielgruppe – nämlich Kinder und Familien – in den Fokus rückt und damit eine institutionelle Lücke im Bereich der musikpädagogischen Ansprache im Kontext Neuer Musik schließt. Auf diese Weise trägt das Format zur inhaltlichen Profilbildung des Festivalprogramms bei. Obwohl sich

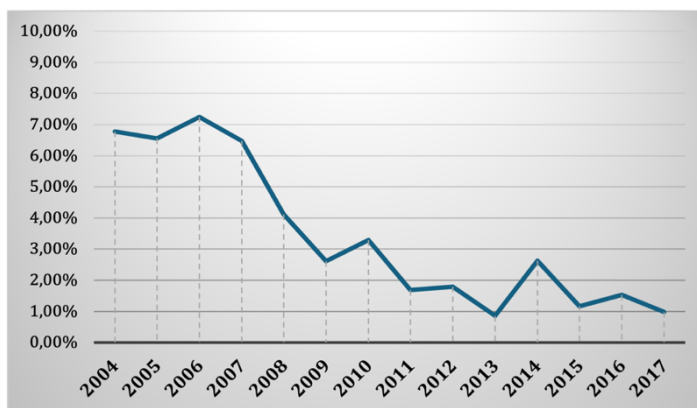


Abbildung 13: Prozentualer Anteil der Veranstaltungen bei *Dschungel Wien Modern* im Zeitraum 2004 bis 2017 ©Valeska Baader, 2025

dieser Schwerpunkt im Laufe der Festivaljahre als konstant durchgehendes Element etabliert hat, ist dennoch ein Rückgang des Anteils der Aufführungen von 7% im ersten Jahr 2004 bis 1% im Jahr 2017 im Vergleich zum restlichen Festivalprogramm zu sehen (siehe Abb. 13). Dieser Rückgang ist darauf zurückzu-

führen, dass der Anteil an Einzelproduktionen im Verlauf der Festivaljahre verringert wird und gleichzeitig das restliche Programm prozentual ansteigt.

6.8 Aufführungsorte

Die Wahl der Spielstätten ist für *Wien Modern* weit mehr als eine logistische Frage – sie ist ein zentrales künstlerisches Gestaltungsmittel. Neue Musik reagiert sensibel auf Raum, Architektur und Atmosphäre; die Aufführungsorte selbst werden zum integralen

⁴³⁶ Rudolph: „Das Ding hat Musik!“, in: *Falter*, <https://www.falter.at/zeitung/20051019/das-ding-hat-musik>.

Bestandteil des klanglichen Erlebnisses.⁴³⁷ Oft lassen sich dabei Raum und Werk kaum mehr voneinander trennen: Installationen und Klangapparate beziehen die Gegebenheiten vor Ort ein, brechen klassische Konzertformate auf oder nutzen architektonische Besonderheiten bewusst als klangliche Resonanzräume, sodass sich schon beinahe die Frage stellt, ob es eine Ausstellung des Raums ist oder eine Aufführung innerhalb des Raumkonzeptes.⁴³⁸ Wie der Raum als aktive Klangfläche einbezogen wird, lässt sich exemplarisch an einem Konzert vom 27. Oktober 2000 beobachten. In diesem Jahr eröffnet das Wiener Konzerthaus den sogenannten *Neuen Saal* im Keller des Festivalhauses, der eigens für flexible Konzertformate konzipiert ist.⁴³⁹ Der Raum verzichtet dabei auf Tageslicht, bietet modulare Bühnenelemente und schafft so variable akustische Bedingungen.⁴⁴⁰ Beim Konzertabend mit einer Aufführung von Luigi Nonos *La lontananza nostalgica utopica futura* entfaltet sich das Potential dieses Raumes besonders deutlich: Die klangliche Inszenierung bezieht sämtliche Raumdimensionen mit ein, das Publikum erlebt Musik nicht nur frontal, sondern räumlich um sich herum und der Raum wird dabei nicht bloß zur Hülle, sondern tritt in ein dialogisches Verhältnis zum Werk.⁴⁴¹

Diese Anforderungen an verschiedene Aufführungsstätten führen zu einer stetig wachsenden Anzahl der Spielorte: Während beim Gründungsfestival 1988 lediglich sechs Aufführungsorte genutzt werden – darunter der *Musikverein* (Großer Saal, Brahms-Saal) und das *Wiener Konzerthaus* (Großer Saal, Mozart-Saal, Schubert-Saal) sowie die *Secession* – verzeichnet das Festival im Jahr 2000 bereits 15 Veranstaltungsorte und 2017 schließlich 34 Aufführungsstätten (siehe Abb. 14). Abgesehen von der Spielstätte *Secession* wird zu Beginn des Festivals also nur auf klassische Konzertsäle zurückgegriffen, nicht zuletzt bestimmt deshalb begründet, weil das Festival bis ins Jahr 2000 mit wenig Ressourcen auskommen muss und vordergründig durch Mitarbeiter:innen des *Wiener Konzerthauses* programmiert wird. Durch wachsende Ressourcen

⁴³⁷ Vgl. Denhoff, Michael: Vortrag „Räumliche Aspekte in der Neuen Musik“, in: *Tagung Klangraum: Die Orte von Musik und Gesang im Kirchenraum* (1. September 2004), <https://www.denhoff.de/raum-klang.htm>, Zugriff: 3. Mai 2025.

⁴³⁸ Vgl. Mauksch, Sarah: *Klang-Raum-Konfigurationen. Ästhetische Situationen zwischen Aufführung und Ausstellung*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2020, S. 306.

⁴³⁹ Vgl. Schaufler, Wolfgang: „Die Zeit wird hier zum Raumklang. Luigi Nono im Zentrum von ‚Wien modern‘“, in: *Der Standard*, <https://www.derstandard.at/story/372860/die-zeit-wird-hier-zum-raum-klang>, Zugriff: 25. April 2025.

⁴⁴⁰ Vgl. ebd.

⁴⁴¹ Vgl. ebd.

kommen in den nachfolgenden Festivaljahrgängen auch immer häufiger außergewöhnlichere Orte hinzu, etwa 1999 der *Wiener Eislaufverein*, 2007 die *philiale im Gartenbaukino* oder 2016 die *Brotfabrik* mit ihrem *Anker-Saal*. Dennoch werden die klassischen Konzerträume nicht komplett aus dem Programm genommen. Vielmehr verstehen sich neue örtliche Begebenheiten als gute Ergänzung für die klassischen Konzertsäle, wie auch künstlerischer Leiter Matthias Lošek in einem Interview mit den Journalisten Armin Thurner und Heinz Rögl im *Falter* betont.⁴⁴²

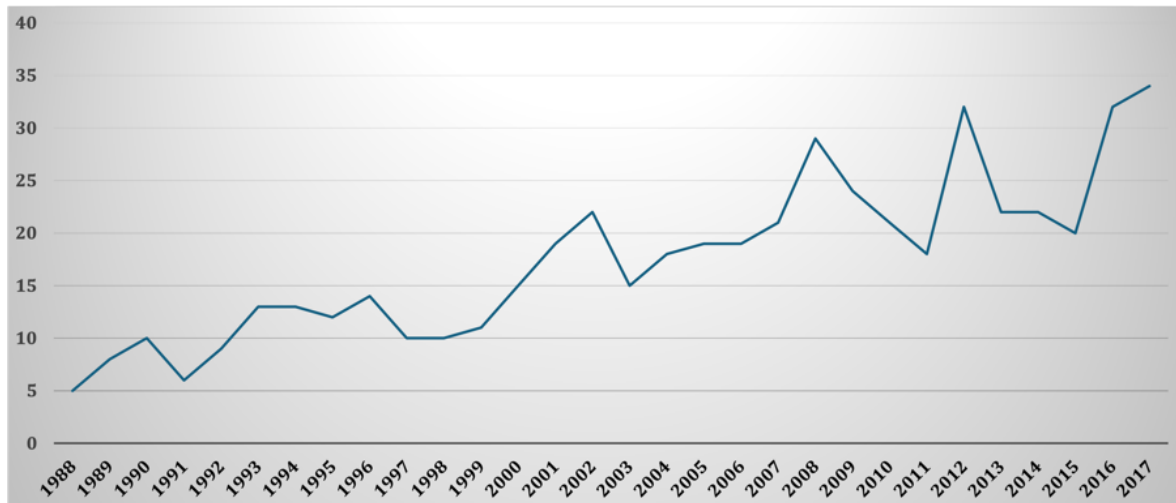


Abbildung 14: Anzahl der Aufführungsstätten bei Wien Modern im Zeitraum 1988 bis 2017 ©Valeska Baader, 2025

Obwohl die Öffnung hin zu alternativen Aufführungsorten vermuten lässt, dass damit auch ein bislang nicht erreichtes Publikum für Konzerte Neuer Musik erschlossen werden könnte, lässt sich diese Annahme über offizielle Aussagen nicht bestätigen. So kommen unter anderem die beiden Musikwissenschaftler Juri Giannini und Fritz Trümpi in ihrer Analyse von 2015 zu dem Schluss, dass derartige Ortswechsel primär dem bestehenden Publikum neue Impulse bieten, während eine nachhaltige Erweiterung der Zuhörerschaft nicht zu beobachten ist.⁴⁴³ Dennoch wird in Pressemeldungen häufig auf ein breites Kooperationsnetz unterschiedlicher Veranstaltungsorte verwiesen,⁴⁴⁴ was sich jedoch mit Blick auf eine vom *Falter* publizierte Graphik nicht bestätigen lässt (siehe Abb. 15). In hohem Maße konzentrieren sich die Aufführungsorte

⁴⁴² Vgl. Thurner / Rögl: „Ihr habt aber viele Komponistinnen im Programm!“, in: *Falter*, <https://www.falter.at/zeitung/20151104/ihr-habt-aber-viele-komponistinnen-im-programm>.

⁴⁴³ Vgl. Giannini, Juri und Trümpi, Fritz: „Quo vadis, Wien Modern?“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 70/1 (2015), S. 72–74, hier: S. 72.

⁴⁴⁴ Vgl. „Wien Modern 2001 – Festival stellt sich vor. Motto ‚(un)sichtbar‘ – Die Kopfwelten des Adolf Wölfli ein Highlight“, in: *Der Standard* (09. Oktober 2001), <https://www.derstandard.at/story/738726/wien-modern-2001---festival-stellt-sich-vor>, Zugriff: 07. April 2025.

innerhalb des Stadtkerns. Die Außenbezirke bleiben demnach weitgehend unberücksichtigt, was potenziell eine breitere städtische Durchdringung einschränken und eine niedrighschwellige Zugänglichkeit, trotz sehr niedriger Kartenpreise,⁴⁴⁵ erschweren kann. Gleichzeitig hilft eine Zentralisierung der Veranstaltungsorte aber natürlich auch, von allen Ausgangspunkten der Stadt gut erreichbar zu sein und somit wieder mehr Leute ins Festivalgeschehen mit einzubeziehen.



Abbildung 15: Aufführungsorte bei Wien Modern 2013 ©Tschaikner, Bianca: „Engagierte Klänge: Wien Modern 13 in der Stadt“, in: Falter 41a/13 (2013), S. 14–15.

⁴⁴⁵ Vgl. „Wien Modern 2001 – Festival stellt sich vor. Motto ‚(un)sichtbar‘“, in: Der Standard, <https://www.derstandard.at/story/738726/wien-modern-2001---festival-stellt-sich-vor>.

7 Gesamtbetrachtung von *Wien Modern* im Diskurs der Neuen Musik

Im Anschluss an die vorausgehenden Kapitel, in denen die einzelnen Komponenten der Festivalkataloge getrennt voneinander untersucht wurden, erfolgt nun eine Analyse, die die zuvor erarbeiteten Perspektiven zusammenführen soll. Dafür soll zunächst eine chronologische Einteilung der 30 Festivaljahre erfolgen, die sowohl die proklamierten Trends- und Schwerpunktperioden aus den Vorworten als auch die prozentuale Auswertung des Festivalprogramms berücksichtigt.

Im Zentrum des Kapitels steht anschließend ein analytisches Bezugsgefüge, das sich als dreigliedrige Relation zwischen der künstlerischen Leitung und ihrer ästhetischen Programmatik, der in den Texten der Festivalkataloge proklamierten, thematischen Ausrichtung der einzelnen Festivaljahre sowie der konkreten programmatischen Umsetzung im Konzertgeschehen fassen lässt. Ziel ist es, die Diskrepanz oder Kongruenz zwischen den in den Vorworten und Essays formulierten programmatischen Leitlinien und ihrer tatsächlichen Realisierung im Festivalprogramm von *Wien Modern* systematisch herauszuarbeiten. Darüber hinaus wird untersucht, inwieweit sich die Selbstverortung des Festivals im Kontext der Neuen Musik mit den allgemeinen theoretischen und terminologischen Diskursen dieser Musikrichtung in Einklang bringen lassen. Diese Verknüpfung verspricht nicht nur eine tiefere Einsicht in die strukturellen und ästhetischen Mechanismen des Festivals, sondern ermöglicht es auch, dessen Stellung innerhalb des zeitgenössischen Musikediskurses kritisch zu reflektieren.

7.1 Trends und Schwerpunktperioden im Festivalverlauf

Rainer Nonnenmann zieht im Festivalkatalog von 2017 eine Bilanz über die Entwicklung des Festivals *Wien Modern* seit seiner Gründung im Jahr 1988 bis zu diesem Zeitpunkt:

„Zunächst verstand sich das Festival als internationales Forum für bedeutende Werke des 20. Jahrhunderts und aktuelle musikalische Entwicklungen. Bis 1995 wurde unter Leitung von Karsten Witt und Lothar Knessl vor allem das Schaffen herausragender Komponisten-

persönlichkeiten des 20. Jahrhunderts mit teils umfassenden Porträts (Konzerten, Workshops, Gesprächen, Symposien) ins Zentrum gestellt. Anschließend wurden [...] thematische Setzungen vorgenommen, mit denen sich kulturelle, spirituelle, regionale und technische Einflüsse und Kontexte von Musik fokussieren ließen. Eine wachsende Rolle spielten unter der Leitung von Thomas Schäfer und Berno Odo Polzer im Laufe der 2000er Jahre Elektronik und Kreuzungen von Musik mit anderen Kunstsparten wie Tanz, Performance, bildende Kunst, Film und Video. Unter der Leitung von Matthias Lošek von 2010 bis 2015 wurden schließlich verschiedene neue Formate eingeführt. Sie dienten der Musikvermittlung, dem Abbau von Schwellenängsten, der Popularisierung sowie der Gewinnung neuer, vor allem jüngerer Hörerinnen und Hörer. Seit 2016 setzt Bernhard Günter als Festivalleiter die Akzente. Ob und welchen Erfolg die Drehungen verschiedener Stellschrauben hatten, ist ohne belastbare Publikums-, Aufführungs- und Finanzaufgaben kaum zu beurteilen.“⁴⁴⁶

Obgleich diese Darstellung von Nonnenmann bereits eine grobe Einteilung der Festivaljahre vornimmt, so fehlt eine detaillierte Auswertung der Festivalschwerpunkte für eine Einteilung in verschiedene Festivalperioden. Die vorhergehende Analyse aller 30 Festivaljahrgänge im Zeitraum von 1988 bis 2017 wird daher nun herangezogen, um die Trends und inhaltlichen Tendenzen der Schwerpunkte periodisch zusammenzufassen und die Entwicklung des Festivals zusammenführend dokumentieren zu können. Für die Periodisierung dient eine Tabelle, die sämtliche für eine solche Kategorisierung relevanten Schwerpunktsetzungen auflistet. In dieser tabellarischen Übersicht sind ausschließlich die Schwerpunktsetzungen aufgeführt, die in mehreren Jahren von Bedeutung sind, um eine Analyse der Festivalentwicklung in größeren Zeitabschnitten zu ermöglichen. Da sich Kategorien in ihrer Entwicklung gelegentlich mit anderen Entwicklungen überschneiden, ist es nicht immer möglich, alle Kategorien gleichermaßen zu berücksichtigen. Das Ziel besteht daher darin, die wesentlichen Schwerpunkte, die sowohl aus den Vorworten hervorgehen als auch aus den Statistiken des tatsächlich aufgeführten Festivalprogramms, herauszufiltern, die für die jeweiligen Jahrgänge als besonders relevant gelten.

Allen Festivaljahrgängen gemeinsam ist, dass sie entweder einen Schwerpunkt auf die Retrospektive der Musik des 20. Jahrhunderts oder auf die Gegenwartsmusik legen. Zur Analyse der Aufführungsdaten wird nachfolgend eine Kategorisierung vorgenommen, die den Festivalstart im Jahr 1988 als zeitlichen Wendepunkt festlegt: Werke, die vor 1988 komponiert wurden und zur Aufführung gebracht werden, werden demnach als retrospektiv betrachtet, während Werke ab 1988 als gegenwärtig

⁴⁴⁶ Nonnenmann, Rainer: „Hype oder Hyperventilation? Gedanken zu Festivals der neuen Musik anlässlich von 30 Jahren Wien Modern“, in: *Wien Modern 30. Essays* (2017), S. 76–82, hier: S. 82.

klassifiziert sind. Die Felder der Tabelle sind entsprechend dem prozentualen Anteil der aufgeführten Werke eingefärbt. Je dunkler die Farbe, umso häufiger der Anteil der aufgeführten retrospektiven Werkkompositionen: 0 bis 10% in Weiß, 10 bis 30% in Hellgrau, 30 bis 50% in Grau, 50 bis 70% in Dunkelgrau und 70 bis 90% in Schwarz. Ergänzend zur prozentualen Farbkennzeichnung sind in der Tabelle weitere Kategorien markiert: Jahre, in denen Komponist:innen- und Länderschwerpunkte gesetzt werden, sind in Gelb hervorgehoben; Jahre, in denen *Wien Modern* ein explizites Festivalmotto oder -thema vorstellt, sind in Rot gekennzeichnet. Ergänzt wird die Datenlage zudem von thematischen Schwerpunktsetzungen, die in mehreren Festivaljahren besonders hervorgehoben sind – in verschiedenen Blautönen gekennzeichnet. Es ist nahezu unmöglich, sämtliche unterschiedlichen Datenerhebungen der vorangegangenen Analyse der 30 Festivaljahre umfassend zu berücksichtigen. Die vier nun definierten Hauptkategorien decken jedoch einen wesentlichen Teil der Schwerpunktsetzungen ab, wodurch eine sinnvolle Periodisierung der Festivalkataloge ermöglicht wird.

Die erste Periode erstreckt sich über den Zeitraum von 1988 bis 1995 (siehe Tabelle 1).⁴⁴⁷ In diesen ersten acht Jahren lässt sich ein ausgeprägter Trend bei *Wien Modern* beobachten: eine retrospektive Auseinandersetzung mit dem vergangenen 20. Jahrhundert. Ziel ist es, Wien als Musikstadt auch in der Gegenwart neu zu positionieren. Zur umfassenden Präsentation der Musik werden in dieser Phase regelmäßig verschiedene Hauptkomponist:innen- und Länderschwerpunkte gewählt, um ein breites Spektrum der musikalischen Entwicklungen und Traditionen des 20. Jahrhunderts abzubilden und die kulturelle Bedeutung Wiens im internationalen Kontext zu stärken.

1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995
Retro (bis 1987)	Retro (bis 1987)	Retro (bis 1987)	Retro (bis 1987)	Retro (bis 1987)	Retro (bis 1987)	Retro (bis 1987)	Retro (bis 1987)
Gegenwart (ab 1988)	Gegenwart (ab 1988)	Gegenwart (ab 1988)	Gegenwart (ab 1988)	Gegenwart (ab 1988)	Gegenwart (ab 1988)	Gegenwart (ab 1988)	Gegenwart (ab 1988)
5 HK	4 HK	4 HK	4 HK	4 HK	4 HK	1 HK	1 HK
	4 LS + AT	4 LS + AT	4 LS + AT	1 LS	1 LS	1 LS	1 LS

Tabelle 1: Festivalperiode I: 1988 bis 1995 ©Valeska Baader, 2025

⁴⁴⁷ Für die tabellarische Auswertung wurden folgende Abkürzungen verwendet: Retro = Retroperspektive; Gegenwart = Gegenwartsmusik; HK = einer oder mehrere Hauptkomponist:innen; LS = einer oder mehrere Länderschwerpunkt(e); AT = Österreich; w = Komponistin

Ab dem Jahr 1996 rücken Hauptkomponist:innen- und Länderschwerpunkte aus dem Fokus des Programms.⁴⁴⁸ Im Zeitraum von 1996 bis 1999 erfolgt so eine signifikante Verschiebung des Festivalfokus hin zu einem thematischen Festivalmotto, um

1996	1997	1998	1999
Retro (bis 1987)	Retro (bis 1987)	Retro (bis 1987)	Retro (bis 1987)
Gegenwart (ab 1988)	Gegenwart (ab 1988)	Gegenwart (ab 1988)	Gegenwart (ab 1988)
		LS: an den Rändern EU	
Motto / Thema	Motto / Thema	Motto / Thema	Motto / Thema

Tabelle 2: Festivalperiode II: 1996 bis 1999 ©Valeska Baader, 2025

das sich das gesamte Programm strukturiert. Diese Entwicklung markiert den Übergang zu einer zweiten Periode von *Wien Modern*, in der das Festival nicht mehr auf spezifische Komponist:innen- und Länderschwerpunkte setzt, sondern eine kohärente thematische Ausrichtung verfolgt (siehe Tabelle 2).

2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007
Retro (bis 1987)	Retro (bis 1987)	Retro (bis 1987)	Retro (bis 1987)	Retro (bis 1987)	Retro (bis 1987)	Retro (bis 1987)	Retro (bis 1987)
Gegenwart (ab 1988)	Gegenwart (ab 1988)	Gegenwart (ab 1988)	Gegenwart (ab 1988)	Gegenwart (ab 1988)	Gegenwart (ab 1988)	Gegenwart (ab 1988)	Gegenwart (ab 1988)
		2 HK	2 HK	2 HK w	3 HK	1 HK	
Motto / Thema					Motto / Thema		Motto / Thema
Computer musik	Auditive Visuelle Phänome- ne	Akust. & Elektr. Klänge / Visuell / Musikthea- ter		Literatur & Elektr. Klänge / Film	Elektr. Klänge	Akust. & Elektr. Klänge / Visuell / Musikthea- ter	
				Dschungel Wien Modern	Dschungel Wien Modern	Dschungel Wien Modern	Dschungel Wien Modern

Tabelle 3: Festivalperiode III: 2000 bis 2007 ©Valeska Baader, 2025

Obwohl im Zeitraum ab dem Jahr 2000 weiterhin Themen und Mottos als Leitfäden für das Festivalprogramm gewählt werden und das Konzept der Hauptkomponist:innen gelegentlich wieder aufgegriffen wird, verschiebt sich der Schwerpunkt klar auf die Präsentation visueller und elektroakustischer Programmpunkte. Diese Ausrichtung reflektiert eine deutliche Fokussierung auf intermediale und experimentelle Ansätze, die darauf abzielen, den Zugang zu Neuer Musik zu erleichtern. Gleichzeitig wird

⁴⁴⁸ Eine Ausnahme bildet das Jahr 1998, in dem ein allgemeiner Länderschwerpunkt eingeführt wurde, der sich am jeweiligen Festivalthema orientiert.

das Festival durch das neue Format *Dschungel Wien Modern* um ein speziell auf Kinder ausgerichtetes Programm erweitert. Die dritte Festivalperiode von 2000 bis 2007 kennzeichnet sich demnach durch neue Ansätze in der Vermittlungsarbeit mittels visueller Elemente sowie einer weiteren Festivalebene als Kinderfestival (siehe Tabelle 3).

Immer häufiger sieht sich das Festival mit der Frage konfrontiert, was unter dem Begriff *Neue Musik* zu verstehen und welches Verständnis von *Neu* damit verbunden ist. In den Jahren 2008 und 2009 wird diese Frage zunehmend in außermusikali-

2008	2009	2010	2011	2012	2013
Retro (bis 1987)	Retro (bis 1987)	Retro (bis 1987)	Retro (bis 1987)	Retro (bis 1987)	Retro (bis 1987)
Gegenwart (ab 1988)	Gegenwart (ab 1988)	Gegenwart (ab 1988)	Gegenwart (ab 1988)	Gegenwart (ab 1988)	Gegenwart (ab 1988)
4 HK	6HK	7 HK	2 HK		1 HK
			2 LS		
Motto / Thema	Motto / Thema	Motto / Thema	Motto / Thema	Motto / Thema	Motto / Thema
	Film	Musikthea- ter & Film			Tanz
Dschungel Wien Modern	Dschungel Wien Modern	Dschungel Wien Modern	Dschungel Wien Modern	Dschungel Wien Modern	Dschungel Wien Modern
		Neuer Untertitel <i>Das Festival für Musik der Gegenwart</i>	Neuer Untertitel <i>Das Festival für Musik der Gegenwart</i>	Neuer Untertitel <i>Das Festival für Musik der Gegenwart</i>	Neuer Untertitel <i>Das Festival für Musik der Gegenwart</i>
Diskussion Neue Musik	Diskussion Neue Musik				

Tabelle 4: Festivalperiode IV: 2008 bis 2013 ©Valeska Baader, 2025

reflektiert, um dem Publikum ein umfassendes Bild der Entwicklung zu vermitteln. Die vierte Festivalperiode von 2008 bis 2013 zeichnet sich folglich durch eine vertiefte Diskussion über die verschiedenen Terminologien der Neuen Musik und durch die Sichtbarmachung des eigenen Fokus durch den neuen Untertitel aus (siehe Tabelle 4). Diese Phase markiert somit einen entscheidenden Moment in der Selbstdefinition des Festivals und seiner Bemühungen, den Begriff *Gegenwart* umfassend und differenziert zu interpretieren.

Die letzte Festivalperiode der analysierten 30 Jahre erstreckt sich über den Zeitraum von 2014 bis 2017 (siehe Tabelle 5). In dieser Phase zeigt sich keine spezifische neue Ausrichtung des Festivals. Während die Jahre 2014 und 2016 von Komponist:innenschwerpunkten geprägt sind, entscheidet sich das Festivalteam für die Jahre

schen Veranstaltungen thematisiert. Ab 2010 entscheidet sich das Festival, dem Titel *Wien Modern* den Untertitel *Das Festival der Gegenwart* hinzuzufügen. Mit diesem Schritt positioniert sich *Wien Modern* progressiv als Festival der Gegenwart. Gleichzeitig wird jedoch kritisch die Vielschichtigkeit der Neuen Musik

2014	2015	2016	2017
Retro (bis 1987)	Retro (bis 1987)	Retro (bis 1987)	Retro (bis 1987)
Gegenwart (ab 1988)	Gegenwart (ab 1988)	Gegenwart (ab 1988)	Gegenwart (ab 1988)
1 HK		1 HK	
	Motto / Thema		Motto / Thema
Film & Foto			
Dschungel Wien Modern	Dschungel Wien Modern	Dschungel Wien Modern	Dschungel Wien Modern

Tabelle 5: Festivalperiode V: 2014 bis 2017 ©Valeska Baader, 2025

2015 und 2017 erneut für ein Festivalmotto. Die Analyse der Aufführungen belegt zudem weiterhin eine signifikante Ausrichtung auf die Präsentation von Kompositionen, die seit 1988 entstanden sind. Diese Periode lässt sich demnach als Phase der konzeptionellen Erprobung interpretieren, in der das Festival bestehende Konzepte sowohl weiterentwickelt als auch

wieder aufgreift und variabel einsetzt, um neue Ideen zu generieren.

Wenn man die nun erfolgte Einteilung nach Festivalschwerpunkten (Periode I: 1988 bis 1995, Periode II: 1996 bis 1999, Periode III: 2000 bis 2007, Periode IV: 2008 bis 2013, Periode V: 2014 bis 2017) mit der in Kapitel 5 erfolgten Analyse des terminologischen Umgangs in den Katalogen vergleicht, ist eine Anpassung der Periodisierung vorzunehmen. So muss hier die erste Periode auf den Zeitraum von 1988 bis 1992 verkürzt werden, in denen der Begriff *Moderne* als Bezugspunkt auf die vergangenen Jahrzehnte eingeordnet wird. Die zweite Periode beginnt nach dieser Analyse bereits im Jahr 1993 und zieht sich bis ins Jahr 1999. In diesem Zeitraum setzt sich das Festival nicht mit dem definitorischen Problem der *musikalischen Moderne* auseinander. Stattdessen präsentiert es verschiedene musikalische Strömungen der Neuen Musik, die häufig in ein übergeordnetes Festivalmotto eingebettet sind. Ab 2000 wird die Debatte über die terminologischen Begriffe aber wieder aufgenommen. So könnte hier die periodische Einteilung genauso vorgenommen werden, wie bei der Periodisierung nach programmatischen Schwerpunktsetzungen. In den Jahren von 2000 bis 2007 wird immer wieder auf die Entwicklung von *Wien Modern* im Kontext der Begrifflichkeit von Neuer Musik Bezug genommen und dabei auch neben dem Begriff *Moderne* weitere terminologische Begrifflichkeiten, wie *Gegenwartsmusik* oder *Neue Musik* in die Texte mit aufgenommen. Ab 2008 steht die Diskussion um die verschiedenen Begriffe schließlich auch immer mehr im Fokus der Kataloge, sodass der Zeitraum von 2008 bis 2017 als letzte periodische Phase dieser Einteilung definiert werden könnte.

Ein wieder anderes Bild ergibt sich, wenn man die Einteilung der Festivalperioden nach den Wechseln der künstlerischen Leitungen vornimmt. So könnten hier die ersten beiden Jahre (1988 und 1989) zu einer ersten Periode zusammengefasst werden, in der zunächst Claudio Abbado, dann Lothar Knessl vordergründig für das Programm verantwortlich sind, gefolgt von der Periode von 1990 bis 1999, in der es keine feste künstlerische Leitung gibt (obgleich Abbado bis 1995 nach außen als künstlerischer Leiter proklamiert wird) und stattdessen das Mitarbeiter:innenteam des *Wiener Konzerthauses* für die Programmierung des Festivals verantwortlich ist. Als dritte Phase kann dann die Periode von 2000 bis 2009 gesehen werden, in der Berno Odo Polzer als erster interner künstlerischer Leiter berufen wird und das Festival in diesem Zuge auch als eigene Institution immer eigenständiger wird, gefolgt von Matthias Lošek, der das Festival im Zeitraum von 2010 bis 2015 leitet. Als letztes würde bei dieser Einteilung der 30 Festivaljahre dann der Wechsel zu dem künstlerischen Leiter Bernhard Günther im Jahr 2016 eine weitere Periode einleiten.

Wenn man nun die drei verschiedenen Blickwinkel der periodischen Einteilung gemeinsam betrachtet, ergibt sich, dass lediglich ein Jahr in allen drei Betrachtungsebenen einen Umbruch darstellt (siehe Tabelle 6). Mit der Einführung des neuen künstlerischen Leiters Berno Odo Polzer im Jahr 2000 gibt es auch einen gleichzeitigen Wechsel der Schwerpunktsetzungen auf intermediale und experimentelle Programmpunkte und auch das Festival selbst wird immer mehr im Kontext der Terminologien in den Katalogen erörtert. Alle anderen Perioden verlaufen hingegen nicht gleichzeitig, sodass eine neue künstlerische Leitung nicht direkt einen Wechsel im Umgang mit den Terminologien oder den allgemeinen Programmpunkten bedeutet. Änderungen passieren also eher zeitlich und personell unabhängig.

	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999
Künstlerische Leitungen:	Abbado/ Knessl Festivalteam Wiener Konzerthaus											
Festivalschwerpunkte:	Hauptkomponist:innen und Länderschwerpunkte								Festivalmottos			
Term. Umgang im Katalog:	Moderne als def. Bezugspunkt auf 20. Jhd.					Keine Auseinandersetzung mit den Terminologien						

	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017
Künstlerische Leitungen:	Polzer									Lošek						Günther		
Festivalschwerpunkte:	intermediale + experimentelle Programmpunkte								Frage nach der Bedeutung von Neuer Musik						Keine spezifische Ausrichtung			
Term. Umegan im Katalog:	Entwicklung von Wien Modern im Kontext der Terminologien								Publikum wird immer mehr in die definitorischen Fragen einbezogen									

Tabelle 6: Einteilung der Festivalperioden nach künstlerischen Leitungen, Festivalschwerpunkten im Programm und dem terminologischen Umgang von Neuer Musik in den Festivalkatalogen ©Valeska Baader, 2025

7.2 Das Verständnis von Neuer Musik bei *Wien Modern*

Auch wenn die periodische Einteilung nach verschiedenen Betrachtungsebenen zeigt, dass sich das in dieser Arbeit erörterte Dreiergeflecht zwischen künstlerischer Leitung, Darstellung der Terminologien in den Katalogen und tatsächlicher Programmgestaltung nicht immer parallel verändert, so wirken sie dennoch in Bezug auf das Verständnis von Neuer Musik als eine Einheit zusammen. Im Folgenden soll daher nun betrachtet werden, inwieweit Neue Musik auf allen drei Ebenen im Rahmen des Festivals verstanden wird.

Das Festival führt fortwährend den programmatischen Titel *Modern*. Dabei meint der Begriff im ersten Jahr „nicht nur das Heute“⁴⁴⁹, sondern wird von den Veranstalter:innen überwiegend als Rückblick auf Kompositionen der „vergangenen siebenzig Jahre“⁴⁵⁰ verstanden, wie Lothar Knessl im Vorwort des Katalogs anmerkt. In dieser Konzeption bezieht sich das Verständnis von *Modern* im Jahr 1988 also primär auf Werke, die um „1920 oder 1950“⁴⁵¹ entstanden sind. Es wird weiter ausgeführt, dass in diesen zwei Zeiträumen „die für die Entwicklung der Musik entscheidenden ‚modernen‘ Werke geschrieben worden“⁴⁵² seien. Somit wird dem Begriff *Modern* direkt eine Doppeldeutigkeit zugewiesen, denn mit dem Hinweis auf das Heute, wird gleichzeitig auch impliziert, dass neben dem Gegenwartsbezug auch die Retrospektive mit dem Begriff assoziiert wird. Bereits im ersten Festivaljahr werden demnach die Terminologien um den Begriff *Modern* im Katalog sowohl als Epochenbezeichnung für die vergangenen Jahrzehnte verstanden, aber eben auch als Gegenwartsbezug zur aktuellen Zeit.⁴⁵³ Dieses Selbstverständnis steht von Anfang an also im Interesse von Claudio Abbados programmatischer Ausrichtung des Festivals, verschiedene Hauptkomponist:innen, wichtigen Werken der Wiener Schule gegenüberzustellen und damit die Musikgeschichte der modernen Zeit für das Publikum nachvollziehbar zu machen.⁴⁵⁴ Diesen Kontrast bringt Abbado auch ins Festivalprogramm ein. So lassen sich verschiedene Konzertveranstaltungen im Programmheft von 1988 finden, deren Dramaturgie auf der gezielten Konfrontation von Kompositionen der Nachkriegsavantgarde mit Werken der

⁴⁴⁹ Knessl: „[Vorwort]“, in: *Wien Modern '88*, S. 2.

⁴⁵⁰ Ebd., S. 2.

⁴⁵¹ Knessl: „[Vorwort]“, in: *Wien Modern 89*, S. 4.

⁴⁵² Knessl: „[Vorwort]“, in: *Wien Modern '88*, S. 2.

⁴⁵³ Vgl. Knessl: „[Vorwort]“, in: *Wien Modern '88*, S. 2.

⁴⁵⁴ Vgl. Roschitz: „Das Festival ‚Wien Modern‘“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 43/12, S. 701 f.

Wiener Schule basiert. Ein Beispiel hierfür ist das Konzert vom 22. Dezember 1988: Neben Werken von Bruno Maderna (*Juilliard-Serenade*), Luciano Berio (*Canticum novissimi Testamenti*) und Pierre Boulez (*Antiphonies*) wird auch Arnold Schönbergs *Kammersymphonie op. 9* aufgeführt. Auch die vertiefende statistische Analyse des Festivalprogramms, wie sie in Kapitel 6 vorgenommen wurde, zeigt, dass der Fokus im Programm selbst eindeutig auf der Musik nach dem Zweiten Weltkrieg liegt. Diese Werke nehmen mit über 80% einen übermäßigen Anteil im Programm ein (siehe Abb. 3). So werden zwar, wie auch im Vorwort betont,⁴⁵⁵ die frühen Pioniere der Neuen Musik – Arnold Schönberg, Anton Webern und Alban Berg – ins Programm eingebaut, ihre Präsenz ist jedoch im Vergleich zur umfangreicheren Präsentation von Nachkriegswerken deutlich unterrepräsentiert, was dem entgegensteht, dass das Festival diese Komponist:innen als „Initialwirkungen“⁴⁵⁶ aller weiteren Kompositionen des 20. Jahrhunderts beschreibt und sie zu Beginn deutlich in den Fokus der programmatischen Ausrichtung des Festivals rücken will, wie im Vorwort proklamiert wird.⁴⁵⁷

Das von Claudio Abbado 1988 eingeführte Festivalkonzept, bei dem retrospektive Werke auf der einen Seite den Hauptkomponist:innen der Nachkriegsavantgarde auf der anderen Seite gegenübergestellt werden, stößt nach wenigen Festivaljahren an seine konzeptionellen Grenzen. Nachdem Abbado für seine neue Position bei den Berlin Philharmonikern ab 1989 dem Festival nur noch beratend zur Verfügung steht,⁴⁵⁸ obliegt die Programmplanung von *Wien Modern* ab 1989 nicht länger einer hauptverantwortlichen Einzelperson, sondern erfolgt durch ein Festivalteam, innerhalb dessen jedoch einzelne Mitarbeitende (insbesondere Lothar Knessl, Karsten Witt, Christoph Becher und Christoph Lieben-Seutter) in stärkerem Maße in die kuratorischen Prozesse eingebunden sind als andere.⁴⁵⁹ Dabei stößt das Programmteam zunehmend auf ein grundlegendes Problem bei der inhaltlichen Auslegung des Festivaltitels: Was genau bezeichnet eigentlich *Wien Modern*? Handelt es sich um ein Festival der Gegenwart oder eher um einen Rückblick auf das frühe 20. Jahrhundert? Welche Kriterien bestimmen den Begriff *Modern* in diesem Kontext? So äußert sich Lothar Knessl bereits 1990:

⁴⁵⁵ Vgl. Knessl: „[Vorwort]“, in: *Wien Modern '88*, S. 2.

⁴⁵⁶ Ebd., S. 2.

⁴⁵⁷ Vgl. ebd., S. 2.

⁴⁵⁸ Vgl. Schreiber, Wolfgang: *Claudio Abbado. Der stille Revolutionär. Eine Biographie*, München C. H. Beck 2019, S. 137.

⁴⁵⁹ Vgl. Becher, Gespräch, 25. März 2025.

„Der Begriff ‚modern‘ gestattet [...] divergierende Auslegungen.“⁴⁶⁰ Obgleich das Team nach Karlheinz Roschitz das erste Mal 1992 wagt, Komponist:innen und Werke vorzustellen, „die im Wiener Konzertalltag der vergangenen Jahre so gut wie ‚ausgespart‘ geblieben waren“⁴⁶¹, bleibt der retrospektive Charakter in diesem Jahr weiterhin stark präsent. So zeigt sich bei den prozentualen Auswertungen des Programmhefts, dass der Anteil an Gegenwartskompositionen und Uraufführungen im Jahr 1992 keinen Zuwachs erfahren hat (siehe Abb. 2 und Abb. 5). Dagegen bleibt die Gegenüberstellung des retrospektiven Blicks auf die Wiener Schule im Vergleich zur Nachkriegsavantgarde nach wie vor ein Teilaspekt im Festivalgeschehen – so auch beim Konzert am 03. November 1992, bei dem nicht nur Luigi Dallapiccola (*Quattro Liriche di Antonio Machado*), Giulio Caccini (*Amarilli*), Pier Francesco Cavalli (*Son ancor pargoletta*) und Francesco Durante (*Danza, danza, fanciulla*) aufgeführt wird sondern auch Arnold Schönberg mit seinen *Vier Liedern op. 2* und einer Auswahl seiner *Brettl-Lieder*, Alban Bergs *Sieben frühe Lieder* sowie Anton Weberns *3 Lieder op. 23* und *op. 25*. Daraus schlussfolgert auch *Welt*-Autor Anton Gugg: „Das Konzept der ‚falschen Etikettierung‘ hat sich in den vergangenen Jahren durchaus bewährt. Denn was ‚Wien modern‘ heißt, ist in Wirklichkeit eine historische Retrospektive und kein reines Avantgarde-Festival.“⁴⁶² Obgleich den Programmverantwortlichen des Festivals diese divergierende Auslegung des Festivaltitels bewusst ist und sich dies auch im Programm widerspiegelt, werden ab 1993 die terminologischen Diskurse rund um den Begriff *Modern* nicht mehr explizit in den Katalogen thematisiert. Stattdessen fokussieren sich die Almanache auf die analytische Darstellung kompositorischer Phänomene der Neuen Musik. Parallel dazu manifestiert sich in den Vorworten allmählich eine Abkehr von einer retrospektiven Perspektive, indem das Repertoire bewusst auf die vergangenen 50 Jahre beschränkt wird,⁴⁶³ während das Festival gleichzeitig seine Offenheit für „musikalische Neuansätze“⁴⁶⁴ betont. Dieser proklamierte Ansatz zeigt sich auch bei der Betrachtung des Festivalprogramms: Während in den ersten Jahren von *Wien Modern* der prozentuale Anteil von Werkaufführungen aus dem Zeitraum von 1901 bis 1932 bei durchschnittlich knapp 12% liegt, liegt er in den Jahren von 1993 bis 1999 nur noch

⁴⁶⁰ Knessl: „[Vorwort]“, in: *Wien Modern* 90, S. 4.

⁴⁶¹ Roschitz: „WIEN MODERN“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 48/1, S. 43.

⁴⁶² Gugg, Anton: „Rheinische Nervenmusik bei ‚Wien modern‘“, in: *Die Welt* Nr. 265 (12. November 1993), S. 10.

⁴⁶³ Vgl. Knessl: „Zum siebenten Mal“, in: *Wien Modern* 94, S. 4.

⁴⁶⁴ Ebd., S. 4.

bei durchschnittlich 4% – die ursprüngliche Retrospektive auf die vergangenen 70 Jahre verschwindet also langsam aus dem Programm. Wie in den Vorworten betont, ist dafür der Fokus der Retrospektive nur noch auf der Zeit seit Ende des Zweiten Weltkriegs gerichtet, also auf die vergangenen 50 Jahre, während zusätzlich der Anteil an Gegenwartskompositionen steigt. Obwohl sich das Festivalteam also nicht explizit zu den Begrifflichkeiten der Neuen Musik in diesen Jahren positioniert, so zeigt sich dennoch mit diesem programmatischen Wandel ein neues Denken über die Terminologien: *Modern* meint nicht mehr das gesamte 20. Jahrhundert, sondern vor allen Dingen die Musik der vergangenen 50 Jahre und noch mehr die der Gegenwart, auch wenn Werke des frühen 20. Jahrhunderts weiterhin als Grundlage der kompositorischen Strömungen der Neuen Musik angesehen werden und auch mit einem geringen prozentualen Anteil im Programm vertreten bleiben. Als exemplarisches Beispiel kann an dieser Stelle unter anderem der Konzertabend vom 16. November 1995 herangezogen werden, bei dem neben einer Uraufführung von Wolfgang Liebarts *Chamber Music* (Entstehungsjahr: 1995), weitere drei Werke aus der Zeit seit dem Zweiten Weltkrieg aufgeführt werden: Francis Burts *The Skull op. 6* (Entstehungsjahr: 1955) und *Echoes* (Entstehungsjahr: 1989), Herbert Grassls *Orchesterstück 6* (Entstehungsjahr: 1994) und das *Finale* von Mauricio Kagel (Entstehungsjahr: 1981). Hier zeigt sich also auch der Fokus auf Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Obwohl also mit den Grenzen von dem im Titel proklamierten *Modern* im Festivalprogramm gespielt wird, findet eine wirkliche Auseinandersetzung in den Katalogen selbst bis zur Jahrtausendwende nicht statt. Dagegen finden sich aber in Presseberichten immer wieder Auslegungen über *Wien Modern*: Das Festival wird beispielsweise in der Zeitschrift *Profil* als „Festival der Modernen Musik“⁴⁶⁵ betitelt und im *Standard* schreibt Reinhard Kager von der „Wiener Traumstadt in die ‚Moderne‘“⁴⁶⁶ – somit wird dem Festival immer mehr, trotz seiner anfänglichen Retrospektive, ein moderner Charakter seitens der Presse zugesprochen.

Seit der zweiten Ausgabe des Festivals überschreitet *Wien Modern* konsequent Genre Grenzen und integriert sukzessive weitere Disziplinen der Kunst- und Kulturlandschaft, sowie neue Klangkonzepte, in sein Programm – beispielsweise beginnt das

⁴⁶⁵ Kager, Reinhard: „Musik zeigt Flagge“, in: *Profil* 47 (21. November 1994), S. 88–90, hier: S. 88.

⁴⁶⁶ Kager, Reinhard: „Wiener Traumstadt in die ‚Moderne‘“, in: *Der Standard* Nr. 1795 (25./26.10.1994), S. 1.

Festival im Jahr 1994 mit einem „multimediale[n] Eröffnungskonzert“⁴⁶⁷. Spätestens ab der Jahrtausendwende ist diese Öffnung für neuartige Konzepte in der Neuen Musik für die programmatische Ausrichtung unabdingbar. So formuliert auch der neue und erste eigenständige künstlerische Leiter von *Wien Modern*, Berno Odo Polzer, im Jahr 2000: „Was wir versuchen, ist der unglaublichen Vielfalt und Unüberblickbarkeit der zeitgenössischen Musik gerecht zu werden.“⁴⁶⁸ Auch in den Katalogen spricht das Festival bereits 2004 von einem „fast vierwöchige[n] Festival mit Musik der Gegenwart“⁴⁶⁹ und grenzt sich mit diesem Wortlaut bewusst von früheren Werken aus dem 20. Jahrhundert ab. Angesichts der Vielzahl terminologischer Konzepte und der fehlenden eindeutig normierten Definitionen der Terminologien der Neuen Musik unternimmt das Festival *Wien Modern* sowohl in seinen Katalogen als auch im Rahmen außermusikalischer Veranstaltungen kontinuierlich den Versuch, sich der grundlegenden Frage nach der inhaltlichen und konzeptionellen Reichweite dieser Termini anzunähern. So finden ab 1989 auch sogenannte Begleitsymposien statt. Der Musikwissenschaftler Hartmut Krones verpflichtet sich schließlich 2001 als Herausgeber der Sonderreihe *Symposien zu Wien Modern*, alle Symposien in ausformulierten Beiträgen zu veröffentlichen.⁴⁷⁰ Bereits im Vorwort des ersten Bandes heißt es im ersten Satz:

„Am 26. Oktober 1988, dem Österreichischen Nationalfeiertag, fand im Großen Musikvereinsaal das Eröffnungskonzert zu einem Festival für Neue Musik statt, das dem Wiener Publikum die wichtigsten Werke der älteren und neueren Moderne in Erinnerung rufen bzw. auch vorstellen sollte, zu einem Festival, das andererseits aber ins Leben gerufen wurde, um Wien endgültig als Zentrum der Musik der Gegenwart zu etablieren und das daher den programmatischen Namen WIEN MODERN erhalten hatte.“⁴⁷¹

⁴⁶⁷ Kager, Reinhard: „Faszination der leisen Klänge. Gelungene Kurskorrektur bei Wien Modern (23.10.-28.11.1994)“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 50/1 (1995), S. 61–63, hier S. 61.

⁴⁶⁸ „Kreuzfahrt zwischen den Themeninseln“, in: *Der Standard*, <https://www.derstandard.at/story/371611/kreuzfahrt-zwischen-den-themeninseln>.

⁴⁶⁹ Lieben-Seutter u. a., „Vorwort“, in: *Wien Modern 2004*, S. 5.

⁴⁷⁰ Diese werden thematisch sortiert und in sechs Teile untergliedert: *Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts* (Band 1), *Zum Weiterwirken der Zweiten Wiener Schule: Struktur und Freiheit in der Neuen Musik* (Band 2), *Bühne, Raum und Film in der Musik des 20. Jahrhunderts* (Band 3), *Multikulturelle und internationale Konzepte in der Musik des 20. Jahrhunderts* (Band 4), *Musik als weltanschauliche und ästhetische Botschaft* (Band 5) und *Musik des 20. Jahrhunderts an den Rändern Europas* (Band 6). Nachdem im Festivaljahr 2013 allerdings nur von einem „derzeit im Entstehen befindliche[n] 5. Band [...] [und] ein[em] projektorientierte[n] 6. Band“ (Krones, Hartmut: „25 Jahre Symposien WIEN MODERN“, in: *Wien Modern. 2013. Das Festival für Musik der Gegenwart. WIEN MODERN #26 24.10.–15.11.2013* (2013), S. 80–84, hier: S. 83.) die Rede ist und sich diese auch nicht in Bibliothekskatalogen finden lassen, bestätigt Hartmut Krones die Annahme, dass die beiden Bände nie erschienen sind, auf Anfrage: „[Die] Bände 5 und 6 sind nicht erschienen, da sie nicht mehr finanziert wurden“ (Krones, Hartmut: informelle E-Mail, 2. Oktober 2024).

⁴⁷¹ Krones, Hartmut: *Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Wien: Böhlau 2001 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Sonderreihe „Symposien zu Wien Modern“ Bd. 1), S. 9.

Krones beschreibt das Festival also in einem Satz als „Festival für Neue Musik“⁴⁷², als Festival „der älteren und neueren Moderne“⁴⁷³ und als Festival „der Gegenwart“⁴⁷⁴, weshalb es auch den programmatischen Titel *Wien Modern* trägt. Diese begriffliche Vielschichtigkeit verweist auf die zuvor herausgearbeitete inhärente Unschärfe in der konzeptuellen Kategorisierung des Festivals – selbst innerhalb des engsten Fachkreises existiert keine eindeutig festgelegte Definition, wodurch eine uneinheitliche und kontextabhängige Verwendung der verschiedenen terminologischen Konzepte resultiert. Die Fragestellung wird schließlich nicht nur aus kuratorischer Perspektive reflektiert, sondern explizit auch an das Publikum herangetragen, wodurch ein diskursiver Prozess initiiert wird, der die Begrifflichkeiten der Neuen Musik als offene, dynamische und sich wandelnde Kategorie begreift.⁴⁷⁵ Und so geht mit der Weiterentwicklung der Neuen Musik Szene für Polzer zwangsläufig eine Änderung des Festivalkonzepts einher, das das vielgestaltige Neue überhaupt in seiner Vollständigkeit abbilden kann.⁴⁷⁶ Obgleich Konzerthaus-Dramaturg Thomas Schäfer im Jahr 2000 dabei weiterhin von einem Festival im „Spannungsfeld der Musik der letzten fünfzig Jahre und der neuesten Musik“⁴⁷⁷ spricht, ist diese programmatische Auslegung anders zu deuten als noch zehn Jahre zuvor. So zeigen sich beim Blick in das Programm zwar weiterhin Retrospektiven, beispielsweise am 11. November 2000, wo Karlheinz Stockhausens *Hymnen (Dritte Region). Elektronische Musik mit Orchester* (Entstehungsjahr: 1969) aufgeführt werden, doch fällt gleichzeitig der zunehmende Anstieg an Gegenwartskompositionen auf, während Kompositionen aus der Zeit der Wiener Schule fast vollständig aus dem Programm verschwinden. Berno Odo Polzer bemerkt zudem 2009, dass dieser retrospektive Blick „reflektiert, wie individuell die Handschriften von Komponisten im 20. Jahrhundert geworden sind“⁴⁷⁸ und dass sie daher weiterhin Teil des Programms bleiben müssen, um für gegenwärtige Musik überhaupt ein adäquates Verständnis

⁴⁷² Krones: *Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts*, S. 9.

⁴⁷³ Ebd., S. 9.

⁴⁷⁴ Ebd., S. 9.

⁴⁷⁵ Vgl. Lieben-Seutter u. a.: „Vorwort“, in: *Wien Modern 2002*, S. 5.

⁴⁷⁶ Vgl. Fastner, Carsten: „Wien Moderner“, in: *Falter*, <https://www.falter.at/zeitung/20001025/wien-moderner>.

⁴⁷⁷ „Kreuzfahrt zwischen den Themeninseln“, in: *Der Standard*, <https://www.derstandard.at/story/371611/kreuzfahrt-zwischen-den-themeninseln>.

⁴⁷⁸ Rögl: „Mica-Interview mit Berno Odo Polzer“, in: *mica – music austria*, <https://www.musicaustria.at/mica-interview-mit-berno-odo-polzer-wien-modern/>.

entwickeln zu können.⁴⁷⁹ Der programmatische Wandel unter Polzer und Schäfer wird 2001 auch von Musikjournalist Carsten Fastner im *Falter* gelobt:

„Mit wenig Geld und bewundernswert großem persönlichen Einsatz hat das neue Leading-Team den zuletzt schwer angestaubten Festival-Dinosaurier in zwei Jahren modernisiert und zu einer agilen Musikveranstaltung auf der Höhe der Zeit gemacht, von der so viele Impulse ausgingen wie kaum je zuvor.“⁴⁸⁰

Es ist das erste Mal, dass *Wien Modern* nachhaltig durch hauptverantwortliche Personen, nämlich der Doppelspitze Berno Odo Polzer als *Wien Modern* Dramaturg und Thomas Schäfer als Dramaturg für die Musik der Gegenwart am *Wiener Konzerthaus*, eine neue Ausrichtung am Puls der Zeit erfährt.⁴⁸¹ So lassen sich nicht nur sukzessive mehr Uraufführungen und Gegenwartskompositionen im Festivalprogramm beobachten – beispielsweise am 16. November 2004, wo gleich drei Uraufführungen an einem Abend auf die Bühne gebracht werden (Marino Formenti: *Fontana Mix as Myself* für Performer; Marino Formenti: *To Nam June Paik – Sonata Quasi una Fantasia for Adults Only* for Piano, Candle Light and TV; Olga Neuwirth: *Masochistische Suite*) – sondern auch eine deutliche Fokussierung auf neue Experimente und Klangwelten in der Neuen Musikszene beobachten, wie im hier genannten Beispiel der Uraufführung von Marino Formenti die Einbindung von Kerzenschein und TV in eine Performance. In diesem Kontext vollzieht sich *bei Wien Modern* also eine Transformation des Verständnisses von Neuer Musik: von einer primär klanglichen Ausdrucksform hin zu einer verstärkten Integration gestischer und szenischer Komponenten und der damit verbundenen räumlichen Erweiterung.⁴⁸² Berno Odo Polzer und Thomas Schäfer gelingt es dafür, neue Kooperationen einzugehen, dadurch weitere Aufführungsorte in das Festivalgeschehen mit einzubinden und schließlich „Claudio Abbados einstige Gründungsidee, mit ‚Wien Modern‘ ein Festival für die ganze Stadt zu etablieren, mehr denn je [zu verwirklichen]“⁴⁸³.

⁴⁷⁹ Vgl. Rögl: „Mica-Interview mit Berno Odo Polzer“, in: *mica – music austria*, <https://www.musicaustria.at/mica-interview-mit-berno-odo-polzer-wien-modern/>.

⁴⁸⁰ Fastner, Carsten: „Kommentar – Wien Modern: jammern, bitte jetzt!“, in: *Falter* (28. November 2001), <https://www.falter.at/zeitung/20011128/kommentar-wien-modern-jammern-bitte-jetzt>, Zugriff: 25. April 2025.

⁴⁸¹ Vgl. „Moderne als Medienmix“, in: *Falter*, <https://www.falter.at/zeitung/20021030/moderne-als-medienmix>.

⁴⁸² Vgl. Rögl, Heinz: „Das Sichtbare und das Hörbare. ‚Wien modern‘ (28.10.-26.11.)“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 57/1 (2002), S. 51–54, hier: S. 52.

⁴⁸³ Rögl: „Das Sichtbare und das Hörbare“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 57/1, S. 52.

Diese konzeptionelle Ausrichtung, bei der jedes Projekt einer fundierten inhaltlichen Zielsetzung folgt,⁴⁸⁴ spiegelt sich auch im durchweg positiven Feedback wider, das das Festival in dieser zehnjährigen Festivalperiode bis 2009 erhält.⁴⁸⁵ So liegt die Erwartung an den nachfolgenden künstlerischen Leiter Mathias Lošek sehr hoch,⁴⁸⁶ wie Fastner im *Falter* zum Ausdruck bringt. Weiter schreibt er, dass „Berno Odo Polzer [...] für Wien Modern ein Profil von seltener Stringenz und Konsequenz entwickelt [hat]. Ihm gelang es, den Mief der strengen Avantgarderkammer zu entlüften, ohne populistisch zu werden, eigenständige Akzente zu setzen, ohne internationale Trends zu verschlafen.“⁴⁸⁷ Lošek setzt hier genau an diesem Ansatz Polzers an und erklärt 2010 im Interview mit Fastner, dass für ihn die Beschäftigung mit der Gegenwart, insbesondere mit den heutigen Komponist:innen, im Vordergrund steht.⁴⁸⁸ Die historische Perspektive ist für ihn nur dann von Bedeutung, wenn sie im Kontext aktueller Tendenzen steht oder in einem direkten Bezug zur Gegenwart gesehen werden kann.⁴⁸⁹ Unter Lošek gewinnt die Auseinandersetzung mit Begrifflichkeiten wie *Gegenwart* oder *Modern* auch zunehmend an Relevanz in den Festivalkatalogen von *Wien Modern*. Ab dem Jahr 2010 wird dem Festival mit dem Untertitel *Das Festival für Musik der Gegenwart* eine zusätzliche terminologische Präzisierung zugewiesen. Implizit verdeutlicht diese Ergänzung, dass der Begriff *Modern* im Festivaltitel nicht ausschließlich auf das Gegenwärtige verweist, sondern vielmehr eine gesamte musikhistorische Epoche umfasst. Erst durch den Untertitel wird somit explizit spezifiziert, welche Musik innerhalb dieser Epoche im Fokus der Programmgestaltung stehen. Diese semantische Erweiterung des Titels reflektiert somit eine bewusste Neuausrichtung der inhaltlichen Konzeption und kuratorischen Praxis des Festivals sowie dessen Perspektive auf die Neue Musik. Letztere erweist sich als ein dynamischer Begriff, dessen Bedeutung einem steten Wandel unterliegt, kontinuierlich neu interpretiert werden muss und der im Kontext des Festivals

⁴⁸⁴ Vgl. Rögl: „Mica-Interview mit Berno Odo Polzer“, in: *mica – music austria*, <https://www.musicaustria.at/mica-interview-mit-berno-odo-polzer-wien-modern/>.

⁴⁸⁵ Vgl. Fastner, Carsten: „Wien Modern: So gut wie nie“, in: *Falter* (10. November 2004), <https://www.falter.at/zeitung/20041110/wien-modern-so-gut-wie-nie>, Zugriff: 5. April 2025.

⁴⁸⁶ Vgl. Fastner, Carsten: „Neuer Wien-Modern-Chef: Die schiefe Optik ist nicht das größte Problem“, in: *Falter* (28. Oktober 2009), <https://www.falter.at/zeitung/20091028/neuer-wien-modern-chef-die-schiefe-optik-ist-nicht-das-groesste-problem>, Zugriff: 25. April 2025.

⁴⁸⁷ Ebd.

⁴⁸⁸ Vgl. „Mailath: ‚Wien Modern‘ bleibt der Gegenwartsmusik auf der Spur“, in: *Presse-Service Stadt Wien*, <https://presse.wien.gv.at/2010/10/06/mailath-wien-modern-bleibt-der-gegenwartsmusik-auf-der-spur>.

⁴⁸⁹ Vgl. ebd.

ab den 2010er Jahren explizit die Aufführung aktueller Musik impliziert, wie aus den verschiedenen Festivalpublikationen hervorgeht. Das Gegenwärtige ist dabei gar nicht mehr so leicht zu fassen und muss auf ganz verschiedenen Ebenen in der Festivalprogrammierung bedacht werden.⁴⁹⁰ So hält auch Lošek im Interview mit *mica – music austria fest*:

„Inhaltlich präsentiert sich für mich ‚Musik der Gegenwart‘ in so vielschichtigen Formaten. Damit meine ich jetzt nicht, dass ich mit einem Konzert in eine Disco gehe oder einen Club. Sondern ich meine, die Darstellungsform, die Verquickung mit anderen Formaten, sei's Film, sei's Tanz, wird immer vielschichtiger, auch stringenter. Das heißt aber, die Schubladisierung [sic!], dass ich sage, das ist ‚E‘, das ‚U‘, das ist Jazz, das Elektronik und was Gott noch was, ist so nicht mehr wirklich haltbar. Das wiederum ist aber das wirklich Spannende – und das möchte ich stärker noch im Programm 2011 betonen.“⁴⁹¹

Das Festival denkt Neue Musik also immer mehr als grenzüberschreitendes Medium in andere Kunstsparten. Dieses Konzept findet sich auch bei näherer Betrachtung der Festivalprogramme. Ein überwiegender Teil der Konzerte verspricht eine Darbietung von Performances, die eine Grenzüberschreitung in andere Kunstsparten wagt. Als Beispiel ist hier ein Konzert am 25. Oktober 2012 zu nennen. An diesem Abend werden gleich drei Aufführungen hintereinander dargeboten, die neue und grenzüberschreitende Klangwelten für das Publikum erfahrbar machen: Elisabeth Harnik mit *Performanz* für Klavier, Skulptur und Video und *Virus #2* für einen live-generierten elektronischen Klangkörper, 2 Schlagwerke und 5 Blechblasinstrumente sowie die Komposition von Anne La Berge *Swampf* für vier Musikerinnen und Filmprojektor. Hieran zeigt sich also, dass *Wien Modern* unter Lošek die Grenzen zwischen den verschiedenen Strömungen der Neuen Musik gezielt aufweicht und eine offene, hybride Form von Neuer Musik forciert. Dennoch wird im Katalog auch geschrieben, dass sich das Festival weiterhin als Plattform versteht, Gegenwartsmusik im Spannungsfeld von Vergangenheit und Zukunft erlebbar zu machen.⁴⁹² Vergangenheit meint spätestens unter Lošek aber wirklich nicht mehr die Wiener Schule, sondern fast ausschließlich der Blick auf Werke aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. So stehen beispielsweise am 9. November 2015 in der ersten Hälfte eines Konzertabends Reinhard Fuchs Uraufführung von *MANIA* für Ensemble (Entstehungsjahr: 2014) den Kompositionen von Wolfgang Rihm *Bild* für neun Spieler:innen (Entstehungsjahr: 1984) und Morton Feldman *Untitled Film*

⁴⁹⁰ Vgl. Rögl, Heinz: „Mica-Interview mit Matthias Lošek II“, in: *mica – music austria* (13. September 2010), <https://www.musicaustria.at/mica-interview-mit-matthias-losek-ii/>, Zugriff: 25. April 2025.

⁴⁹¹ Ebd.

⁴⁹² Vgl. Lošek: „Liebes Publikum!“, in: *Wien Modern 2013*, S. 7.

Music für Ensemble (Entstehungsjahr: 1960/1961) gegenüber. Der retrospektive Blick wird demnach nur noch in Kombination mit gegenwärtigen Kompositionen im Rahmen des Festivals unternommen. Dennoch benutzt Lošek nach außen hin nicht mehr diese terminologische Definition eines retrospektiven Charakters im Festivalprogramm:

„Mit Begriffen wie Retrospektive, Portrait oder Fokus möchte ich in dieser Klarheit aber nicht arbeiten, weil der Umstand, dass Künstler in den Mittelpunkt gerückt werden, solche Bezeichnungen eigentlich erübrigt. Solche Schubladisierungen oder Einteilungen erleichtern vielleicht den Zugang oder auch eine Marketingstrategie und natürlich kann man in der Gesamtsicht und mit den Künstlern solche Strategien erarbeiten. Das wird dann aber Sache jener Leute sein, die sich auf die marktorientierte Vermittlung dieser Dinge spezialisiert haben. Das heißt: Der Zugang wird kein anderer sein, wir verwenden nur andere Begriffe.“⁴⁹³

Dem künstlerischen Leiter geht es also viel mehr um die sinnvolle Verknüpfung von Musik aus dem 20. Jahrhundert und aktuellen Neue Musik Tendenzen. Gleichzeitig legt er einen Fokus auf österreichische Komponist:innen und baut die Vermittlungsarbeit von Neuer Musik im Rahmen des Festivals weiter aus.⁴⁹⁴

Zunehmend wird von außen der Wunsch formuliert, *Wien Modern* stärker im internationalen Kontext zu positionieren.⁴⁹⁵ Die beiden Musikwissenschaftler Juri Giannini und Fritz Trümpi merken unter anderem in der *Österreichischen Musikzeitung* an: „Und ist es noch opportun, auf Porträts vornehmlich österreichischer Komponisten zu setzen, oder wäre es vielleicht an der Zeit, ihre zweifellos vielfältige und spannungsvolle Musik stärker in einen internationalen Zusammenhang zu stellen?“⁴⁹⁶ Wie eine solche Neuausrichtung des Festivals konkret umgesetzt werden kann, zeigt sich seit 2016 unter der künstlerischen Leitung von Bernhard Günther: Mit einem klaren Bekenntnis zu inhaltlicher Relevanz und künstlerischer Lebendigkeit orientiert er sich am berühmten Motto von Billy Wilder: „Die drei wichtigsten Regeln lauten, erstens, du sollst nicht langweilen, zweitens, du sollst nicht langweilen, und drittens, du sollst nicht langweilen...“⁴⁹⁷ Günther betont jedoch, dass es nicht um bloße Effekthascherei oder dramaturgischen Hochglanz geht, sondern darum, spürbar zu machen, „dass sich da etwas tut – dass Musiker etwas zu sagen haben und als Teil unserer Gesellschaft

⁴⁹³ Deisenberger, Markus: „Mica-Interview mit Matthias Lošek“, in: *mica – music austria* (1. April 2010), <https://www.musicaustria.at/mica-interview-mit-matthias-losek/>, Zugriff: 13. April 2025.

⁴⁹⁴ Vgl. ebd.

⁴⁹⁵ Vgl. Giannini / Trümpi: „Quo vadis, Wien Modern?“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 70/1, S. 74.

⁴⁹⁶ Ebd., S. 74.

⁴⁹⁷ Thurnher / Rögl: „Bernhard Günther im mica-Interview“, in: *mica – music austria*, <https://www.musicaustria.at/bernhard-guenther-im-mica-interview/>.

aufzutreten.“⁴⁹⁸ Programmpraktisch setzt Günther auf eine kontrastreiche Dramaturgie: Ungewöhnliche Retrospektiven treffen auf avancierte Konzepte der Gegenwartsmusik.⁴⁹⁹ Besonders die Uraufführungen erhalten dabei neues Gewicht – wie die Statistik in Kapitel 6 zeigt (siehe Abb. 5), liegt ihr Anteil unter Günthers Leitung erstmals über 20 Prozent im Festivalprogramm. So gibt es ganze Uraufführungsabende im Rahmen des Festivals, unter anderem zum Beispiel am 12. November 2016 mit den beiden Uraufführungen von *Hyena* und dem 9. *Streichquartett* von Georg Friedrich Haas. Parallel dazu verfolgt Günther das Ziel, Zugänge zur Neuen Musik möglichst niederschwellig zu gestalten.⁵⁰⁰ So wird zwar das definitorische Problem um die Begrifflichkeiten der Neuen Musik in den Katalogen selbst kaum thematisiert, doch findet sich beim Blick ins Programm, dass die Vermittlungsarbeit noch stärker ins tatsächliche Programm des Festivals integriert wird – beispielsweise am 1. November 2017 mit einem Hör- und Malworkshop für Kinder ab 6 Jahren im Rahmen von *Dschungel Wien Modern*.

⁴⁹⁸ Thurnher / Rögl: „Bernhard Günther im mica-Interview“, in: *mica – music austria*, <https://www.musicaustria.at/bernhard-guenther-im-mica-interview/>.

⁴⁹⁹ Vgl. „Wien Modern 2016 bricht Rekorde“, in: *mica – music austria* (5. Dezember 2016), <https://www.musicaustria.at/wien-modern-2016-bricht-rekorde/>, Zugriff: 19. April 2025.

⁵⁰⁰ Vgl. Günther: „Vorwort“, in: *Wien Modern 30. Essays*, S. 3.

8 Fazit

Die Analyse der Festivalkataloge von *Wien Modern* zeigt, wie sich das Begriffsverständnis von Neuer Musik mit ihren verschiedenen Terminologien in den 30 untersuchten Festivaljahren gewandelt hat: Auffällig ist dabei die konstante Bezugnahme auf die Wiener Schule als Ausgangspunkt Neuer Musik – sowohl im Gründungsjahr 1988 bis hin in das Jahr 2017. Parallel dazu präsentiert das Festival von Beginn an, aus Sicht der jeweiligen Jahre, gegenwärtige, aktuelle Kompositionen. Diese durchlaufen im Untersuchungszeitraum schon selbst eine stilistische Entwicklung, wodurch sich der vom Festival abgedeckte kompositorische Zeitraum sukzessive erweitert und damit im Jahr 2017 Neue Musik bereits mehr als ein Jahrhundert Musikgeschichte umfasst.

Ogleich das Festival auch noch im Jahr 2017 die Wiener Schule als Ausgangspunkt der Neuen Musik versteht, so wird der prozentuale Anteil dieses Rückblicks auf die frühe Musik des 20. Jahrhunderts im Festivalverlauf weniger. Gleichzeitig zentriert sich der Begriff *Modern* aus dem Festivaltitel immer mehr auf Gegenwartskompositionen. So nimmt der Anteil an Kompositionen aus den vergangenen fünf Jahren, jeweils ausgehend vom jeweiligen Festivaljahr, deutlich zu, von ursprünglich knapp unter 20% im Jahr 1988 auf schließlich über 60% im Jahr 2017. Eine gleichzeitige Betrachtung der Uraufführungen zeigt jedoch, dass ihr prozentualer Anteil im Vergleich zum restlichen Programm gering ausfällt. Auch 2017 nehmen Uraufführungen gerade einmal knapp 25% aller Aufführungen im Festivalprogramm ein. Dafür, dass sich das Festival durch seinen Titel nach außen als modern und aktuell präsentiert, verwundert diese vergleichsweise geringe Einbindung von Uraufführungen. Ebenfalls bei Kompositionen aus den vergangenen fünf Jahren hätte ein höherer prozentualer Anteil erwartet werden können. Stattdessen enthält das Programm viele Werke der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Dies zeigt das Verständnis des Festivals, dass *Modern* nicht unbedingt aktuell sein muss, sondern vielmehr eine ganze Stilepoche im Festival abzudecken versucht, in der Gegenwartsmusik nur einen prozentualen Anteil einnimmt.

Das Bild eines Festivals, das sich programmatisch am Puls der Zeit positioniert, dabei jedoch gleichzeitig an klaren retrospektiven Bezugspunkten festhält, zeigt sich auch in weiteren Analysen. Während 1988 beispielsweise ein Programm mit einem

großen Anteil an Werken der Wiener Schule und der Nachkriegsavantgarde präsentiert wird, wird im Jahr 2000 mit dem Schwerpunkt Spektralmusik eine kompositorische Strömung in den Mittelpunkt des Festivals gerückt, die bereits 15 Jahre vorher, also zum Gründungszeitpunkt des Festivals, aktuell gewesen wäre. Somit ist eine versetzte programmatische Einbindung von kompositorischen Strömungen der Neuen Musik innerhalb des Festivals zu beobachten, woraus sich schließen lässt, dass *Wien Modern* eben nicht die Aktualität der Neuen Musik Szene in den Vordergrund stellt, sondern eher systematisch verschiedene Kompositionsströmungen in den Blick des Festivals rückt, auch wenn diese dann eher eine Retrospektive darstellen. Diese Verschiebung ist nicht zuletzt darin begründet, dass das Festival zu seinem Gründungszeitpunkt aufholen muss, was durch fehlende Institutionen für Neue Musik bis in die 1980er Jahre noch gar nicht geleistet werden konnte. Somit erfährt ein Großteil des Publikums erst durch *Wien Modern* von Neuer Musik. Obgleich dieser Charakter des Aufholens immer mehr aus den Festivalprogrammen verschwindet, so ist dennoch immer wieder auch ein rückwärtsgewandter Schwerpunkt auf Strömungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu beobachten.

Ein weiterer zentraler Aspekt der Programmgestaltung betrifft die Positionierung des Festivals im Kontext des zunehmend intensiv geführten Diskurses über die Repräsentation von Komponistinnen in der Aufführungspraxis. Während andere Festivals – etwa die *Nordic Music Days* – explizit auf diese Debatten reagieren, bleibt das Geschlechterverhältnis im Programm von *Wien Modern* über die Jahre hinweg weitgehend unausgeglichen. Zwar wird in Interviews wiederholt auf die absoluten Zahlen und die daraus geschlussfolgerte Zunahme von Komponistinnen im Festivalprogramm hingewiesen, doch verdeutlicht die statistische Auswertung im prozentualen Vergleich, dass sich das Verhältnis zwischen Komponistinnen und Komponisten weniger als erwartet verändert hat – von 0% im Gründungsjahr 1988 auf knapp über 20% im Jahr 2017. Somit besteht das Programm auch 30 Jahre nach Gründung des Festivals zu knapp 80% von Komponisten.

Durch die programmatische Selbstverortung im Festivaltitel sowie die in den Katalogtexten formulierten Leitlinien wird deutlich, dass das Festival die unterschiedlichen Terminologien der Neuen Musik ohne ein konsistentes definitionsbezogenes Bewusstsein verwendet. Einerseits lässt sich in den Katalogen keine einheitliche

terminologische Verwendung erkennen, andererseits fehlt auch in der programmatischen Ausrichtung des Festivals eine über längere Zeiträume durchgehaltene, einheitliche konzeptionelle Linie hinsichtlich der Bedeutung dieser Begriffe – insbesondere im Hinblick darauf, ob sich der Begriff *Modern* aus dem Titel und damit die programmatisch intendierte Neue Musik auf sämtliche seit der Wiener Schule entstandene Musik bezieht oder ausschließlich auf gegenwärtig entstandene Kompositionen. Auch die terminologische Handhabung durch die jeweiligen künstlerischen Leitungen folgt keinem klaren Definitionsbewusstsein. Die Begriffe werden keinem stringenten Muster folgend von den künstlerischen Leitungen verwendet und damit definiert. Ein Wechsel der künstlerischen Leitungen hat dabei auch keine direkte Auswirkung auf die programmatische Ausrichtung im Festivalprogramm oder die Positionierung der Katalogtexte. Vielmehr bleibt die Positionierung in den Katalogtexten trotz personeller Veränderungen zunächst unbeeinflusst, bevor schließlich zeitversetzt Änderungen eintreten, zum Beispiel durch die Verschiebung zwischen dem Anteil von retrospektiven und gegenwärtigen Kompositionen in den Aufführungen. Somit lässt sich eine systematische Korrelation zwischen künstlerischer Leitung, terminologischen Verwendungen in den Katalogen und deren programmatischer Umsetzung im Festivalprogramm im Profil des Festivals nicht durchgehend erkennen – mit Ausnahme des Jahres 2000, als unter dem neuen künstlerischen Leiter Berno Odo Polzer eine stärkere Hinwendung zu intermedialen und experimentellen Ansätzen erfolgt, während zeitgleich auch eine reflektierte Verwendung der Terminologien in den Katalogtexten angestoßen wird. Hier beziehen sich demnach erstmals und einmalig in den 30 Festivaljahren alle drei Ebenen aufeinander: Ein neuer künstlerischer Leiter, ein neues Auseinandersetzen mit den Terminologien in den Katalogtexten und eine neue programmatische Linie im Festivalprogramm.

Trotz dieser programmatischen Neuausrichtungen bleiben die terminologischen Unklarheiten aber weiterhin über den gesamten Festivalverlauf hinweg bestehen – auch wenn ihnen zunehmend mehr Aufmerksamkeit und Reflexion gewidmet wird. Vor diesem Hintergrund stellt sich für *Wien Modern* im Jahr 2017 die grundlegende Frage, ob es sich als Festival für alle Musik seit Beginn des 20. Jahrhunderts oder als Plattform für gegenwärtige musikalische Entwicklungen versteht – denn angesichts des inzwischen über 100-jährigen Zeitraums, den der Begriff *Neue Musik* umfasst, erweist sich die bisher verwendete Terminologie als unzureichend, um die vielfältige

programmatische Ausrichtung adäquat zu beschreiben. Nach 30 Jahren *Wien Modern* zeigt sich also, dass trotz der intensiven Auseinandersetzungen in den Katalogtexten eine befriedigende Einordnung der diversen Terminologien nicht erreicht werden kann. Das Festival folgt weiterhin keiner konsistenten Terminologie und keinem einheitlichen Schema bei der Verwendung der Begriffe. Zwar lässt sich die generelle Tendenz erkennen, dass das Festival unter den Begriffen *Modern* und *Neue Musik* sämtliche seit der Wiener Schule entstandene Kompositionen versteht und sich im Verlauf der Festivalgeschichte zunehmend von einer retrospektiven hin zu einer gegenwartsorientierten Programmatik bewegt, jedoch hat die detaillierte Analyse der terminologischen Vielfalt deutlich gemacht, dass sich das terminologische Feld als hochkomplex darstellt und eine präzise Klassifikation der mittlerweile über ein Jahrhundert umfassenden Stilepoche erheblich erschwert. Vor diesem Hintergrund stellt sich insbesondere für Festivals wie *Wien Modern* die Herausforderung, eine begründete Auswahl jener Werke zu treffen, die im aktuellen kulturellen und ästhetischen Kontext noch Aufführungsgültigkeit im Kontext *Modern* beanspruchen können. Dies bleibt auch über die Betrachtung des Festivals hinaus eine grundsätzlich offene Frage, inwieweit Musik aus dem 20. Jahrhundert tatsächlich heute noch als *modern* und *neu* klassifiziert werden kann – und ob sie stilistisch überhaupt noch der gleichen Stilepoche wie die Musik der Gegenwart zuzurechnen ist, oder ob nicht vielmehr bereits eine neue ästhetische Phase begonnen hat, die sich von der Musik des 20. Jahrhunderts, insbesondere des frühen 20. Jahrhunderts, abgrenzen lässt. Andererseits ist zu berücksichtigen, dass der Rückblick auf das 20. Jahrhundert für ein solches Festival wesentlich zur Kontextualisierung aktueller kompositorischer Entwicklungen beiträgt. Vor diesem Hintergrund erscheint es grundsätzlich nachvollziehbar, dass das Festival im Laufe der Zeit unterschiedliche Haltungen gegenüber dieser heterogenen Stilepoche eingenommen hat. Gleichwohl stellt sich auf Grundlage der vorliegenden Arbeit aber abschließend die Frage, ob es nicht an der Zeit wäre, den Fokus des Festivals nur noch auf gegenwärtige Kompositionen des 21. Jahrhunderts und wenige Schlüsselkompositionen des 20. Jahrhunderts zu legen, um dem programmatischen Anspruch des im Festivaltitel proklamierten *Modern* weiterhin gerecht zu werden.

Bibliographie

I. Primärquellen

Wien Modern Festivalkataloge:

Angerer, Manfred: „Die natürliche Sprache der Musik und ihr Schatten. Zur Vorgeschichte der modernen Vokalkomposition nebst einer Einleitung über deren sehr späte Nachgeschichte“, in: *Wien Modern '97. Voices.Words* (1997), S. 7–15.

„Zeitgenössischer Tanz liebt neue Musik, aber selbstbestimmt“, in: *Wien Modern. 2013. Das Festival für Musik der Gegenwart. WIEN MODERN #26 24.10.–15.11.2013* (2013), S. 62–67.

Appen, Ralf von: „Grenzziehungen und -übertritte“, in: *Wien Modern. 25. – 28.11.2015* (2015), S. 37–39.

Bartmann, Christian: „Die ganze Welt ist jetzt Büro. Merkwürdigkeiten der Arbeitswelt am Anfang des 21. Jahrhunderts“, in: *Wien Modern. 29.10–21.11.2014* (2014), S. 33–37.

Barthelmes, Barbara: „Musik und Raum“, in: *Wien Modern. 27. Oktober bis 26. November 2000. Elektronik. Raum. «musique spectrale»* (2000), S. 17–21.

Cerha, Gertraud: „Wiener Schule - ‚Wien modern‘. Zur Vielfalt von Beziehungen“, in: *Wien Modern '88. Musik des 20. Jahrhunderts* (1988), S. 7–9.

Deisenberger, Markus: „Mica-Interview mit Matthias Lošek“, in: *mica – music austria* (1. April 2010), <https://www.musicaustria.at/mica-interview-mit-matthias-losek/>, Zugriff: 13. April 2025.

„Die Sprache der Klänge. ‚Ich bin einfach Komponist‘: Wolfgang Mitterer im Gespräch“, in: *Wien Modern. 2011. Das Festival für Musik der Gegenwart* (2011), S. 108–111, hier: S. 109 f.

„Dschungel Wien Modern. Ein neues Festival für junges Publikum“, in: *Wien Modern. 28. Oktober bis 30. November 2004* (2004), S. 52.

Essl, Karlheinz: „Aspekte des Seriellen bei Stockhausen. Relevante Ordnungssysteme gegen Vergleichgültigung“, in: *Wien Modern 89* (1989), S. 90–97.

Gunning, Tom: „Film ist. Eine Fibel für eine sichtbare Welt“, in: *Wien Modern. 1.-30. November 2002* (2002), S. 27–29.

Günther, Bernhard: „Vorwort“, in: *Wien Modern 30. Essays* (2017), S. 3.

Hommel, Friedrich: „Darmstadt oder Die geistige Ansiedlung im Keller“, in: *Wien Modern 89* (1989), S. 59–61.

Kerres, Bernhard: „Vorwort“, in: *Wien Modern. 2012. Das Festival für Musik der Gegenwart. WIEN MO-DERN #25 22. Oktober bis 18. November 2012* (2012), S. 7.

Knessl, Lothar: „Das neunte Festival: Multikulturell“, in: *Wien Modern '96* (1996), S. 4.

Knessl, Lothar: „Der Reiz der Ränder im Zentrum“, *Wien Modern '98. An den Rändern Europas* (1998), S. [6].

Knessl, Lothar: „Faszination Sprache / Musik“, in: *Wien Modern '97. Voices.Words* (1997), S. [3].

Knessl, Lothar: „[Vorwort]“, in: *Wien Modern '88. Musik des 20. Jahrhunderts* (1988), S. 2.

Knessl, Lothar: „[Vorwort]“, in: *Wien Modern 89* (1989), S. 4.

Knessl, Lothar: „[Vorwort]“, in: *Wien Modern 90* (1990), S. 4.

Knessl, Lothar: „[Vorwort]“, in: *Wien Modern 91* (1991), S. 4.

Knessl, Lothar: „Zum siebenten Mal“, in: *Wien Modern 94* (1994), S. 4.

Knessl, Lothar: „Vorwort“, in: *Wien Modern. Riten.Mythen. 2. November bis 1. Dezember 1999* (1999), S. [7].

Konold, Wulf: „Verbindend: das Beharren auf eigenen Lösungen. Krenek – Carter – Lutoslawski – Berio“, in: *Wien Modern 90* (1990), S. 7–13.

Krones, Hartmut: „25 Jahre Symposien WIEN MODERN“, in: *Wien Modern. 2013. Das Festival für Musik der Gegenwart. WIEN MODERN #26 24.10.–15.11.2013* (2013), S. 80–84.

Lieben-Seutter, Christoph / Angyan, Thomas / Polzer, Berno Odo / Schäfer, Thomas / Knessl, Lothar: „Vorwort“, in: *Wien Modern. 1.-30. November 2002* (2002), S. 5.

Lieben-Seutter, Christoph / Angyan, Thomas / Polzer, Berno Odo / Schäfer, Thomas / Knessl, Lothar: „Vorwort“, in: *Wien Modern. 28. Oktober bis 26. November 2001* (2001), S. 5.

Lieben-Seutter, Christoph / Angyan, Thomas / Polzer, Berno Odo / Schäfer, Thomas, „Vorwort“, in: *Wien Modern. 28. Oktober bis 30. November 2004* (2004), S. 5.

Lieben-Seutter, Christoph / Angyan, Thomas / Polzer, Berno Odo / Schäfer, Thomas: „Vorwort“, in: *Wien Modern. 29. Oktober bis 25. November 2006* (2006), S. 4–5.

Lieben-Seutter, Christoph / Angyan, Thomas / Polzer, Berno Odo / Schäfer, Thomas: „Vorwort“, in: *Wien Modern. 31. Oktober bis 29. November 2003* (2003), S. 5.

Lieben-Seutter, Christoph / Angyan, Thomas / Polzer, Berno Odo / Schäfer, Thomas: „Vorwort“, in: *Wien Modern. 4. Bis 28. November 2005* (2005), S. 5.

Lošek, Matthias: „Liebes Publikum!“, in: *Wien Modern. 2010. Das Festival für Musik der Gegenwart* (2010), S. 4–5.

Lošek, Matthias: „Liebes Publikum!“, in: *Wien Modern. 2011. Das Festival für Musik der Gegenwart* (2011), S. 4–5.

Lošek, Matthias: „Liebes Publikum!“, in: *Wien Modern. 2012. Das Festival für Musik der Gegenwart. WIEN MODERN #25 22. Oktober bis 18. November 2012* (2012), S. 11.

Lošek, Matthias: „Liebes Publikum!“, in: *Wien Modern. 2013. Das Festival für Musik der Gegenwart. WIEN MODERN #26 24.10.–15.11.2013* (2013), S. 6–7,

Lošek, Matthias: „The game is on!“, in: *Wien Modern. 29.10–21.11.2014* (2014), S. 10–11.

Lošek, Mathias: „Liebes Publikum!“, in: *Pop. Song. Voice. Wien Modern. 05.–28.11.2015* (2015), S. 6–7.

Lück, Hartmut: „György Kurtág. Konzentrierte Kunst – zutiefst berührend“, in: *Wien Modern '88. Musik des 20. Jahrhunderts* (1988), S. 47–55.

Mertl, Monika: „Wege ins 21. Jahrhundert. Ideen und Zielsetzungen des Musiklabor Wien“, in: *Wien Modern 93* (1993), S. 72.

Neuhoff, Hans: „Archaische Moderne. Kulturanthropologische Reflexionen über Mythos und Ritual in der Neuen Musik“, in: *Wien Modern. Riten.Mythen. 2. November bis 1. Dezember 1999* (1999), S. 8–21.

Nonnenmann, Rainer: „Hype oder Hyperventilation? Gedanken zu Festivals der neuen Musik anlässlich von 30 Jahren Wien Modern“, in: *Wien Modern 30. Essays* (2017), S. 76–82.

Oehlschlägel, Reinhard: „Über und für Alfred Schnittke. Die unabänderliche Qualität seiner ganz anderen Postmoderne“, in: *Wien Modern 91* (1991), S. 91–93.

Oehlschlägel, Reinhard: „Versuch über amerikanische Musik“, in: *Wien Modern 94* (1994), S. 7–11.

Oehlschlägel, Reinhard: „Versuch über Edgard Varèse. Der verkannte Prophet“, in: *Wien Modern* 89 (1989), S. 142–143.

Polzer, Berno Odo / Schäfer, Thomas: „Vorwort“, in: *Wien Modern. 1. November bis 1. Dezember 2007* (2007), S. 5.

Polzer, Berno Odo: „Vorwort“, in: *Wien Modern. 2008* (2008), S. 5.

Polzer, Berno Odo: „Vorwort“, in: *Wien Modern. 2009. 29. Oktober – 21. November* (2009), S. 5.

Polzer, Berno Odo / Schäfer, Thomas / Lieben-Seutter, Christoph / Angyan, Thomas: „Vorwort“, in: *Wien Modern. 4. bis 28 November 2005* (2005), S. 5.

Ruschkowski, André: „Der quantisierte Klang. Wege elektronischen Komponierens“, in: *Wien Modern. 27. Oktober bis 26. November 2000. Elektronik. Raum. „musique spectrale“* (2000), S. 9–21.

Schaufler, Wolfgang: „Wien. Herbst. 1988. Erinnerungen an das erste WIEN MODERN-Festival“, in: *Wien Modern. 2012. Das Festival für Musik der Gegenwart. WIEN MODERN #25 22. Oktober bis 18. November 2012* (2012), S. 44–45.

Scheib, Christian: „The Angel of Loneliness“, in: *Wien Modern. 2009* (2009), S. 72–73.

Supper, Martin: „Vielerlei live-elektronische Musik. Der musikgeschichtlich vorbildlose Beitrag des 20. Jahrhunderts“, in: *Wien Modern* 93 (1993), S. 59–62.

Unnützer, Petra: „Bilder hören, Musik sehen. Von der visuellen Musik zum Videokunstclip“, in: *Wien Modern. 1.-30. November 2002* (2002), S. 31–34.

„[Titelei]“, in: *Wien Modern '88. Musik des 20. Jahrhunderts* (1988), S. [1].

„[Titelei]“, in: *Wien Modern* 89 (1989), S. [1].

„[Titelei]“, in: *Wien Modern* 90 (1990), S. [1].

„[Titelei]“, in: *Wien Modern* 91 (1991), S. [1].

„[Titelei]“, in: *Wien Modern* 92 (1992), S. [1].

„[Titelei]“, in: *Wien Modern* 93 (1993), S. [1].

„[Titelei]“, in: *Wien Modern* 94 (1994), S. [1].

„[Titelei]“, in: *Wien Modern* 95 (1995), S. [1].

„Vorwort“, in: *Wien Modern. 27. Oktober bis 26. November 2000. Elektronik. Raum. „musique spectrale“* (2000), S. 5.

„Wien Modern. Spielstätten und KomponistInnen 1988–2017“, in: *Wien Modern 30. Essays* (2017), S. 68–75.

„Zum sechsten Mal Wien Modern“, in: *Wien Modern 93* (1993), S. [4].

Gespräche / Interviews / Schriftverkehr:

Becher, Christoph: informelles Gespräch, 25. März 2025.

Glojnarić, Sara: informelles Interview, 6. April 2025.

Krones, Hartmut: informelle E-Mail, 2. Oktober 2024.

Lieben-Seutter, Christoph: informelle E-Mail, 27. März 2025.

Weitere Primärquellen:

„Artikel 17a. StGG“, in: *BGBI 1982/262*, https://360.lexisnexis.at/d/rechtsnorm-bris/artikel_17a_stgg/L-10000006-A17A, Zugriff: 27. April 2025.

Schönberg, Arnold: *Verein für musikalische Privataufführungen in Wien. Präsident und musikalischer Leiter: Arnold Schönberg*, Arnold Schönberg Center – Wien, VMP5053-Verein, https://archive.schoenberg.at/resources/pages/view.php?ref=5053&search=&offset=0&order_by=relevance&sort=DESC&archive=&k=&, Zugriff: 27. April 2025.

II. Sekundärliteratur

Ballstaedt, Andreas: „Gebrauch und Funktion der Begriffe ‚Neue Musik‘, ‚Moderne‘ und ‚Avantgarde‘ in der Musikgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts“, in: *Revista de Musicología* 16/6 (1993), S. 3797–3808.

Ballstaedt, Andreas: *Wege zur Neuen Musik. Über einige Grundlagen der Musikgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts*, Mainz: Schott 2003 (Neue Studien zur Musikwissenschaft Bd. 8).

Barta, Erwin: „Auf der Suche nach der verlorenen Moderne. Das musikalische Wien nach 1945 und die Internationalen Musikfeste“, in: Rögl, Heinz / Günther, Bernhard / Scheib, Christian / Rantaša, Peter (Hrsg.): *Lothar Knessl. In andere Richtungen denken lernen*, Saarbrücken: PFAU 2002, S. 72–76.

Barta, Erwin: *Das Wiener Konzerthaus zwischen 1945 und 1961: Eine vereinsgeschichtliche und musik-wirtschaftliche Studien*, Tutzing: Schneider 2001.

Bekker, Paul: *Neue Musik*, Berlin: Erich Reiß 1920 (Tribüne der Kunst und Zeit. Eine Schriftensammlung VI).

Bleek, Tobias: *Im Taumel der Zwanziger. 1923: Musik in einem Jahr der Extreme*, Kassel: Bärenreiter 2023.

Blumröder, Christoph von: Art. „Neue Musik“, in: Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Stuttgart: Franz Steiner 1972, S. 1–13.

Born, Georgina: *Rationalizing Culture. IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, Berkeley / California: Univ. of California Press 1995.

Boulez, Pierre: *Wille und Zufall. Gespräche mit Célestin Deliège und Hans Mayer*, Stuttgart: Belser 1977.

Büscher, Barbara: *Live Electronic Arts und Intermedia: die 1960er Jahre. Über den Zusammenhang von Performance und zeitgenössischen Technologien, kybernetischen Modellen und minimalistischen Kunst-Strategien*, Habilitationsschrift Universität Leipzig 2002.

Cavallotti, Pietro: Art. „Serielle Musik“, in: Hiekel, Jörn Peter / Utz, Christian (Hrsg.), *Lexikon Neue Musik*, Stuttgart / Kassel: Metzler / Bärenreiter 2016, S. 547–556.

Dahlhaus, Carl: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber: Laaber-Verlag 1996 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 6).

Danuser, Hermann: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber: Laaber-Verlag 1996 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 7).

Danuser, Hermann: Art. „Neue Musik“, in: *MGG online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/532316> , Zugriff: 28. April 2025.

Denhoff, Michael: Vortrag „Räumliche Aspekte in der Neuen Musik“, in: *Tagung Klangraum: Die Orte von Musik und Gesang im Kirchenraum* (1. September 2004), <https://www.denhoff.de/raumklang.htm>, Zugriff: 3. Mai 2025.

Dibelius, Ulrich: *Moderne Musik I. 1945-1965. Voraussetzungen, Verlauf, Material*, München u. a.: Piper ³1984.

Drese, Claus Helmut: *Im Palast der Gefühle. Erfahrungen und Enthüllungen eines Wiener Operndirektors*, München: Piper 1993.

Eichhorn, Andreas: *Paul Bekker. Facetten eines kritischen Geistes*, Wien: Hollitzer 2002.

Ender, Daniel: *Der Wert des Schöpferischen. Der Erste Bank Kompositionsauftrag 1989–2007. Achtzehn Porträtskizzen und ein Essay*, Wien: Sonderzahl 2007.

Ender, Daniel: „Musik und Maschine‘. Int. Symposion Wien Modern (19./20.11.)“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 63/1 (2008), S. 38–39.

„Erste Bank Kompositionspreis“, in: *Erste Bank*, <https://www.sponsoring.erstebank.at/de/kunst-und-kultur/musik/eb-kompositionspreis>, Zugriff: 29. Juli 2024.

„Erste Bank Kompositionspreis“, in: *Erste Bank*, <https://web.archive.org/web/20160304111053/http://www.sponsoring.erstebank.at/de/Projekte/Kunst-und-Kultur/Musik/Erste-Bank-Kompositionspreis>, Zugriff: 3. Mai 2025.

Freydank, Sylvia / Schäfer, Thomas: „Die Darmstädter Ferienkurse sind...“, in: *Darmstädter Ferienkurse*, <https://internationales-musikinstitut.de/de/ferienkurse/ueber/info/>, Zugriff: 24. November 2024.

Fricke, Stefan: „Contemporary Music. Diversity and status quo“, in: Jakoby, Richard, *Musical life in Germany. Structure, facts and figures*, Regensburg: ConBrio 2011, S. 169–183.

Fricke, Stefan / Jeschke, Lydia: *SWR 2 Kompass Neue Musik. Ein Lexikon*, Baden-Baden: Pfau-Verlag 2007, S. 17f.

Frisius, Rudolf: Art: „Serielle Musik“, in: *MGG online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/533351>, Zugriff: 1. Mai 2025.

Giannini, Juri und Trümpi, Fritz: „Quo vadis, Wien Modern?“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 70/1 (2015), S. 72–74.

Gratzer, Wolfgang: „Neu, modern, gegenwärtig... Fünf Thesen zum Reden über zeitgenössische Musik“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 49/10 (1994), S. 607–612.

Gratzer, Wolfgang: „Tradition, musikalische“, in: *Österreichisches Musiklexikon online*, <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001e4dc>, Zugriff: 27. April 2025.

Gronemeyer, Gisela: „Blütezeit. Zum Festivalboom der achtziger Jahre“, in: Thrun, Martin (Hrsg.), *Neue Musik seit den achtziger Jahren. Eine Dokumentation zum deutschen Musikleben*, Regensburg: ConBrio 1994 (Feste Initiativen und Ensembles für Neue Musik Bd. 1), S. 7–21.

Günther, Bernhard: Art. „Einleitung“, in: Günther, Bernhard (Hrsg.), *Lexikon zeitgenössischer Musik aus Österreich*, Wien: Music Information Center Austria 1997, S. 19–50.

Günther, Bernhard: „Erste Bank Kompositionspreis“, in: *Wien Modern*, <https://www.wienmodern.at/erste-bank-kompositionspreis>, Zugriff: 29. Juli 2024.

Günther, Bernhard: „Über das Festival“, in: *Wien Modern*, <https://www.wienmodern.at/ueber-das-festival>, Zugriff: 26. April 2025.

Habermas, Jürgen: *Ein unvollendetes Projekt*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987 (Kleine politische Schriften Bd. 1–4).

Haefeli, Anton: *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM). Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*, Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag 1982.

Häusler, Josef: *Spiegel der Neuen Musik: Donaueschingen Chronik – Tendenzen – Werkbesprechungen*, Kassel / Stuttgart: Bärenreiter / Metzler 1996, S. 7.

Hiekel, Jörn Peter: Art. „Postmoderne“, in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13938>, Zugriff: 17. August 2024.

Hiekel, Jörn Peter: „Neue Musik“, in: Hiekel, Jörn Peter / Utz, Christian (Hrsg.), *Lexikon Neue Musik*, Stuttgart / Kassel: Metzler / Bärenreiter 2016, S. 434–444.

Hitzler, Erika Christine: *Wien Modern. Ein Musikfestival als Nonprofiteinrichtung*, Diplomarbeit Wirtschaftsuniversität Wien 2001.

Holzer, Andreas: *Netze der Macht in der Neue-Musik-Szene*, Wien: Hollitzer 2024 (Musikkontext 20).

Janz, Tobias: Art. „Musikwissenschaft“, in: Hiekel, Jörn Peter / Utz, Christian (Hrsg.), *Lexikon Neue Musik*, Stuttgart / Kassel: Metzler / Bärenreiter 2016, S. 422–424.

Janz, Tobias: *Zur Genealogie der musikalischen Moderne*, Paderborn: Wilhelm Fink GmbH & Co 2014.

Kager, Reinhard: „Faszination der leisen Klänge. Gelungene Kurskorrektur bei Wien Modern (23.10.-28.11.1994)“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 50/1 (1995), S. 61–63.

Kager, Reinhard: „Festivals als Kraftzentren. Von der Provinz in die Großstadt gedrungen: Neue Musik in Österreich“, in: Rögl, Heinz / Günther, Bernhard / Scheib, Christian / Rantaša, Peter (Hrsg.): *Lothar Knessl. In andere Richtungen denken lernen*, Saarbrücken: PFAU 2002, S. 81–85.

Kerschbaumer, Gert / Müller, Karl: *Begnadet für das Schöne. Der rot-weiß-rote Kulturkampf gegen die Moderne*, Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1992.

Klotz, Heinrich: *Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne – Postmoderne – Zweite Moderne*, München: Beck 1994.

Knessl, Lothar: Art. „Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM, engl.: ISCM, frz.: SIMC)“, in: *Österreichisches Musiklexikon online*, https://musiklexikon.ac.at/0xc1aa5576_0x00026f63, Zugriff: 18. November 2024.

Knöfler, Daniela: „*Wien modern*“. *Entwicklung und Rezeption eines Festivals*, Diplomarbeit Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien 1999.

Krabina, Bernhard: Art. „Universal-Edition“, in: *Wien Geschichte Wiki*, <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Universal-Edition>, Zugriff: 26. November 2024.

Krones, Hartmut: „H. Das 20. und 21. Jahrhundert. (Vom Ersten Weltkrieg bis zur Gegenwart)“, in: Fritz-Hilscher, Elisabeth / Kretschmer, Helmut (Hrsg.), *WIEN*

Musikgeschichte. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart, Wien: LIT 2011 (Geschichte der Stadt Wien Bd. 7), S. 359–486.

Krones, Hartmut: *Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Wien: Böhlau 2001 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Sonderreihe „Symposien zu Wien Modern“ Bd. 1).

Kutschke, Beate: „Visions of the ‚End of History‘, ‚1968‘, and the Emergence of ‚Postmoderne Musik‘“, in: Frühauf, Tina (Hrsg.), *Postmodernity's Musical Pasts*, Woodbridge: The Boydell Press 2020, S. 91–116.

Lyotard, Jean-François (übers. Pfersmann, Otto): *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, übersetzt von Otto Pfersmann, Wien: Passagen 31994.

Mahnkopf, Claus-Steffen: „Second Modernity—An Attempted Assessment“, in: Mahnkopf, Claus-Steffen / Cox, Frank / Schurig, Wolfram, *Facets of the Second Modernity*, Hofheim: Wolke 2008 (New Music and Aesthetics in the 21st Century Bd. 6), S. 9–16

Mauksch, Sarah: *Klang-Raum-Konfigurationen. Ästhetische Situationen zwischen Aufführung und Ausstellung*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2020.

Mayr, Alexander Josef: *Wien Modern. Dramaturgie, Konzept, Programmierung*, Diplomarbeit Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien 2004.

Müller, Julia Marie: *Die Komposition der Hysterie. Zur Psychologie der Moderne in Richard Strauss' Tondichtung Don Quixote op. 35*, Bielefeld: transcript 2024 (Musik und Klangkultur Bd. 72).

„neu“, in: *Duden*, https://www.duden.de/rechtschreibung/neu#google_vignette, Zugriff: 17. August 2024.

Nonnenmann, Rainer: Art. „Institutionen/Organisationen“, in: Hiekel, Jörn Peter / Utz, Christian (Hrsg.), *Lexikon Neue Musik*, Stuttgart / Kassel: Metzler / Bärenreiter 2016, S. 284–289.

Nonnenmann, Rainer: Art. „Zentren neuer Musik“, in: Hiekel, Jörn Peter / Utz, Christian (Hrsg.), *Lexikon Neue Musik*, Stuttgart / Kassel: Metzler / Bärenreiter 2016, S. 620–624.

Oehlschlägel, Reinhard „Versuch über neue und Neue Musik. Ein Editorial“, in: *Musik-Texte*, <https://texte.musiktexte.de/mt-124/333/versuch-uber-neue-und-neue-musik>, Zugriff: 28. April 2025.

Osterhammel, Jürgen: *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München: C. H. Beck 2009.

Pieper, Katrin / Walther, Lutz / Scriba, Arnulf: Art. „NS-Regime. Kunst und Kultur. Musik“, in: *Lebendiges Museum Online*, <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/kunst-und-kultur/musik>, Zugriff: 3. Mai 2025.

Pompe, Gregor: „Postmodernism in Society and Art: An Overview“, in: Hočevár, Katarina Bogunović / Pompe, Gregor / Sukljan, Nejc (Hrsg.), *From Modernism to Postmodernism. Between Universal and Local*, Frankfurt: Internationaler Verlag der Wissenschaften 2016, S. 17–32.

Roschitz, Karlheinz: „Das Festival ‚Wien Modern‘“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 43/12 (1988), S. 701–703.

Roschitz, Karlheinz: „Erneuerung statt ‚Einbruch‘. Wien modern 1993“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 49/1 (1994), S. 52–54.

Roschitz, Karlheinz: „Wien modern 1989“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 45/1 (1990), S. 34–36.

Roschitz, Karlheinz: „WIEN MODERN“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 48/1 (1993), S. 43–44.

Rögl, Heinz: „Das Sichtbare und das Hörbare. ‚Wien modern‘ (28.10.-26.11.)“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 57/1 (2002), S. 51–54.

Rögl, Heinz: „Lachenmann – Furrer – Scelsi. ‚Wien Modern‘ (4.-28.11.)“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 61/1 (2006), S. 81–85.

Saary, Margareta: „Neue Musik“, in: *Österreichisches Musiklexikon*, <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001db15>, Zugriff: 28. April 2025.

Seefehlner, Egon: *Die Musik meines Lebens. Vom Rechtpraktikanten zum Opernchef in Berlin und Wien*, Wien: Neff 1983.

Schaeffer, Pierre: „La musique concrète / Die konkrete Musik“, in: Meyer, Petra Maria (Hrsg.), *acoustic turn*, München u. a.: Fink 2008, S. 381–386.

Schreiber, Wolfgang: *Claudio Abbado. Der stille Revolutionär. Eine Biographie*, München C. H. Beck 2019.

Schulze, Stephan: „Melos‘ – die Geschichte einer außergewöhnlichen Musikzeitschrift“, in: Böning, Holger / Kutsch, Arnulf / Stöber, Rudolf (Hrsg.), *Jahrbuch für Kommunikationsgeschichte*, Stuttgart: Franz Steiner 1999, S. 173–191.

Schormann, Carola: „Die Musikkultur der siebziger Jahre“, in: Faulstich, Werner (Hrsg.), *Die Kultur der siebziger Jahre*, München: Fink 2004, S. 119–130.

Scott, Richard: *Institutions and Organizations: Ideas, Interests, and Identities*, London: SAGE Publications 2013.

Smalley, Denis: Art. „Groupe de Recherches Musicales“, in: *Grove Music Online*, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.42131>, Zugriff: 19. April 2025.

Stephan, Rudolf: Art. „Moderne“, in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13937>, Zugriff: 17. August 2024.

Stephan, Rudolf: Art. „Wiener Schule“, in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11656>, Zugriff: 4. Dezember 2024.

Stockhausen, Karlheinz: „Elektronische Musik und Automatik“, in: Schnebel, Dieter (Hrsg.), *1963 – 1970. Einführungen und Projekte, Kurse, Sendungen, Standpunkte, Nebennoten*, Kürten / Stockhausen / Köln: DuMont 1971 (Texte zur Musik Bd. 3), S. 232–237.

Stuckenschmidt, Hans Heinz: *Neue Musik*, Frankfurt: Suhrkamp 1981, S. VII.

Supper, Martin: Art. „Elektronische Musik / Elektroakustische Musik / Computermusik“, in: Hiekel, Jörn Peter / Utz, Christian (Hrsg.), *Lexikon Neue Musik*, Stuttgart / Kassel: Metzler / Bärenreiter 2016, S. 218–226.

Thrun, Martin: „Portrait, Gespräch, Projekt und Motto. Initiativen für Neue Musik auf dem Weg in die neunziger Jahre“, in: Thrun, Martin (Hrsg.), *Neue Musik seit den achtziger Jahren. Eine Dokumentation zum deutschen Musikleben*, Regensburg: ConBrio 1994 (Feste Initiativen und Ensembles für Neue Musik Bd. 1), S. 69–80.

Ungeheuer, Elena: Art. „Akustik / Psychoakustik“, in: Hiekel, Jörn Peter / Utz, Christian (Hrsg.), *Lexikon Neue Musik*, Stuttgart / Kassel: Metzler / Bärenreiter 2016, S. 165–169.

Wackerbauer, Michael: *Die Donaueschinger Musikfeste 1921 bis 1926. Regesten zu den Briefen und Dokumenten im Fürstlich-Fürstenbergischen Archiv mit einer historischen Einführung*, Regensburg: ConBrio 2017 (Regensburger Studien zur Musikgeschichte Bd. 12).

Weiss, Stefan: *Musikgeschichte Moderne und Postmoderne*, Kassel: Bärenreiter 2023 (Bärenreiter Studienbücher Bd. 23).

Werbeck, Walter: „Richard Strauss und die musikalische Moderne“, in: Edelmann, Bernd / Lodes, Birgit / Schlötterer, Reinhold (Hrsg.), *Bericht über das internationale Symposium. München, 21. bis 23. Juli 1999*, Berlin: Henschel 2001 (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft Bd. 17), S. 31–50.

Wilfing-Albrecht, Meike: „Verein für musikalische Privataufführungen“, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, <https://dx.doi.org/10.1553/0x003c19b3>, Zugriff: 26. November 2024.

Wimmer, Michael: „Zum Werden und vom Zustand österreichischer Kulturpolitik anhand des MuseumsQuartiers Wien“, in: Welzig, Maria / Stuhlpfarrer, Anna (Hrsg.), *Kulturquartiere in ehemaligen Residenzen. Zwischen imperialer Kulisse und urbaner Neubesetzung*, Wien: Böhlau 2014, S. 109–120.

III. Nicht-wissenschaftliche Zeitschriften

Dražić, Lena: „Endbericht: Wien Modern 2012“, in: *mica – music austria* (26. November 2012), <https://www.musicaustria.at/endbericht-wien-modern-2012/>, Zugriff: 22. April 2025.

Ender, Daniel: „Aus der Form geraten. Das Festival Wien Modern ging am Wochenende zu Ende - mit einem Höhepunkt, aber auch mal spektakulär daneben und zwiespältig“, in: *Der Standard*, <https://www.derstandard.at/story/1289608407261/aus-der-form-geraten>, 25. April 2025.

Ender, Daniel / Tomic, Ljubisa: „Wir wollen Jugendliche früh abholen“, in: *Der Standard* (14. Oktober 2010), <https://www.derstandard.at/story/1287100023144/standard-interview-wir-wollen-jugendliche-frueh-abholen>, Zugriff: 20. April 2025.

Ender, Stefan: „Quietschen in der Kuhglocke. Werke von Jörg Widmann, Heinz Holliger und Georg Friedrich Haas bei Wien Modern“, in: *Der Standard* (17. November 2002), <https://www.derstandard.at/story/1134656/quietschen-in-der-kuhglocke>, Zugriff: 7. April 2025.

„Erster österreichischer Komponistinnen-Preis ins Leben gerufen“, in: *mica – music austria* (26. Juni 2018), <https://www.musicaustria.at/erster-oesterreichischer-komponistinnen-preis-ins-leben-gerufen/>, Zugriff: 5. Mai 2025.

Fastner, Carsten: „Kommentar: Wien modern auf Kuschelkurs“, in: *Falter* (2. Dezember 1998): <https://www.falter.at/zeitung/19981202/kommentar-wien-modern-auf-kuschelkurs>, Zugriff: 21. April.

Fastner, Carsten: „Kommentar – Wien Modern: jammern, bitte jetzt!“, in: *Falter* (28. November 2001), <https://www.falter.at/zeitung/20011128/kommentar-wien-modern-jammern-bitte-jetzt>, Zugriff: 25. April 2025.

Fastner, Carsten: „Neuer Wien-Modern-Chef: Die schiefe Optik ist nicht das größte Problem“, in: *Falter* (28. Oktober 2009), <https://www.falter.at/zeitung/20091028/neuer-wien-modern-chef-die-schiefe-optik-ist-nicht-das-groesste-problem>, Zugriff: 25. April 2025.

Fastner, Carsten: „Wien Moderner“, in: *Falter* (25. Oktober 2000), <https://www.falter.at/zeitung/20001025/wien-moderner>, Zugriff: 20. April 2025.

Fastner, Carsten: „Wien Modern: So gut wie nie“, in: *Falter* (10. November 2004), <https://www.falter.at/zeitung/20041110/wien-modern-so-gut-wie-nie>, Zugriff: 5. April 2025.

„Fremde Welten‘ bei ‚Wien Modern‘“, in: *Presse-Service Rathauskorrespondenz Stadt Wien* (19. September 1996), <https://presse.wien.gv.at/1996/09/19/fremde-welten-bei-wien-modern>, Zugriff: 7. April 2025.

Gugg, Anton: „Rheinische Nervenmusik bei ‚Wien modern‘“, in: *Die Welt* Nr. 265 (12. November 1993), S. 10.

Hagmann, Peter: „Vom Reiz der geordneten Vielfalt“, in: *Neue Zürcher Zeitung* Nr. 286 (9. Dezember 1993), S. 33–34.

Häberle, Peter: „Das Kulturverfassungsrecht der Bundesrepublik Deutschland“, in: *Aus Politik und Zeitgeschehen* (13. Juli 1985), <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/archiv/533476/das-kulturverfassungsrecht-der-bundesrepublik-deutschland/>, Zugriff: 1. Mai 2025.

„Helle Bestürzung“, in: *Spiegel Kultur* (13. März 1983), <https://www.spiegel.de/kultur/helle-bestuerzung-a-2f2450e0-0002-0001-0000-000014020584>, Zugriff: 3. Mai 2025.

Höslinger, Clemens: „Wien modern‘/Konzerthaus: Arditti-Quartett. Energisch und konzentriert“, in: *Kurier* Nr. 309 (8. November 1989),

Kager, Reinhard: „Musik zeigt Flagge“, in: *Profil* 47 (21. November 1994), S. 88–90.

Kager, Reinhard: „Wiener Traumstart in die ‚Moderne‘“, in: *Der Standard* Nr. 1795 (25./26.10.1994), S. 1.

„Kleinere Mitteilungen von hier und dort.“, in: *Signale für die musikalische Welt* 78, Nr. 47 (24. November 1920), S. 1142–1146.

„Kreuzfahrt zwischen den Themeninseln. Das ‚Wien modern‘-Festival widmet sich heuer den großen Klang-Abenteurern“, in: *Der Standard* (27. Oktober 2000), <https://www.derstandard.at/story/371611/kreuzfahrt-zwischen-den-themeninseln>, Zugriff: 24. April 2025.

Lange, Tine Surel, „Not so diverse after all“, in: *Seismograf* (18. Dezember 2018), https://seismograf.org/en/artikel/not-so-diverse-after-all?utm_, Zugriff: 25. April 2025.

Lieben-Seutter, Christoph: „Liebe ‚Falter‘-Leser, Liebe Wien-Modern-Besucher“, in: *Falter* (22. Oktober 2003), [https://www.falter.at/zeitung/20031022/liebe-falter-le-ser-liebe-wien-modern-besucher](https://www.falter.at/zeitung/20031022/liebe-falter-leser-liebe-wien-modern-besucher), Zugriff: 11. April 2025.

„Mailath: ‚Wien Modern‘ bleibt der Gegenwartsmusik auf der Spur“, in: *Presse-Service Rathauskorrespondenz Stadt Wien* (06. Oktober 2010), <https://presse.wien.gv.at/2010/10/06/mailath-wien-modern-bleibt-der-gegenwartsmusik-auf-der-spur>, Zugriff: 22. April 2025.

„Moderne als Medienmix“ in: *Falter* (30. Oktober 2002), <https://www.falter.at/zeitung/20021030/moderne-als-medienmix>, Zugriff: 29. April 2025.

Niederwieser, Stefan: „Wien Modern: Eine unglaubliche Power“, in: *Stefan Niederwieser* (3. Oktober 2018, <https://stfndw.com/2018/musik/wien-modern-interview-bernhard-gunther-wiener-philharmoniker-besucherzahlen-einstiegsdrogen/>), Zugriff: 2. Mai 2025.

Rögl, Heinz: „Bilder im Kopf“, in: *mica – music austria* (31. Oktober 2017), <https://www.musicaustria.at/bilder-im-kopf-vorbericht-wien-modern-2017/>, Zugriff: 04. Mai 2025.

Rögl, Heinz: „Mica-Interview mit Berno Odo Polzer (Wien Modern)“, in: *mica – music austria* (29. Oktober 2009), <https://www.musicaustria.at/mica-interview-mit-berno-odo-polzer-wien-modern/>, Zugriff: 21. April 2025.

Rögl, Heinz: „Mica-Interview mit Matthias Lošek II“, in: *mica – music austria* (13. September 2010), <https://www.musicaustria.at/mica-interview-mit-matthias-losek-ii/>, Zugriff: 25. April 2025.

Rudolph, Marie-Therese: „Das Ding hat Musik!“, in: *Falter* (19. Oktober 2005), <https://www.falter.at/zeitung/20051019/das-ding-hat-musik>, Zugriff: 22. April 2025.

Schaufler, Wolfgang: „Die Zeit wird hier zum Raumklang. Luigi Nono im Zentrum von ‚Wien modern‘“, in: *Der Standard*, <https://www.derstandard.at/story/372860/die-zeit-wird-hier-zum-raumklang>, Zugriff: 25. April 2025.

Temel, Peter: „Also begann Wien Modern mit Walzer-Anklängen“, in: *Kurier* (30. Oktober 2014, <https://kurier.at/kultur/also-begann-wien-modern-mit-walzer-anklaengen/94.178.004>), Zugriff: 24. April 2025.

Thurnher, Armin / Rögl, Heinz: „Die Aufgabe ist es, daraus verdammt nochmal das Beste zu machen.“ – Bernhard Günther im mica-Interview“, in: *mica – music austria* (3. November 2016), <https://www.musicaustria.at/bernhard-guenther-im-mica-interview/>, Zugriff: 21. April 2025.

Thurnher, Armin / Rögl, Heinz: „Ihr habt aber viele Komponistinnen im Programm!“, in: *Falter* (4. November 2015), <https://www.falter.at/zeitung/20151104/ihr-habt-aber-viele-komponistinnen-im-programm>, Zugriff: 25. April 2025.

Tosic, Ljubisa: „Lockruf der Grenzbereiche. Wien Modern: Das Festival ist eines der wenigen zeitgemäßen Musiksymbole Wiens“, in: *Der Standard* (3. November 2002), <https://www.derstandard.at/story/1120805/lockruf-der-grenzbereiche>, Zugriff: 21. April 2025.

Tschaikner, Bianca: „Engagierte Klänge: Wien Modern 13 in der Stadt“, in: *Falter* 41a/13 (2013), S. 14–15.

„Universal-Edition“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt* Nr. 169 (22. Juni 1901), S. 9.

Weidringer, Walter: „Musik, auf Knall und Fall autonom“, in: *Die Presse* (07. November 2015) <https://www.diepresse.com/4861052/musik-auf-knall-und-fall-autonom>, Zugriff: 22. April 2025.

„Wien modern‘ 1990“, in: *Presse-Service Rathauskorrespondenz Stadt Wien* (27. September 1990), <https://presse.wien.gv.at/1990/09/27/wien-modern-1990>, Zugriff: 7. April 2025.

„Wien Modern 2000“, in: *Presse-Service Rathauskorrespondenz Stadt Wien* (05. Oktober 2000), <https://presse.wien.gv.at/2000/10/05/wien-modern-2000>, Zugriff: 22.04.2025.

„Wien Modern 2001 – Festival stellt sich vor. Motto ‚(un)sichtbar‘ – Die Kopfwelten des Adolf Wölfli ein Highlight“, in: *Der Standard* (09. Oktober 2001), <https://www.derstandard.at/story/738726/wien-modern-2001---festival-stellt-sich-vor>, Zugriff: 07. April 2025.

„Wien Modern 2016 bricht Rekorde“, in: *mica – music austria* (5. Dezember 2016), <https://www.micaustria.at/wien-modern-2016-bricht-rekorde/>, Zugriff: 19. April 2025.

„Wir wollen Jugendliche früh abholen‘. Das Festival Wien Modern startet am Freitag unter einem neuen künstlerischen Leiter: Matthias Losek über Johann Strauß, Geldnöte, künstlerische Kooperationen und Ironie“, in: *Der Standard* (26. Oktober 2010), <https://www.derstandard.at/story/1287100023144/standard-interview-wir-wollen-jugendliche-frueh-abholen>, Zugriff: 24. April 2025.

IV. Künstliche Intelligenz

Für diese Arbeit wurde zur sprachlichen Optimierung und grammatikalischen Prüfung der Kapitel die künstliche Intelligenz *Chat GPT* im Sinne eines KI-gestützten Lektors verwendet. Dabei diente die KI als Stütze, um mit den Vorschlägen weitere Formulierungsmöglichkeiten zu erarbeiten und die Arbeit grammatikalisch zu perfektionieren. Künstliche Intelligenz wurde nicht zur Textgenerierung neuer inhaltlicher Ideen verwendet, sondern lediglich als Verbesserungs- und Lektoratstool für den bestehenden Text eingesetzt.

Folgende Prompts kamen hierbei zur Verwendung:

- „Schlage mir für den Ausdruck *xy* in folgendem Satz alternative Ausdrucksmöglichkeiten vor: *Satz xy*.“
- „Formuliere mir den folgenden Satz mit verständlicheren Ausdrücken um, ohne dabei die Satzstruktur oder den Inhalt zu verändern: *Satz xy*.“
- „Korrigiere den folgenden Satz auf grammatikalische Fehler: *Satz xy*.“
- „Sind die Kommata in folgendem Satz richtig gesetzt?: *Satz xy*.“
- „Wie kann ich den folgenden Satz so strukturieren, dass er verständlich wird, ohne dabei inhaltlich und sprachlich etwas zu verändern?: *Satz xy*.“

Anhang

Die prozentuale Gesamtübersicht der Werkaufführungen (siehe Abb. 3) wird im Folgenden um eine jährliche Einzelaufstellung für den Zeitraum 1988 bis 2017 ergänzt:

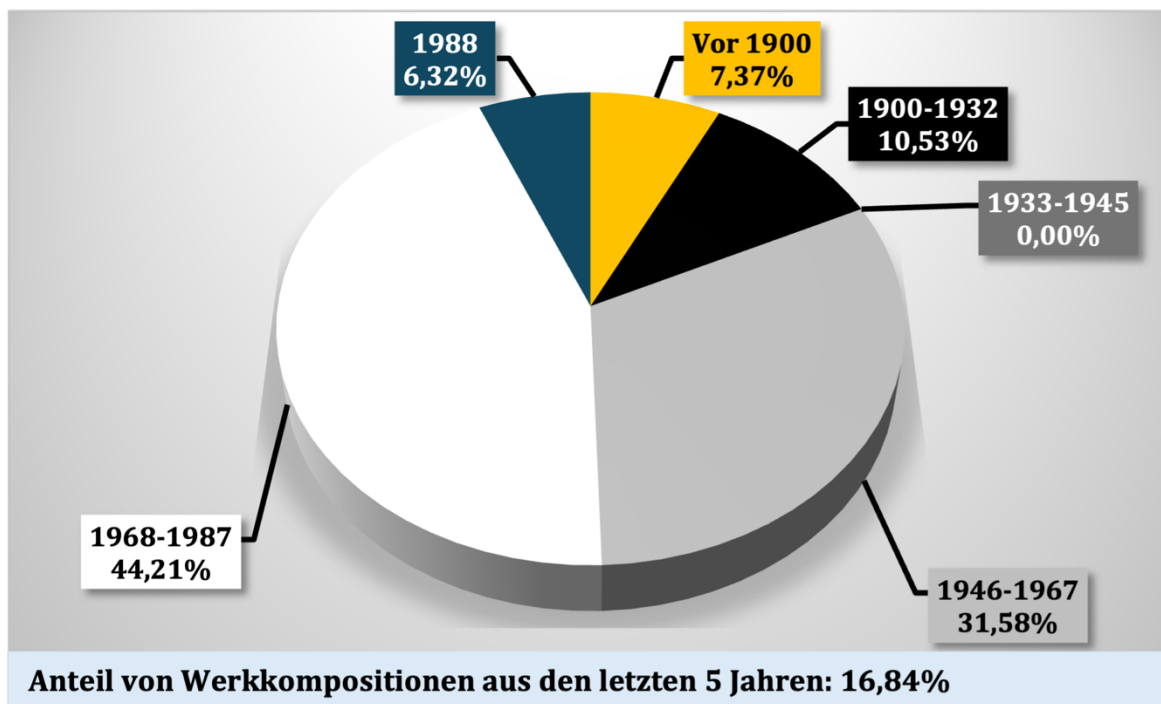


Abbildung 16: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 1988 ©Valeska Baader, 2025

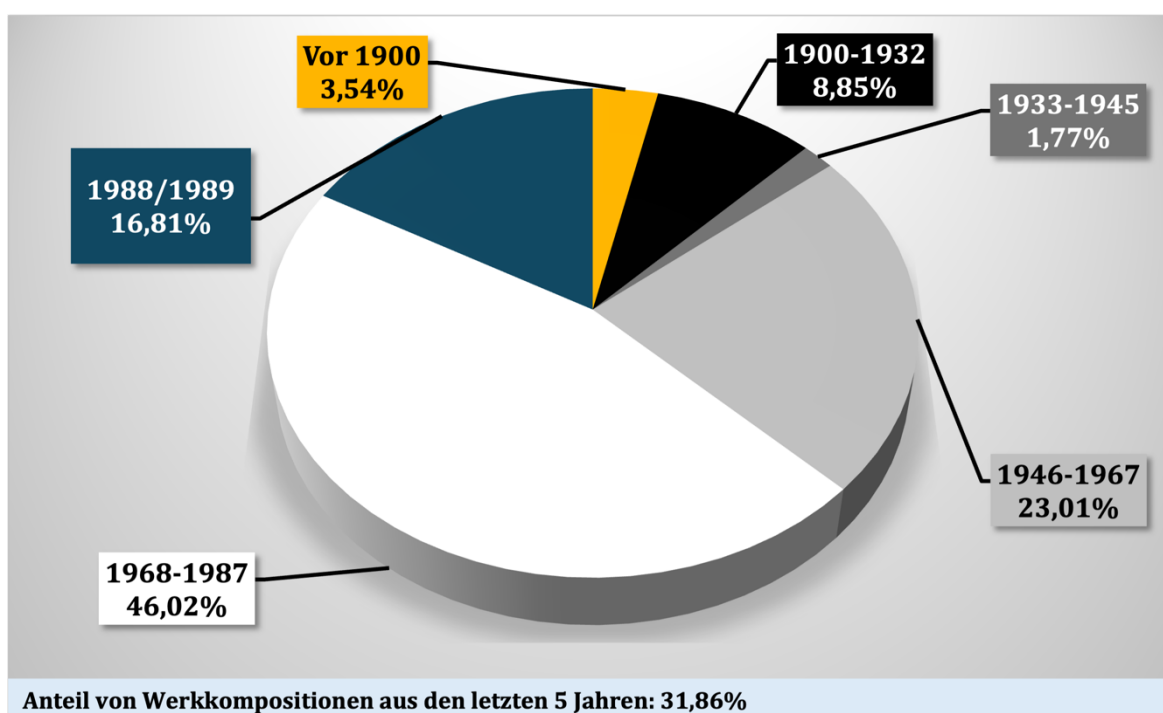


Abbildung 17: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 1989 ©Valeska Baader, 2025

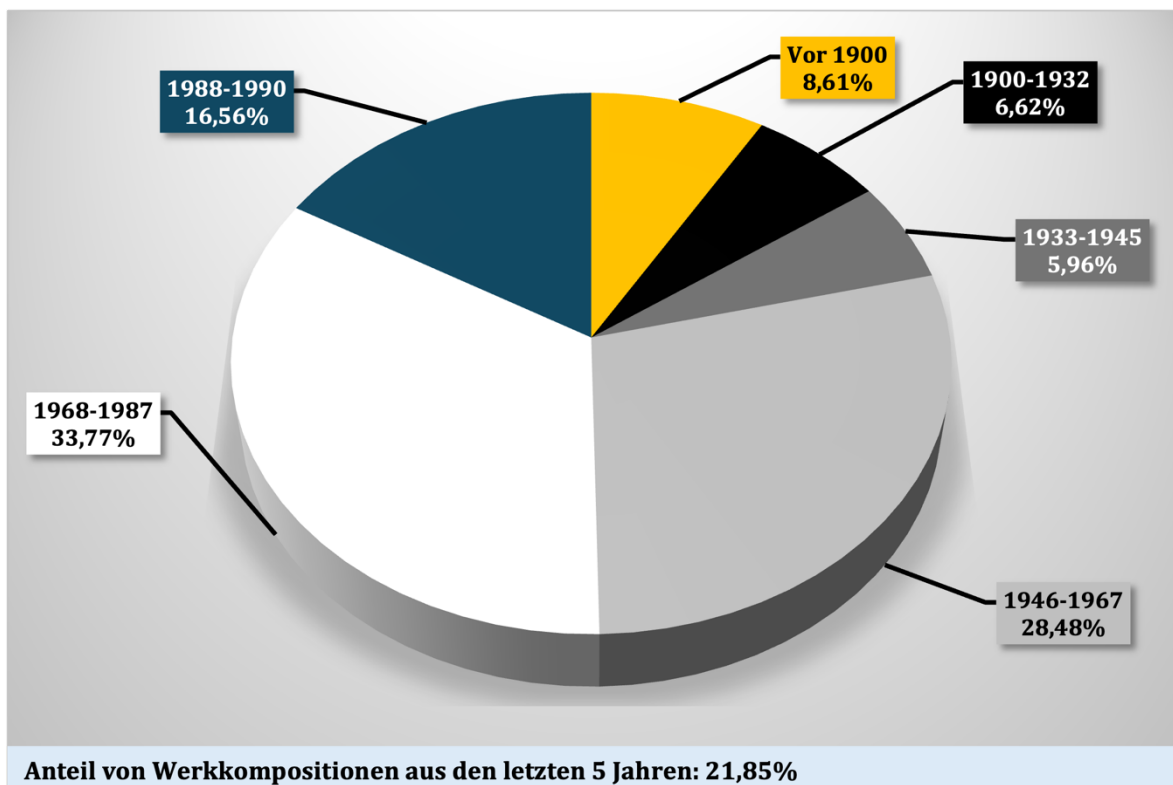


Abbildung 18: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 1990 ©Valeska Baader, 2025

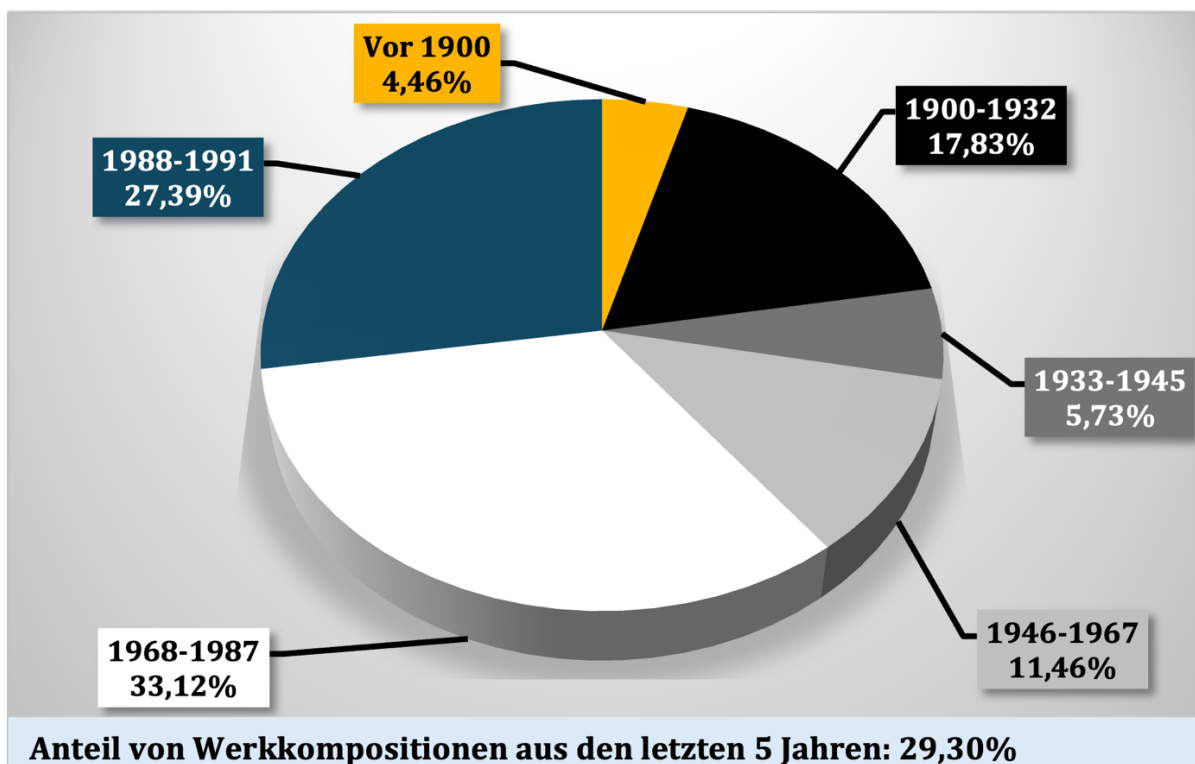


Abbildung 19: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 1991 ©Valeska Baader, 2025

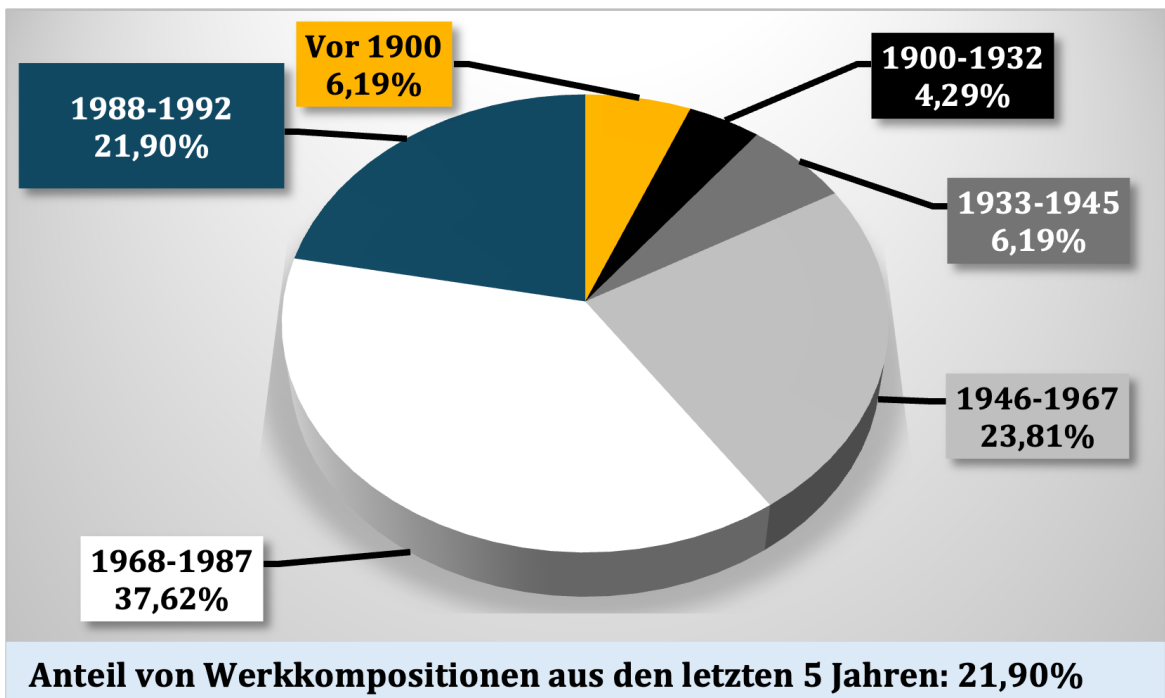


Abbildung 20: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 1992 ©Valeska Baader, 2025

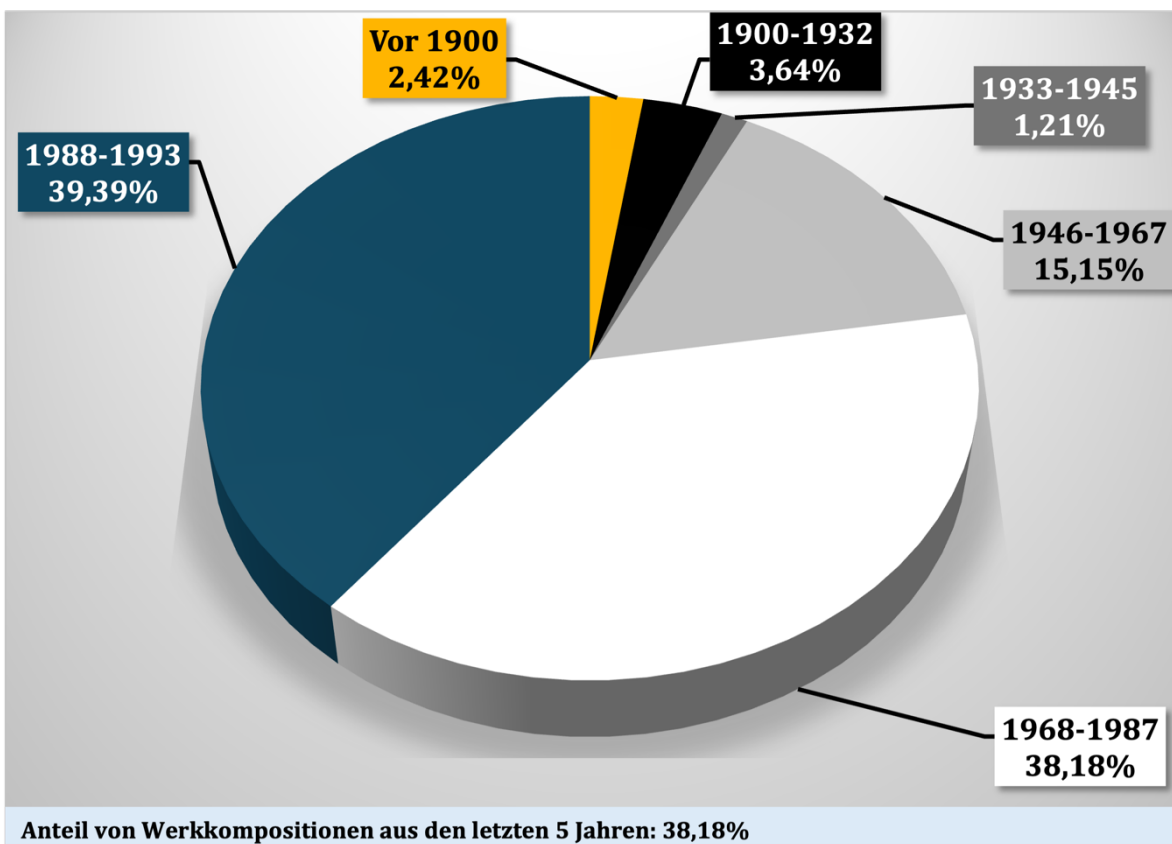


Abbildung 21: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 1993 ©Valeska Baader, 2025

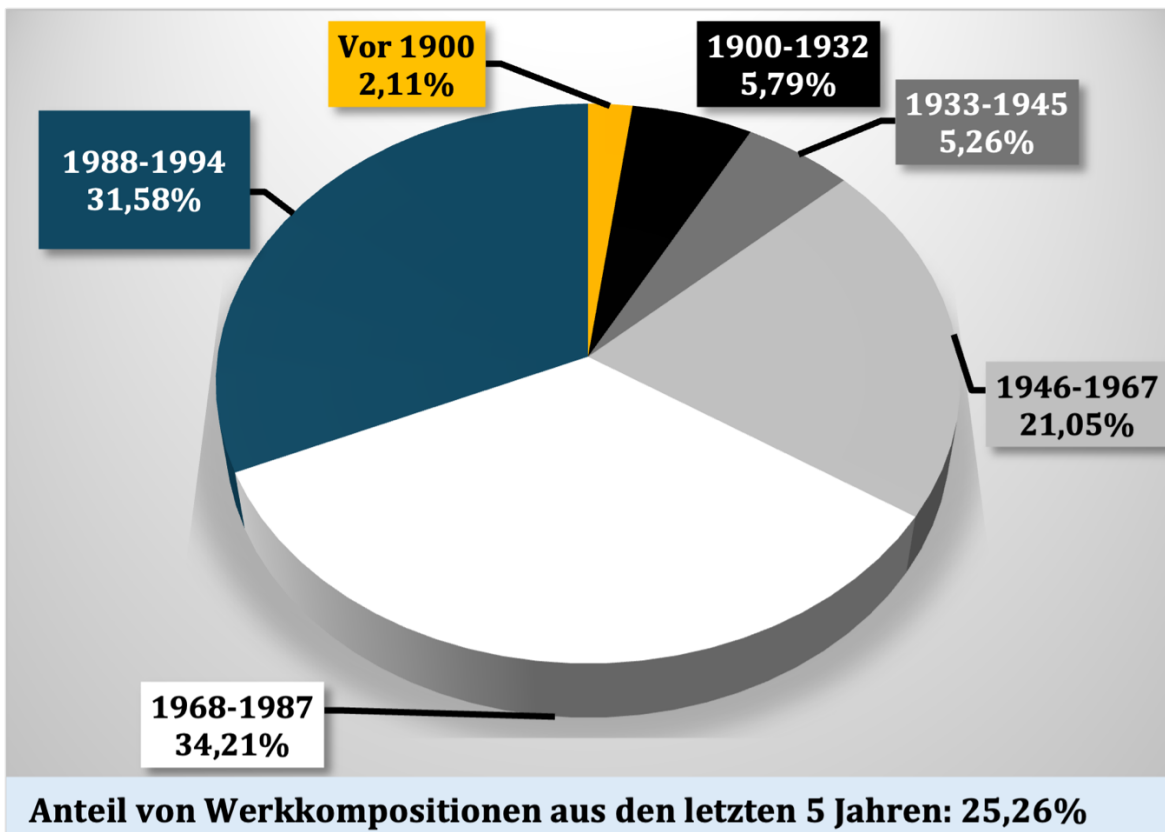


Abbildung 22: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 1994 ©Valeska Baader, 2025

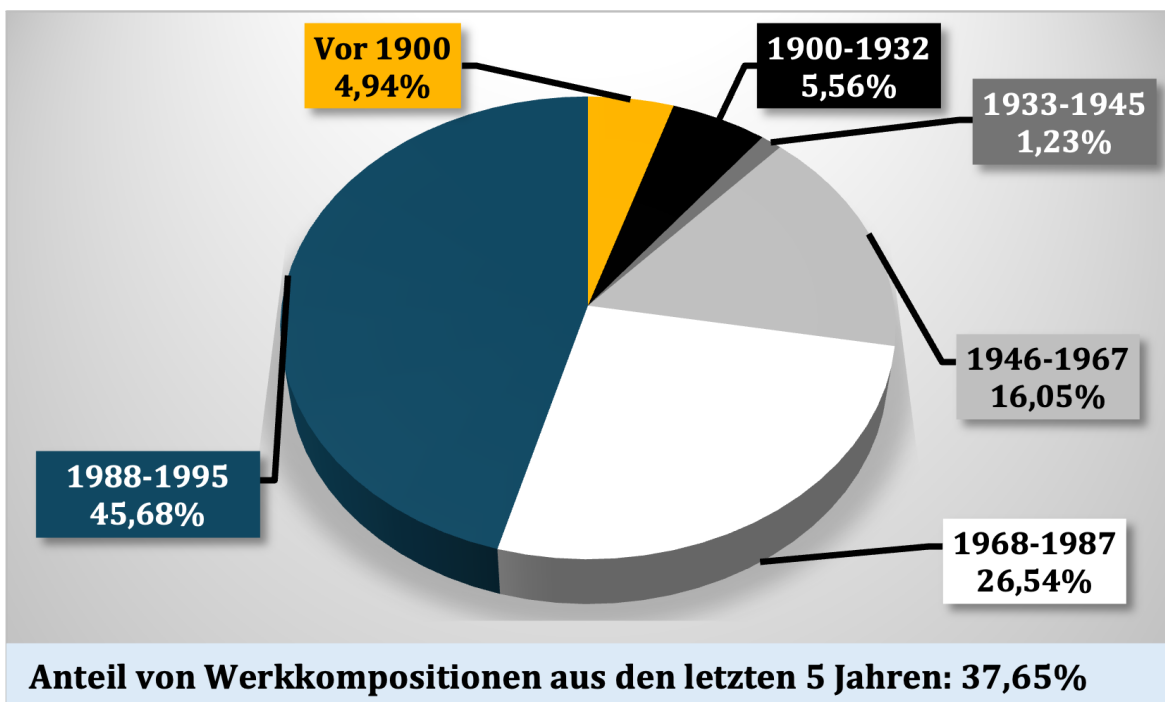


Abbildung 23: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 1995 ©Valeska Baader, 2025

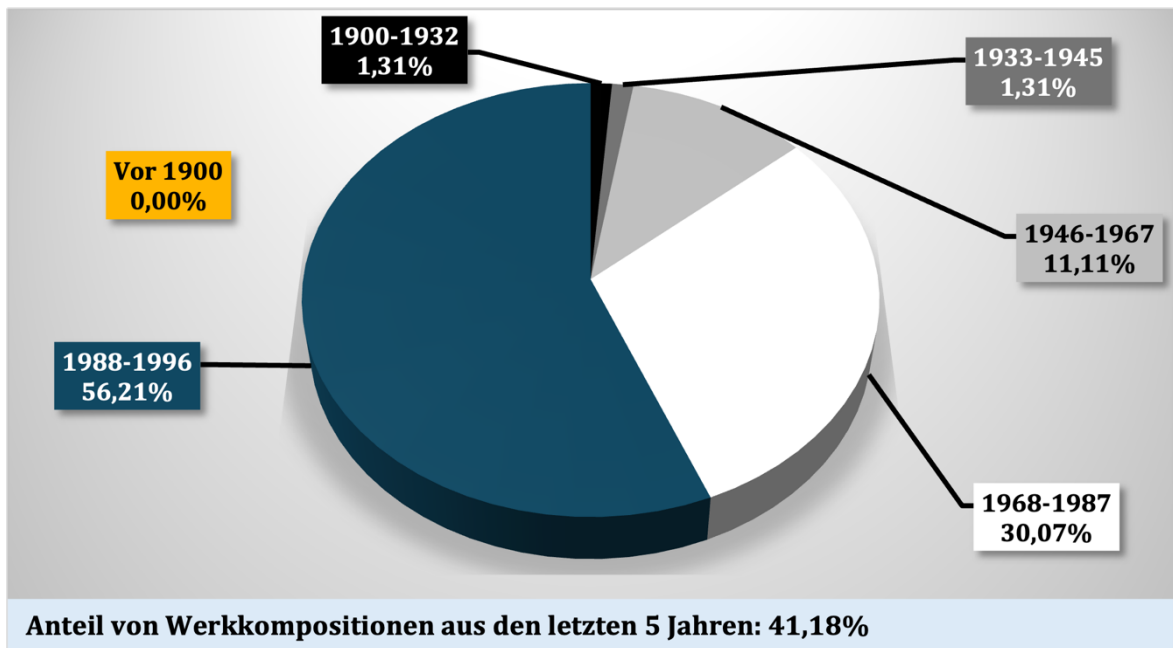


Abbildung 24: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 1996 ©Valeska Baader, 2025

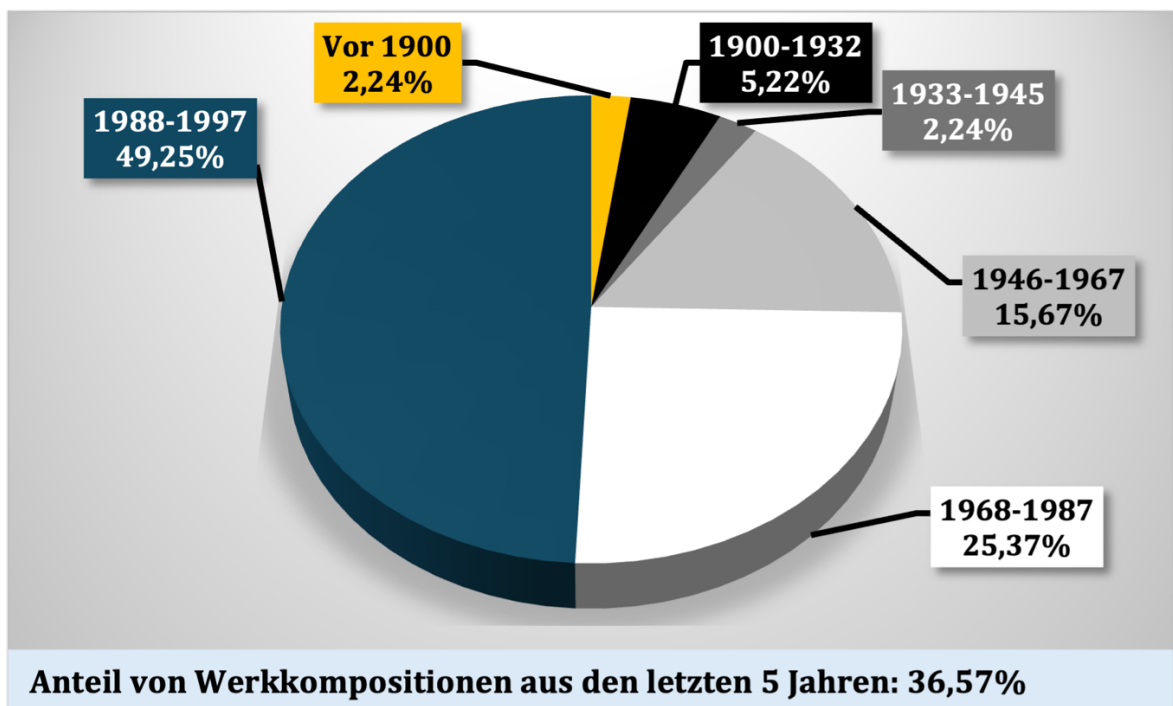


Abbildung 25: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 1997 ©Valeska Baader, 2025

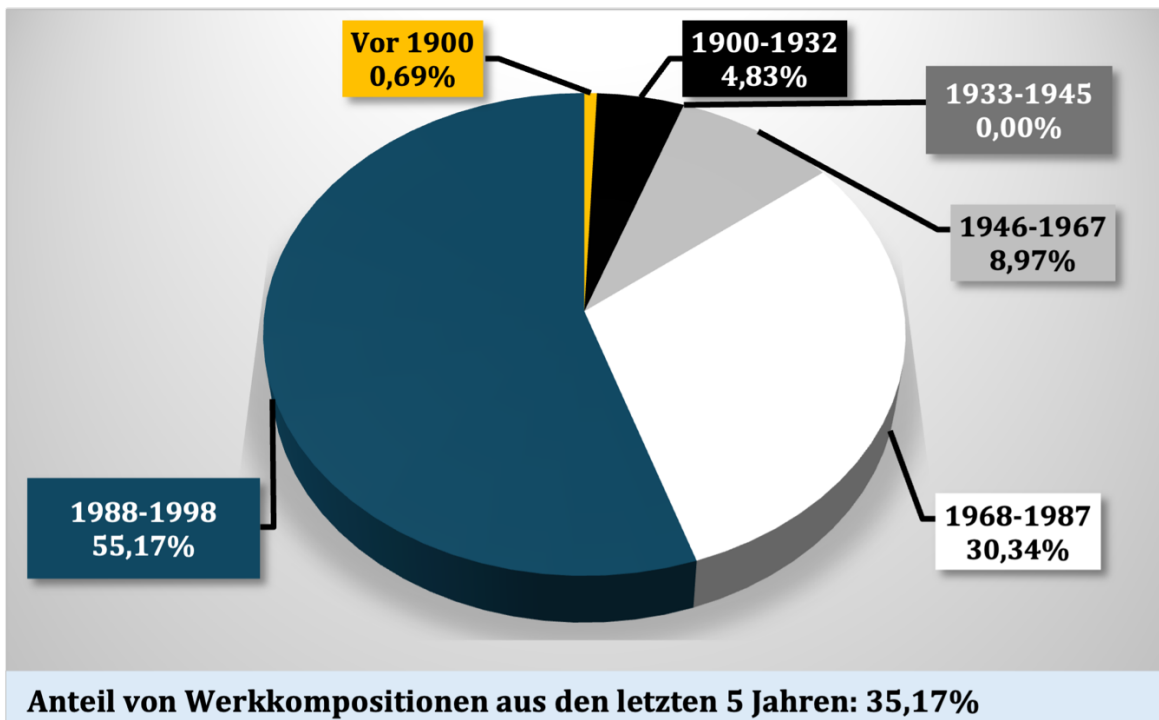


Abbildung 26: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 1998 ©Valeska Baader, 2025

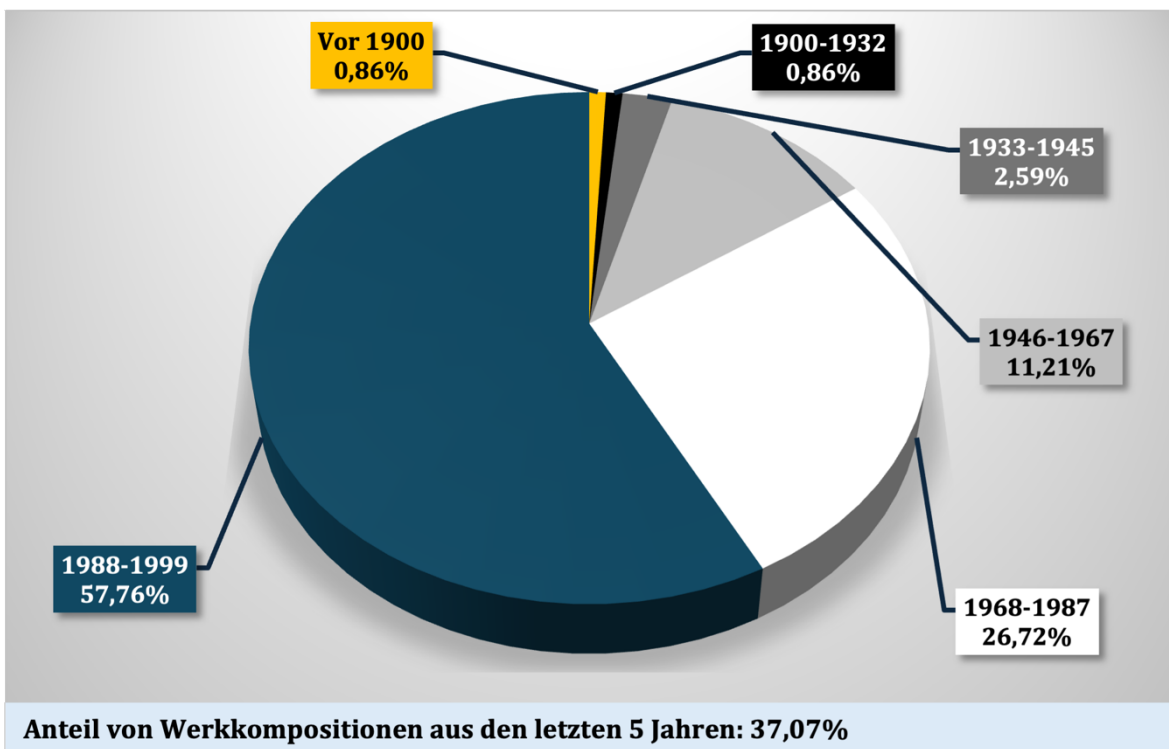


Abbildung 27: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 1999 ©Valeska Baader, 2025

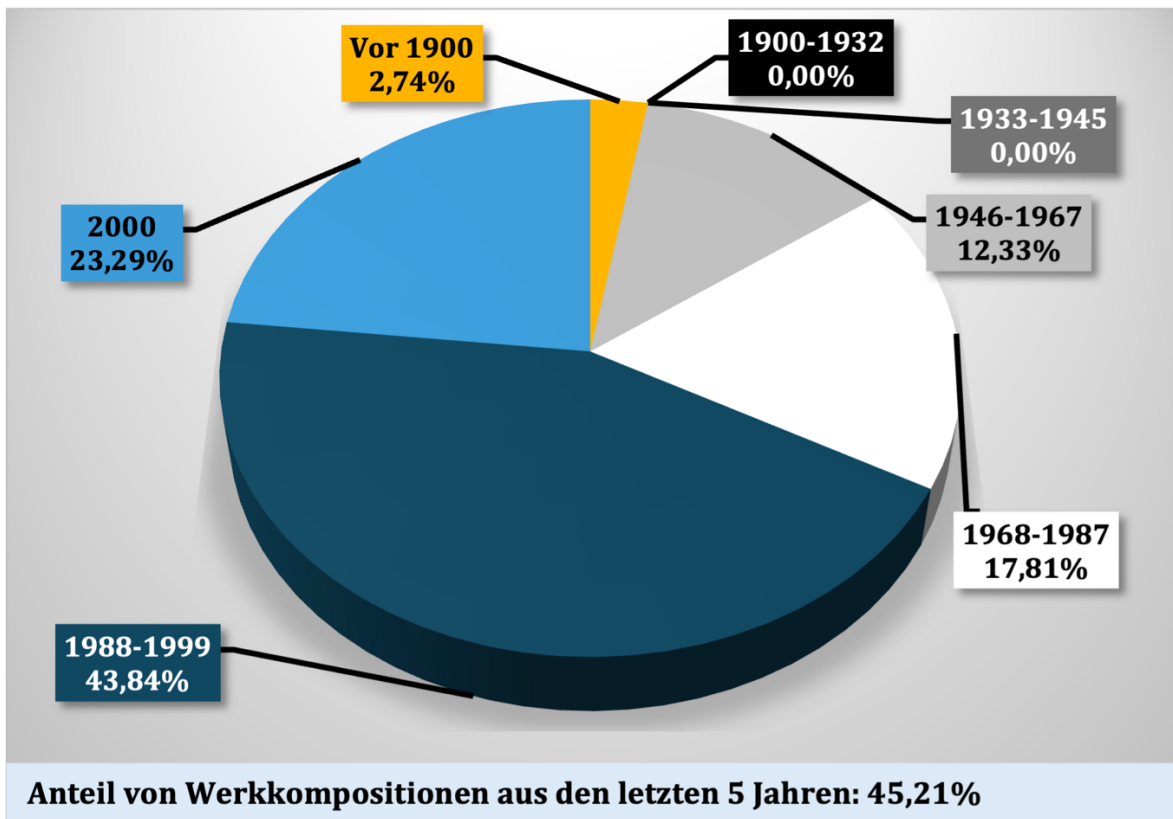


Abbildung 28: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 2000 ©Valeska Baader, 2025

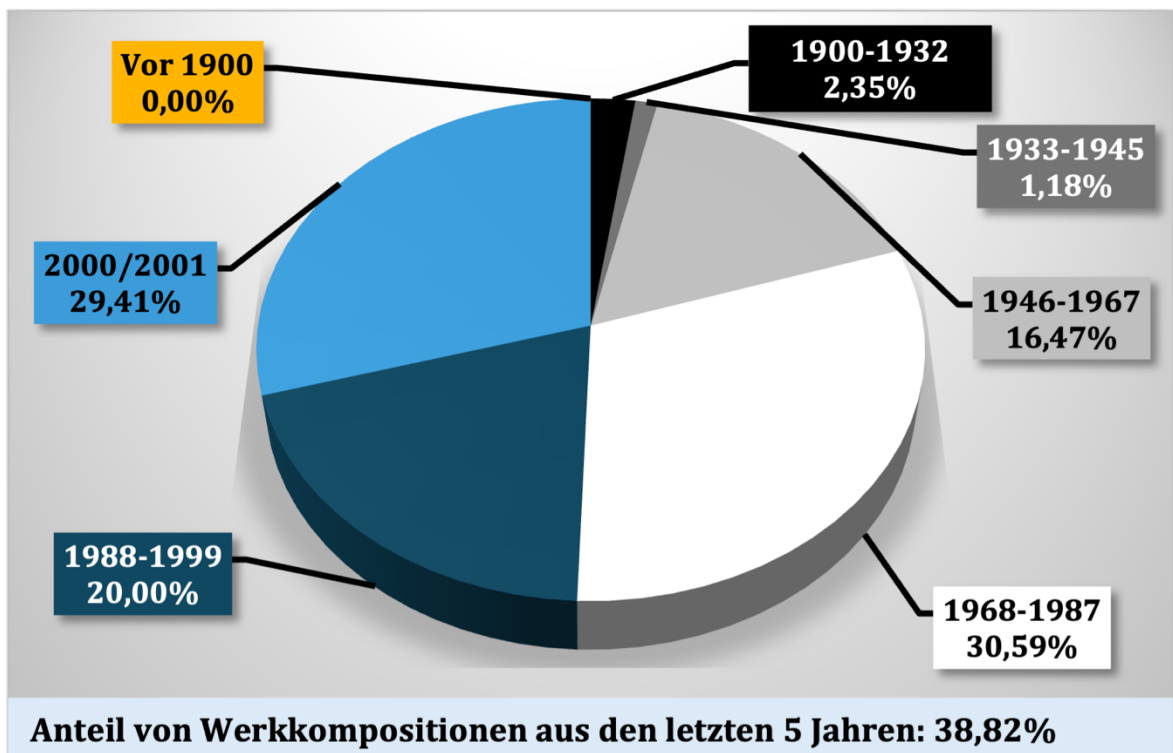


Abbildung 29: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 2001 ©Valeska Baader, 2025

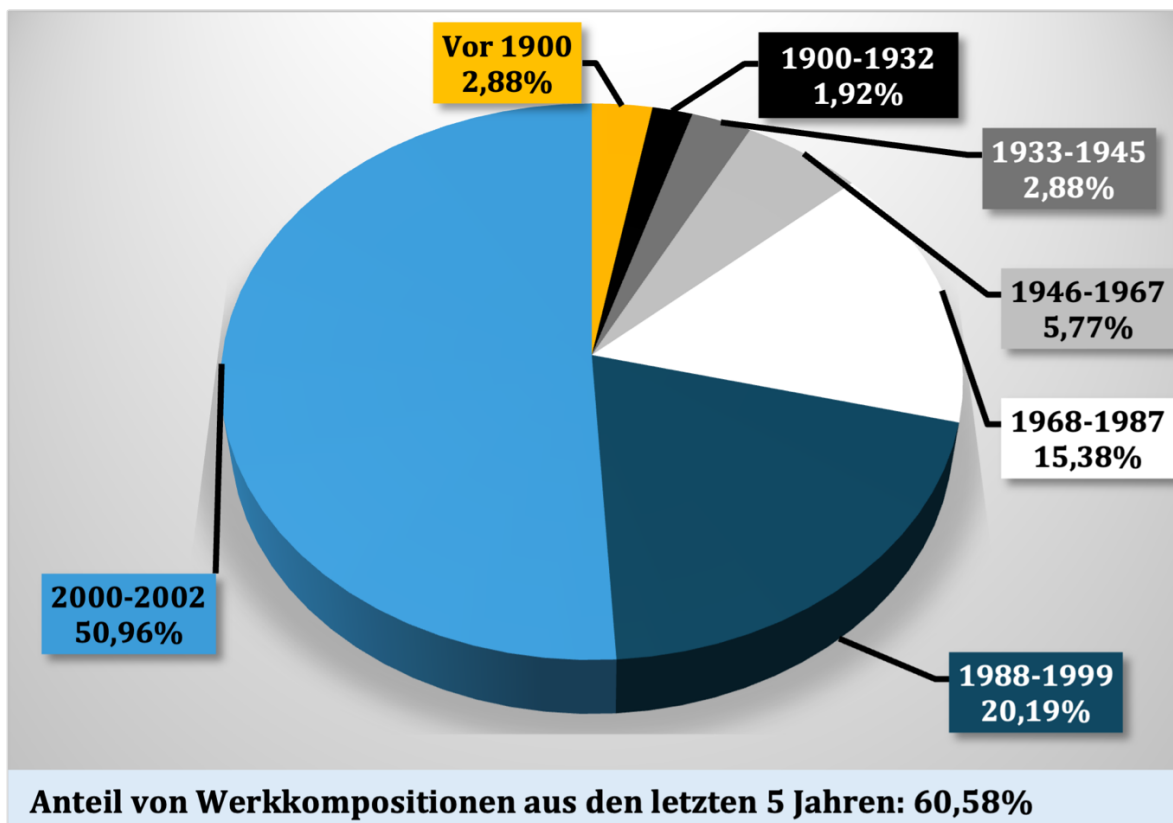


Abbildung 30: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 2002 ©Valeska Baader, 2025

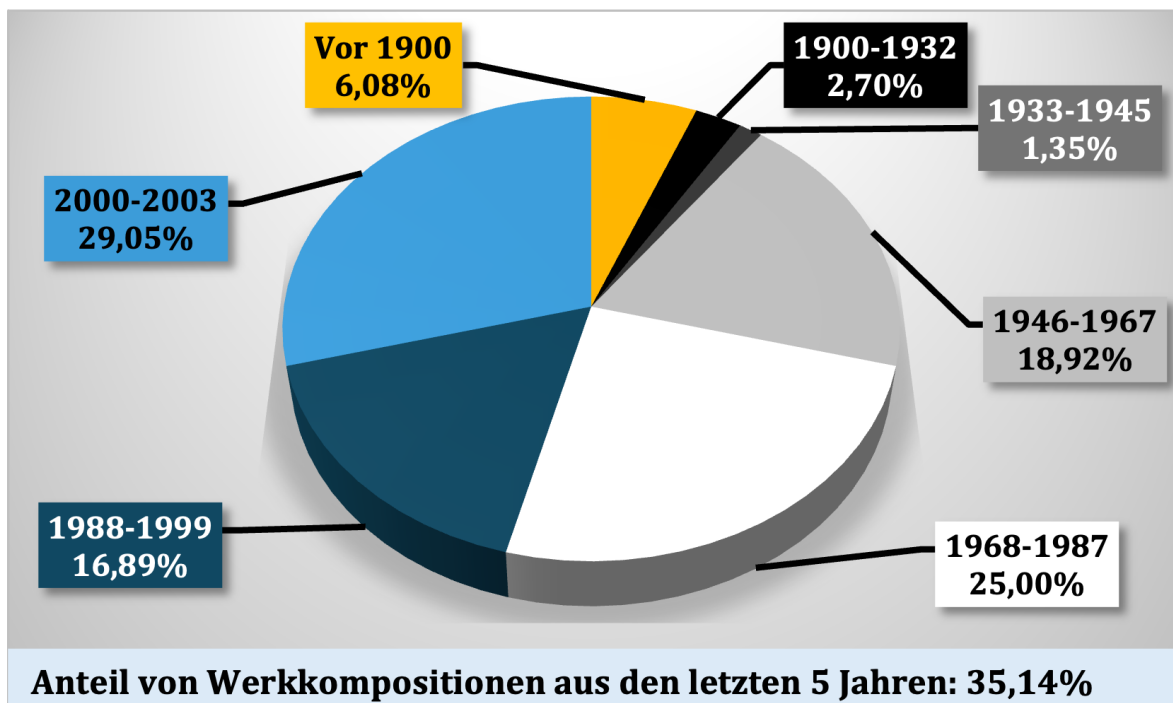


Abbildung 31: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 2003 ©Valeska Baader, 2025

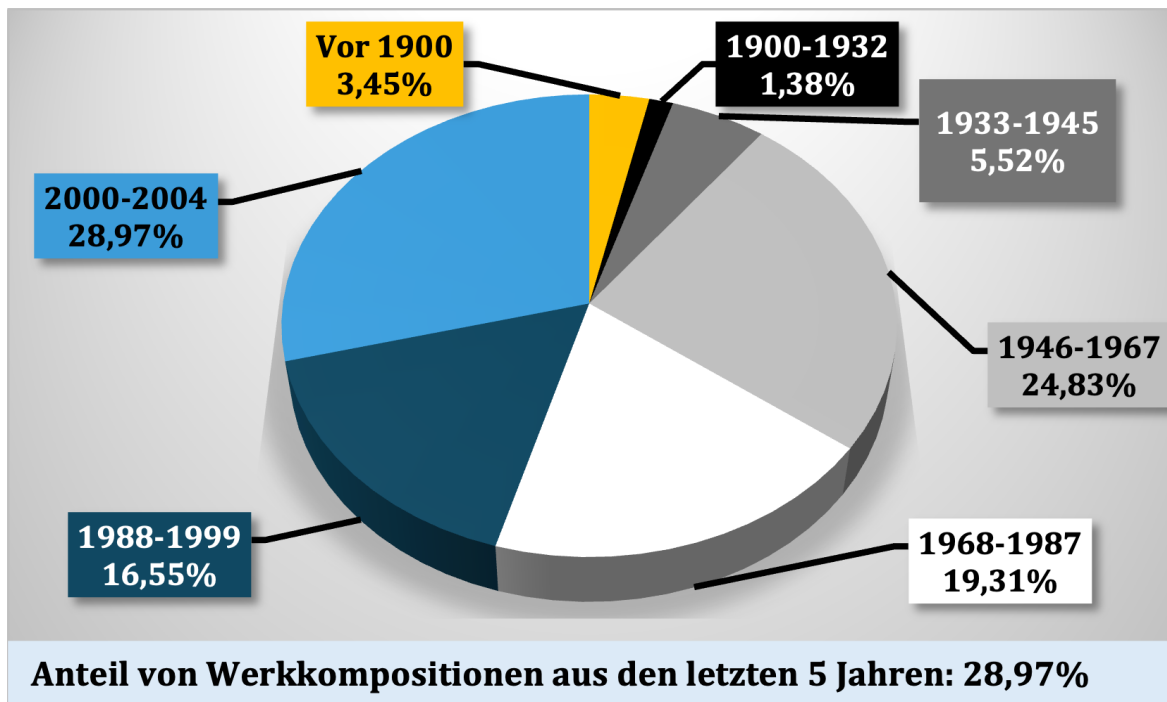


Abbildung 32: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 2004 ©Valeska Baader, 2025

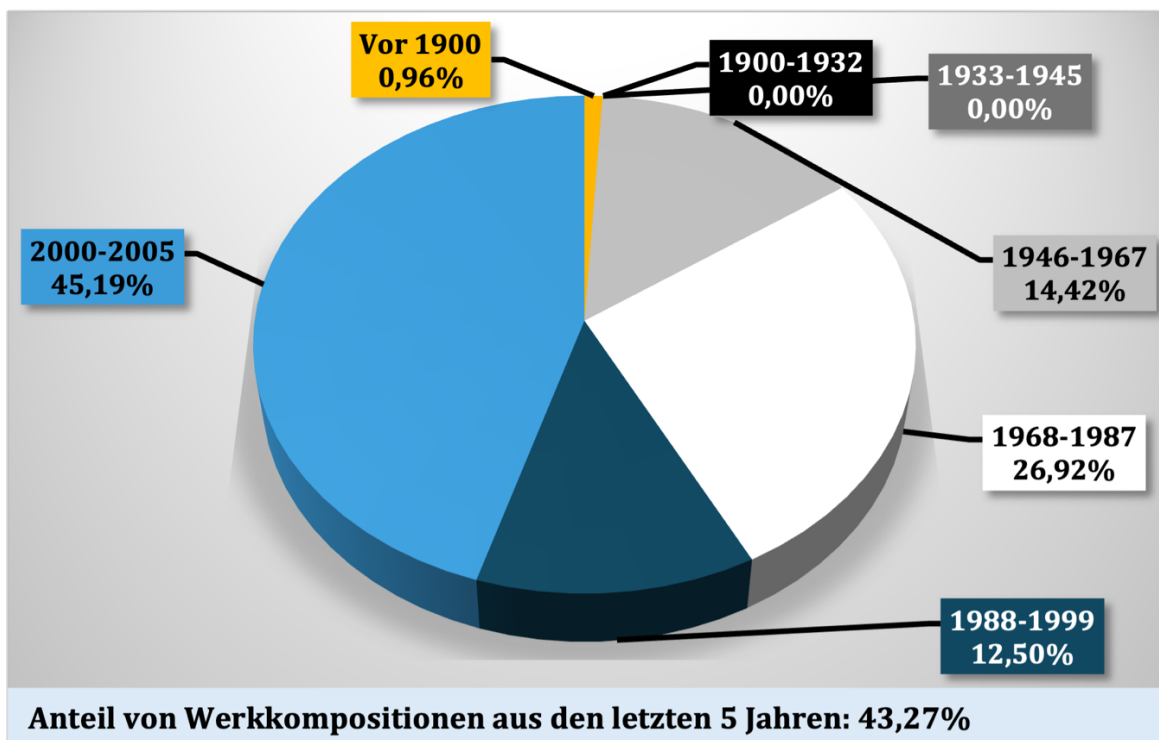


Abbildung 33: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 2005 ©Valeska Baader, 2025

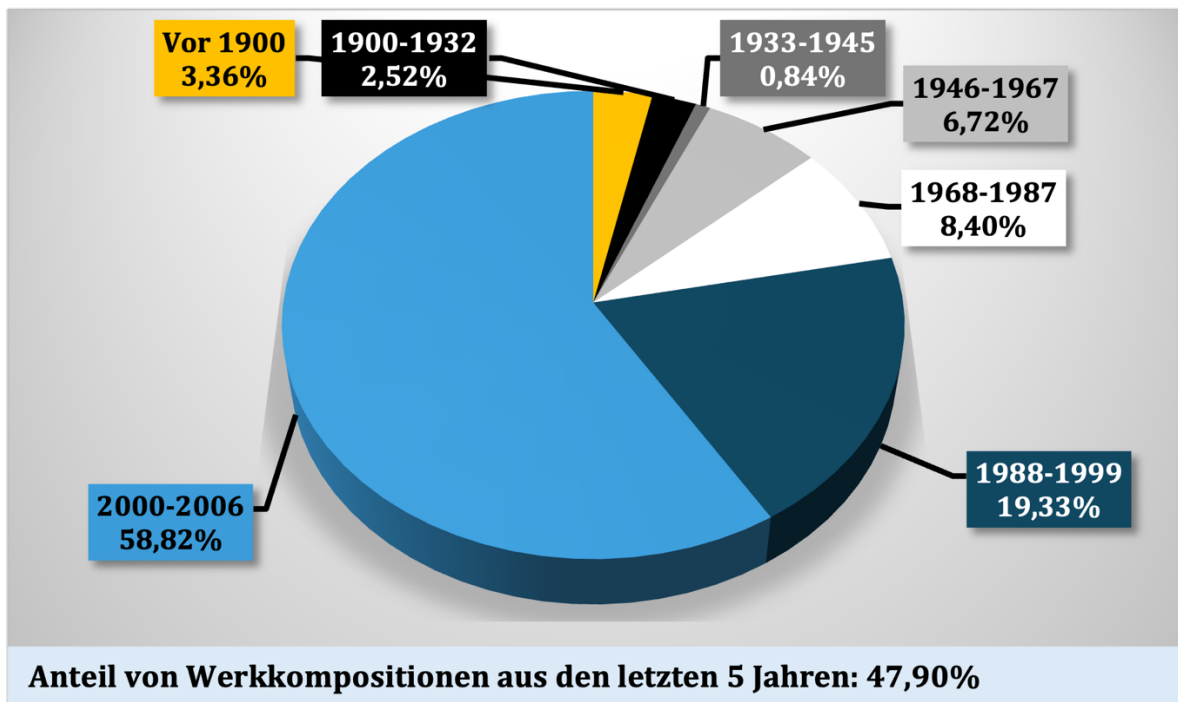


Abbildung 34: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 2006 ©Valeska Baader, 2025

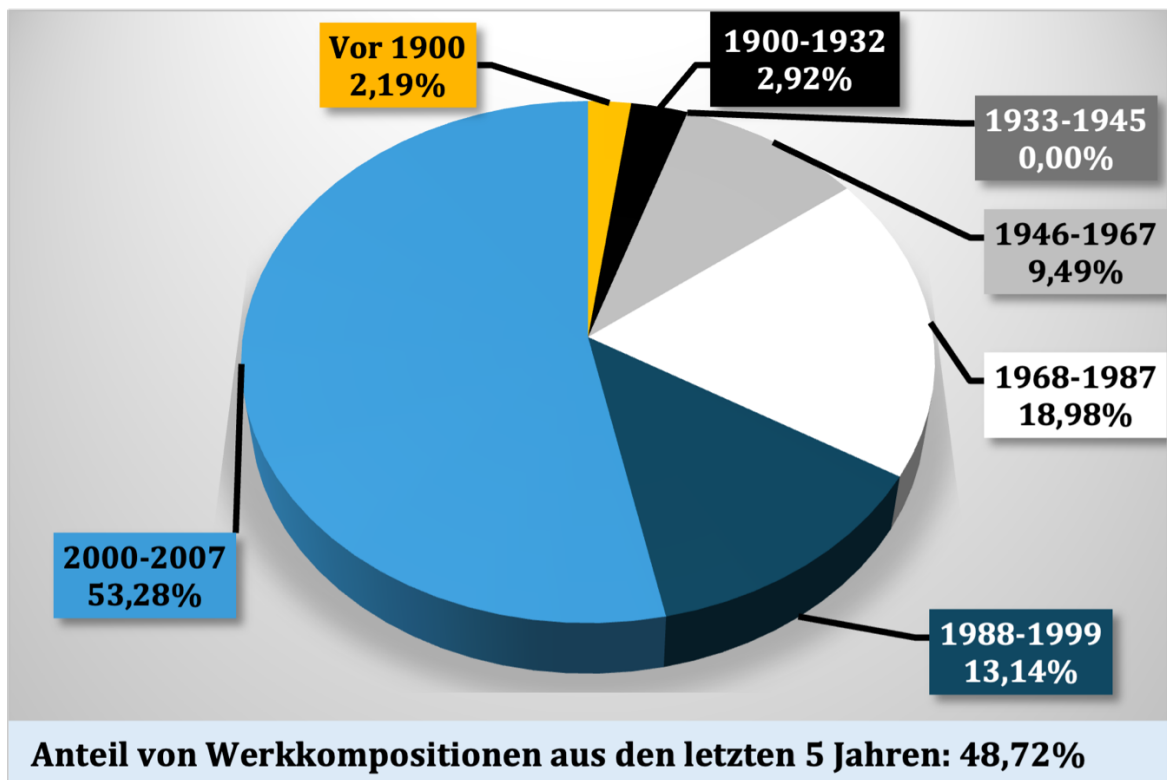


Abbildung 35: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 2007 ©Valeska Baader, 2025

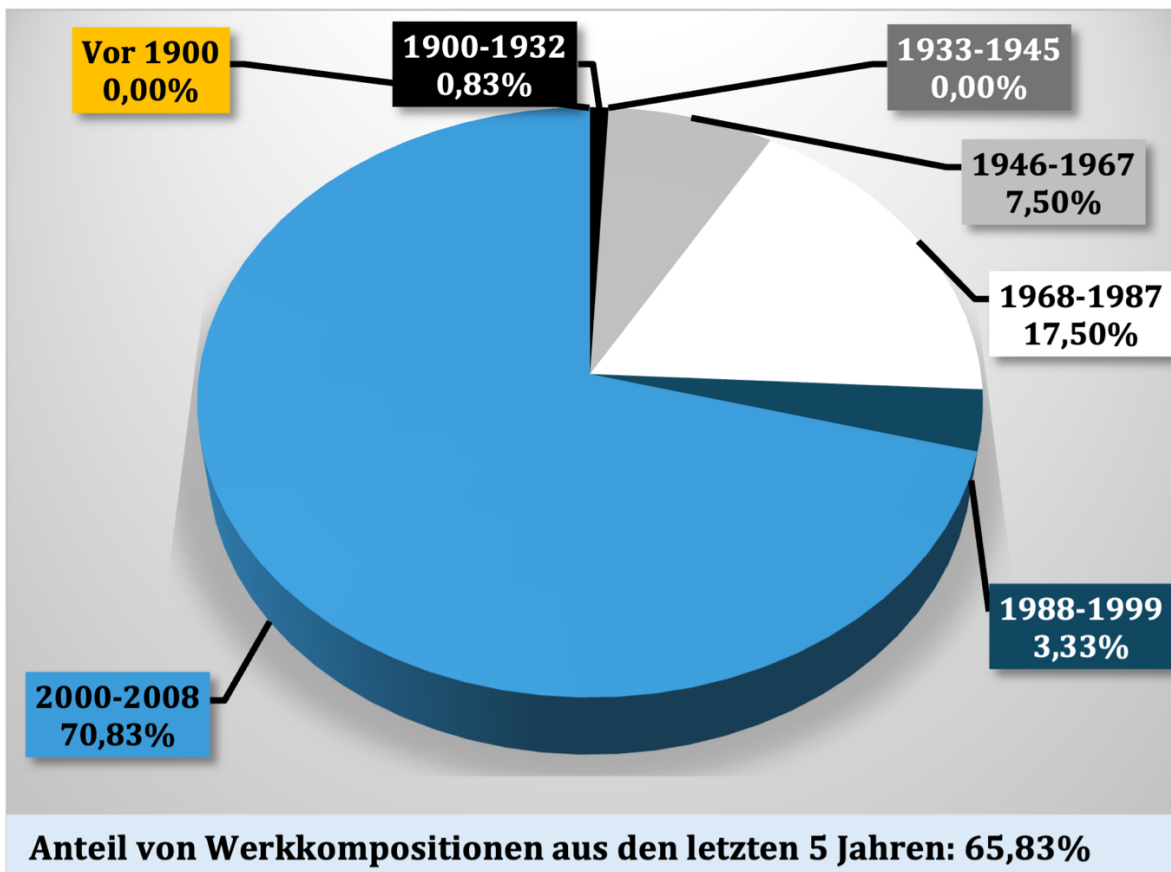


Abbildung 36: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 2008 ©Valeska Baader, 2025

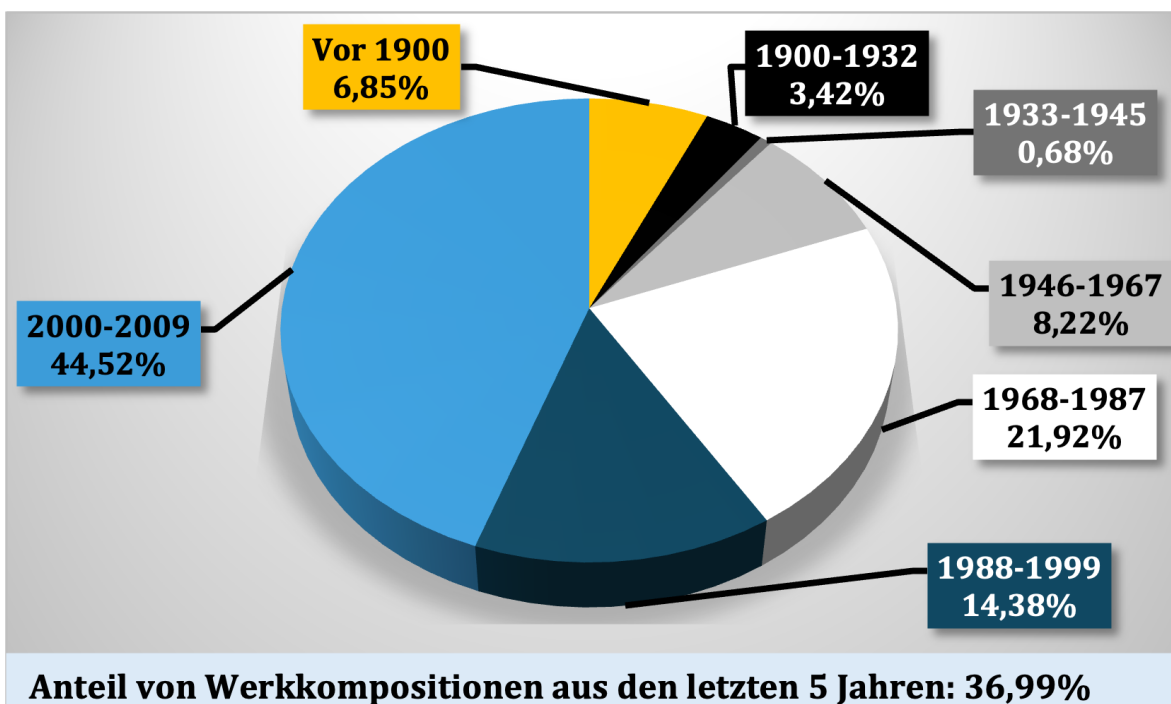


Abbildung 37: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 2009 ©Valeska Baader, 2025

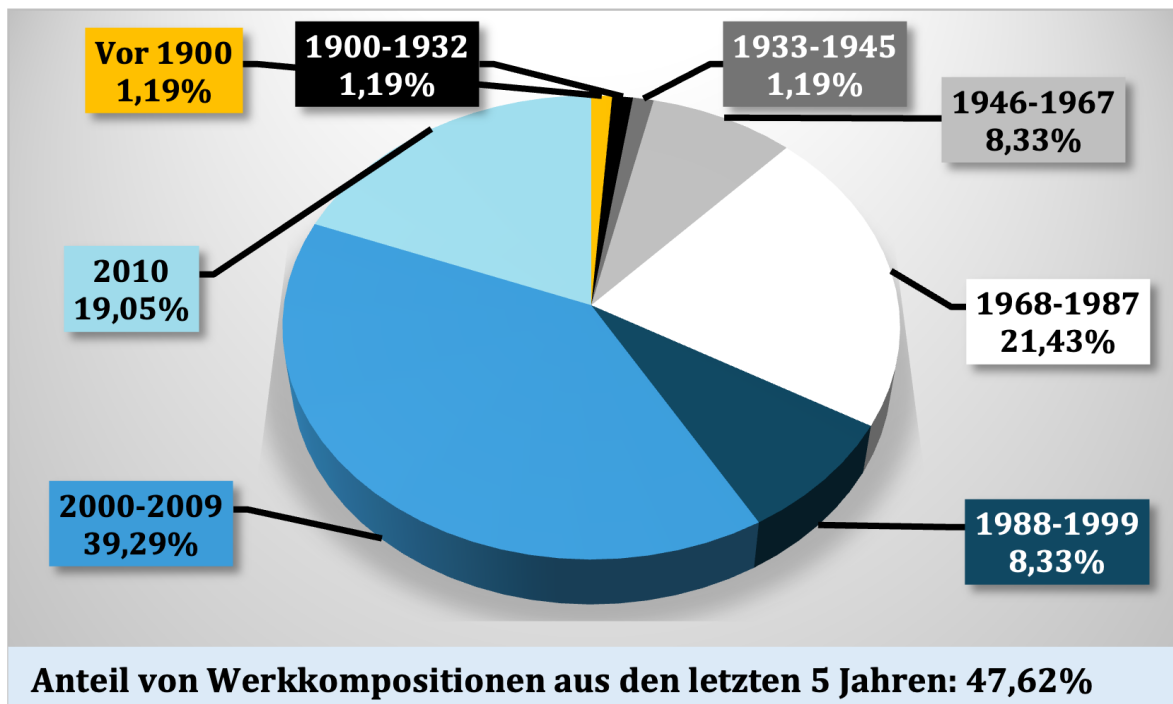


Abbildung 38: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 2010 ©Valeska Baader, 2025

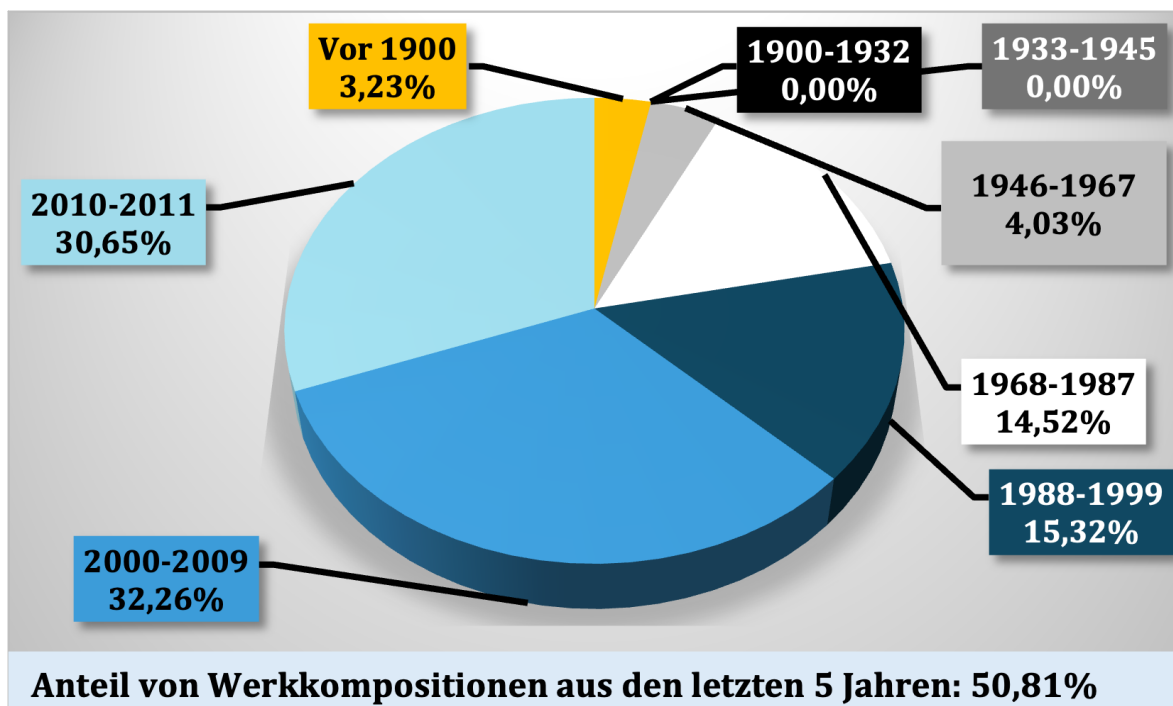


Abbildung 39: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 2011 ©Valeska Baader, 2025

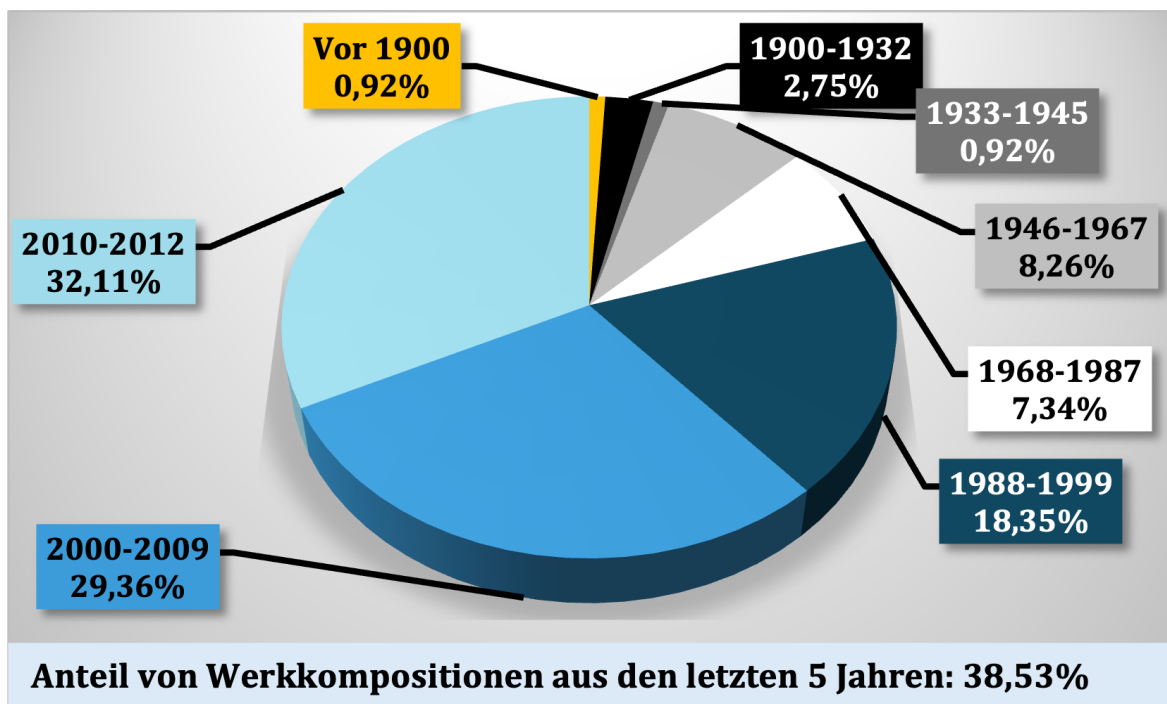


Abbildung 40: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 2012 ©Valeska Baader, 2025

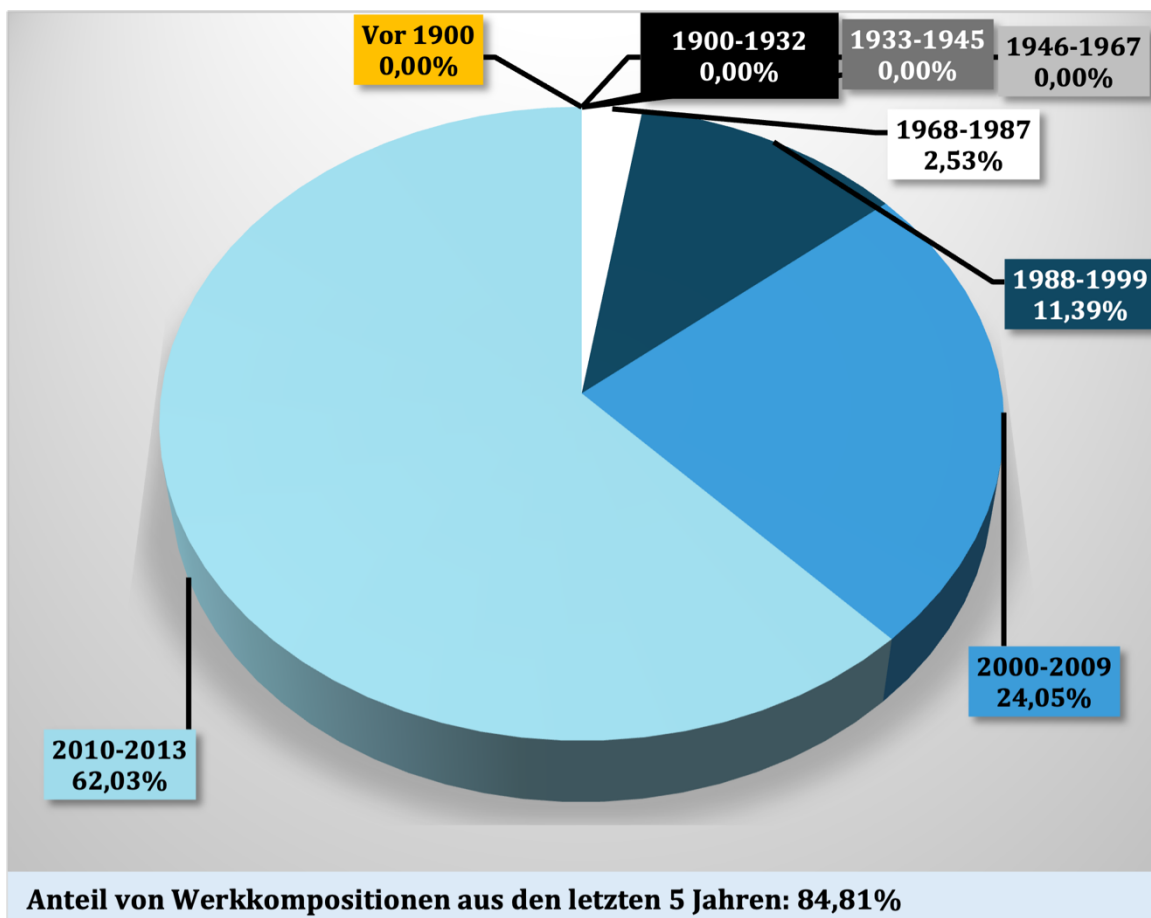


Abbildung 41: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 2013 ©Valeska Baader, 2025

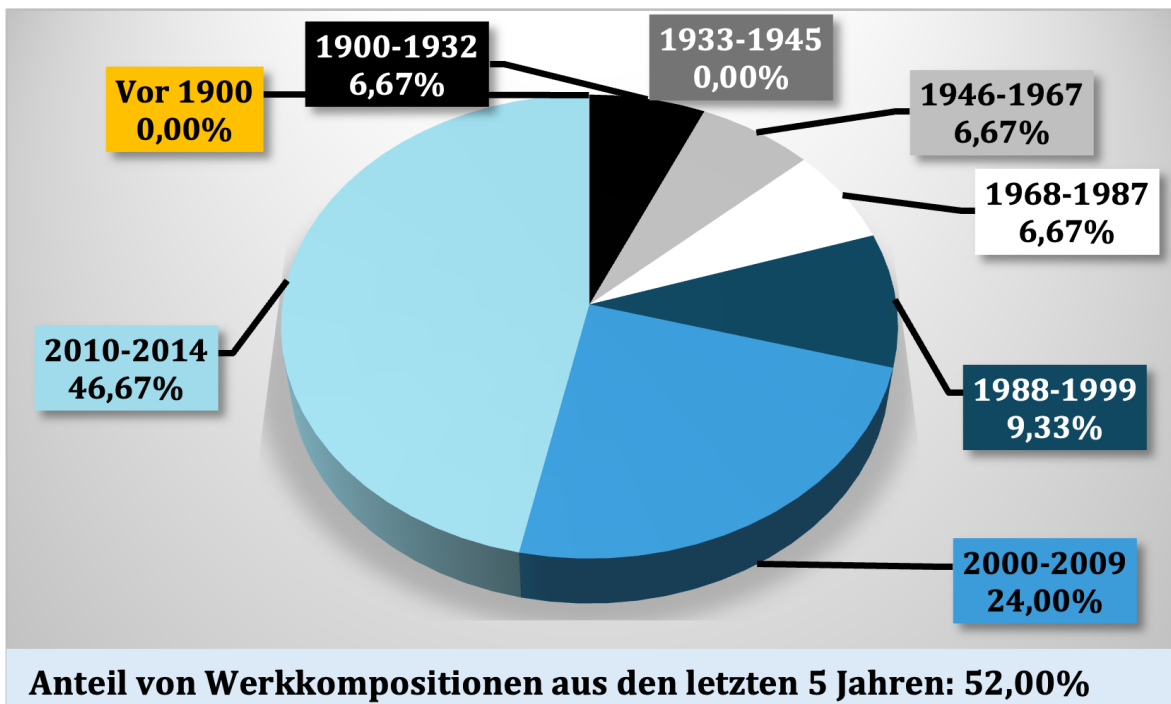


Abbildung 42: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 2014 ©Valeska Baader, 2025

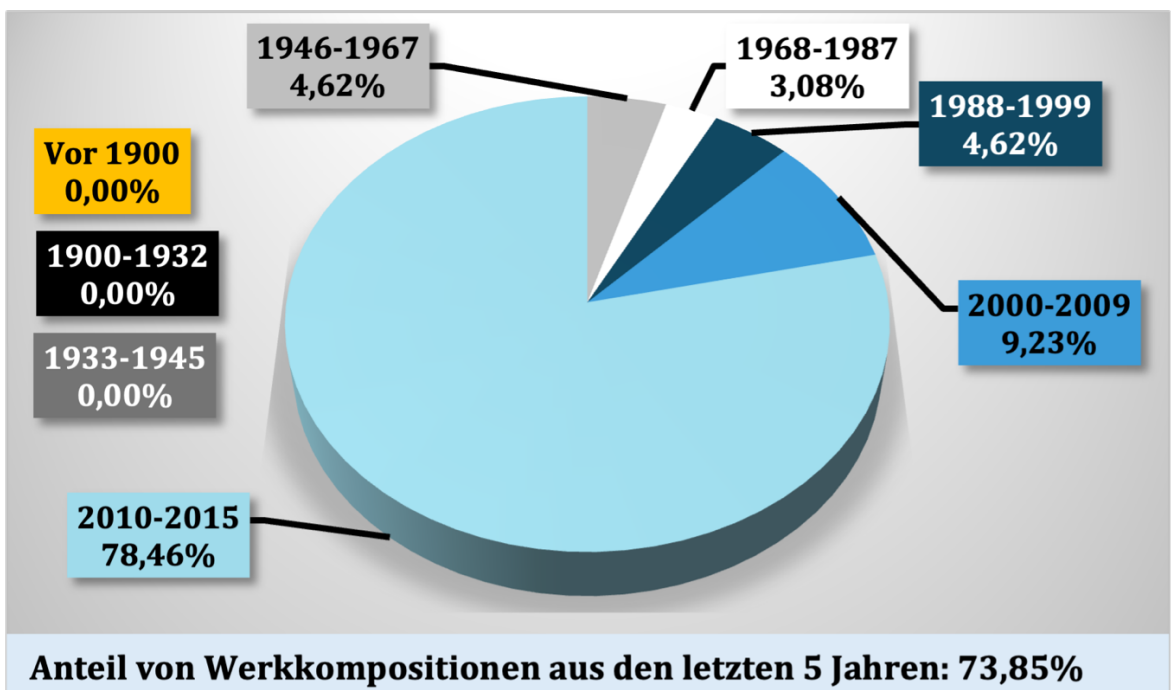


Abbildung 43: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 2015 ©Valeska Baader, 2025

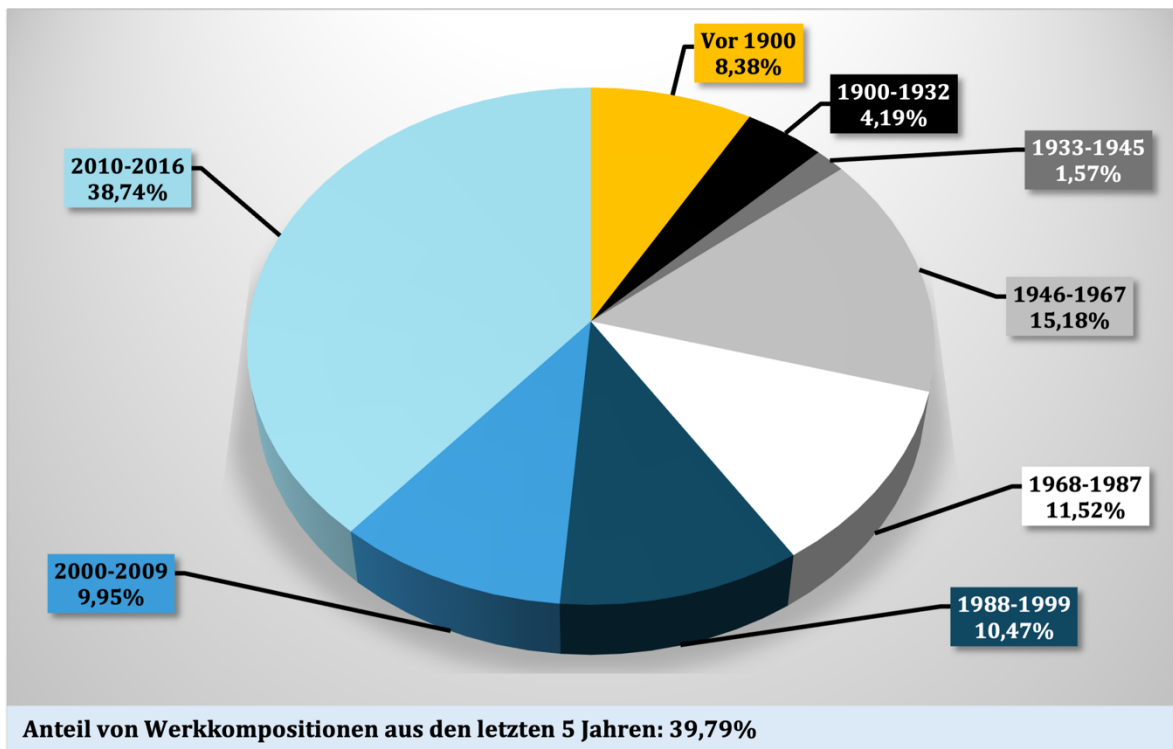


Abbildung 44: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 2016 ©Valeska Baader, 2025

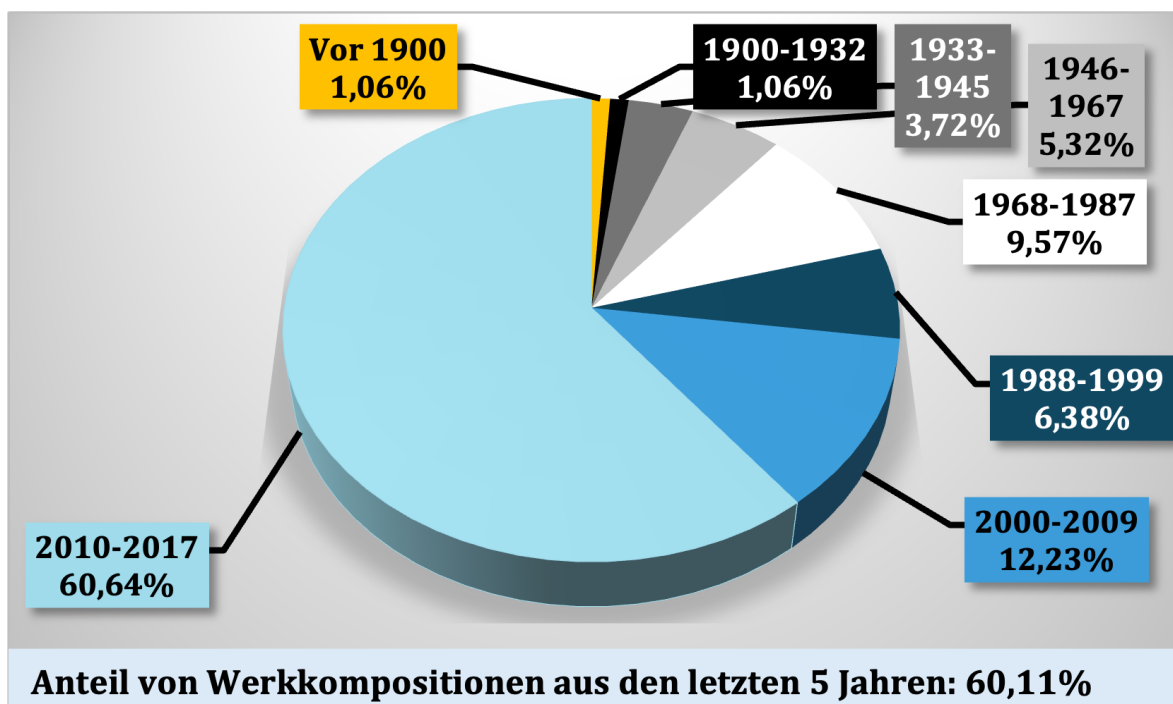


Abbildung 45: Prozentuale Verteilung der Werke bei Wien Modern 2017 ©Valeska Baader, 2025

Abstract

In der vorliegenden Masterarbeit wird das Begriffsverständnis von Neuer Musik im Rahmen des Festivals *Wien Modern* untersucht. Der Beobachtungszeitraum erstreckt sich dabei über die Jahre 1988 bis 2017. Ausgangspunkt ist eine umfassende Kontextualisierung der Institutionalisierung Neuer Musik im 20. Jahrhundert, um die Gründung von *Wien Modern* im Gesamtkontext der Neuen Musik im 20. Jahrhundert einordnen zu können. Darauf aufbauend werden die Vereinsstruktur, die konzeptionelle Ausrichtung des Festivals sowie die verschiedenen künstlerischen Leitungen im Detail dargestellt. Schließlich folgt eine theoretische Auseinandersetzung mit den allgemeinen Terminologien der Neuen Musik, auf deren Grundlage ein eigener definitorischer Zugang zu den Definitionen in dieser Arbeit entwickelt wird. Im Zentrum der Arbeit steht die Analyse der Vorworte und Begleittexte der 30 Festivalkataloge von *Wien Modern*, um die Entwicklung des terminologischen Verständnisses von Neuer Musik im Verlauf des Festivals nachzuvollziehen. Ergänzend hierzu erfolgt eine umfassende statistische Auswertung des Festivalprogramms, die die Kompositionsdaten der aufgeführten Werke untersucht, um Rückschlüsse auf die programmatischen Schwerpunkte innerhalb der einzelnen Festivaljahrgänge zu ermöglichen. Darüber hinaus werden weitere Aspekte wie die Zahl und Einbindung von Uraufführungen, der prozentuale Anteil außermusikalischer Veranstaltungen, die Geschlechterverteilung der vertretenen Komponist:innen sowie die Anzahl der Aufführungsorte analysiert. Ziel der Arbeit ist es, das Begriffsverständnis von Neuer Musik auf drei miteinander verbundenen Ebenen zu erschließen: aus der kuratorischen Perspektive der künstlerischen Leitung, aus der Darstellung in den Katalogtexten sowie aus der konkreten Umsetzung im Festivalprogramm.