

-forschung und -geschichte sowie auch ihr Werkbegriff, ihre Haltung zur Kanonisierung und zum „Popularen“ ablesen. Für die Zeit nach 1945 zeigt sich, dass das ohnehin konfliktreiche Verhältnis zwischen Biographie und Musikwissenschaft von politischen Frontlinien durchkreuzt wird, was u. a. anhand der folgenreichen Dahlhaus-Polemik erläutert wird. Der fachhistorische Teil endet mit Überlegungen zur Präsenz des Biographen im biographischen Text, wobei eine Entwicklung hin zu einer immer deutlicheren Kenntlichmachung der eigenen Beteiligung an der Modellierung des Erkenntnisgegenstandes, aber auch der eigenen Erkenntnislücken deutlich wird.

Eine Gattung, die dazu beigetragen hat, dass die akademische Musikwissenschaft überhaupt entstehen konnte, und die nach wie vor nicht nur in der Populärkultur einen prominenten Platz einnimmt, sondern auch als musikwissenschaftliche Darstellungsform fortexistiert, kann nicht „überwunden“, sie kann nur kritisch reflektiert werden. Aus den eigenen Forschungen resultieren für Unseld daher keine Verdikte, sondern „Anforderungen an eine gegenwärtige musikwissenschaftliche Biographik“ (S. 436). Musikbiographik ist für sie dann weiterhin legitimiert, wenn sie ihren „Sehepunkt“ (Johann Martin Chladenius) freilegt und die Bedingungen ihres Geschriebenwerdens sichtbar macht. Diese Forderung bezieht nicht zuletzt auch die Lesenden ein: Sie sind „in die Pflicht genommen, sich (den Biographien) im Rezeptionsprozess aktiv zu nähern, Lesen als Konstruktionsleistung zu begreifen, bei der eigene biographische Bilder mit dem des Autors/der Autorin konfrontiert und/oder in Einklang gebracht werden“ (S. 440). Die Bewusstmachungsarbeit, die Unseld – stets auch mit dem feinen Sensorium der Genderforscherin – mit dieser Arbeit geleistet hat, kann nicht hoch genug geschätzt werden, denn ein Blick in die Kataloge der einschlägigen Verlage zeugt nicht nur vom Fortleben der Musikerbiographik im engeren Sinne, sondern auch von einem

wahren Boom anderer personenbezogener Darstellungsformen. Die Studie lädt daher zu weiteren Überlegungen ein, die keineswegs allein die Musikwissenschaft betreffen: Welche Vorstellung von Wissenschaft und welche Subjekt-Konzepte liegen eigentlich den derzeit scheinbar unumgänglichen dickleibigen (Komponisten-)Handbüchern zugrunde? Welche wissenschaftstheoretischen Annahmen werden in den zahllosen Handreichungen vom Typus „XY zur Einführung...“ stillschweigend an die nächste Studierendengeneration weitergegeben? Und was bedeutet es für die Musikkultur und -wissenschaft, wenn in renommierten Reihen wie *Große Komponisten* (Laaber Verlag) oder *Musik-Konzepte* (edition text+kritik) in Zeiten allgemeiner „biographischer Barrierefreiheit“ (S. 438) weibliche Musiker weiterhin gar nicht oder nur als vereinzelte Ausnahmen präsent sind? (Januar 2018) Vera Viehöver

*Lost in Contemporary Music? Neue Musik analysieren. Hrsg. von Benjamin LANG. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2017. 231 S., Abb., Nbsp.*

Wie der Herausgeber Benjamin Lang im Vorwort schreibt, widmet sich die vorliegende Publikation „der Analyse Neuer Musik und ihrer Vermittlung“, der man sich „von verschiedenen Seiten“ her annähern wolle (S. 7). In den Beiträgen zu Anton Webern, Igor Strawinsky, Elliott Carter, Gérard Grisey und Horacio Vaggione ist diese Zielsetzung gut nachvollziehbar – insbesondere, was den Aspekt der Vermittlung betrifft. Dies hängt wohl auch damit zusammen, dass die Autoren nicht nur Theoretiker sind. Die Schwerpunkte ihrer Tätigkeit liegen im Komponieren, Dirigieren und der Pädagogik.

Für so manche Leser bringt dieser Praxisbezug Vorteile mit sich: Die Texte sind flüssig zu lesen und somit für einen breiteren Leserkreis geeignet. Von wenigen Ungenauigkeiten abgesehen (auf S. 55 heißt es, die frühere

Musik Weberns sei ein „Bindeglied zwischen romantisch-tonaler Tradition und serieller *Neuer Musik*“ – es ist aber offensichtlich nicht die serielle, sondern die dodekaphone Musik gemeint), sind sie solide gearbeitet und eignen sich „zum Gebrauch an Musikhochschulen sowohl als Sammlung von Lehrmaterial für Dozierende wie auch zur eigenständigen Lektüre für Studierende“ (S. 9).

Dazu passt auch die Wahl der Themenstellungen: Studien zu Rhythmus- und Temporelationen (in Philippe Kochers Text über Carter) sowie zu Intonationsaspekten (in Burkhard Kinzlers Beitrag zu Weberns Symphonie op. 21) sind nicht nur für Theoretiker von Interesse, sondern betreffen unmittelbar die Musikpraxis. Wohltuend macht sich bemerkbar, dass nicht nur gängige Debatten angesprochen, sondern auch originelle Fragen gestellt werden. So wird in den Webern-Analysen (Christian Strinning, Burkhard Kinzler) die janusköpfige Einstellung des Komponisten zu (in weitestem Sinn) „Tonalem“ plastisch veranschaulicht (eine Anregung: Als Alternative zum Begriff „Grundton“, vgl. S. 136, der auf das Fundament des Tonsatzes fixiert ist, ließe sich von „Zentral-“ oder „Achsentönen“ sprechen). Auch Feststellungen wie jene Felix Baumanns, dass in Strawinskys Denken „neben dem Begriff der Montage die Nähe zum ‚organischen Ganzen‘“ (S. 85) größer sei als erwartet, sind erfrischend, weil sie Stereotype der Forschung in Frage stellen.

Trotz dieser Vorzüge mag so mancher wissenschaftlich geschulte Leser eine Enttäuschung über eine gewisse Theorieferne empfinden. Dass es ein „Lehrbuch mit allgemeingültigen Strategien zur Analyse Neuer Musik“ (S. 7) nicht (oder zumindest derzeit noch nicht) geben kann, leuchtet ein. Hier und da wären Kontextualisierungen zur musikhistorischen, ästhetischen und -analytischen Forschung aber doch von Vorteil gewesen.

Einige Beispiele: In Germán Toro Pérez' und Kenn Mouritzens Text wird neben einer dichten und fundierten Analyse von Vaggionnes *24 Variations* die grundlegende Frage

nach den Möglichkeiten der Analyse elektroakustischer Musik reflektiert. Dabei kommen auch Begriffe wie z. B. Figur und Textur (S. 191) ins Spiel, wobei aber der diesbezügliche Forschungsstand nicht benannt wird. Zugegebenermaßen liegt der primäre Fokus dieses reichhaltigen Texts nicht in der theoretisch-methodischen Reflexion, sondern in einer analytischen Standortbestimmung mit künstlerisch-kreativem Hintergrund. Wird jedoch der begriffliche Diskurs ausgeklammert, so besteht die Gefahr, dass – bei aller Differenziertheit des Denkens – isolierte Diskursfelder eröffnet werden.

Ähnliches gilt für Kochers präzise Darstellung von Elliott Carters rhythmischen Techniken, die – wie der Autor ausführt (S. 16) – unter anderem durch eine Brelet- und Souvtchinsky-Lektüre beeinflusst waren. Dass auch Strawinsky diese Texte gelesen hat, bleibt unerwähnt. Letztlich wird die Aufgabe der Kontextualisierung dem Leser anvertraut: „Im besten Fall haben diese Methoden für die Musik anderer Komponisten ebenfalls ihre Gültigkeit und können auch dort zum Verständnis der rhythmischen Strukturen beitragen“ (S. 53). Ob dieser Fall eintreten kann, wird offengelassen.

Jeder wird einsehen, dass in einem Sammelband kein „Anspruch auf Vollständigkeit“ (S. 9) gestellt werden kann. Wenn aber von einem „grundlegenden Einarbeiten in die Analyse Neuer Musik“ (ebd.) die Rede ist, sollten die wichtigsten Forschungszweige, die sich diesbezüglich in den letzten Jahrzehnten herausgebildet haben, doch zumindest am Rande Erwähnung finden. So fällt etwa die Vernachlässigung der Skizzenforschung auf, die möglicherweise Aufschlüsse gebracht hätte – so z. B. für Langs These, in Gérard Griseys *Vortex Temporum* sei durch die Widmungen an Gérard Zinsstag, Salvatore Sciarrino und Helmut Lachenmann ein Subtext angedeutet, anhand dessen „eine zunächst verborgene tiefere Ebene kompositorischen Denkens“ (S. 9) freigelegt werden könne. Zwar ist der Bezug Grisey/Zinsstag zweifelsfrei gegeben,

und die Analogien, die Lang herausarbeitet, sind allesamt schlüssig. Ob es hier um eine tiefere Übereinstimmung geht, bleibt aber etwas vage: Die Zeitphilosophie Edmund Husserls, die für Zinsstag zentral ist, wird in den Interviews und Schriften Griseys (im Gegensatz zu Gilles Deleuze) mit keinem Wort erwähnt. Könnte das Skizzenmaterial Hinweise liefern? Wir wissen es nicht. So müssen wir uns auf die Fakten stützen: Griseys Thesen zur musikalischen Zeit waren bereits in den 80er Jahren in Theorie und Praxis ausdifferenziert (vgl. den Text *Tempus ex Machina*, 1986, und das Quintett *Talea*, 1988), und der Zinsstag-Bezug lässt daher nicht auf substanzielle Neuansätze schließen. Ähnliches gilt für den Bezug zu Lachenmann: Trotz aller Analogien, die zu Recht festgestellt werden, sollten auch die Unterschiede herausgearbeitet werden (vgl. z. B. die Überlegungen Lachenmanns und Griseys zur Wahrnehmung).

Am Ende des Buches (im Text zu Vaggione) wird schließlich doch zu einer Kontextualisierung angesetzt und die Relation zwischen der Formanalyse elektroakustischer Musik und der traditionellen Formenlehre thematisiert: „Der Begriff *musikalische Formen* vom Barock bis zur Zweiten Wiener Schule war die Bezeichnung für einen Kanon von langsam herausgebildeten und zur Konvention gewordenen Modellen musikalischer Organisation“ (S. 222). „Vom Standpunkt des Zuhörers gesehen existieren diese festen musikalischen Formen ‚da draußen‘ unveränderlich als Text- und Zeichensystem unabhängig von ihm“ (S. 223). Zwei Fragen drängen sich auf: Ist die These, Formen seien unveränderliche und unabhängige externe Bezugssysteme gewesen, nicht eine nachträgliche Idealisierung? Und war – abseits einer Auffassung von Formenlehre als Kanon von Modellen – nicht auch eine phänomenologisch orientierte Methodik schon früh Bestandteil der Musikanalyse (vgl. etwa Jérôme-Joseph de Momigny, Gottfried Weber, Ernst Kurth u. a.)?

folgt man, anstatt diese Fragen zu stellen,

dem gedanklichen Modell einer Dichotomie – hier eine jenseits der Empirik verankerte kanonische Anschauung von Formen, dort eine neuartige Verfasstheit des Hörens, der zufolge Formen „auf der Seite der *Rezeption* analytisch gesucht“ werden (S. 223) –, so führt dies zu Missverständnissen, die sich in so manchen Stellungnahmen zur Neuen Musik finden (vgl. z. B. Georg Friedrich Haas' mittlerweile vieldiskutierte *Sechs Thesen*). Übersehen wird dabei, dass eine wahrnehmungsinformierte Analysepraxis zwar neue Impulse braucht, aber nicht gänzlich neu erfunden werden muss.

Trotz dieser Einwände ist eine Lektüre des vorliegenden Bandes jedenfalls zu empfehlen – vor allem für Studierende, Lehrende, MusikerInnen und Musikinteressierte, deren Blick auf bisher wenig beachtete Perspektiven Neuer Musik gelenkt wird. Bei jenen, die Wert auf theoretischen Diskurs legen, rückt wohl der Aspekt des eigenständigen Weiterdenkens in den Vordergrund. Auch dafür kann das Buch als verlässliche Materialbasis dienen.

(Januar 2018)

Lukas Haselböck

*HELMUT LOOS: E-Musik. Kunstreligion der Moderne. Beethoven und andere Götter. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. 160 S., Abb.*

Helmut Loos, bis 2017 Inhaber des Lehrstuhls für Historische Musikwissenschaft an der Universität Leipzig, fügt in diesem anregenden Buch neun nach der Jahrtausendwende entstandene Aufsätze zusammen, die, wie der Verfasser in der Einleitung formuliert, geprägt sind durch „Zweifel an der Wissenschaftlichkeit emphatischer Musikgeschichtsschreibung“ (S. 13) und die zusammengenommen eine streitbare eigene Position umreißen.

Loos widmet sich einem aus seiner Sicht bislang nicht zu Ende gedachten Aspekt der