

Teil der S. 30 beginnenden Anmerkung 2 zu dem Brief an William Plomer vom 28. April 1966]). Insgesamt ist das sich ergebende Bild aber ausgewogen und umfassend. Nur ein Punkt stimmt bedenklich: In einem Fall forderte ein Briefempfänger einen unvollständigen Abdruck; gerade die Auslassungen aber öffnen den Raum für Spekulationen, die hier nicht hergehören. Im Interesse aller Parteien wäre es wohl weiser gewesen, ganz auf die Publikation des Briefes zu verzichten – alternatives Material stand ja zur Genüge bereit.

Zahlreiche Schwarzweißabbildungen sind in den Text integriert (Reproduktionen von Konzertprogrammen, Kompositionsentwürfen, originale Postsachen und vieles andere); außerdem werden auf Kunstdruckpapier fünfzig weitgehend hochwertig reproduzierte Fotos geboten – leider nur weitgehend, weil teilweise entweder die vorliegenden reprographischen Vorlagen nicht erstklassig waren oder weil eine genügende Aufarbeitung unterblieb. Ein paar kleinere Druckfehler bleiben bei einem solchen Unternehmen kaum aus, der österreichische Dirigent Froschauer etwa heißt natürlich Helmuth, nicht Helmut (S. 40–43). Insgesamt aber haben wir hier eine Publikation, die das Verständnis der Persönlichkeit und des Werks Benjamin Britrens noch deutlich weiter vertieft; dass aus musikwissenschaftlicher Perspektive viele Fragen offenbleiben (und damit Inspiration geboten ist zu einer Vielzahl an weiterführenden Forschungsarbeiten), liegt in der Natur der Sache – Ziel war, auch für den musikalischen Laien eine attraktive Publikation vorzulegen. Vorbildlich sind die umfassenden Register – eine Kunst, die wohl nur britische Editoren in dieser vollendeten Weise beherrschen.

(Mai 2014)

Jürgen Schaarwächter

*Böse Macht Musik. Zur Ästhetik des Bösen in der Musik. Hrsg. von Katharina WISOTZKI und Sara R. FALKE. Bielefeld: transcript Verlag 2012. 221 S., Nbsp. (Kultur- und Medientheorie.)*

Das Böse wirkt seit jeher auf die Menschheit gleichermaßen bedrohlich wie faszinierend. So ist es wenig abseitig, mit dem Bösen und der Musik die Schnittmenge zweier faszinierender Phänomene zu bilden und zu hinterfragen, ob Musik allein Gutes bewirkt. Dass sie zur Hochkultur und damit zu einer weit entwickelten Form sozialer Rituale gehört, reicht als Antwort nicht aus. Wurden bisher in vereinzelt Studien Überlegungen zur Darstellung des Bösen durch musikalische Topoi unternommen, so ist die Frage, ob Musik per se ein rein positiv besetztes Kulturgut sei oder nicht auch Böses beinhalten oder zum Bösen verleiten könne, bislang kaum diskutiert worden.

Der Band *Böse Macht Musik* widmet sich diesem mutigen Ansatz, um danach zu fragen, ob das Böse von außen in die Musik hineingetragen wird oder tatsächlich eine Ästhetik des Bösen (in) der Musik beschrieben werden kann. Verschriftlicht wurden ausgewählte Beiträge arrivierter Forscher sowie des (musik-)wissenschaftlichen Nachwuchses aus dem gleichnamigen internationalen Symposium des Dachverbands der Studierenden der Musikwissenschaft (DVSM), das im Oktober 2008 an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg stattfand. Der Bogen reicht von der Kunst- bis zur Populärmusik, vom Mittelalter bis zum 21. Jahrhundert.

Obwohl thematisch größere Blöcke zu verzeichnen sind, zieht sich doch das Thema Tod und seine traditionell negative Konnotation in der nordwestlichen Hemisphäre sowie seine musikalische Spiegelung und Verarbeitung in Hinblick auf mögliche Erscheinungsformen des Bösen in der Musik als zentrales Motiv durch den Band. Im Einzelnen werden die Figur des Mephisto bzw.

deren „Säkularisierung“ im 19. Jahrhundert in der Rolle des Kritikers und des Instrumentalvirtuosen betrachtet (Nina Noeske). Wolfgang Marx apostrophiert den Tod und seine Verklänglichung in György Ligetis *Le Grand Macabre* als Vorstellung des „Ur-Bösen“ (S. 37). Damit ist das Feld der Kunstmusik bereits abgesteckt.

Der Forschungsschwerpunkt liegt klar auf der Populärmusik. Hier werden unterschiedliche Genres, deren Bilder und Texte zum Bösen sowie die nachfolgende Ausprägung von Stereotypen hinterfragt. Uwe Schwagmeier fokussiert die Figur des Werwolfs, die in Popsongs häufig als Symbol des Wilden, Aggressiven, der Sexualität und des Entzivilisierten auftritt. Matthew Steinbron thematisiert das medial gestützte, negative Image von Heavy Metal in den USA, das ein Großteil der Hörer aus den „bösen“ Themen der Texte, wie Mord und Totschlag, sexuelle Gewalt oder Satanismus sowie aus schockierenden Bühnenauftritten der Bands und abnormalem Verhalten der Fans wie Suizid ableitet. Als Gegenentwurf dazu gilt der sogenannte Christian Metal mit Bands wie *Norma Jean* oder *The Chariot*, die durch ihre christlich geprägten Textbotschaften dazu beitragen könnten, negative Schemata des Heavy Metal aufzuweichen. Eine gleichgelagerte mediale wie öffentliche Kontroverse wirft Srđan Atanasovski in Hinblick auf den Turbo-Folk auf. Dieser kam in den 1990er Jahren während des Jugoslawien-Krieges auf, um schnelle kommerzielle Erfolge zu liefern. Die Ästhetik dieser Musik als Konglomerat aus volkstümlichen Genres des Balkan und Nahen Ostens mit auf Sex und Gewalt basierenden Texten wurde bis in die späten 1990er Jahre öffentlich in den Medien als subversiv wirkend diskreditiert.

Ein weiteres Themenfeld widmet sich der Musik und ihrer Verkörperung des Bösen. Sara Falke richtet den Blick auf die verführerischen Mächte des Tanzes, der als „unsittliche“ körperliche Bewegung seit dem Mittelalter bis über das 16. Jahrhundert hi-

naus Restriktionen der Kirche unterlag. Daniel Fromme bezieht sich auf die Orgel und ihre Nutzung durch diabolische Figuren der Film- und Fernsehgeschichte, infolge derer die Orgel trotz ihrer sakralen Verortung als maschinelles Instrument das „Teufelswerkzeug“ symbolisiert. Instrumente und ihre gesellschaftliche Bedeutung bzw. den Normen widerstrebende Behandlung durch ihre Zerstörung weisen den Musiker als Schamanen aus, wie Kai Hoffmann in seinem Beitrag feststellt.

Das „Deutsche“ als Projektionsfläche des Bösen scheint nicht enden wollende Diskurse zu provozieren. In erster Linie ist es der Nationalsozialismus mit seiner Abgründigkeit und Grausamkeit, der dieses Bild evoziert und insbesondere in der anglo-amerikanischen Kultur eine Faszination für das Böse erweckt. Auch die Ästhetik der Filme Leni Riefenstahls wirkte durchaus inspirierend für die Bühnenshows von Mick Jagger und David Bowie (Sean Nye). Ebenso im Kontext mit dem „Dritten Reich“ steht der Aufsatz von Slawomir Wiczorek, der Musik im Konzentrationslager – vorrangig in Auschwitz – anhand der Erinnerungen des Überlebenden Primo Levi als Überlebensstrategie gegen das Böse, aber auch als Teil der Maschinerie des Bösen, d. h. der Machthaber darstellt. Die Folgen der nationalsozialistischen Verfolgung stellt Amy M. Puett in ihrem vergleichsweise knappen Beitrag dar. Sie geht der Frage nach der geringen Repräsentanz der Musik der DDR in den USA nach, konkret jener ehemaligen US-Emigranten wie Paul Dessau und Hanns Eisler sowie Kurt Schwaen als Mitglieder der Akademie der Künste der DDR. Ein Erklärungsansatz rekurriert auf das fortwährende Misstrauen gegenüber jeglichen sozialistischen und kommunistischen Umtrieben, die mit Beginn der McCarthy-Ära überwacht wurden. Als Ausfluss zum Nationalsozialismus ist der Beitrag von Kirsten Dyck zur Rassen-thematik zu lesen. Die Propagierung der Vormachtstellung der „weißen Rasse“ im

sogenannten Hate Rock geschieht über geteilte Symbolik. So werden Wikinger sowohl in nordeuropäischer Rockmusik als mittelalterliche Vorfahren verehrt, als auch als Code zur Tarnung weißer, rassistischer Ideale bei entsprechenden Hate-Rockbands wie *Landser* oder *Max Attack* benutzt. Scheinen solche Bands vorwiegend in dezidierten Kreisen zu agieren, so findet im Fußball-Stadion die öffentliche Diffamierung ihre Bühne. Christopher Greger geht daher Fangesängen nach, die einerseits der Abwertung des Gegners dienen, andererseits aber auf internationaler Ebene die Plattform für rechtes, rassistisches und antisemitisches Liedgut bieten.

Die abschließende Studie von Beate Kutschke eignet sich vortrefflich als Ausblick auf die Möglichkeiten und Grenzen, der Musik Böses zuzuschreiben. Handelt es sich einerseits um Zuschreibungen von außen, so ist andererseits zu überlegen, inwiefern über Fiktion oder Bilder Musik als böse charakterisiert wird. Ein vielschichtiges Beispiel bietet Richard Wagners Walküren-Ritt als in ein Sounddesign eingebetteter Track von realen und fiktiven Kriegen in Filmen wie *Apocalypse now* und *Jarhead* bzw. in realiter als von den USA eingesetzte, nächtliche Beschallung Bagdads im Irakkrieg 2003. Die Frage stellt sich, ob der Walküren-Ritt wie im Film Gewalt ästhetisiert oder ob er als ästhetisches Mittel bei der Ausübung von Gewalt benutzt wird. Damit in Zusammenhang steht der Missbrauch von Musik als Folterinstrument, wogegen 2008 Proteste verschiedener Organisationen erfolgten.

Sind die einzelnen Beiträge durchweg informativ zu lesen, so wäre es wünschenswert gewesen, im Vorwort der beiden Herausgeberinnen mehr über den Auslöser und die Entwicklung des Ansatzes zu erfahren, Musik als „böse Macht“ zu betrachten. Stattdessen geht man in medias res, ohne die angekündigte Ästhetik des Bösen als Quintessenz des Bandes zu formulieren. Diese Aufgabe bleibt dem Leser überlassen, die mitunter durch die Wahl der querschnittartigen Beispiele sowie

teils unklarer Methodik in einigen Beiträgen nicht immer ganz leicht fällt. Gleichwohl zeigt sich nach der Lektüre, dass sich die Frage nach einer musikimmanenten Boshaftigkeit nicht in letzter Konsequenz verneinen lässt. Was Musik ist, hängt vom Ohr des Hörers und seiner Motivation im Umgang mit ihr ab. In der Situation der Folter durch Musik scheint allerdings die Gefahr zu liegen, dass ihre zuallererst positive und humane Konnotation getrübt werden könnte.

(Februar 2014)

Yvonne Wasserloos

*DORA A. HANNINEN: A Theory of Music Analysis. On Segmentation and Associative Organization. Rochester: University of Rochester Press 2012. 530 S., Abb., Nbsp. (Eastman Studies in Music.)*

Die Segmentierung der klingenden Oberfläche sowie die In-Beziehung-Setzung der so gewonnenen Bestandteile einer Komposition zählen seit jeher zu den grundlegenden Routinetätigkeiten von Musikanalytikern, unabhängig von der Epochenzugehörigkeit des Analysegegenstandes. Doch nur selten werden die Prinzipien, die diese Vorgänge leiten, explizit gemacht, geschweige denn durch eine ausgefeilte und kohärente Theorie fundiert – eine Lücke, die Dora Hanninens voluminöse, ca. 500 Seiten umfassende Abhandlung zu schließen versucht. Dabei liegt der Anspruch ihres Buches erklärtermaßen nicht darin, eine Methodologie der musikalischen Analyse vorzulegen (wie dies etwa im deutschsprachigen Raum 2002 von Bernd Redmann unternommen wurde); vielmehr versucht die Autorin, Analytikern ein präzises und zugleich flexibles konzeptuelles Modell an die Hand zu geben, mithilfe dessen diese in der Lage sind, Forschungsfragen genauer zu formulieren sowie eigene Deutungen einzelner Passagen oder ganzer Stücke zu generieren. Ihre Theorie, in deren Zentrum gleichermaßen basale wie generelle