

auf die Entwicklung eines eigenen mikrotonalen Kompositionssystems verzichteten wie auf die Fortführung des speziellen Ansatzes einer ihrer Vorgänger. Quasi als Gegensatz dazu stehen die ebenfalls im Band dokumentierten Versuche, die Anwendung von Mikrotönen theoretisch zu vereinheitlichen und die Tradition in der historischen europäischen Kunstmusik zu verankern. So schrieb etwa Rainer Zillhardt eine auf ihre mikrotonalen Strukturen fokussierte Analyse von Luigi Nonos *A Carlo Scarpa*, in der er auch einige ihrer Teile mit einigen Takten von Franz Schuberts *B-Dur-Sonate für Klavier* (D 960) vergleicht und dort ein ähnlich strukturiertes mikrotonales Denken entdeckt. Und Hans Zender entwarf in seinem Artikel „Gegenstrebige Harmonik“ ein bis hin zur mittelalterlichen Musik reichendes epochenübergreifendes Theorie- und Notationssystem für eine 72-stufige Temperatur mit dem Ziel, eine genauere harmonische Bestimmung herstellen zu können.

Sind im gesamten Band damit zwar nicht alle wichtigen mikrotonalen Kompositionsweisen und deren Anätze vorgestellt oder gar systematisiert worden, so ist doch etwa ihre heutige Breite skizziert und zugleich ihre moderne Geschichte und deren antike Wurzeln dargestellt. Daraus ergibt sich ein facettenreiches Bild von Kompositionsweisen, deren einzige Gemeinsamkeit in der Nicht-Verwendung des temperierten Tonsystems besteht. Aus dieser Gegensätzlichkeit zum temperierten System ebenso wie zu der 1981 noch sehr verbreiteten Methode der 12-Ton-Komposition bzw. des seriellen Komponierens lässt sich aber keine eigene Tradition ablesen – und zwar weder in ihrer Geschichte bis zum Festival 1981 noch in jener danach. Dazu sind die Herleitungen der dargestellten Ansätze ebenso wie diese untereinander einfach zu verschieden. Dies ist jedoch nur ein Einwand gegen die behauptete gemeinsame Tradition, der die „mikrotonalen Tonwelten“, wie es im Untertitel des Bandes heißt, in keiner Weise berührt. Sie thematisiert zu haben, war überfällig und ist besonders in seiner detaillierten und umfassenden Form das große Verdienst der Herausgeber und Autoren. Bedauerlich bleibt jedoch, dass durch die Übernahme der Festivalbeiträge von 1981 eine historische Schwerpunktsetzung erfolgte, die der Entwicklung des mikrotonalen Komponierens

bis heute zu wenig Raum lässt und damit auch die Chance vergibt, mikrotonales Komponieren nicht nur als Gegensatz zum Komponieren im temperierten System zu begreifen, sondern auch als Teil jener Musikentwicklung der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, in der es um Klangfarbenkomposition geht.

(Juni 2005)

Martha Brech

*Musikästhetik. Hrsg. von Helga de la MOTTE-HABER in Verbindung mit Eckhard TRAMSEN. Laaber: Laaber-Verlag 2004. 458 S., Abb., Nbsp. (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft. Band 1.)*

Musikästhetik bedeutet – aus wissenschaftlicher Perspektive – Grundlagenforschung, bedeutet Erkundung einer Axiomatik, auf der unser klangbezogenes Denken und Fühlen, bisweilen unbewusst, aufbaut. Eine Gesamtdarstellung sollte, auch ohne Totalitätsanspruch, Orientierung geben und gehört zu den Bemühungen, die in der Publikationsflut ernst zu nehmen ist. Im Teilband 1 eines Handbuchs der Systematischen Musikwissenschaft scheint zudem die im wahrsten Sinne ‚grundlegende‘ Funktion eines Wissenschaftszweiges unter Beweis gestellt, der sich noch vor kurzem in einem Prozess akademischer Emanzipation befand, die Einwände jedoch, in Abgrenzung zur konventionellen Musikgeschichtsschreibung, mit demonstrativem Fortschrittsgestus zu kompensieren verstand.

Vor diesem Hintergrund ist es äußerst verwunderlich, wenn wir nun über weite Strecken – teilweise auf beachtlichem Niveau – mit historischen Betrachtungen konfrontiert werden. Wo sind all die Konzepte geblieben, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts den Fortschritt auszumachen schienen: Denksysteme, die sich wie Neomarxismus und Strukturalismus im Streit befanden, oder hegemoniale Bestrebungen einzelner Fachrichtungen, die polito-, sozio- oder psychologisierend die alten Geisteswissenschaften nach neuen Paradigmen auszurichten versuchten? Die Rückkehr zur Historiographie sollte als Deideologisierung, auch als Abkehr von Methodenzwängen begrüßt werden, könnte andererseits aber auch, aus Mangel an theoretischer und methodischer Orientierung, dazu führen, dass thematische und ideelle Zusammenhänge nicht mehr er-

kannt, dass auf abstrakter oder spekulativer Ebene nicht mehr gedacht wird. Generell lässt sich dieser Vorwurf nicht erheben, da sich in Teilen des vorliegenden Bandes der systematische und der historische Blickwinkel durchaus ergänzen (im Übrigen hat uns die Lektüre auch bei inhaltlichem Dissens Vergnügen bereitet).

Christoph Ziermann skizziert sachkundig, wenn auch etwas kurzatmig, wie Platons Ideenlehre, einschließlich kunsttheoretischer Konsequenzen, eine Entwicklung nahm und sich dabei die Vorstellung durchsetzte, das musikalische Material sei einem historischen Prozess unterworfen: Geschichtlichkeit ereignet sich hier also auf mehreren Ebenen. Eberhard Ortland gibt uns eine Geschichtslektion, indem er genieästhetische Kategorien beschreibt, die in abstrahierter Form (Originalitätszwang, Kreativitätsideal) überlebt haben. Die Herausgeberin weist darauf hin, dass unter den ästhetisch relevanten psychologischen Theorien es ältere sind (vor allem Gestalt- und Verfremdungstheorie), die immer noch Gültigkeit haben, von Wissenschaftlern jedoch aus Unkenntnis neu erfunden oder plagiiert werden. Einen stringenten historischen Abriss zur Nachahmungsästhetik hat Wilhelm Seidel vorgelegt. Einige Beiträge bedürfen (non multa, sed multum) gedanklicher Fortspinnung: der Kunst-Wirklichkeits-Bezug (S. 151 ff.) wird, wie überhaupt die geschichtsübergreifende Problematik musikalischer Mimesis, nur unzureichend behandelt. Darauf sollte „Musik als kosmisches Gleichnis“ (S. 110 ff.) – eine archetypische, nicht nur platonische Vorstellung – bezogen werden. Die kritisierte Idee absoluter Musik (S. 217 ff.) könnte mit einer wandelbaren Idee des Absoluten in der Musik konfrontiert werden. Über den „Begriff der Situation“ (S. 355 ff.) erfahren wir wenig im Vergleich zu dessen kunsttheoretisch äußerst fruchtbarer Funktion in existentialistischer Philosophie und moderner Dramaturgie. Und über John Cage erfahren wir weit mehr, wenn Santiago Torre Lanza – fern zeitgeistiger Ambitionen – dessen Verwurzelung im amerikanischen Transzendentalismus des 19. Jahrhunderts zur Sprache bringt.

Wo es den Autoren um Aktualität geht, um Ästhetik heute (besonders ab S. 300), erscheint die diskursiv-historische Betrachtungsweise keineswegs hinfällig, aber sie wird teleologisiert, sprich: einem Fortschrittsdenken unterworfen,

das von der Überwindung vermeintlich obsoletter Kategorien wie Ausdruck, Autonomie und Werk ausgeht (die schon mehrfach totgesagt wurden). Ziel ist, worauf sich Herausgeber und einige Autoren offensichtlich verständigt haben, eine innovative ‚Ästhetik der Präsenz‘. Repräsentation werde, wie Marion Saxer verdeutlicht, von Präsentation, symbolische würden von indexikalischen Zeichen abgelöst. Mehrere Autoren landen so – mit einem gewissen Unbehagen – bei einem konventionalisierten Spätdekonstruktivismus, in dem, der Kunst aufoktroiert, altes ideologisches Denken seine Fortsetzung findet. Wenn Künstler sich nicht als Sinnproduzenten begreifen, „die kraft ihrer Intention den musikalischen Zeichen Bedeutungen verleihen“ (S. 329), dann werden wir es tun, mit der aktiven Intention des Rezipienten. Wie es im Übrigen auch mit den erfreulich zahlreichen, anregenden Abbildungen geschieht: Da wird in den Bildlegenden auf Bedeutung einschließlich verwegener, hermeneutisch fragwürdiger Projektionen keinesfalls verzichtet. Was liest man zum naturalistischen Abbild einer in Klaviermusik Schumanns versunkenen Hörerin: Die Musik selbst sei damit bildlich wiedergegeben (S. 191). Schon im Text zur ersten Abbildung (S. 28) heißt es von der Kunst der letzten 30 Jahre, sie repräsentiere nichts, ermögliche aber „die eigene Erfahrung des Gegenwärtig-Seins“. Realiter tut sich gerade diese Kunst, in Bild und Ton, bei der Fülle an historischen Reminiszenzen schwer mit jeder Art von Vergegenwärtigung.

Eigentlich wollten wir über die spezifische Methodik einer Subdisziplin Musikästhetik reflektieren. Nun aber erweitert sich die Problematik. Welcher Methoden bedient sich die Systematische Musikwissenschaft als Ganzes: Ist es nicht ein postmoderner Mix aus der Nachkriegsmusikologie systematischer und historischer Prägung? Hier liegt im Umgang mit Geschichte eine gewisse, zumindest kurzfristige Aktualität. Bleibt zu hoffen, dass aus dem Konglomerat Synthesen, d. h. wirklich neue Gedankenverbindungen entstehen.

(Juni 2005)

Joachim Noller