

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,

dokumentiert die Publikation einerseits unterschiedliche regionale Ausprägungen der experimentellen Musikkulturen anhand von Einzelessays, richtet andererseits aber auch den Blick auf einzelne Protagonisten und deren Arbeiten, um die gedanklichen und ästhetischen Wurzeln ihrer Kunst freizulegen. Erfreulich und angesichts der gemeinsamen sozialistischen Nachkriegsgeschichte aller von der Problemstellung berührten Länder auch logisch, ist die Ausdehnung der intendierten Bestandsaufnahme auf das Gebiet der ehemaligen DDR, da sich dort nicht nur vergleichbare Probleme staatlicher Unterdrückung experimenteller Musikpraktiken ereignet haben, sondern – so die Herausgeber – in den neuen Bundesländern seit 1990 auch ein ähnlicher Traditionsverlust wie in den osteuropäischen Staaten zu beobachten sei. (Ob dies tatsächlich nur die neuen Bundesländer betrifft, oder ob generell die junge Generation von Musikerinnen und Musikern davon betroffen ist, der Traditionsverlust demnach auch andere als die hier dargestellten Ursachen haben könnte, bedürfte hingegen einer eigenen Untersuchung.) Erwähnenswert ist zudem die ergänzend zum Projekt konzipierte, aber in ihrer Strukturierung etwas unübersichtlich geratene Dokumentation zum Thema auf der seit 2011 aktiven und mit einem Blog ausgestatteten Internetseite Soundexchange ([www.soundexchange.eu](http://www.soundexchange.eu)).

Eine wesentliche Zielsetzung des gesamten Projekts bestand von Anfang an in der „Offenlegung von Traditionslinien und ihren Überschneidungen zwischen den beteiligten Ländern“ (Golo Föllmer, „Experiment und Widerstand“, S. 18) – einer Aufgabe, der auch die versammelten Essays von 16 Autoren aus acht verschiedenen Ländern verpflichtet sind. Dass hierbei jeweils unterschiedliche Perspektiven und andere Schwerpunktsetzungen gewählt wurden, trägt dazu bei, die regionalen und ästhetischen Unterschiede der geschilderten Phänomene zu unterstreichen. Ein roter Faden aller Beiträge

bleibt allerdings der subkutane oder offen hervortretende Konflikt von Künstlerinnen und Künstlern mit dem politischen System: Er entspringt der generellen Ablehnung experimenteller künstlerischer Praxis durch die sozialistischen Regimes, basierend auf der Unverträglichkeit eines vom Sozialistischen Realismus bestimmten, auf Volksverbundenheit und sozialistischen Ideengehalt ausgerichteten Kunstverständnisses mit den gänzlich anders begründeten Spezifika experimenteller Musik samt ihrer „kompositorischen Strategien, deren klingendes Resultat möglichst wenig vorhersehbar und damit gerade nicht eingängig oder unmittelbar verständlich ist“ (S. 19).

Trotz vielerlei positiver Eindrücke bringt der Band auch Probleme mit sich: Regional lokalisierte und über unterschiedliche Einflüsse miteinander verknüpfte Geschichte(n) werden vor allem durch die rückblickende Filterung von Ereignissen konstruiert, und viel zu häufig bleiben dabei sowohl kultur- und mentalitätsgeschichtliche Kontexte als auch – und dies ist eine besonders auffällige Lücke – Erfahrungen aus anderen künstlerischen Bereichen unberücksichtigt, was die experimentelle Musik zu einem erratischen, von anderen Künsten abgeschotteten Block werden lässt. Mancher Essay gerät zudem zu einer Art „Heldenerzählung“, die nicht allzu weit über eine meist knappe Aufzählung von Entwicklungen und Tendenzen hinausgelangt, ohne tatsächlich auf die damit verknüpften ästhetischen Implikationen zu verweisen. Abweichungen der einzelnen Autoren in Bezug auf eine präzise Terminologie oder die allzu häufige Verwendung der wenig spezifischen Bestimmung „Multimedia“ als Alibiausdruck für inhaltlich nicht näher spezifizierte Verfahren des – zum Teil ausgesprochen heterogenen – Umgangs mit Medien machen es zudem in einigen Fällen recht schwierig, die geschilderten Phänomene direkt mit denen eines anderen Beitrags in Beziehung zu setzen. Das ist bedauerlich, mag aber auch mit der Lokalisierung der gesam-

ten Publikation im Übergangsbereich von begleitender allgemeinverständlicher Dokumentation und wissenschaftlicher Publikation geschuldet sein, so dass ihre Konzeption eher auf eine leicht fassbare Darstellung, denn auf wirkliche theoretische und terminologische Vertiefungen zielt. Dennoch kann man von den Essays profitieren und den Band als Nachschlagewerk oder Impulsgeber für Denkanstöße benutzen, auch wenn dieser Gebrauch mit Hindernissen verbunden ist: Denn optimal hierfür wäre ein leider fehlendes Namensregister zu den erwähnten Künstlern und Komponisten gewesen, das die adäquate Erschließung von Inhalten und Querbezügen überhaupt erst ermöglicht hätte.

(Juni 2014)

Stefan Drees

*MARIA KOSTAKEVA: Metamorphose und Eruption. Annäherung an die Klangwelten Adriana Hölszkys. Hofheim: Wolke Verlag 2013. 255 S., Abb., Nbsp.*

Adriana Hölszky zählt zweifellos zu den erfolgreichsten und von der Musikwissenschaft meistbeachteten Komponistinnen unserer Zeit. Dennoch lag bislang erst eine bereits 1991 publizierte Monographie über ihr Schaffen vor. Maria Kostakeva hat sich „in enger Zusammenarbeit mit Hölszky selbst“ vorgenommen, diese Lücke zu schließen. Ausgehend von aktuellen Forschungsarbeiten zum Musiktheater, stellt sie die Begriffe „Theatralität“ und „Gestik“ ins Zentrum. Letztere wird mit Blick auf Hölszkys musiktheatralische Werke als Außen- und Innenwelt verbindende Dimension definiert. Des Weiteren steht, wie der Titel signalisiert, das Verhältnis Musik/Natur im Mittelpunkt. Leitfäden der Darstellung bilden die strukturelle Dichotomie von Chaos und Ordnung sowie wiederum das Spannungsfeld von Innen- und Außenwelt.

Die mit diesem Ansatz verbundene Intention der Kontextualisierung ist zweifellos

verdienstvoll und „in unserer Zeit der extremen Stilvielfalt“ (S. 13) für die Erschließung eines künstlerischen *Œuvres* unabdingbar. Die Komponistin selbst hat die Besinnung auf „den Zusammenhang von geschichtlichem Bewusstsein und den kompositorischen und musiktheoretischen Fragen“ als „lebensnotwendig“ bezeichnet (ebd.). Einleitend setzt Kostakeva Hölszkys organische und prozessuale Kunstauffassung zu Georg Wilhelm Friedrich Hegels Vorstellung von Natur als organischem Ganzen in Beziehung und stellt sie in eine Traditionslinie, die von Debussy zu Schönberg und Webern reicht, wobei auch Henri Bergsons Zeitauffassung zur Sprache kommt: „Im Gegensatz zu der physikalischen ‚fragmentierten‘ Zeit bedeutet die Zeit ‚durée‘ als konkret gelebte Zeit die unteilbare Bewegung selbst – das ständige, unvorhersehbare und irreversible Anders-Werden, oder, anders ausgedrückt: die ‚Dauer‘.“ (S. 15) Des Weiteren rekurriert die Autorin auf Pierre Boulez' Überzeugung von der zentralen Bedeutung der Geste für die Musik. Diese sei, „als Kommunikation betrachtet, eine globale Geste, gebildet aus untergeordneten Gesten“ und verändere „sich substantiell, nicht nur, wenn sie anderen Gesten unterworfen wird, sondern auch, wenn sie mit anderen Gesten in Wettstreit tritt“ (S. 27).

Bedauerlicherweise werden diese vielversprechenden Ansätze in der Folge weder konsequent weitergeführt noch zufriedenstellend ausgearbeitet. Vieles wird nur angedeutet, der Text bleibt allzu oft abstrakt und so allgemein, dass man als Leser selbst von den behandelten Stücken keinen lebendigen Eindruck erhält. „Durch die Gegenwirkung verschiedener Felder und Bewegungsmuster befinden sich die vertikalen bzw. horizontalen Klangräume immer im Wandel: Sie kommen näher, entfernen sich, verdichten sich oder dehnen sich aus. Die musikalische Komposition wird zu einer Totalität heterogener Schichten“, heißt es etwa über die 2010 entstandene Chorkomposition *Formi-*