

ditiver Wahrnehmungsmanipulation im öffentlichen Raum (Kapitel 5).

Schröder besticht in ihren Darstellungen und Analysen durch profunde und innovativ dargestellte Kenntnisse nicht nur der Berliner Konzertszene. Der Begriff des Konzerts ist dabei denkbar breit gefasst. Dies leuchtet überwiegend ein und macht einen großen Reiz des Buches aus. Manche Ausführungen und Begriffstrennschärfen lassen allerdings eine deutlichere LeserInnenführung missen. So fragt man sich teilweise, wie die in der Einleitung angekündigten, nicht weiter definierten „innovativen Konzertformate“ (S. 7) zu verstehen sind. Besprechungen „normaler“ Live- oder Improvisationskonzerte sowie sehr ausführliche Darstellungen zu Soundwalks oder StraßemusikerInnen können hier überraschen – dass beispielsweise allein das auf einem Plakat um 2010 gedruckte „live and in bodily presence“ (S. 99) Grund genug sei, ein entsprechendes Konzertformat im 21. Jahrhundert als „innovativ“ im Kontext von Präsenzerfahrungen hervorzuheben, erscheint ein bisschen hoch gegriffen. Auch auf die Analysen zur Kundenfreundlichkeit durchschnittlicher Konzertanfangszeiten hätte man bei der sonst auf Hörsituationen konzentrierten Studie verzichten können, um sich beispielsweise umso mehr auf Schröders im gleichen Kapitel besprochene faszinierende Beispiele, wie das dreiwöchige Konzert *Nowhere* (2012) des Pianisten Marino Formenti, einzulassen.

Die teils sehr ausführlichen historischen Kontextualisierungen, die die Autorin für die dargestellten Wahrnehmungsmanipulationen gibt, beeindrucken überwiegend durch breite historische Kenntnisse, ausführliche Herleitungen und Abgrenzungen. An manchen Stellen entsteht allerdings ein etwas eklektischer Eindruck. Es fällt zum Teil schwer nachzuvollziehen, warum etwa gerade das angeführte Beispiel ausschlaggebend für das Verständnis des hunderte Jahre später stattgefundenen Berliner Konzerts sein soll. Auch hier wäre eine klarere Darstellungsmethode wünschenswert gewesen.

Insgesamt liegt mit dieser Studie jedoch eine innovative und äußerst anregende Aufarbeitung aktueller Musikhörsituationen vor. Die Autorin gibt dabei selbst als ein Ergebnis an, dass „vor allem [...] Fragen aufgeworfen [wurden], anhand derer Konzertsituationen und Hörkonzepte untersucht werden können“ (S. 175). Eine der anregendsten Fragen, die Schröder immer wieder aufgreift, ist die nach der jeweils konzeptionell angestrebten Aktivität oder Passivität beim Hören – zwischen notwendig aufgeschlossener Hörhaltung (Aktivität?) und notwendiger Bereitschaft, manipuliert zu werden (Passivität?) –, über die in jedem Fall weiter nachgedacht werden sollte.

(Februar 2017)

Ina Knoth

*Sound und Performance. Positionen – Methoden – Analysen.* Hrsg. von Wolf-Dieter ERNST, Nora NIETHAMMER, Berenika SZYMANSKI-DÜLL und Anno MÜNGEN. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2015. 724 S., Abb. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater. Band 27.)

Performative und klangliche Dimensionen sollten, so ließe sich vermuten, seit jeher ihre Berücksichtigung und wissenschaftliche Würdigung als konstitutive Elemente der Musik gefunden haben. Dass dem nicht so ist, zeigen verstärkte Bemühungen in der letzten Zeit, Erkenntnisse aus benachbarten performativen Disziplinen fruchtbar zu machen und tradierte Herangehensweisen an Musik zu hinterfragen. Exemplarisch steht dafür unter anderem Nicholas Cooks jüngstes Buch *Beyond the Score: Music as Performance* (2013), das Musik grundlegend als aktiven Prozess auffasst anstatt als idealen Text, der nur annäherungsweise interpretiert oder realisiert werden könne. Mit dem Band *Sound und Performance*, dessen englische Titelwörter die Bühne für abstraktere Konzeptionen eröffnen sollen, werden klangliche Phänomene von Musik, Theater und anderen Aufführungsgenres historisch

eingeorde­net, in Einzelfallstudien analysiert und kulturwissenschaftlich theoretisiert. Herausgegeben von drei Theaterwissenschaftlern und einem Musik(theater)wissenschaftler umfasst er eine facettenreiche Zusammenstellung vieler inspirierender Beobachtungen und theoretischer Reflexionen in 44 Kapiteln und einer Einleitung. Die etwas arbiträr erscheinende Untergliederung in vier Teile listet neben historischen und politischen Gesichtspunkten auch „Analysen“ und „Methoden“ auf. Die einzelnen Kapitel, die überwiegend von Theater- oder Medienwissenschaftlern verfasst wurden, wenden sich abwechselnd eher performativen und/oder klanglichen Dimensionen zu, wobei häufig Transformationen in der Wahrnehmung dieser Dimensionen postuliert werden. Der Band geht zurück auf eine Tagung der Gesellschaft für Theaterwissenschaft zum gleichen Thema, die 2012 in Kooperation mit dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth durchgeführt wurde.

Ausgangspunkt für die Tagung und den vorliegenden Band ist laut Klappentext die „Vermischung und Entgrenzung der darstellenden Künste“, die nicht zuletzt nach interdisziplinären Zugängen verlange. So werden hohe Erwartungen geweckt, wie „Sound“ im Verhältnis zu „Performance“ im Dialog mit der Musikwissenschaft verstanden wird. Im einleitenden Kapitel werden beide Begriffe als „relational“ (S. 13) definiert, die phänomenologische und reflexiv-perzeptuelle Annäherungen an eine Vielzahl anderer Konzepte ermögliche. So umfasse „Sound“ beispielsweise „Klang, Geräusch, Laut und Ton“ (S. 17; sechs Seiten später kommt noch „Schall“ hinzu), könne als Hintergrundmusik aber auch zum „Sound Design“ des Alltags werden oder Atmosphären und ästhetische Qualitäten spezifischer Aufführungen beschreiben. Dass diese Begriffe in der systematischen Musikwissenschaft klar definiert sind und psychoakustisch spätestens seit Hermann von Helmholtz untersucht werden, wird mit Belegen auf den MGG-Eintrag zur Klangfarbe bezeugt. Gerade hier

wären aktuellere Perspektiven hilfreich gewesen, die sicher auch die Meinung hätten relativieren können, dass sich die vermeintliche „Objektivierung des Klangs“ mit einer „Reflexion der Wahrnehmung“ nicht vereinbaren ließe (S. 14). In den meisten Beiträgen wird Sound in der Tat synonym zu Klang verwendet, wobei der historische Bogen in den Kapiteln von der griechischen Tragödie, über Jean-Jacques Rousseau, Richard Wagner, „Krachmaschinen“ im Theater (S. 107), Carl Stumpfs Phonogrammarchiv bis hin zu den „Intonarumori“ der Futuristen und Performances des 21. Jahrhunderts gespannt wird. Auch der unverkennbare „technisch erzeugt[e] Klang“ (S. 175) in Hörspielen oder der „Lärm“ der Straße (S. 217), der in politischen Auseinandersetzungen früher als „Katzenmusik“ bezeichnet wurde (S. 221), ebenso wie „Körpergeräusche“ in einem Handpuppenspiel (S. 362) oder in Theater und Tanz (S. 561) werden als Sounds beschrieben – um nur einige Beispiele zu nennen.

Die Beziehung zur Performativität wird besonders in Anna Schürmers Kapitel zur „Elektronische[n] Eklatanz“ erkennbar. Da die Lautsprechermusik in den 1950er Jahren mit ihren elektronisch erzeugten Klängen nicht mehr sichtbare Handlungskomponenten der Musik zur Aufführung brachte, lassen sich die hochemotionalen Reaktionen des Publikums als performative Kompensation auffassen, die wohl ungewollt den Aufführungscharakter dieser Werke erst bedingten – gemäß neueren Performativitätstheorien, die das Publikum als Akteure der Aufführung verstehen. Philip Auslander bietet einen lesenswerten Überblick auf Entwicklungen der Performance Studies und der Musikwissenschaft, die musikpsychologische Studien miteinbezieht. Zentral erscheint dabei die Erkenntnis, dass visuell sichtbare Musizierbewegungen auch Vorstellungen des Klangs maßgeblich in Dimensionen wie Klangfarbe oder Dauer beeinflussen können. Seine fachgeschichtlichen Erörterungen relativieren nicht zuletzt die eingangs postulierten Dichotomien

„zwischen Produkt und Prozess“ (S. 32), die zugespitzt formuliert für eine Kontroverse zwischen Musikwissenschaft und New Musicology stehen sollen.

Hinsichtlich der als notwendig angesehenen Interdisziplinarität – das muss auch bei einem insgesamt gelungenen Band gesagt sein – wäre ein echter Austausch und eine stärkere Befragung der eigenen Disziplin wünschenswert gewesen. Während Theorien des Performativen und der Körperbezogenheit unzweifelhaft zahlreiche Musikwissenschaftler inspiriert haben, werden mögliche Anknüpfungspunkte in die andere Richtung kaum reflektiert, obwohl Musik seit jeher Aufführung und Klang vereint und in einigen wissenschaftlichen Teildisziplinen untersucht wird (vgl. u. a. Carl Seashores *Psychology of Music*, 1938, oder Richard Parncutts and Gary McPhersons *Science and Psychology of Music Performance*, 2002). Trotz dieser wenigen fachpolitischen und programmatischen Untiefen sei der Band dennoch sehr empfohlen, er wird zweifelsohne die Analysen performativer Genres im Zusammenhang mit Klanglichkeit voranbringen.

(Dezember 2016)

Clemens Wöllner

*ALEXANDER TRUSLIT: Gestaltung und Bewegung in der Musik. Ein tönendes Buch vom musikalischen Vortrag und seinem bewegungserlebten Gestalten und Hören. Mit Vorworten und hrsg. von Hans BRANDNER und Michael HAVERKAMP. Augsburg: Wißner-Verlag 2015 (Reprint: Berlin 1938). XVII, 221 S., Abb., Nbsp., 2 Hefte mit Bildtafeln/Notentext, CD, DVD.*

Durch die Neuauflage von *Gestaltung und Bewegung in der Musik*, herausgegeben von Hans Brandner und Michael Haverkamp, wird Alexander Truslits bedeutende musikwissenschaftliche und musikpädagogische Arbeit aus den dreißiger und vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts nun einer breiteren

Öffentlichkeit präsentiert. Bereits 1993 hatte Bruno Repp in seiner Synopsis der Veröffentlichung von 1938 die wesentlichen Ideen Truslits über die Bedeutung von Bewegung in der Musik dargestellt und so dessen Theorie einer Prototypikalität musikalischer Bewegungen ins Bewusstsein neuerer musikpsychologischer Forschung gebracht. Das vorliegende Buch enthält neben dem Originaltext und zwei in den Gegenstand und das Wirken Truslits einführenden Vorworten der Herausgeber auch digitalisiertes Begleitmaterial der Originalveröffentlichung sowie bislang unveröffentlichtes und von Truslit selbst produziertes Filmmaterial.

In den Vorworten besprechen die Herausgeber sowohl den Einfluss der musikpädagogischen Schule Elisabeth Calands auf Truslits Arbeit als auch sein Interesse an damals aktuellen wissenschaftlichen Methoden und Erkenntnissen benachbarter Disziplinen wie der Farbe-Ton-Forschung oder der Physiologie. Dabei greifen Brandner und Haverkamp entscheidende Thesen aus dem Haupttext heraus und geben dem Leser somit erste inhaltliche Eindrücke. Zudem werden einerseits die zur Zeit der Entstehung des Buches innovative Art der Veröffentlichung inklusive beigelegter Tonbeispiele hervorgehoben, andererseits die starke Verbindung der von Truslit behandelten Themen zum aktuellen Diskurs über wahrnehmungspsychologische Phänomene in der Musikforschung.

Das Original ist eingeteilt in vier große Abschnitte, in denen Truslit vorerst seine These über die Funktion der Bewegung als Urelement der Musik erklärt (Abschnitt I). Im zweiten Abschnitt beschreibt Truslit biologische Grundlagen der Musikgestaltung und charakterisiert Musik als Bewegungsercheinung. Abschnitt III befasst sich mit den Möglichkeiten des Erkennens von Bewegung in der Musik, Abschnitt IV beschäftigt sich hingegen vermehrt mit der praktischen Gestaltung musikalischer Bewegungen. Ein Vorwort und eine kurze Zusammenfassung von Truslit rahmen den inhaltlichen Hauptteil ein.