

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

Musikgeschichtsschreibung, der sich nicht auf den Arbeitsbereich einer historisch-kritischen Disziplin beschränke, sondern als Kunstwissenschaft im emphatischen Sinne von einer romantischen Kunstreligion abhängig sei. Dieses in der Theologie und den Kulturwissenschaften in der letzten Zeit thematisierte Konzept der romantischen Kunstreligion wendet Loos in den ersten drei Kapiteln vermutlich erstmals mit Gewinn auf die Musikgeschichtsschreibung an und präsentiert aussagekräftige Belege zu den Stichworten „Heilige Musik“, „Evolution“ und „Fortschritt“ in Schriften ab 1800. Sodann vermag er zu zeigen, wie sich die an deutschen Universitäten neu konstituierende Musikwissenschaft – zum Erweis ihrer historischen Notwendigkeit – die herrschenden Vorstellungen von Autonomie, Fortschritt und Evolution zu eigen machte. (Bedenkenswert, wie Loos die Ausgrenzung aus der Wissenschaftsgeschichte von Arnold Schmitz, der 1927 den Abstand zwischen dem romantischen Beethovenbild und seiner quellenmäßig belegbaren Lebenswirklichkeit thematisiert hatte, auf die Dominanz von Vertretern der emphatischen Musikgeschichtsschreibung zurückführt [S. 66f.] )

Ein eigenes Kapitel ist den „kulturdarwinistischen Tendenzen in der deutschen Musikgeschichtsschreibung“ gewidmet, die Loos unter anderem – wen soll's wundern? – auch in zahlreichen Aussagen von Theodor W. Adorno findet, bis hin zu einer „deutschen Evolution des musikalischen Materials“ (Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Bd. 18, Frankfurt a. M. 1997, S. 134) und zur programmatischen Umbenennung des Schönbergkreises in „Zweite Wiener Schule“. Loos demonstriert sodann überzeugend, wie das evolutionäre Fortschrittsdenken auch das Selbstverständnis der Avantgarde und die ihr zugewandten Veröffentlichungen durchzieht: So sei etwa die Überblicksdarstellung in Hermann Danusers *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (1984) wesentlich von den Prinzi-

pien des Fortschritts und der Autonomie bestimmt (S. 104ff.).

In zwei Aufsätzen weitet der Verfasser die Frage nach der Rolle der Kunstreligion auf Brahms und Berg aus. Unter dem Titel „Zur Beethoven-Rezeption von Johannes Brahms“ problematisiert er die Meistererzählung Bach-Beethoven-Brahms und belegt auch im Fall von Brahms die soziale Funktion der Musik als bürgerliche Kunstreligion. Alban Bergs Komponieren sieht er im Kontext der Kunstreligion nach 1900 bei Alexander Skrjabin und Frederick Delius und diskutiert die christliche Prägung des *Wozzeck* exemplarisch an der „Bibelszene“.

Neben einem Kapitel zu Prometheus als Leitfigur der Moderne und zu Prometheus-Musiken vom 18. Jahrhundert bis zu Luigi Nonos Hörtragödie *Prometeo* (1984) beschäftigen sich zwei Aufsätze mit dem Beethoven-Jahr 1970 und der deutschen Musikwissenschaft „im Zeichen der 1968er-Bewegung“. Erhellend ist hier besonders die Gegenüberstellung der Veröffentlichungen im Zusammenhang mit dem Beethovenfest Bonn 1970 und der Wiener Festwochen im gleichen Jahr. Loos findet reichlich Belege für zwei Thesen: dass das Beethoven-Jahr 1970 einerseits zu einer „Entmythologisierung der E-Musik im theologischen Sinne“ geführt habe (S. 94); dass aber andererseits „ein kunstreligiöses Evangelium durch ein neues ersetzt“ worden sei: „Beethoven als Ausgangspunkt der ‚Zweiten Wiener Schule‘“ (S. 96). (Der Impetus zur Durchsetzung dieses Begriffs ist, wie Loos belegt, von den Schriften Adornos seit den 1950er Jahren ausgegangen.)

Dem aus seiner Sicht auftrumpfenden Anspruch auf Deutungshoheit, der sich für ihn in einer Reihe der Beiträge zum Bonner Kongress 1970 äußerte, hält er die gesellschaftliche Aufgabe der Musikwissenschaft als „informative und neutrale Instanz im Meinungsstreit der Gegenwart“ (S. 110) entgegen.

Es hängt mit der kumulativen Genese des Buches aus Vorträgen und Aufsätzen zusam-

men, dass es teilweise zu kleinen Überschneidungen kommt und man sich an einigen Stellen eine vertiefte Darstellung wünscht. Doch entschädigen dafür die Stärke des Autors zum synthetisierenden Denken und seine Thesenfreudigkeit. Das Buch von Helmut Loos regt an, zahlreiche weitere, darunter auch neueste Veröffentlichungen unter dieser kunstreligiös-kritischen Perspektive gegen den Strich zu lesen, etwa Albrecht Wellmers *Versuch über Musik und Sprache* (München 2009) oder auch René Thuns *Der Klang der Vernunft. Eine Philosophie der Neuen Musik* (Bielefeld 2017), bei dem dann zu prüfen wäre, ob es womöglich gar nicht so falsch in der Rostocker Universitätsbibliothek in den theologischen Buchbestand eingeordnet worden ist. (Januar 2018) Hartmut Möller

*les espaces sonores. Stimmungen, Klanganalysen, spektrale Musiken. Hrsg. von Michael KUNKEL. Büdingen: Pfau-Verlag 2016. 286 S., Abb., Nbsp.*

Die Plurale im Titel stellen unmissverständlich klar, dass es um mehr gehen soll: Nicht um den oder einen Klangraum, sondern um die Vielfalt von Klangräumen, Stimmungen, Klanganalysen und spektralen Musiken. Damit sticht der Sammelband im Forschungsfeld zum Thema Klang deutlich heraus, da die genannten Aspekte zumeist im Singular und ausgehend von einer mehr oder weniger expliziten, a priori gefassten Definition behandelt werden. Demgegenüber nimmt der Herausgeber Michael Kunkel die verschiedenen Perspektiven selbst in den Blick, deren Gemeinsamkeit er im „Interesse an [...] speziellen Klangerscheinungen, verbunden mit dem Verlangen, in vertiefter Auseinandersetzung mit ihnen eine möglichst hohe Klangempfindlichkeit zu entwickeln und Wahrnehmungsroutine durch Erkenntnisinteresse zu erfrischen“ (S. 9), sieht. Die Beiträge weisen die erstrebte Vielfalt auf mehreren Ebenen auf: sprachlich, indem sie in

Deutsch, Englisch sowie Französisch verfasst sind; disziplinär, indem ihre Autoren in so unterschiedlichen Gebieten wie Musikjournalismus, Komposition, Instrumentenbau, Musiktheorie sowie Musikpraxis beheimatet sind; und formal, indem ihre Textsorten vom wissenschaftlichen Aufsatz bis zum Einblick in die künstlerische Werkstatt reichen. Die Texte und die Konzeption des Bandes gehen auf den thematischen Schwerpunkt im Studienjahr 2011/12 an der Hochschule für Musik und am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel zurück, der mit seinen zahlreichen Veranstaltungen im Anhang dokumentiert wird.

Die insgesamt sieben Kapitel fächern die Themenbereiche perspektivisch auf, und die beiden ersten gehen zudem historisch weit zurück. In Form einer philosophischen Abhandlung (und in konsequenter Kleinschreibung) stellt Jakob Ullmann die Wirkungsgeschichte von Platons Idee einer Harmonie der Sphären von der Spätantike bis zur Gegenwart dar. Conrad Steinmann reflektiert am Beispiel des Orestes-Fragments von Euripides sowohl vom musiktheoretischen als auch spielpraktischen Standpunkt die antike Notenschrift. Auf Basis instrumentenkundlicher Erkenntnisse zum Cimbalo cromatico diskutiert Martin Kirnbauer das Phänomen und die Ausführung der Vieltönigkeit in der Renaissance- und Barockmusik.

Die Kapitel drei bis fünf zentrieren sich um die spektralen Musiken, die eingangs von den beiden Komponisten Georg Friedrich Haas und Michel Roth in „Selbstbefragungen“ kritisch beleuchtet werden. Während Haas sich scharf abgrenzt – der Titel seines Beitrags lautet: „Ich bin kein spektraler Komponist“ –, reflektiert Roth das erkenntnistheoretische und künstlerische Potential von Sonogrammen. Das vierte Kapitel verschiebt den Fokus von den spektralen harmonischen Strukturen auf die Gestaltung musikalischer Zeit. Unter musiktheoretischer Perspektive analysiert Lukas Haselböck die wahrnehmungspsychologischen Ambiguitäten in der