

eine singuläre mediale Verschränkung von Musik und Symbol dar.“ (S. 147) Der Beitrag von Saskia Jaszoltowski *Alternative Identitäten und popkulturelle Integration auf der Bühne des Eurovision Song Contest* verdeutlicht, wie sehr Musik sich einer eindeutigen, genuin europäischen oder vorrangig nationalen Zuordnung entzieht. Zwar kolportierten die Gesangsbeiträge des Eurovision Song Contest die Idee eines „offenen Europas: Durch die Auftritte der konkurrierenden Vertreter des jeweiligen Staates scheint über die internationale Sprache der Popmusik ein Gemeinschaftsgefühl kommuniziert und scheinen Identitäten etabliert zu werden“ (S. 189). Doch letztlich basiere „das alljährliche Spektakel auf der emotionalen Wirkung von Popmusik“ (S. 194), weshalb Wettbewerbsteilnehmerinnen und -teilnehmer „weniger Teil der konstruierten Identität einer Nation als vielmehr Sprachrohr eines nationenübergreifenden – mittlerweile weltweiten – Fernsehpublikums zu sein“ scheinen (S. 198).

Der Sammelband liefert aufgrund seiner Materialfülle und der Vielfalt der Themen und Problemstellungen, die von den Autorinnen und Autoren sowie Diskussionsteilnehmerinnen und -teilnehmern angesprochen werden, einen fundierten Einblick in das Spannungsgefüge der Musik zwischen nationalen Traditionen und politischen Forderungen innerhalb europäischer und internationaler kultureller Verflechtungen.

(Oktober 2018)

Andreas Domann

MAGDALENA ZORN: *Stockhausen unterwegs zu Wagner. Eine Studie zu den musikalisch-theologischen Ideen in Karlheinz Stockhausens Opernzyklus „LICHT“ (1977–2003). Hofheim: Wolke Verlag 2016. 356 S., Abb., Nbsp.*

Die verbreitete Vorstellung von Karlheinz Stockhausens knapp 30-stündigem LICHT-Zyklus als gigantomanisches Konkurrenzunternehmen zu Wagners *Ring*-Tetralogie – eine

Analogie, die Anhänger des Komponisten als Trivialisierung und seine Verächter als Anmaßung empfinden – ist, wie Magdalena Zorn bereits zu Beginn ihrer Münchener Dissertation betont, zu weiten Teilen eine Konstruktion der um greifbare Zuordnungen bemühten Kritiker. Mit der Konstatierung eines bloßen Missverständnisses möchte sich Zorn – obwohl sie die seit der Rezeptionsästhetik virulent gewordenen Fragen nach der Adäquatheit und Werkinhärenz eines „Misreading“ peinlich vermeidet – freilich nicht begnügen und folgt Stockhausens im Wesentlichen auktorial interpretierten „musikalisch-theologischen Ideen“ innerhalb eines kultur- und kompositionsgeschichtlichen Panoramas des späten 19. und 20. Jahrhunderts „auf Umwegen unterwegs zu Wagner“. Im Mittelpunkt ihrer Studie stehen dabei zwei plausibel gewählte Analyseschwerpunkte, die die Herausforderung Wagner, gefiltert durch ihre eigenen, sich zum Teil ostentativ von dessen Werken und Überzeugungen distanzierenden Konzeptionen, subkutan an Stockhausen weiterreichen. Die selektive Lektüre von Thomas Manns *Faustus*-Roman und Hermann Hesses *Glasperlenspiel* ermöglicht dem jungen Komponisten zunächst eine teleologische (und theologische) Integration des seriell-mathematischen Komponierens in den Kanon der „deutschen Musik“. Stockhausens Katholizismus, der, wie aus einem zentralen Brief an Karel Goeyvaerts vom 5. November 1951 deutlich wird, allmählich in Widerspruch zu den protestantischen Helden Leverkühn und Knecht gerät, tut sich allerdings leichter mit Beziehungen zu *Tristan* und *Parzifal* eröffnenden Traditionen, die ihm seine französisch geprägten Lehrer vermitteln. Sowohl von der „[Verschmelzung der] kulturgeschichtlichen Horizonte von Mittelalter und Moderne“ (S. 164) in den Oratorien Frank Martins (*Le vin herbe*, *Golgotha*, *Mystère de la passion*) wie auch der sphärenharmonisch-theologisch grundierten Ordnung von Klängen und Farbwerten durch Olivier Messiaen und seinem „cinephilen Musiktheater“ span-

nen sich mannigfaltige konzeptionelle Bezüge, die, wie im Falle der Musikerromane, aus der kompositions- und materialgeschichtlichen Vogelperspektive eine Rückbindung an Wagners Leitmotivtechnik oder dessen musikalische Gestik gestatten.

Auf den weitverzweigten und in vielen Fällen nachvollziehbaren, gelegentlich aber auch Widerspruch provozierenden Argumentationsgang – luzide erscheint die Charakterisierung Stockhausens als ein deutscher Erbe der französischen Traditionen von „Mysterienspiel“ und „Wagnérisme“, holzschnittartig und bar historiographisch greifbarer Substanz hingegen die Hesse-Paraphrase von „Wagner als erstem Komponisten-Diener der Musikgeschichte“ – kann hier nicht im Detail eingegangen werden. Doch lassen sich die Vorzüge ebenso wie die Grenzen von Zorns Verfahren, „intermediäre“ Knotenpunkte zu identifizieren, exemplarisch durch ihre Verflechtung von Wagners „unendlicher Melodie“ mit Stockhausens Szientifismus und Esoterik vereinender „Superformel“ verdeutlichen: Von der beiden Komponisten gemeinsamen Vorliebe für Beethovens späte Streichquartette führt der Weg über Wagners an ihnen gerühmter „Natureinfachheit“ und das Organismusmodell der Webernschen Urpflanze zu Stockhausens durch buddhistische Versatzstücke angereicherten „Superformel als unendliches Mantra“ – womit sich die biographische Parallele zum kunstreligiöse, geschichtsphilosophische und werkanalytische Relevanz reklamierenden „Beziehungszauber“ weitet. Die „nicht-identische Wiederholung eines unendlichen Mantras“ verweist „im Sinne Wagners auf das absolut Große“ sowie „im Sinne des frühen Weberns [...] auf das mikroskopisch kleine“ „und stiftet [...] eine Beziehung der Redundanz zwischen Mythos und Ritual“ (S. 114).

Ihre wesentliche Bedeutung erhält die Arbeit allerdings durch den von ihr weidlich genutzten Zugang zu in der Kürtener Stockhausen-Stiftung verwahrten Aufzeichnungen, Entwürfen und Briefen, die aufschluss-

reiche Einblicke in Stockhausens Konzepte und Konzeptionen gestatten – so besonders in den Briefwechsel des jungen Komponisten und die kompositorische Genese seiner „Superformeln“ während der 1970er Jahre. Doch hätte Zorn bei all dem zugleich aufgehen können, dass allen kompositionsgeschichtlichen Bemühungen zum Trotz die aufschlussreichste Analogie zwischen Stockhausen und Wagner in der nur zu Beginn ihrer Arbeit gestreiften Wirkungsgeschichte besteht – bei der sie jenen „kunstreligiösen Kitsch“ (S. 45), der den von unsäglichem Autobiographismen und in kosmische Sphären verschobener Pseudo-Spiritualität strotzenden Texten der LICHT-Heptalogie unrettbar eingeschrieben erscheint, trotzig der (Fehl-)interpretation durch Regisseure anlastet. Die Dokumente zu Leben und Werk des Meisters in privater Stiftungshand an seiner von Weihrauch umwaberten Wallfahrts- und Wirkungsstätte – der Gedanke an Cosima, einen „Mythos des 21. Jahrhunderts“ und Wahnfried 2.0 liegt zunächst nicht fern. In schlechter Tradition jener hagiographischen Stockhausen-Literatur, die zwischen der Musikgeschichte des Rheinlands und jener des Weltraums selten die Balance wahr, gelingt es auch Zorn nicht immer – obwohl ihr, um eine weitere Formel aus dem Kontext der Wagner-Forschung zu bemühen, die Existenz von „Inspirationsmythen“ vage bewusst scheint (S. 37) –, sich derartigen Tendenzen zu entziehen: „Die theosophische Prägung Stockhausens war maßgeblich dafür verantwortlich, dass er überhaupt an eine optische Verdeutlichung seiner Erlösungslehre auf der Musiktheaterbühne dachte [...]. Gänzlich unpolitisch, jedoch stattdessen kunstreligiös motiviert, ließ er mit den Figuralisierungen der Partituren seines Opernzyklus bildlich das Licht der Vernunft auf seine Protomusik scheinen, um die verheißenden Klangwelten auch einem vernunftzentrierten theosophisch geprägten Fortschrittsdiskurs zugänglich zu machen.“ (S. 291) Immerhin fehlt also – trotz einer vergleichbaren Forschungs- und

Quellsituation – im Bergischen Land jener politische (Un)geist, der vom Grünen Hügel um 1900 festen Besitz ergriffen hatte. Auf die Tragödie folgt auch im Falle musikgeschichtlicher Tatsachen und Personen die Farce.

(September 2018) Tobias Robert Klein

*Unlaute. Noise/Geräusch in Kultur, Medien und Wissenschaften seit 1900. Hrsg. von Sylvia MIESZKOWSKI und Sigrid NIEBERLE unter Mitarbeit von Innokentij KREKNIN. Bielefeld: transcript Verlag 2017. 380 S., Abb.*

Sound Studies, die sich mit der kulturwissenschaftlichen Erforschung von Schall befassen, sind noch ein Randgebiet der zeitgenössischen ästhetischen Reflexion, aber sie sind im Kommen. Die eigentliche Unübersetzbarkeit von „sound“ ergibt eine deutsche semantische Mixtur: gemeint sind Klang, Schall, Ton, Geräusch und Laut. Im angelsächsischen Raum gibt es bereits einen Boom seitens der Geistes- und Sozialwissenschaften, und erste Publikationen sind im deutschen Sprachraum erschienen. Die zunehmend interdisziplinäre Ausrichtung der Musikwissenschaft, wie sie in den letzten Jahrzehnten zu beobachten war, macht die Beschäftigung mit dem Thema zwingend, haben doch die Veränderungen in Kultur und Technologie zum Nachdenken darüber beigetragen. Zu lange wurde Musik als geistige Schöpfung betrachtet, die man autonomieästhetisch analysierte.

Der Titel „Unlaute“ bezieht sich auf diejenigen Laute, die mit Negationen bezeichnet werden (un-schön, un-passend etc.) und die gewöhnlich Unmut produzieren, bis sie bewusst wahrgenommen und mit Bedeutung belegt werden. Der vorliegende Band umfasst diese Gegenüberstellung von Nutz- und Störschall (worauf Jacques Attali übrigens bereits 1977 in *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique* hinwies, wobei er aufzeigte, dass

in der Musik Töne oder Geräusche als legitim bzw. nicht legitim gelten.)

In der Musik haben Geräusche schon längst einen Platz, man denke an Charles Ives, Edgard Varèse und George Antheil. Die Dada-Bewegung befasste sich mit Primitivismus, dem polyglotten Umgang in Form von linguistischem Lärm und anderem, und die *musique concrète* der 1950er Jahre beeinflusste bekanntlich zahlreiche Komponisten. Von einer anderen Perspektive her entstand das „deep listening“, das Pauline Oliveros propagierte und das empathische Hören fördern sollte; Annea Lockwood nennt sich „Komponistin und Klangkünstlerin“ (sound artist) und hat natürliche akustische Umgebungen wie rauschende Flüsse für Installationen und Konzertwerke genutzt.

Lange wurden Lärm und Geräusch in dem herkömmlichen Verständnis von Musik abgewertet, und die Herausgeberinnen sagen in ihrer interdisziplinär gestalteten Einleitung voraus, dass „die bereits erhöhte Aufmerksamkeit in den kultur- und geisteswissenschaftlichen Fächern ein hohes und noch nicht einmal ansatzweise ausgeschöpftes Analysepotential für kulturelle Prozesse generiert“ (S. 15).

Das vorliegende Buch entzieht sich einer Zusammenfassung, zu disparat sind die Beiträge aus verschiedenen Fächern. Da sich der zeitgenössische Diskurs breit aufgefächert hat, nimmt die Musik in der Thematik des vorliegenden Bandes nur eine Position unter vielen ein. Uta von Kameke-Frischling kritisiert die Pathologisierung des Geräuschanteils und führt das, wie auch Friedrich Kittler vor ihr, auf die historische Aufspaltung der Musik in geistig/körperlich zurück. Sie widmet sich dem Geräuschanteil in der menschlichen Stimme, der in gängigen Lehrbüchern generell als „Heiserkeit“ oder „Stimmfehler“ abgewertet wird. Ben Byrne hinterfragt anhand der Arbeit von John Cage das Verhältnis zwischen Geräusch, Lärm und Stille. Er sieht diese drei Anteile als „mutually constitutive multiplicities“ und zeigt auf die theo-