

zahlreiche Komponisten, die verhaftet und anschließend entweder im Gulag inhaftiert oder erschossen wurden. Der Bezug zwischen den genannten Komponisten und dem Titel der Monographie wird nicht hergestellt, weswegen die Auswahl willkürlich erscheint. Un-erklärlich bleibt angesichts dessen, warum die Haft des Komponisten Sergej Protopopov bei seiner Erwähnung nicht zur Sprache kommt (S. 239).

Der Gesamteindruck wird von immer wieder vorkommenden grammatikalischen Fehlern getrübt, die bei einer Neuauflage dringend korrigiert werden müssten. Ebenso unglücklich ist die Übertragung der Namen aus dem Russischen, da sie keiner regelhaften Transliterationsmethode folgt. Der Autor möchte nach eigener Aussage die „gängige deutsche Schreibweise“ (S. 15) verwenden, jedoch ist strittig, was darunter verstanden werden kann. In der Folge kommt es beispielsweise zur Umschrift „Eyges“ (S. 207) für „Oleg Ėjges“ (wissenschaftlich transliteriert) bzw. „Eiges“ nach der Duden-Transkription, bei der sich viele Leser nach der korrekten Aussprache fragen dürften. Oder zu einem direkten Nebeneinander der Namen „[Dmitrij] Bortnjansky“ und „[Maksim] Berezovskij“ (S. 24), bei denen unklar bleibt, warum die im Russischen gleichlautende Endung hier verschieden übertragen wird. Bei so vielen der breiten Öffentlichkeit bislang eher fremd erscheinenden Namen wäre eine eindeutige Transliteration besonders von Vorteil gewesen.

Bedauerlich ist aus Sicht der Rezensentin zudem die Tatsache, dass der Monographie nur wenige Notenbeispiele, auf die im Text nicht verwiesen wird, und keine Tonaufnahmen beigegeben sind. Dadurch ist es im Lese-fluss unmöglich, sich einen über die Beschreibungen des Autors hinausgehenden eigenen Eindruck von den besprochenen Stücken zu machen. Hinweise auf die im Internet verfügbaren Aufnahmen wären hierbei hilfreich gewesen.

(Oktober 2014)

Inna Klause

GUNNAR HINDRICHS: Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik. Berlin: Suhrkamp Verlag 2014. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. Band 2087.)

Gunnar Hindrichs legt eine Musikphilosophie vor, die man in ihren Grundentscheidungen mit gutem Recht als konservativ bezeichnen kann, gerade weil sie sich zugleich eindeutig am musikalischen Fortschritt orientiert. Das Attribut des Konservativen dürfte das Buch aufgrund seines Beharrens auf einer Werkästhetik auf sich ziehen, die aber in sechs eher abstrakte Kategorien vorgelagert wird, die so grundlegend angelegt sind, dass auch experimentell-zufällige oder primär performative Musik ohne solche elementaren „Werkzeuge“ kaum in ästhetisch-philosophischen Begriffen beschreibbar ist. Für Hindrichs bildet daher die „Idee des autonomen Werkes [...] den Idealtypus der europäischen Musik.“ (S. 228)

Diese sechs Kategorien sind Material, Klang, Zeit, Raum, Sinn und Gedanke. Ein Begriff aus dem Musikdenken Arnold Schönbergs wird also zur Zielbestimmung und der zentrale Begriff der Musikphilosophie Theodor W. Adornos zum Ausgangspunkt erhoben. Der Untertitel einer „Autonomie des Klangs“ stellt sich aber gegen eine sozial determinierte Materialästhetik. Stattdessen wird die These Hanslicks vom geistfähigen Material gestützt, indem Hindrichs aufzeigt, wie und warum der Geist immer schon in das Material gekommen sein muss.

Dabei wird durchgängig ein Modell der Musikgeschichte vertreten, das mit einer gewissen Zwangsläufigkeit von Beethoven über Wagners Chromatik und Schönbergs Atonalität bis zum Serialismus führt. Strawinsky etwa kommt ein einziges Mal vor, in einem Nebensatz (S. 83), der sein Bedauern darüber äußert, dass selbst noch die stochastische Prädetermination des Klangs dem bruitistischen Reiz von *Le Sacre du printemps* verpflichtet bleibt. Die den sechs Kategorien gewidme-

ten Einzelkapitel sind so konzipiert, dass eine eher traditionalistische Prämisse durch die Bewährungsprüfung der Neuen Musik geführt wird. Theoriebausteine wie die Klangtypologie Helmut Lachenmanns oder die Stiltypologie Claus-Steffen Mahnkopfs werden direkt übernommen, zudem werden etwas zu häufig etablierte Standardbeispiele in die Argumentation an zentraler Stelle eingebaut (wie die These von der Verbrauchtheit des verminderten Septakkords auf S. 213f.). Das verleiht einzelnen Passagen die Vorhersehbarkeit einer Tendenzschrift und damit genau jene Eigenschaft, die ästhetisch am wenigsten vertreten wird (nicht zufällig bleibt der Minimalismus vollständig unerwähnt).

Das für jede Musikphilosophie zentrale Kapitel zur musikalischen Zeit übernimmt eine Position von Henri Bergson (dessen Name wie derjenige von Edmund Husserl aufgrund der ontologischen statt phänomenologischen Ausrichtung aber nicht fällt): Diskrete Zeitpunkte sollen in kontinuierliche Zeitspannen überführt werden (gemäß der Rhythmustheorie von Christopher F. Hasty, auf die sich Hindrichs bezieht). Diese Position stellt schon in Adornos Strawinsky-Kritik einen Kernpunkt dar, der sich anders als durch einen ästhetischen Reflex gegen perkussive Beats aber kaum erklären lässt.

Zum Ärgernis wird die ab und an spürbare Einseitigkeit lediglich dort, wo das Mantra von den objektiv misslungenen Werken für eine (nicht näher spezifizierte) Postmoderne verallgemeinert wird, die „kaum mehr als Eklektizismus und Kunsthandwerk erzeugt“ habe (S. 59). Das ist eine ästhetisch legitime Aussage, aber es ist kein philosophisches Argument, sondern eher germanozentrisches Wunschdenken. Zumindes wäre einzuwenden, dass in einer Gegenwartssituation, in der eine musealisierte Rezeptionskultur auf ein enormes Arsenal neuer technischer Möglichkeiten der Musikproduktion trifft, Hindrichs Beharren auf einer etablierten Moderne der alten Männer seinen eigenen Entwurf unnötig einschränkt.

Überzeugen kann Hindrichs hingegen dort, wo es darum geht, Werkästhetik und Wertästhetik überhaupt weiter kombinierbar zu halten. Dafür muss das Argument der bestimmten Negation von seiner Trivialform befreit werden (auch „nicht x“ bleibt abhängig von „x“). Man kann Hindrichs Gedankengänge als den Versuch lesen, dieses vom musikalischen Material selbst aufgerufene Argument dem Einzelfall anzupassen und ausdifferenzieren.

Hindrichs Musikphilosophie nimmt so das Problem einer Musikgeschichte auf sich, die an Grenzen der Materialentwicklung vorzustößen scheint, aber deswegen weder die Neue Musik aufgeben noch extremistisch das Ende aller Musik verkünden will: „Es bedeutet vielmehr, dass Musik sich darüber bewusst geworden ist, die Grenze zwischen sich und dem Außermusikalischen immer wieder neu ziehen zu müssen, und dass die Auseinandersetzung mit der hierin beschlossenen Fragwürdigkeit ihren ästhetischen Rang ausmacht.“ (S. 86)

Eine dankbare Aufnahme von Seiten der Musikwissenschaft wäre dem Buch zu wünschen, da diese dank Hindrichs einer Sorge ledig wird: nämlich ob ihre ebenfalls am Werkparadigma ausgerichteten philologisch-historistischen Methoden auf Neue Musik überhaupt noch passen. Durch seine logisch konzise und stets verständliche Argumentation sollte Hindrichs dabei auch allen Aufnahmeschwierigkeiten in einem anderen Fach wirksam vorgebeugt haben. Dennoch bleibt ein solcher Entwurf letztendlich die Philosophie eines Musikgeschmacks: Hindrichs wendet sich zwar zu Recht gegen Ästhetiken wie diejenige von Roger Scruton, die mit der funktionalen Tonalität verbundene Vorstellungen zur Voraussetzung aller Musik erheben. Musik bedarf immer einer ordnenden Grammatik, aber nicht einer bestimmten Grammatik. Es wäre dann aber zu fragen, ob eine Philosophie primär der Extremphänomene nicht ebenfalls eine ganz bestimmte musikalische Grammatik verallgemeinert.

Hindrichs beendet seine durchweg kluge, aber in diesem Punkt auch durchgängig nicht unkritische Musikphilosophie mit einem eher tonaler Großrhythmik adäquaten Schluss: mithilfe eines *deus ex machina*. Das Bekenntnis zu Adornos These, dass der Musik die Macht zukomme, den göttlichen Namen direkt zu benennen, wird dabei mit einer allerletzten „konservativen“ Wendung diesmal gegen eine reine Rezeptionsgeschichte musikalischer Aufführungen verbunden.

(August 2014)

Julian Caskel

TIMOTHY RICE: *Ethnomusicology. A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press 2014. 151 S., Abb. (= *Very Short Introductions*. Band 376.)

Die *Very Short Introductions* bieten – ihrem Namen entsprechend – kurze Einführungen im Hosentaschenformat in unterschiedlichste Themengebiete, die von renommierten ExpertInnen verfasst sind und sich an ein breites Nicht-Fachpublikum wenden. Zu musikalischen bzw. musikwissenschaftlichen Themen sind bereits mehrere Bände erschienen, darunter Nicholas Cooks auch in Fachkreisen diskutierter Band *Music* (1998). Mit Timothy Rice konnte einer der einflussreichsten Ethnomusikologen der letzten Jahrzehnte für die Vorstellung seines Fachgebiets gewonnen werden, der im Laufe seiner Karriere einerseits als Experte für bulgarische Musik, andererseits als Wissenschaftstheoretiker der Ethnomusikologie in Erscheinung getreten ist.

Rice gliedert sein Buch in neun Kapitel, die durch Lese- und Hörempfehlungen zu den behandelten Themen ergänzt werden. Kapitel 1 befasst sich mit unterschiedlichen Definitionen dessen, was Ethnomusikologie ist bzw. sein sollte. Rices eigene, allgemeinste Definition lautet „Ethnomusicology is the study of why, and how, human beings are musical“ (S. 1) und wird von ihm durch weitere Definitionen erörtert: Ethnomu-

sikologie erforscht alle Musiken der Welt (einschließlich der sogenannten westlichen Kunstmusik), verwendet maßgeblich ethnographische Forschungsmethoden, ist die Erforschung von Musik als musizierendes Handeln sowie von Musik in bzw. als Kultur und etliches mehr. Rices Liste von Definitionen sollte in ihrer Breite und Inklusivität in weiten Teilen der Ethnomusikologie auf Konsens stoßen.

Kapitel 2 gibt einen Überblick über die Fachgeschichte, die weitestgehend dem wissenschaftshistorischen Common Sense innerhalb der Ethnomusikologie entspricht. Rice identifiziert zentrale ethnomusikologische Fragestellungen, wie jene nach der sozialen Funktion von Musik, bereits in antiken und mittelalterlichen Texten aus Griechenland, China, Indien und dem arabischen Raum. Er zeichnet die Entwicklungslinien des Fachs weiter über Reiseberichte aus dem Zeitalter des Kolonialismus⁷ und der Aufklärung, frühe ethnologische Forschung und nationalistisch motivierte musikalische Volkskunde im 19. Jahrhundert, hin zur Vergleichenden Musikwissenschaft in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, aus der schließlich nach dem Zweiten Weltkrieg die heutige facettenreiche Ethnomusikologie entstand.

In Kapitel 3 werden zentrale Forschungsmethoden der Ethnomusikologie vorgestellt, darunter teilnehmende Beobachtung, Interviews, „Learning to Perform“ und musikalische Analyse. Ebenso werden – ganz im Sinne reflexiver Kulturanthropologie – Überlegungen zur Rolle der ForscherInnen im Feld und ihren Motiven sowie zu ethischen Problemen ethnomusikologischer Forschung angestellt.

Kapitel 4 diskutiert verschiedene Konzeptualisierungen des Wesens von Musik. Die Liste umfasst Musik als Mittel individueller und sozialer Lebensbewältigung und -gestaltung, Musik als Ausdruck sozialer Strukturen und Werte, Musik als Text, Musik als Zeichensystem sowie Musik als Kunst. Rice zeigt, wie die unterschiedlichen Konzeptualisierungen unterschiedliche Aspekte