

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 Musikanalysten, 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 erklärmaßen 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

Aspekte wie Segmentierung und Assoziierung stehen, begreift die Autorin im Wesentlichen als „interpretatorisches Werkzeug“, dessen Anwendung eine zunehmende Sensibilisierung im Umgang mit dem jeweiligen musikalischen Objekt zur Folge haben soll.

Als innovativ darf vor allem die Tatsache gelten, dass Hanninen unter Segmentierung und Assoziierung keine sukzessiven, aufeinander aufbauenden, sondern vielmehr eng miteinander verwobene Tätigkeiten versteht: Die Festlegung von Tongruppen ist nicht nur eine unabdingbare Voraussetzung für die Bestimmung von deren Wechselverhältnis; Einsichten in die potentielle Relationalität von Tongruppen beeinflussen zugleich auch deren intrinsische Beschaffenheit.

Hanninens Buch weist eine bewundernswert klare (vierteilige) Struktur auf: Im Anschluss an eine überblicksartige Einleitung entfaltet der zweite Teil die zentralen Grundbegriffe der Theorie. Von Vorteil für den Leser ist, dass sich der komplexe und durchaus neuartige Begriffsapparat, der hier aufgebaut wird, im Glossar noch einmal gebündelt nachvollziehen lässt. Die breite Anwendbarkeit der Theorie demonstriert Hanninen im dritten Teil anhand von sechs analytischen Fallstudien (Werke von Beethoven, Debussy, Nancarrow, Riley, Feldman und Morris), in denen sich die Autorin als ausgezeichnete Analytikerin erweist, die nicht nur einen souveränen Umgang mit vielfältigen Methoden an den Tag legt, sondern auch ein gutes Auge für musikalische Details offenbart. Der vierte Teil zeigt schließlich Erweiterungsmöglichkeiten der Theorie sowie Perspektiven für zukünftige Forschung auf.

Hanninens Theorie weist im Kern eine zweidimensionale Anlage auf, wobei die erste der beiden miteinander interagierenden Dimensionen drei so genannte „domains“ („sonic“, „contextual“ und „structural“) umfasst, die zweite Dimension hingegen fünf so genannte „levels“ („orientations“, „criteria“, „segments“, „associative sets“ sowie „associative landscapes“). Was die „domains“ an-

geht, bezieht sich die „sonic domain“ auf die psychoakustischen Aspekte von Musik; die „contextual domain“ betrifft das assoziative Verhältnis von Segmenten zueinander, das von wörtlicher Wiederholung über graduell abgestufte Variation bis hin zu vollständigem Kontrast reichen kann; die „structural domain“ schließlich bezieht sich auf spezifische (bekannte) Theorien musikalischer Struktur (wie etwa die Theorie nach Heinrich Schenker oder die Zwölftontheorie).

Mit Blick auf „levels“ versteht die Autorin unter „orientation“ eine kognitive Strategie der Aufmerksamkeitsfokussierung im Umgang mit jeder der drei oben genannten „domains“; „criteria“ liegen der Segmentierung des analytischen Objekts zugrunde, wobei auch hier wieder die drei „domains“ ausschlaggebend sind; Segmente schließen sich weiterhin zu „associative sets“ zusammen, welche wiederum eine „associative landscape“ konstituieren können. Wie die Begriffe Landschaft bzw. Landkarte („map“) deutlich machen, bedient sich die Autorin einiger Metaphern aus dem Bereich der Ökologie, deren reichhaltige Konnotationen unter Umständen etwas irreführend sein können, denn es geht letztlich um nicht mehr und nicht weniger als um die Abbildung multiparametrischer Wertigkeiten in einem mehrdimensionalen Raum; auch Begriffe aus der Biologie, hier insbesondere in Anlehnung an die Mendel'sche Vererbungslehre („genosegment“, „phenosegment“ etc.), finden Verwendung, um das interaktive Verhältnis von Segmenten besser zu veranschaulichen.

Der streng wissenschaftliche Anspruch, den die Autorin, beeinflusst durch die *Princeton School* um Milton Babbitt und Benjamin Boretz (welche sich wiederum am Vorbild des Wiener Kreises um Carnap orientierten), vertritt, zeigt sich auch in dem Bemühen um Formalisierbarkeit ihrer Axiome sowie im (partiellen) Gebrauch von Mathematik als Metasprache. Dies ist zweifelsohne ein lobenswertes Unterfangen, das insbesondere in Teilen der mathematischen Musiktheorie

auf Zustimmung stoßen dürfte. Auch der wissenschaftsphilosophische Hintergrund, die radikal-relativistische Metatheorie Boretz'scher Prägung, der zufolge der Status von Musik maßgeblich von den kognitiven Mechanismen abhängt, mit deren Hilfe Hörer den auditorischen Input verarbeiten, ist inspiriert durch Positionen der *Princeton School*. Doch auch wenn die Autorin sich im Laufe des Buches immer wieder auf kognitive Vorgänge wie Gruppierung, Kategorisierung oder Kantendetektion beruft, spielt der kognitionswissenschaftliche Hintergrund hier keineswegs eine so zentrale Rolle wie etwa in Lerdahls und Jackendoffs vielzitiertes *Generative Theory of Tonal Music* von 1983.

Als eines der wesentlichen Mankos von Hanninens Theorie darf ihre Ahistorizität gelten: Weder versucht die Autorin ihre Theorie durch den Verweis auf historische Vorläufer zu fundieren, noch werden in die Werkanalysen selbst genuin historische (!) Kontexte (Werkgenese, hypothetische Komponistenintentionen oder Hörerwartungshorizonte, historische Konventionen bzw. Normsysteme etc.) miteinbezogen. Ferner erschließt sich der Inhalt dieses Buchs, trotz seiner leserfreundlichen Gliederung, keineswegs auf Anhieb. Es bedarf einer intensiven Auseinandersetzung, gegebenenfalls einer mehrmaligen Lektüre mancher Passagen, um sich vor allem die neuartige, teilweise unnötig differenziert wirkende Terminologie vollumfänglich anzueignen. Nicht nur aus diesem Grund darf bezweifelt werden, dass dieses Buch vor allem in der deutschsprachigen Musiktheorielandschaft, in der historische Kontextualisierung und „Informiertheit“ eine so zentrale Rolle spielen, sich einer breiteren Rezeption erfreuen wird. Trotz dieser Vorbehalte handelt es sich bei Hanninens Buch zweifelsohne um einen äußerst lesenswerten Beitrag zur Theoriebildung im Bereich der Musikanalyse, gerade weil sich die Autorin durchgehend um eine wissenschaftlich präzise Darlegung basaler Analyseverfahren bemüht, mithilfe derer sich im

Grunde jede Musik (d. h. Musik aus allen historischen Epochen) erschließen lässt.

(Mai 2014)

Markus Neuwirth

*Sound Exchange. Experimentelle Musik-kulturen in Mitteleuropa. Hrsg. von Carsten SEIFFARTH, Carsten STABENOW und Golo FÖLLMER. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2012. 400 S., Abb.*

Dass Mitteleuropa heute zwar „eine lebendige, international vernetzte Szene von Musikern und Künstlern, Festivals und lokalen Zentren experimenteller Musik“ besitzt, in der Erinnerungskultur der jeweiligen Länder jedoch „lokale nicht-akademische Tendenzen häufig eine relativ geringe Rolle“ (S. 6) spielen, ist – so die Grundannahme des vorliegenden Bandes – der jeweils regionalen Geschichte geschuldet: Während in den entsprechenden Ländern zur Zeit des Sozialismus die experimentellen Techniken und ihre Protagonisten zunächst „in Nischen gedrängt, in den Untergrund verbannt oder einfach verboten wurden“ (ebd.), stand seit der politischen Wende im Jahr 1990 vor allem die Assimilation westlicher Kulturpraktiken im Vordergrund, so dass die lokale und zum größten Teil nonkonformistische Geschichte experimenteller Kunst und Musik nicht oder lediglich unzureichend aufgearbeitet wurde. Um der hieraus resultierenden Situation und ihrer gegenwärtigen Konsequenzen – gekennzeichnet durch „eine relativ ‚traditionslos‘ agierende junge Generation und eine drastisch unterinformierte internationale Musikszene“ (ebd.) – ein Gegengewicht zu verleihen, hat der Musikforscher Golo Föllmer im Auftrag des Goethe-Instituts unter Beteiligung ausgewiesener Experten der Musik-, Medien- und Kulturwissenschaft diese Anthologie konzipiert.

Als zweisprachiger, in deutscher und englischer Sprache konzipierter Begleitband zu einer dem Thema gewidmeten Ausstellungs-, Veranstaltungs- und Konzertreihe,