

sik nach dem 2. Weltkrieg so in den Vordergrund gestellt wird, zu Lasten des Ausdrucks der inneren seelischen Welt. Was wird da ausgeblendet? Welche existenziellen Erfahrungen verbergen sich hinter dem musikalischen Material, wofür ist es Ausdruck? Hier läge die Chance für ein philosophisches Zur-Sprache-Bringen der neuen Musik – leider lässt Wellmer sie gänzlich ungenutzt.

Vor dem Kapitel über Lachenmann steht eines über John Cage, der die Sprachlichkeit der Musik in radikaler Weise beseitigt hat, indem er das verantwortliche kompositorische Subjekt durch Zufallsoperationen ersetze. Zur Frage, wie die Dekonstruktion von Sinn doch wieder Sinn ergibt, entfaltet Wellmer eine subtile Dialektik, der folgen will, wer mag. Die eigentlich philosophisch interessante Frage, ob und inwieweit der von Cage bemühte Zen-Buddhismus eine solche Ästhetik der »Befreiung der Klänge« wirklich trägt, wird nicht einmal gestellt. Wellmer zitiert nur sekundäre Quellen aus dem Umfeld von Cage und macht sich nicht die Mühe, auch nur einen Text buddhistischer Philosophie heranzuziehen.

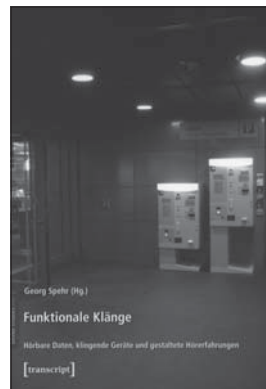
Das Schlusskapitel gibt einen Überblick über die Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, über die Komponisten und Strömungen, die Wellmer neben Cage und Lachenmann für erwähnenswert hält. Auch hier ist der Blick verengt auf die Avantgarde-Musik – der Name Alfred Schnittke fällt kein einziges Mal – und der Versuch einer philosophischen Durchdringung wird gar nicht erst unternommen. So stürzt ein Buch, das vielversprechend begonnen hatte, in der zweiten Hälfte in eine erschreckende Eindimensionalität ab. Wellmer ist wohl nicht Musiker genug, um unabhängig vom etablierten Mainstream eine Position zur zeitgenössischen Musik zu finden, zu sehr an sein Vorbild Adorno gebunden, um dessen Materialbegriff, dessen lineares Geschichtsdenken und dessen These vom Ende der Tonalität zu hinterfragen. So bleibt leider der Eindruck, ein verdienstvoller Philosoph sei hinter den eigenen Möglichkeiten weit zurückgeblieben und hätte sich zum Sprachrohr einer bestimmten Strömung der zeitgenössischen Musik gemacht. Aber dennoch: lesenswert ist das Buch allemal. [Wolfgang-Andreas Schultz]

Georg Spehr (Hg.): Funktionale Klänge

Bielefeld (transcript) 2009

Als zweite Publikation der Buchreihe »Sound Studies« fokussiert der vorliegende Band »Funktionale Klänge. Hörbare Daten, klingende Geräte und gestaltete Hörerfahrungen« das Thema der funktionalen Klänge und macht unmissverständlich deutlich, dass es hier um ein Forschungsgebiet geht, das im Schnittpunkt unterschiedlicher Erkenntnisinteressen liegt. Zu Beginn zeigt Hans-Ulrich Werner, wie schwierig die Grenze zwischen künstlerischer Arbeit und rein funktionalen Implikationen, etwa der Erleichterung alltäglicher Verrichtungen durch den Einsatz von Klängen, zu ziehen ist. Ergebnis seiner Erkundung von akustischer Kreativität in Klangökologie und Soundscape Design ist die für viele weitere Texte maßgebliche Ansicht, die Entstehung von Installations- und Soundscape-Kunst und die Bemühungen um Sounddesign würden aus denselben künstlerischen Motivationsquellen gespeist. Dieser Bezug auf das künstlerische Potenzial ist auch Aus-

gangspunkt für Daniel Hug, der die Grundlagen des narrativen Sounddesigns im Film skizziert und Gemeinsamkeiten, aber auch bedeutsame Unterschiede



zu dessen Gebrauch in elektronischen Spielen aufzeigt. Darüber hinaus beschreiben Marcel Kloppenburg und Jan Paul Herzer in ihrer Untersuchung zum Zusammenhang von funktionalem Klang und Markenkommunikation die Entwicklung so genannter »Corporate Sounds« – also von

Klängen, die auf auditiver Ebene eine Markenidentität kommunizieren – gleichfalls als künstlerischen Gestaltungsprozess, der sich auf Grundlage eines

interdisziplinären, intermedialen Ansatzes vollzieht. Erstaunlich ist das völlige Ausblenden von negativer Implikation des geschilderten Ansatzes, handelt es sich bei den beschriebenen Phänomenen doch um Mechanismen der totalen Manipulation, die rasch auch ins Negative gewendet werden können. Ein klein wenig kritische Distanz zum eigenen Forschungsgegenstand hätte besonders diesem, aber auch so manch anderem Beitrag nicht geschadet.

Ins Zentrum anderer Beiträge rückt dagegen eher der empirisch geprägte Blick auf die Möglichkeiten, funktionale Klänge zu gestalten und deren Funktionsmechanismen zu verstehen sowie ihre Anwendung zu optimieren. Themen wie die Steuerung von Klanginformationen bei Alarm- und Warnsounds im Automobil durch Nutzung des Kontrasts zwischen »Everyday« und »Musical Listening« samt der damit verbundenen Aufmerksamkeitsstufen (Nicola Frikke), die Sonifikation als Ansatz zur Verwendung von Klang zwecks Verbesserung des Verständnisses und der Interaktion mit komplexen Daten sowie als Hilfsmittel zu deren struktureller Auswertung (Thomas Hermann), die Gestaltung des »Sonic Interaction Design« unter Berücksichtigung einer »Kommunikation« zwischen Mensch und Maschine (Steffi Hußlein), die Untersuchung des kontextsensitiven Designs von akustischen Interfaces (Max Schneider) oder die Entwicklungslagen zum Design funktionaler Klänge auf der Basis so genannter »Design Patterns« (Christoph Frauenberger) werden abstrahierend oder ausführlicher als Zielsetzungen der Forschung erläutert.

Konsens all dieser Beiträge ist zwar die Behauptung, dass akustische Elemente zukünftig eine immer wichtigere Rolle bei der Gestaltung interaktiver Systeme spielen werden; besonders interessant wird es allerdings dort, wo die Autoren auch die emotionale Komponente in ihre Überlegungen mit einbeziehen. So skizziert Matthias Rath einen Entwurf zur Erzeugung naturgetreuer und dynamischer Alltagsklänge, bei dem Effektivität und Effizienz als Kriterien zur Gestaltung interaktiver Systeme durch Elemente wie Emotion, Ästhetik und Motivation ergänzt werden, während Sascha Mahlke und Iris Lemke dafür plädieren, die akustische Qualität als ästhetischen Aspekt des subjektiven Nutzungserlebens verstärkt im Kontext von haptischen und visuellen Aspekten zu diskutieren. Auf solche Fragestellungen bezogen ist auch

Kai Bronners Text, der das empirisch schwer fassbare Moment der Klangfarbe zum Gegenstand hat und den Geräusch- und Klangfarbenraum als unteilbares Ausgangsmaterial für die akustische Gestaltung skizziert. Er führt damit die Diskussion in den Bereich der Ästhetik und beschreibt methodische Ansätze zur weiteren Erforschung dieser Problematik.

Als Gegengewicht zum euphorischen Tonfall vieler Aufsätze fehlt im Grunde die Bestandsaufnahme einer Entwicklung, die von primär technischen Fragestellungen wegführt und die Möglichkeiten körperlicher Erfahrungs- und Erlebensformen einbezieht. Eine solche Tendenz findet sich allein bei Ulrike Sowodnik, die den pädagogisch nutzbaren Prozess einer wirkungsorientierten Klangwahrnehmung schildert, indem sie das Potenzial einer funktionsbezogenen und sensorisch an der körpereigenen Klang- und Gewebewahrnehmung ausgerichteten Arbeit mit Stimmklang als Reaktion auf die aktuellen Anforderungen an Vokalistinnen darstellt. Die Autorin setzt somit gerade dort an, wo sich durch Funktionalisierung kaum genutzter Wahrnehmungsbereiche neue künstlerische Gestaltungsmöglichkeiten zurückgewinnen lassen, während ansonsten eher die Frage der technischen Machbarkeit im Mittelpunkt steht, bei der das menschliche Körperwissen auf längere Sicht durch Prothesen verdrängt wird und der Prozess, mit dem die materielle Realisierung bestimmter Aktivitäten verbunden ist, ohne Erlangung eines Mehrwerts verloren geht.

Angenehm ist daher auch der nachdenklichere und differenziertere Tonfall der beiden abschließenden Aufsätze: Holger Schulze wendet sich der transkulturellen Anthropologie der Klänge zu und zeichnet nach – dabei den gängigen Konsens zur gleichsam globalisierten Angleichung verschiedener Kulturräume hinterfragend –, »wie weit das Verständnis eines Menschen aus einem Kulturraum für die Handlungsweisen von Menschen eines anderen reichen kann« (277). Dies berührt offensichtliche Unterschiede in der Auffassung von Klangzeichen, für die nicht nur das Klangzeichen selbst, sondern auch das spezifische Umfeld der Wahrnehmung von Bedeutung ist, da – nach dem Prinzip des »bodily felt sense« (281) – performative Aktionen möglicherweise nicht kulturübergreifend zu erfassen sind; unausgesprochen sind Schulzes Ausführungen daher auch auf das interkulturelle Missverständnis eines kultur-

übergreifend vorgehenden Gestaltens von Klängen gerichtet, das in anderen Texten mitschwingt. Frank Lachmann wendet sich hingegen der »Stille als Ausprägung und Sonderform von Klang« (291f.) zu, indem er sie nach dem Prinzip der negativen Definition von Klang zu bestimmen sucht. Von dieser Grundlage aus fragt er zunächst danach, wie Stille überhaupt komponiert werden kann (denn auch eine Pause kann wiederum nur durch den Kontext zu dem werden, was sie ist); in einem zweiten Schritt kehrt er dann im Sinne der Emanzipation von Stille die Argumentation um und untersucht, welchen Erkenntnisgewinn es bringen würde, Stille als Normalzustand und Bewegung/Aktivität als Ausnahme

zu werten – wohl wissend, dass angesichts der heutigen Allgegenwart von Klang diese Annahme eine »Abkehr von kulturell bedingter Konditionierung« (299) bedeuten würde, verbunden mit einem gewandelten Blick auf die Dinge, der eine Intensität des Klangerlebens nach sich ziehen könnte. Hier läge nach Lachmann denn auch eine bedeutsame Chance für die Funktionalisierung von Klängen: eine neue »Möglichkeit der Artikulation« (301) zu gewinnen, indem man Stille als gleichwertig zu anderen funktionalen Klängen betrachtet, um dadurch längerfristig – neue Formen des Aufhorchens provozierend – die Beziehung zwischen Produzent und Rezipient entscheidend zu verändern. [Stefan Drees]

H. J. Marx (Hg.): Internationale Händelbibliographie (1959–2009) Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 2009

Wissenschaftsgeschichtliche Konjunkturzyklen werden im Falle personenbezogener Forschungsgebiete auch durch die Fünfzigjahreszeiträume runder Jubiläen beeinflusst, wie sich etwa im Falle Georg Friedrich Händels (1685–1759) erweist. Das Erscheinen der »Internationalen Händel-Bibliographie (1959–2009)« zum zweihundertfünfzigsten Todestag des Komponisten zeugt hiervon ebenso wie die Tatsache, dass der eigentliche Neubeginn einer breiten und internationalen Händelforschung um das Jahr 1959, also zweihundert Jahre nach Händels Tod, anzusetzen ist: Damals waren soeben die ersten Bände der »Hallischen Händel-Ausgabe«, die Dokumentarbiographie von Otto-Erich Deutsch und Winton Deans Buch über die Oratorien erschienen. Seither haben bis heute rund eintausend im Register der vorliegenden Bibliographie namentlich verzeichnete Autoren zu dem gewaltigen Unternehmen Händel-Forschung beigetragen. Unter diesen ist der Herausgeber Hans Joachim Marx zweifellos einer der profiliertesten. Neben seinen eigenen Untersuchungen hat Marx durch die Begründung und editorische Betreuung u. a. der »Göttinger Händel-Beiträge« und der »Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe« sowie unlängst des neuen »Händel-Handbuchs« maßgeblich dazu beigetragen, der wissenschaftlichen Auseinanderset-

zung mit dem »deutsch-englischen« Komponisten dauerhafte Publikationsforen zu schaffen.

Die zweiteilige Anlage der Bibliographie folgt im Wesentlichen den in den »großen« Komponistenartikeln der Enzyklopädie »Die Musik in Geschichte und Gegenwart« angewandten Grundzügen: Auf einen ersten Abschnitt mit »allgemeiner Literatur« (Bibliographien, Kataloge, Diskographien, Sammelpublikationen, Werkverzeichnisse, Gesamt- und Erstausgaben, Faksimile-Editionen) folgt die in neun Abteilungen gegliederte »spezielle Literatur« (Biographie, Ikonographie, Beziehungen zu Zeitgenossen und Institutionen, Überlieferung und Edition, Kompositionsweise und Parodieverfahren, Kompositionen, Aufführungspraxis, Rezeptionsgeschichte, Händel-Forschung und Händel-Deutung). So lässt sich rasch ein Überblick über das Ausmaß der jüngeren Publikationen gewinnen, unter denen allein mehr als siebzig Biographien zu nennen sind. Ebenso auffällig ist gerade in jüngster Zeit der Zu-

