

genden Szenen. Im Detail untersucht er die mediale Zweitverwertung von Peter Gabriels Titelthema „The Feeling Begins“ bzw. „Passion“ für „The Last Temptation Of Christ“. Der Forschungsgegenstand ist klug gewählt, denn Gabriels „Passion“ eröffnet in Folge Fernsehdokumentationen mit einer thematischen Spannbreite von Delphinen bis zu Osama bin Laden. Kirschbachers Ausdeutung von Gabriels „Passion“ deckt semantische Fehler auf. So wird z. B. ein Instrument musikethnologisch falsch zugeordnet. In den Weiterverwertungen wird dieser Fehler dann als Orientalismus im Sinne von Edward Said reproduziert. Wagenknecht verdeutlicht so die Anfälligkeit audiovisuellen Erzählens für Klischeebildungen. Darüber hinaus öffnet sein Blick neue Perspektiven auf wechselwirkende audiovisuelle Semantisierungsprozesse, denn die exponierte Position prädestiniert den Vorspann als Objekt filmmusikalischer Wirkungsforschung. Dennoch ringt auch dieser Text letztlich um das geeignete analytische Besteck für audiovisuelle Phänomene. Vielleicht hätten sich semiotische Präzessionen hilfreich erwiesen.

Die radikal unterschiedlichen Methoden der Autoren lassen Fragen, die weit über die Thematik hinausgehen, produktiv ungelöst. Das Zuviel der musikwissenschaftlichen Hermeneutik, getragen von Thiels Sprachmacht und Lehmans Präzision, ist bei Kirschbacher und Wagenknecht ein Zuwenig. Im Hinblick auf die film- oder medienwissenschaftliche Kompetenz verhält es sich umgekehrt. Die editorische Entscheidung, so unterschiedliche Herangehensweisen zu kombinieren, präzisiert zwar letztlich nicht den eigentlichen Forschungsgegenstand, aber sie zeigt die offenen Enden, die ungelösten Fragen, die methodische Problematik der Filmmusikforschung per se. Die geballte Expertise der Autoren öffnet Wege in die Zukunft der Forschung, Cineastin und Cineast nehmen nach der Lektüre den Vorspann mit neuen Augen und Ohren wahr.

(Mai 2021)

Konstantin Jahn

Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. Band 25. Hrsg. von Michael REBHAIN und Thomas SCHÄFER. Mainz: Schott 2020. 102 S., Abb.

Der 25. Band der *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* versammelt ausgewählte Diskurspositionen aus den Lectures und Konferenzen des Kursjahres 2018. So standen im Rahmen der Konferenz „Deconstructing the Avant-Garde“, die von Christian Grüny und Georgina Born konzipiert wurde, die Diskussion um das Selbstverständnis der Neuen Musik und in Verbindung damit der Begriff der Avant-Garde im Mittelpunkt. Ein Zeugnis davon legt der Artikel von Esther Leslie „The Particulars of the Avant Garde“ ab, in dem sie nachzeichnet, wie die Avantgarde alles bis zu diesem Zeitpunkt Dagewesene in Frage stellte, nicht nur innerhalb der Kunst, sondern auch politische Systeme, die Gesellschaft an sich oder Sprache als Phänomen und Kommunikationsmittel, wie sie in folgender Textpassage erläutert: „The avant garde artwork escapes from the prison-house of language, that is flees from the pretence to coherence in a world that lies.“ (S. 11) Es geht darum, die Widersprüchlichkeiten der Welt durch Kunst zu konterkarieren und somit darauf aufmerksam zu machen. Die Autorin stützt sich in ihrer Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Musik und politischen Systemen auf Theodor W. Adorno oder Walter Benjamin und schlägt auch eine Brücke zur Gegenwart, indem sie die Rhetorik des ehemaligen US-Präsidenten Donald Trump mit jener des Dada vergleicht: „Trump speaks without script, almost dadaistic in his jump cuts, modernistically streaming his consciousness“. (S. 16) Ebenso widmet sich Martin Iddon der Definition der Avantgarde und hinterfragt in „Still Modern“, inwiefern eine Entwicklung der avantgardistischen Musik beobachtet werden kann, diese Avantgarde per se auch nach Jahrzehnten immer noch als modern einzustufen sei respektive als Wiederholung

bereits bekannter Formierungen eher nostalgische Gefühle evoziere.

Einem weiteren Themenkomplex innerhalb der Neuen Musik näherten sich die vier Autor*innen der Konferenz „Finding Democracy in Music“ (Konzeption: Robert Adlington und Liza Lim), nämlich dem Konnex von ästhetischen und politischen Handlungen. So beleuchtete Robert Adlington in „Imaging Democracy in Music“ demokratische Strukturen in Kompositionen und Ausführungspraxis der letzten 60 Jahre, wirft dabei auch ein Licht auf die Schattenseiten von häufig doch eher idealisierten Demokratie-Vorstellungen, wenn er das Machtgefüge von Komponist*in / Interpret*in / Zuhörer*in in den Blick nimmt oder vorführt, wie der Mehrheit entgegengesetzt agierende Performer*innen oder Rezipient*innen ausgeschlossen werden. Noriko Manabe beschäftigt sich mit musikalischen Komponenten von Straßenprotesten in Japan, wo polizeilich patrouillierte Sound Trucks mit DJs und Rappern, ebenso aber Sprechchören oder Popmusiker*innen diverse Gruppen animieren sollen, an den Protesten teilzunehmen („The music also gives people the courage to raise their voices“, S. 39). Auf diese Weise sollen auch jene Mitglieder der Gesellschaft, die sich ansonsten unpolitisch geben, auf die Proteste aufmerksam gemacht werden und jenen, die ihre Stimme nicht zu erheben wagen, die Partizipation über Social Media ermöglicht werden. Musikvermittlerin Cathy Milliken präsentiert in „Democracy and Collective Composition“ diverse Konzepte kollaborativer Musikpraxis, die per se bereits demokratische Prozesse beinhalten und bei denen es auf das Verhalten jedes/r einzelnen Teilhabenden ankommt (S. 49). Trotz des Engagements sämtlicher Beteiligten beobachtet Milliken jedoch häufig Vorurteile und Geringschätzung gegenüber dieser Art der Kunstproduktion. Auf die partizipative Rolle fokussiert schließlich Georgina Born in „The Audience and Radical Democracy“, die dabei auf Dynamiken

in musiksoziologischen Formationen eingeht.

Geschlossen wird der Aufsatz-Reigen mit zwei Beiträgen aus der Konferenz „The Ethics of Critique“, in deren Rahmen Bedingungen, Formen, Ziele und Grenzen von Musikkritik erläutert werden sollten. So zeigt Mitherausgeber Michael Rebhahn unter dem bezeichnenden Vortragstitel „All Bark and No Bite? On Some Tendencies in Contemporary Critical Practice“, wie sich Akteur*innen durch inflationäre und narzisstische Darbietungen selbst in die Obsoleszenz führen, Kritiken nur noch um der Kritik willen entstehen und ziellos verbreitet werden. Ideal ergänzend dazu erscheint der Beitrag „Criticisms as Hyperstition“ von Robert Barry, der vorführt, wie sich die Grundbedingungen der Kritik im digitalen Zeitalter verändern und Gefahr laufen, zu trivialen Meinungsäußerungen zu verkommen, wenn virtuelle Konsument*innen und Rezipient*innen permanent dazu animiert werden, ihre Meinung kundzutun: „Online, everyone is a critic [...]“. (S. 76) Dabei spricht Barry ebenso wie auch Hannes Seidl im darauffolgenden Beitrag „Choose Words to Signify, Choose Music for Everything Else“ an, wie Produktionsprozesse durch Globalisierung und Digitalisierung grenzüberschreitend und genreübergreifend aneinander angeglichen (uniformiert) wurden. Seidl geht noch einen Schritt weiter und erläutert, wie bisher monetär kaum messbare Erscheinungen wie Musikstile nun unterschiedliche Preisschilder umgehängt bekommen. In diesem Zusammenhang geht er auf das Thema Subventionspolitik ein und beleuchtet dieses im Hinblick auf Neue Musik, zeigt Konflikte mit anderen Musikrichtungen und -kulturen auf. Schließlich führt er vor, wie die wiederholte Verwendung von bestimmten Musiken Klischees bedient und diese somit langfristig mit unumkehrbaren Bedeutungsebenen verknüpft, weshalb er sich für die Prämisse der Zweckfreiheit von Musik – nicht nur der Neuen Musik! – ausspricht. (S. 49) Kirsten Reese präsentiert mit „Beyond Aura. Com-

posing with the Archive“ die vielfältigen Potentiale beim Komponieren mit Hilfe eines Archivs wie jenem der Darmstädter Ferienkurse, wo gesammelte (Ton-)Dokumente mit ihrer jeweils spezifischen Aura in neue Kontexte gesetzt werden und das Archiv als Ort des Wissens somit wiederum neue (Klang-)Welten eröffnet.

Insgesamt bietet der 25. Band der *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* wertvolle Ergänzungen zu den bislang erschienenen Bänden und ist darüber hinaus einer Leserschaft weitaus größeren Rahmens zu empfehlen, denn es werden hier die Grundüberlegungen des zeitgenössischen Musiklebens diskutiert. Themen wie Musikkritik, Reproduzierbarkeit, musikalische Klischees oder die Rolle des Publikums in einer digital geprägten Gesellschaft betreffen nicht nur die Neue Musik; wie besonders die Beiträge von Robert Barry oder Hannes Seidl zeigen, stehen diese Mechanismen und Strukturen stattdessen in unterschiedlichem Ausmaß mit sämtlichen Erscheinungsformen von Musik(-kulturen) in Wechselbeziehung.

Seit jeher beschränken sich die Darmstädter Ferienkurse jedoch nicht bloß auf Diskurse zur Musik, sondern zu Kunst und Gesellschaft im Allgemeinen. Auch 2018 gingen einige Autor*innen auf Bereiche der Kunst außerhalb der Musik ein und zeigten, wie beispielsweise Iddon, wie Gesellschaft, Politik und Künste sich gegenseitig beeinflussen. Besonders anregend wirken in diesem Zusammenhang die doch ernüchternden Überlegungen von Robert Adlington zu demokratischen Konzepten in der Musik, wenn er meint: „Most potently, music is an arena for many kinds of decision-making, and thus for the negotiation of power.“ (S. 29) – Diese permanenten Machtkämpfe sind nicht nur für den Bereich der Neuen Musik evident, sondern in jeglicher Art von Musik. Dies erläutert er anschaulich am Beispiel des Jazz, wo alle Teilnehmenden ihre Freiheit behalten, so lange sie sich an gewisse Grundregeln halten, also sich der Herrschaft der Mehrheit

nicht entgegensetzen. Dieser sowie der Artikel über die partizipative Rolle des Publikums regen in besonderem Maße dazu an, die eigene Rolle im gesamten (Musik- oder aber auch generell im Gesellschafts-)Gefüge zu überdenken. Umso wertvoller, dass auch dieser Band in englischer Sprache erschienen ist und so einen möglichst großen Adressatenkreis zu erreichen verspricht!

(Mai 2021) *Martina Kalser-Gruber*

Music and Landscape / Soundscape and Sonic Art. Hrsg. von Christa BRÜSTLE. Wien u. a.: Universal Edition 2019. 296 S., Abb., Nbsp., Tab. (Studien zur Wertungsforschung. Band 62.)

Obgleich wir in der Alltagserfahrung Orte üblicherweise nicht nur visuell, sondern auch und gerade akustisch wahrnehmen, hat sich in Bezug auf die jeweilige Praxis wie auch in der Erforschung der musikalischen und der bildenden Künste ein Verhältnis etabliert, das der britische Musikwissenschaftler Daniel M. Grimley in dem vorliegenden Band wie folgt charakterisiert: „Music has been uncannily absent from landscape studies, just as landscape seems to have been of little more than peripheral interest in much scholarship“ (S. 89) – ein Zustand, der u. a. von dem amerikanischen Klangkünstler Bill Fontana im Anschluss an John Cage so erklärt wurde, „dass zwar alle Klänge [...] bereits da sind, wir sie nur nicht wahrnehmen können, da unsere auf ‚Gestalt‘ programmierte Wahrnehmung – durch die Dominanz des visuellen Sinnes geprägt – diese ausschließt.“ (So die Schweizer Kuratorin Katrin Bucher Trantow S. 239 in ihrem Artikel über die „Sound Sculptures“ Fontanas). Eben diese „Dominanz des visuellen Sinnes“ zu relativieren und die Aufmerksamkeit vielmehr auf Formen und Wege zu richten, in denen Hör- und Ortssinn zueinander in Beziehung gesetzt werden, nahm sich ein im Oktober 2016 in Graz an der dortigen Kunstuniversität und