Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (2010)

Heft: 112

Rubrik: Bücher/CD/DVD = Livres/CD/DVD = Libri/CD/DVD = Books/CD/DVD

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 04.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Klang (ohne) Körper. Spuren und Potenziale des Körpers in der elektronischen Musik
Michael Harenberg, Daniel Weissberg (Hrsg.)
Bielefeld: transcript 2010, 251 S.

Franziska Baumann mit Sensorhandschuh.
Foto: Francesca Pfeffer

Elektroakustische Musik unterscheidet sich von instrumental-vokaler Musik dadurch, dass man in der Regel darin keinen Musiker hört, sondern nur Klänge, über deren Ursprung man nichts weiss. Spätestens seitdem wir der einsamen Musikerin auf der Bühne begegnen, reglos über ihren Laptop gebeugt, während im Saal klangliche Orkane sich entladen, wird deutlich, wie wenig das grundlegende Paradigma der Klangerzeugung – mit meinem Körper bewege ich ein Objekt, das in der Folge klingt – genügt, um alle Formen des aktuellen Musizierens abzubilden. Michael Harenberg und Daniel Weissberg haben im Rahmen eines Forschungsprojektes der Hochschule der Künste Bern eine Sammlung von Aufsätzen vorgelegt, in der acht Autorinnen und Autoren in zehn Beiträgen über Körper und Klang nachdenken. Eine Besonderheit der Publikation ist der medientheoretische Ansatz mancher Texte, bei dem vor allem die Relationen zwischen den drei Momenten Körper, Instrument und Klang untersucht werden.

Zwei Beiträge gehen explizit von diesem medientheoretischen Ansatz aus. Michael Harenbergs Text *Mediale Körper – Körper der Medialität* führt unmittelbar in die Thematik des Buches ein und gibt gleichzeitig Einblick in eine reiche und relevante Literatur. Harenberg weist darauf hin, dass der «Diskurs des Körpers» in den letzten Jahren an Wichtigkeit zugenommen hat, nachdem sein Verlust allenthalben angekündigt wurde. Beispiele für Veränderungen von Körperbildern in der Vergangenheit sind die Verschriftlichung der Sprache, aber auch die «analoge Schrift» der klingenden Stimme in Schallplattenrillen. Auch die gender-unabhängige Zuweisung der Stimmlagen von Sängern im Barock ist ein Beispiel für ein uns nicht selbstverständliches Körperbild. Harenberg führt den Leser von der musizierenden Maschine des frühen 20. Jahrhunderts über den Mensch-Maschine-Cyborg bis hin zum «Surfen auf den Strömungen permanenter Vorschläge und Optionen einer in Echtzeit sich unendlich verzweigenden, fraktalen Entscheidungsformation formaler wie sinnlicher Artefakte». Der Text von Jin Hyun Kim, *Embodiment musikalischer Praxis und Medialität des Musikinstruments*, untersucht die mediale Struktur digitaler interaktiver Musikperformances. Instrumentaltechniken passen sich denjenigen des Körpers an. Das Phänomen der Resonanz fügt Instrument und Körper zusammen, wie bei der Singstimme. Kim kritisiert die «naive» Vorstellung des Musikinstruments als «Übersetzungsmittel musikalischer Intentionen». Sie schreibt: «Körperlich vermittelte musikalische Artikulationen sind Momente [...], im Zuge derer musikalische Bedeutungen, Ideen und Zustände allererst präsentiert und herbeigeführt werden.» Und ferner: «Die Medialität des Musikinstrumentes besteht also nicht darin, feste stabile musikalische Intentionen zum Ausdruck zu bringen, sondern darin, sie als mediatisierte allererst im situativen dynamischen Kontext fühlbar und reflektierbar zu machen.» Auch Rolf Grossmanns Text *Distanzierte Verhältnisse? Zur Musikinstrumentalisierung der Reproduktionsmedien* ist als medientheoretischer Beitrag zu lesen, wenn auch von ganz anderer Art als die oben besprochenen. Grossmann analysiert anhand konkreter Beispiele «die Veränderung der Relation zwischen musikalischem Handeln, seinen (technischen) Werkzeugen und der erzeugten klingenden Struktur», und zwar dann, wenn Geräte, die für die Reproduktion von Klang ausgelegt sind, zu Musikinstrumenten werden. Musikautomaten, das Pianola, Plattenspieler, DJ-Mixers und der Computer werden in ihren Rollen als «wirkliche Instrumente» untersucht. Allen ist die Distanzierung gemeinsam, von der der Titel spricht: die physische Distanz von Körperklang und Instrumentalklang. Eine besonders interessante Diskussion über das Wesen der Kontrolle von technischen Instrumenten beschliesst den Text, der durchaus optimistisch in die Zukunft medialer Instrumente blickt.

Es ist zunächst überraschend, in einem Buch über elektronische Musik drei Aufsätze zu finden, die sich eingehend mit vor-elektronischen Zeiten beschäftigen. Doch alle drei tun dies auf faszinierende Weise und erweitern so den Horizont der Sammlung immens. Peter Reidemeisters wunderbarer Aufsatz *Körper, Seele, Musik, Maschine – Relationen und Wandlungen* ist der längste der Sammlung. Immer wieder spricht Reidemeister über uns vertraute Werke, Personen oder geschichtliche Situationen, und immer lernen wir sie in ganz anderen Zusammenhängen zu verstehen. Reidemeisters Analysen haben die Eigenschaft, dass sie sich mühelos zwischen der konkreten Oberfläche des jeweiligen Themas und einer tiefer liegenden, deutenden, Zusammenhang stiftenden Schicht hin- und herbewegen. Diese gegenseitige Durchlässigkeit von Materiellem und Geistigem bildet das

eigentliche Thema des Textes und definiert gleichzeitig den Hintergrund, vor dem die ganze Sammlung zu lesen ist. Im Anhang findet sich eine detaillierte Bibliographie.

Claudio Bacciagaluppi erzählt in seinem Text *Aus der Zeit vor Welte: Der Melograph* die spannende Geschichte der Entwicklung einer Technologie zur Aufzeichnung gespielter Musik. Von den ersten Beschreibungen einer mechanischen Aufzeichnung durch einen gewissen «Rev. Mr. Creed» im Jahr 1747 in London bis hin zu den letzten Vorgängern des Welte-Mignon-Pianolas lernt man einen bunten Reigen von mechanischen, elektromagnetischen, elektrochemischen, pneumatischen und phonographischen Geräten kennen. Auch hier gibt eine umfangreiche Bibliographie der Leserin Vorschläge für weiterführende Lektüre. Kai Köpps Beitrag *Historische Streichbögen als Interfaces* geht von der These aus, dass die Entwicklung des Streichbogens in den letzten 300 Jahren vom jeweiligen Repertoire ausging. Der Bogen konnte rascher als der Resonanzkörper des Streichinstruments auf Stilwechsel reagieren. «In den Spieleigenschaften originaler Bögen materialisiert sich eine repertoirespezifische Klangästhetik», sowohl in Bezug aufs Einzelinstrument wie auch in Bezug auf den Orchesterklang. Nach einer Diskussion über die Konstruktion und die Datierung historischer Bogenmodelle, führt Köpp anhand der jeweiligen Bogeneigenschaften durch die Repertoires um 1690, 1740, 1780 und 1810. Ein Absatz über Streichbögen und Orchesterklang beschliesst, vielleicht etwas abrupt, diesen spannenden und originellen Text.

Franziska Baumanns Text *Interfaces in der Live-Performance* steht in direktem Zusammenhang mit der Thematik der Sammlung und zeugt von der grossen praktischen Erfahrung der Autorin. Die Willkürlichkeit der Beziehung zwischen Spielgestik und Klangerzeugung spiegelt sich in der Medialität des Feedbacks. Baumann ist an Strukturen körperlicher Feedbacks interessiert, die taktiles und haptisches Empfinden nutzen. Hier steht die Forschung erst am Anfang. Baumann bespricht das Problem der Kontrolle multipler Parameter in der Live-Elektronik und unterstreicht die Wichtigkeit von kinästhetischem Feedback für die intuitive Gestaltung klanglicher Ereignisse. Zur Illustration erläutert sie Konstruktion und musikalisches Konzept eines interaktiven Instruments («Sensorglove»), das Bewegungen von Fingern, Hand und Arm in Kontrollsignale verwandelt.

Daniel Weissberg ist mit einem grossen Beitrag vertreten, dessen drei Abschnitte über das Buch verteilt sind. Alle drei Texte sind von grösster Relevanz für die Thematik der Sammlung. Der erste Text, *Zur Geschichte elektroakustischer Instrumente aus dem Blickwinkel der Körperlichkeit*, stellt fest, dass keines der durchaus in der Instrumentaltradition des 19. Jahrhunderts entwickelten elektrischen Instrumente der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu musikalischen Erneuerungen geführt hat. «Dies blieb elektromagnetischen Instrumenten, vor allem der E-Gitarre, vorbehalten.» Weissberg beschreibt zwei sich kaum berührende Entwicklungen. Die erste umfasst die neuen elektronischen Instrumente, die andere gibt klanglichen Aspekten des Komponierens grössere Bedeutung. «Klang wird als abstrakte Struktur gedacht und komponiert. Das ist die Voraussetzung für eine Musik, die in letzter Konsequenz auf körperliche Bedingtheit verzichten kann.» Der zweite Teil von Weissbergs Beitrag, *Klangerzeugung als Drama und Resonanzphänomen*, ist ein zentraler Text der Sammlung. Er analysiert die zunehmende Virtualisierung der Momente der Klangerzeugung: Erregung, Resonanz, aber auch das mediatisierende Interface. «Die Absenz physischer Bedingtheit, sowohl was den Vorgang der Klangerzeugung als auch was das Instrument betrifft, eröffnet den Raum des Virtuellen, in den u. a. auch eine virtuelle Körperlichkeit, der gedachte Körper, Einzug halten kann.» Der dritte Teil, *Gestorben! Aufzeichnungsmedien als Friedhöfe. Warum Aufnahmen sterben müssen*, setzt sich erneut mit dem «Verlust der Körperlichkeit» auseinander. Viele Gedankenstränge werden hier in angenehmer Parataxis ausgebreitet: Verschriftlichung der Sprache / Verschriftlichung der Musik, die Figur des Doppelgängers, die «Virtual Reality» einer durch Schnitt und Montage entstandenen «Interpretation», der Einfluss des MIDI-Standards, der Computer als Universalmaschine. Das Buch schliesst mit einer ausführlichen Dokumentation dieses Forschungsprojektes der Berner Hochschule der Künste.

Klang (ohne) Körper stellt wegen der Vielfalt der methodischen Ansätze der Autoren hohe Anforderungen an den Leser. Seine Lektüre ist entsprechend lohnend für alle, die sich mit der Theorie einer neuen Kunst beschäftigen wollen. Das Buch ist indessen auffallend germanozentrisch ausgefallen; es enthält kaum einen nicht deutschsprachigen Literaturhinweis. Man würde sich für eine nächste Publikation den Einbezug von Ergebnissen anderweitiger Forschung sowie eine etwas breitere Sicht auf das eminent wichtige Thema der Entkoppelung von Körper und Klang wünschen.

Gerald Bennett

Musik, Ästhetik, Digitalisierung. Eine Kontroverse
Johannes Kreidler, Harry Lehmann, Claus-Steffen Mahnkopf
Hofheim: Wolke-2010, 176 S.

2006, sechzig Jahre nach dem Erklingen des ersten Tonbandstückes, 15 Jahre nach der Verbreitung des Internets und fünf Jahre nach der Entwicklung des Web 2.0, schrieb Harry Lehmann, 45, Philosoph aus Berlin, den kurzen, aber provokativen Text *Zur Digitalisierung der Neuen Musik – ein Gedankenexperiment*. Digitalisierung der Neuen Musik? Digital ist sie doch schon längst! Was steht Neues in jenem Text, von dem sich Claus-Steffen Mahnkopf, 48, Komponist aus Freiburg, derart in Rage bringen lässt? Mahnkopfs Antwort auf Lehmanns Text fällt vernichtend aus. Man spürt, dass es um mehr als nur die Digitalisierung geht.

Johannes Kreidler, 30, Komponist und Konzeptkünstler aus Berlin, Verfechter eines radikalen Pluralismus, Liebhaber des Web 2.0, verteidigt Lehmanns Thesen leidenschaftlich und zieht gegen Mahnkopf in die Schlacht: Im Buch *Musik, Ästhetik, Digitalisierung. Eine Kontroverse* beschiessen sich Kreidler und Mahnkopf mit rhetorischen Giftpfeilen, manchmal überraschenden, manchmal altbackenen, nicht selten lehrmeisterlichen. Unfreiwilliger Humor hält Einzug. Vor allem aber werden dem Leser fundierte Einblicke in die Ästhetiken der Kontrahenten und Konkurrenten gewährt, wenn auch in einer Weise, die zeitweise die Frage provoziert, worum es hier eigentlich geht: Um Mahnkopf und Kreidler oder um Digitalisierung? Über das «Unmögliche» in der Musik, über «Musik mit Musik» oder über den digitalen Wandel in der Neuen Musik?

Es ist all dies und noch einiges mehr – das Buch ist dicht, teilweise sprunghaft und ausufernd in der Thematik. Verwundern mag das nicht, und Anlass zu Kritik ist dies ebenso wenig; es ist das Abbild einer Zeit, die mit den Folgeproblemen der Postmoderne zu kämpfen hat. Da ringen zwei Komponisten um ihre Ästhetiken, mithin um strikte Materialfragen. Materialfragen?! Ja, richtig: Materialfragen! Zu Recht bemerkt Mahnkopf, dass Kreidlers Kompositionsideal Charakteristika einer für überwunden gehaltenen Fortschrittslogik trägt. Mit Recht moniert Mahnkopf, dass Kreidlers «Musik mit Musik» den klassischen Avantgardetechniken (ent)täuschend nahe steht, jedoch: Mahnkopf übersieht, dass im Zeitalter der Freiheit des Materials durchaus auch solche Vorgehensweisen rechtens sind. Alles ist rechtens. Das war bis anhin der Segen der (naiven, oder wie andere – unter anderem Kreidler – sagen würden: Widmann'schen) Postmoderne. Langsam (man darf ruhig anmerken: sehr langsam) bemerkt die Gemeinde, dass der Segen auch ein Fluch ist. Ein Fluch, der die reflexiven Komponisten wie Kreidler und Mahnkopf mit Wut erfüllt. Diese Wut setzt Aggressionen frei und verleitet Mahnkopf zu haarsträubender Polemik gegen Lehmann. Diese Wut setzt Aggressionen frei und verleitet Kreidler zu radikalen Forderungen und fehlgeleiteten Schlussfolgerungen («Wer für Geige schreibt, schreibt ab»). Die Kontroverse ist nur auf den ersten Blick eine zwischen Mahnkopf und Kreidler. Es ist die Wut derjenigen, welche – aus unterschiedlichsten Gründen – die naive Postmoderne satt haben. Wobei angemerkt werden darf, dass Mahnkopfs Wut vermutlich noch aus weiteren Quellen genährt wird.

Was aber sagt eigentlich Lehmann in dem Text, der zum Auslöser der Kontroverse wurde? Eher als von der Digitalisierung handelt Lehmanns These von der «Virtualisierung» der Neuen Musik. Lehmann beschreibt in einem Gedankenexperiment, was eintreten könnte, wenn verschiedene Bereiche der Neuen Musik – wie Partiturherstellung und Distribution, Kompositionshilfen à la «Soundshop», die Aufführung selbst – in die Virtualität getragen würden. Die Folge davon laut Lehmann: Die Autonomie der Komponisten würde steigen, da die Abhängigkeit von Institutionen, Verlagen und hilfreichen Kontakten schrumpfen würde; infolgedessen obsiege die Qualität und verdränge die auf Erfolg schielenden, strategisch vorgehenden Komponisten – ein Argument, das im Anschlusstext als «Theorie der Entinstitutionalisierung» weiter ausgearbeitet wird. Es ist dieselbe positive Wertung der Virtualität bzw. des virtuellen Durchschlages in die Realität, die von den Verfechtern des Google-Universums vertreten wird: Die Hoffnung, dass durch die Virtualität der Demokratisierungsprozess voranschreitet. Freilich ist dies keine unumstrittene These. Die Debatte um Googles «Street-View» zählt zu den Lieblingsthemen der Medien und kreist im Kern um dasselbe Problem.

Eines ist sicher: Mit der Virtualisierung der Neuen Musik werden die Karten neu gemischt. Lehmann hat in diesem Punkt in ein Wespennest gestochen: Die Virtualisierung der Neuen Musik mausert sich zur Machtfrage. Dass die Neue Musik, die in Agonie ihren heterogenen Ästhetiken entgegentritt, einen kräftigen Tritt in den Hintern benötigt, sei unbestritten. So gesehen sind Kreidlers spitzzüngige Forderungen erfrischender als die mahnkopfisch-altadornitische Verpflichtung, in der Musik das Unmögliche zu denken. Deklarierte Utopie (auf die der Begriff des «Unmöglichen» eigentlich abzielt) ist keine, auch wenn sie philosophisch durch Derrida gestützt wird.

Es bleibt zu hoffen, dass der Streit mit diesem Band nicht abgeschlossen, sondern lanciert wurde. Die Gemeinde braucht mehr von dieser hier angestossenen Kontroverse!

Patrick N. Frank

L'Analyse musicale, une pratique et son histoire

Rémy Campos, Nicolas Donin (dir.)
Genève, Droz / H.E.M. — Conservatoire supérieur de Musique de Genève, collection Musique & Recherche, 455 pages

Cet ouvrage de quatre cent cinquante pages n'entend pas écrire à lui seul l'histoire d'une discipline qui s'est progressivement imposée dans les conservatoires puis en tant que discipline musicologique. Il entend poser quelques bases de cette histoire, en langue française, et apporter ainsi sa contribution à une histoire internationale de l'analyse musicale. Déjà le titre du livre situe la démarche, portant donc sur une pratique et sur son histoire. Les deux directeurs de la publication, dans la partie intitulée « Pré-histoires » parcourent, pour le premier, l'archéologie du concept, pour les deux, qui unissent leurs efforts, la préhistoire de l'analyse dans le contexte du wagnérisme. Mais justement : cette discipline doit-elle son statut de discipline à ses objets ou à ses méthodes ? L'ambition historienne de l'ouvrage évite de tomber dans ce dilemme et dans une dispute interminable : on ne peut pas objectiver une pratique ; les faits sont directement pensés à travers l'activité analytique et ne peuvent donc pas être considérés comme des faits bruts.

D'emblée se pose la question d'une activité procédant essentiellement à partir du substrat notationnel. Il eût été fort commode d'ailleurs de se limiter à cette activité-là, qui caractérise sans doute encore l'analyse musicale, comme de fait une analyse de partitions. Donin use d'un néologisme pour souligner la nécessité d'un « estrangement », de fait, la nécessité de se déprendre d'une analyse procédant unilatéralement à partir des traces notationnelles. Non pas qu'il s'agisse de renoncer à caractériser l'analyse comme une forme de réécriture, mais plutôt de plaider en faveur d'une « grammatologie » généralisée, qui ne dépende plus intrinsèquement de la notation des pratiques compositionnelles mais prenne en compte d'autres traces. Un premier exemple donne le ton (« Wagnérisme et analyse musicale. L'émergence de nouvelles pratiques savantes de lecture et d'écoute en France à la fin du XIXe siècle »). On y découvre un lien très fort reliant dans ce contexte l'analyse des opéras et l'analyse des leitmotivs. Même si elle est orientée, on constate que l'analyse « moderne » est en voie de constitution, car elle opère déjà comme une manière de mettre à distance la critique et de se recentrer sur son objet.

La partie suivante interroge son objet non pas à partir de disciplines analytiques séparées, comme l'analyse fonctionnelle, la *set-theory* ou la sémiologie, mais à partir de quelques-uns des types de pratiques mises en jeu comme le dénombrement, la segmentation, la transcription à l'oreille, etc. La contribution de Marc Chemillier (« L'analyse paradigmatique. À propos de l'œuvre de Gilbert Rouget ») se heurte à un paradoxe : « la méthode *générale* que l'on a développée aura mis en évidence, en fin de compte, la *singularité* d'une pièce » (p. 105). On se rend compte de cette composante dans les fameuses analyses paradigmatiques de Ruwet ou de Nattiez (Jonathan Goldman, « Un outil de "mise en tableau" au service de l'analyse paradigmatique, et quelques divergences interprétatives »). C'est fort de cette conscience que l'auteur « teste » l'analyse assistée par un logiciel développé à l'Ircam, Score Charter, notamment dans le cadre de l'analyse d'œuvres de Boulez comme *Mémoriale* ou d'*Anthèmes*, ou dans celle de la *Sequenza VII* de Berio. Contrairement à ce qui semblerait tomber sous le sens, compte tenu de l'appellation du logiciel, Score Charter met en cause le primat des analyses basées uniquement sur l'élément notationnel pour porter également sur des « découpages basés sur le sonore ». Kofi Agawu se penche quant à lui sur l'élément oral, incluant l'audition, qui entre en jeu voire détermine une partie, étendue, de l'analyse (« La part de l'oralité en analyse musicale »). Les points de contact entre oral et écrit devraient être, selon lui, « à l'avant-plan de toute tentative d'exploration des politiques de l'analyse musicale » (p. 123). Quant à François Delalande, il conduit dans sa contribution une historicisation des composantes analytiques de la musique électroacoustique en envisageant les points de rencontre entre les analyses et des transcriptions à caractère « utilitaire » (« Pratiques et objectifs des transcriptions des musiques électroacoustique »). À lire sa contribution, on réalise ce que souligne la publication dans son ensemble, à savoir que les méthodes d'analyse se sont souvent développées face à des résistances dues à la nature de leurs objets mais aussi en servant d'autres visées que celle à proprement parler analytique.

La partie suivante propose de parcourir quelques terrains analytiques. Olivier Roueff se penche ainsi sur trois approches du jazz, celles d'André Schaeffner, d'Arthur Hoérée et de Hugues Panassié (« Opérations à cœur ouvert. Trois pratiques analytiques du jazz dans l'entre-deux-guerres »). Il n'est pas sans éloquence que ce soit dans le cadre du jazz que de telles analyses se révèlent être finalement des analyses de l'écoute même des analystes. La contribution de Gianmario Borio analyse ensuite de quelle manière la pratique analytique devient, dans le cadre du sérialisme, un discours accompagnant la production des œuvres et y tirant une forme de légitimité (« La réception de l'œuvre de Debussy par les compositeurs sériels : discours analytique et construction collective d'une image du passé »).

L'œuvre de Debussy, comme celle de Webern (et de Stravinsky), y joue un rôle fondamental, et pas seulement chez Boulez, mais aussi chez Stockhausen, Eimert, Leibowitz ou Barraqué. Xavier Bisaro se penche lui sur l'enseignement de la *Satzlehre* à Bâle et sur une pratique qui renoue avec les pratiques médiévistes et renaissantes (« La *Satzlehre* à la Schola Cantorum Basiliensis, ou la construction d'une perception éduquée »). C'est ici que l'on comprend de quelle manière la pratique analytique est une forme d'éducation qui guide les choix de l'interprétation musicale. Finalement, Sophie Maisonneuve se penche sur l'écoute telle que relayée par un nouveau genre, le commentaire discographique (« "L'art d'écouter la musique". Les commentaires discographiques des années 1910 à 1950 : genèse et paradigmes d'une nouvelle pratique analytique »).

La partie suivante rassemble des contributions interrogeant les prises de position qui se dessinent en filigrane dans les analyses, comme le révèle la traduction du fameux article de 1994 de Marion A. Guck (« Fictions analytiques »). L'auteure examine les stratégies narratives qui construisent un ensemble de représentations particulières. C'est dans le cadre, par exemple, de prises de positions théoriques que des rivalités nationales se voient réactivées (Alexander Rehding, « *La* à l'allemande contre *la* # à la française ? Notes de bas de page sur d'Indy, Riemann et Beethoven »). Et c'est dans le cadre d'une réception analytique de Schoenberg, autre exemple, que les dissensions entre les analystes apparaissent (Esteban Buch, « Analyser Schoenberg aux États-Unis entre Frisch et Forte »). Au bout du compte, on réalise que l'analyste opère à partir de son propre positionnement et qu'il cède parfois à cette « pulsion herméneutique qui conduit à interpréter plus qu'à décrire » (Agawu).

L'ouvrage se termine par la publication d'un essai étendu de Rémy Campos (« L'analyse musicale en France au XXe siècle : discours, techniques et usages »). Dans la troisième partie de cet essai, on assiste à la constitution du projet scientifique de l'analyse musicale, mais qui cependant tire sa légitimité, en partie comme le structuralisme, de la linguistique (entre autres p. 441). L'écart irréductible entre une approche « structurale », revendiquant sa scientificité, et une lecture « structurelle », soucieuse de tirer les conséquences de l'analyse pour l'activité compositionnelle, provoqua l'impossibilité pour les protagonistes de s'entendre et un contentieux sur la musique sérielle elle-même.

L'histoire sur laquelle porte l'ouvrage croise aujourd'hui celle des institutions. On y assiste au passage, toujours incertain, d'une pratique disséminée à une discipline musicologique structurée et pour une bonne part institutionnalisée. La position institutionnelle des deux directeurs, tous deux responsables de la recherche (pour l'un au Conservatoire de Genève et pour l'autre à l'Ircam), pointe sur le rapprochement entre la portée historienne du projet et sa portée actualisante (aux côtés de Laurent Feneyrou, Donin coordonne par ailleurs le projet de publications portant sur les théories de la composition musicale au XXe siècle). C'est ici que le projet scientifique s'avère être une pratique au même titre que les activités, dans le cadre musical, de l'interprétation ou de la composition. Deux constantes y apparaissent, celle d'une transversalité des savoirs et celle d'une résistance aux formes institutionnelles qui parfois figent les éléments plutôt qu'ils ne les mettent en mouvement.

Raphaël Brunner

Im Mass der Moderne. Felix Weingartner – Dirigent, Komponist, Autor, Reisender
Simon Obert, Matthias Schmidt (Hrsg.)
Basel: Schwabe 2009, 471 S.

Er war eine jener Persönlichkeiten, die leicht durch das lose gestrickte Netz der Geschichtsschreibung fallen und in der Wahrnehmung der Öffentlichkeit nach ihrem Ableben verblassen: «Zu Lebzeiten war er ein Dirigent von Weltruf, ein geachteter Komponist, ein weitsichtiger Theoretiker des Dirigierens und Leiter renommierter musikalischer Institutionen – gegenwärtig ist Felix Weingartner (1863–1942) nurmehr findigen Plattenliebhabern und spezialisierten Historikern ein Begriff.» Diese Diskrepanz war für die Herausgeber dieses Buches Grund genug, das Wirken Weingartners zu untersuchen und neuerlich ins Bewusstsein zu rufen. Erschwerend für eine gebührende Anerkennung in der Öffentlichkeit ist die Tatsache, dass Weingartner mit vielseitigen künstlerischen Veranlagungen ausgestattet war und damit in seiner Ganzheit schwer fassbar bleibt. Er war Komponist, Kapellmeister, Pianist, Regisseur, Schriftsteller, Poet, Lehrer, Philosoph, Mystiker, Herausgeber und Bearbeiter musikalischer Werke. Das einzige, was ihm aus diesen Tätigkeiten erwachsen ist, ist der Ruhm als herausragender Konzertdirigent und als einer der massgeblichen Beethoven-Interpreten seiner Epoche. Um das einseitige Bild in der öffentlichen Wahrnehmung zu erweitern und einen gebührenden Nachhall zu konsolidieren, haben sich die Autoren auf die Spurensuche gemacht nach der Persönlichkeit Weingartners und ihrer Bedeutung «innerhalb des kulturellen und gesellschaftlichen Lebens jener Epoche um 1900, welche gemeinhin mit dem Begriff der ‹Moderne› in Verbindung gebracht wird.»

Um die schillernde Persönlichkeit Weingartners zu erfassen, geht es in

einem ersten Teil um historisch relevante «Ausmasse des Lebens» und um «plurale Identitäten», in einem zweiten um den Autor Weingartner, in einem dritten um den Komponisten und schliesslich im vierten Teil um den Dirigenten. Eine wahre Fundgrube ist auch der umfangreiche und sorgsam aufbereitete Anhang mit einer Zeittafel, einem Werkverzeichnis, einer Diskographie und Bibliographie.

Mit einem weiten Fokus messen die Aufsätze dieses Bandes Weingartners facettenreiche Figur an der Moderne. Anhand von Schriftstücken von und über den Kosmopoliten, von Tondokumenten und Zeugenberichten konfrontieren die Autoren die Persönlichkeit Weingartners immer wieder mit seinen Zeitgenossen, Vor- und Nachlebenden. Dabei lassen sich die Autoren auf die Persönlichkeit Felix Weingartners ein, und nichts wird schöngeredet, im Gegenteil: Auch seine wenig ruhmreichen Eigenheiten – wie etwa die Schwäche einer überhöhten Selbsteinschätzung, die ihm den Ruf eines eitlen Menschen einbrachte – werden von verschiedenen Seiten beleuchtet, ausgemessen und in einen Kontext gestellt. Eine erspriessliche Vielfalt der Zugänge wird ermöglicht durch eine grosse Heterogenität unter den Autoren (Akademiker, Journalisten, Zeitzeugen, ausübende Musiker und Dirigenten), aber auch durch mannigfaltige Herangehensweisen. Es mischen sich historiographische Essays, Werkanalysen, Augenzeugenberichte und Analysen der Interpretationsforschung.

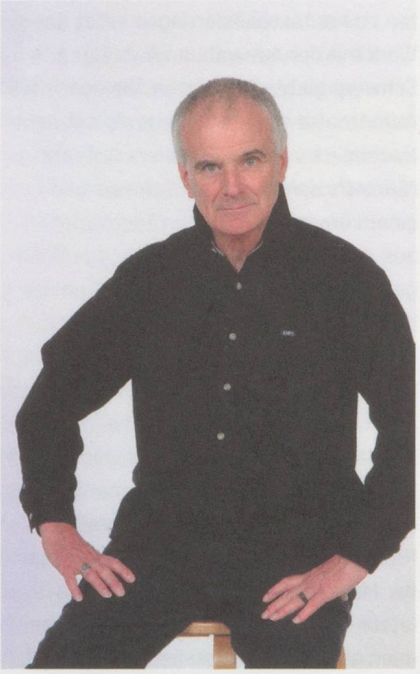
Zwei Aufsätze besprechen Weingartners zwiespältiges Verhältnis zu Kulturinstitutionen: Leila Zickgraf beleuchtet die prekäre Beziehung zwischen Weingartner und Berlin und versucht die Fragen der gegenseitigen Schuldzuweisungen zu lösen. Clemens Höslinger untersucht die Faktoren, die zu einer ungewöhnlichen Leistung führten: «Er stellte als Wiener Operndirektor einen einzigartigen Rekord auf, indem er dieses Amt nicht bloss einmal, sondern sogar dreimal innehatte.» Isabel Münzner und Simon Obert haben die Umstände der Unterschrift Weingartners auf dem Manifest *Aufruf an die Kulturwelt!* von 1914 aufgearbeitet, das für die «Kulturhaftigkeit der Deutschen» plädierte. Dagegen bezog Weingartner selbst fünf Jahre später in einem Artikel Stellung, worauf er wiederum für seine Deutschlandfeindlichkeit angeprangert wurde. Um die Auswirkungen des Ersten Weltkrieges geht es auch in Oberts ausführlichem Artikel über Weingartners Ouvertüre *Aus ernster Zeit*. Eine besondere Lektüre bietet Arne Stollbergs reichhaltiger Aufsatz *Der ‹Tragiker unter den Tondichtern›. Felix Weingartners Schubert-Bild im Spiegel der sechsten Symphonie*. Schliesslich machen aber die Intermezzi mit kurzen Texten von Weingartner das Buch zum abgerundeten Portrait einer illustren Persönlichkeit. Die Artikel, Auszüge aus Briefen und Typoskripten geben ein ganz persönliches Bild vom «Unikum», dem «Abgott des Publikums», aber «Schrecken der Manager» (Höslinger).

Aufschlussreich sind Weingartners Überlegungen zur «Modernität»: «So kann ich verfolgen, dass, was Kunst betrifft, eine Verminderung der Wertschätzung am frühesten dort eintritt, wo der Schöpfer sich bestrebte, dem gerade herrschenden Geschmack Rechnung zu tragen, oder wo die Sucht, etwas absolut Neues zu bieten, so auffällig ist, dass das Neue mehr eine verblüffende als eine künstlerische Gabe ist». Weingartner belegt sein Verständnis dafür, dass das zugleich Rück- und Vorwärtsgewandte des modernen Denkens bedingt, «dass Aktuelles, Transitorisches stets von einem Bewusstsein für das Unveränderliche und allzeit Gegenwärtige begleitet und von ihm gemessen, gewichtet und gerechtfertig wird» (Obert/Schmidt).

In Anbetracht der Vielseitigkeit Weingartners, seines erfüllten Lebens und den sich daraus ergebenden Möglichkeiten zu Kontextualisierungen setzt das Werk mit der Auswahl an Aufsätzen Schwerpunkte, einer davon: Weingartners Aufenthalte in der Schweiz, die mit dem Nachdruck von Weingartners Aufsatz *Meine Beziehungen zur Schweiz* und einem unveröffentlichten Typoskript aus den *Lebenserinnerungen* (aus Weingartners Nachlass, aufbewahrt von der Universitätsbibliothek Basel) sinnvoll dokumentiert sind. Darin spricht Weingartner an, was auch heute wieder Aktualität hat: «Die wirtschaftliche Krise, die sich auch in den anderen Schweizer Kunstzentren empfindlich bemerkbar machte, musste ja auch für Basel in Rechnung gezogen werden, obwohl ich der Meinung bin, dass die Kunst das letzte ist, was unter misslichen Allgemein-Verhältnissen zu leiden haben sollte. Gerade der Kunst ist die hohe Eigenschaft eigen, zu erheben, zu beglücken, hinwegzuhelfen über alltägliche Sorgen und uns immer wieder darauf hinzuweisen, dass der Menschheit Ziele gesteckt sind, die auf einer höheren Ebene liegen als die barometerartig auf- und absteigenden irdischen Wechselfälle.»

Michelle Ziegler

Peter Maxwell Davies Studies
Kenneth Gloag, Nicholas Jones (eds.)
Cambridge University Press 2010



© Pro Litteris

Cambridge University Press provides us with an interesting collection of essays under the common editorship of Kenneth Gloag and Nicholas Jones. The presence of this volume – not to mention other contributors, such as David Beard for instance –, shows quite clearly how active contemporary music studies seem to be at Cardiff University. It is also a delightful surprise to see that the book, although published in the very serious «Cambridge Composer Studies» series (alongside Debussy, Janácek, Messiaen, Shostakovich, Tippett, Webern, etc.), remains highly readable, and could readily serve as an introduction both to contemporary musicological methods and to the study of Maxwell Davies's work: indeed, the authors have been very careful to give clear introductions and summaries of the sources they use, which give the reader all the tools to enter into the most detailed analyses.

Perhaps the most striking feature of the collection is actually the «eclecticism» of its research, which combines the expected «one work» studies (a partly Jungian interpretation of *Taverner* focussing on «dogma», «transformation», «choice» and «coercion», by David Beard and a questioning of form and genre the *Symphony no 1*, by Kenneth Gloag, both invoking other sources when needed) but also on context, global themes, even Maxwell Davies's teaching activities.

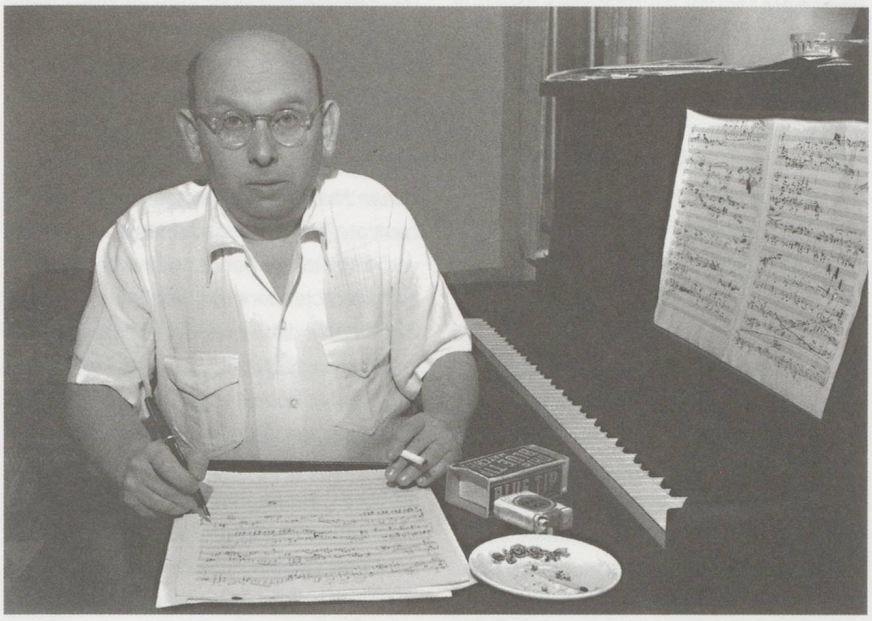
Thus, it is possible to create various «subtexts» from the collection: «'A dark voice from within': Peter Maxwell Davies and modern times» by Arnold Whittall, acting as an introduction for the whole volume, sets a global frame and replaces Maxwell Davies in connection with huge figures of the XXth century (Sibelius, Berg, Mahler – with the inevitable philosophical presence of Adorno), and introduces the questions of musical engagement, the relationship to transcendence, and the categories of the «classical» and the «modern» to think Maxwell Davies's music. As a «development» of this approach, the two «diachronic» studies by Philip Rupprecht, «Thematic drama in early Peter Mawell Davies: from Op. 1 to the *First Taverner Fantasia*» and Rodney Lister, «The ghost in the machine: sonata form in the music of Peter Maxwell Davies», extend Whittall's «purely musical» approach *within* Davies's production, while the two aforementioned contributions by Beard («*Taverner*: an interpretation») and Gloag («Questions of form and genre in Peter Maxwell Davies's First Symphony») complement them in with a more «synchronic» focus.

Then, Richard McGregor's «Peter Maxwell Davies's sources: reflections on origins, meanings and significance» complemented by a voluminous «Appendix II: Source material used in the works of Peter Maxwell Davies, 1957-2006», works out the space between purely philological work and interpretation, offering precious listing of sources for Maxwell Davies's historical materials, and opening up paths for interpretations of this specific compositional practice. Any serious scholar having known the passion of intertextual research will stop in awe in front of this impressive panorama. This sense of the analytic sublime, which one finds everywhere in those huge tables of pitch material common in Davies's criticism, also raises the sceptical question. As an echo, Peter Owens's «Setting it in stone: the problem of an *Urtext* in the music of Peter Maxwell Davies» shall offer the philological apex of the collection.

Finally, there are those studies which approach Maxwell Davies from an «extra-musical» perspective (although such a denomination is definitely imprecise): Nicholas Jones's «The writings of a young British composer: Peter Maxwell Davies in the 1950s» gives precious information on the intellectual preoccupations of Davies's first period, where lies the basis for many concerns of the later work, (also with a useful complement an «Appendix I: Peter Maxwell Davies's articles, lectures, libretti, interviews and radio broadcasts»); and more «biography» based studies, «The composer-performer relationship in the music of Peter Maxwell Davies» by Grenville Hancox, and «Peter Maxwell Davies at Dartington: the composer as teacher», by Philip Grange, where one can see the composer *at work* with his colleagues and students, and how far musical thought is connected with an authentic and engaged musical practice.

Jérémie Wenger

Hanns Eisler
Albrecht Dümling (Hrsg.)
Basel und Frankfurt am Main: Stroemfeld Verlag 2010
(= querstand. musikalische konzepte 5/6), 324 S.



© Internationale Hanns Eisler Gesellschaft, Archiv Dr. Schebera, Berlin

Hanns Eisler war in der Musikgeschichte längere Zeit eine problematische Figur. Im Kalten Krieg erschien er als musikalische Symbolgestalt des real existierenden Sozialismus, nicht zuletzt weil die DDR-Nationalhymne von ihm stammte, obwohl er immer österreichischer Staatsbürger blieb. Er wurde dem Lager der Zweiten Wiener Schule zugerechnet, als 1925 der Streit zwischen Neoklassizisten und Schönberg-Anhängern losbrach, aber aufgrund seiner politischen Überzeugungen entwickelten sich Meinungsverschiedenheiten mit Schönberg, der dem Gegner des musikalischen Geistesadels und Erfinder des proletarischen «Kampflieds» nicht folgen mochte. Als Emigrant in den USA hatte Eisler während der Kommunistenjagd McCarthys den Mut, die Kommunisten als «Helden» zu bezeichnen, wodurch seine Zusammenarbeit mit Charly Chaplin ein jähes Ende fand, während die junge DDR ihn willkommen hiess. Er blieb zeitlebens in Ostberlin, war aber, ähnlich wie Bert Brecht, mit dem er das Lehrstück *Die Maßnahme* (1930) verfasst hatte, nicht immer glücklich mit den Machthabern. Seine Musik war den Serialisten zu traditionsverbunden und fürs Easy Listening zu spröde, stiess also auf Gegner in allen Lagern. Nicht dass es diese Polarisierungen nicht mehr gäbe, aber sie haben durch den zeitlichen Abstand an Brisanz verloren.

Im Band 5/6 der Buchreihe querstand (der Nachfolgereihe der berühmten Musik-Konzepte von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn) sammeln sich Beiträge von Musikern, Musikwissenschaftlern und Zeitzeugen, die ihren Anfang in einem Berliner Kolloquium von 1998 genommen haben. Mehr als ein Jahrzehnt ist bis zum Erscheinen 2010 vergangen, und über brisante Fragen von einst lässt sich gelassener verhandeln. Vor allem die Übermacht des «politischen» Eisler über den musikalischen ist weiter geschwunden. Eisler war ein Komponist, der nicht kompromisslos «seine» Musik machte wie Schönberg, sondern eine gesellschaftliche Funktion erfüllen wollte – aber nur, wie es seinen Überzeugungen entsprach. In der vorliegenden Publikation entsteht das Bild eines Künstlers, der permanent zwischen Stuhl und Bank gesessen hat, was die Erwartungen an ihn betraf, und dies mit grosser Energie durchhielt. Zweifel über die Qualität seiner «einfachen» Kompositionen, wie sie immer wieder geäussert wurden, werden hier durchaus nicht unterdrückt. Mindestens erscheint der stetige Wandel seiner musikalischen Handschrift heute nicht mehr als Manko.

Insgesamt ist ein informativer, thematisch weit gespannter und dennoch gut lesbarer Band daraus geworden. Christoph Keller zeichnet mit gezielten musikanalytischen Beobachtungen Eislers frühe kompositorische Entwicklung und seinen Weg zur Zwölftontechnik nach. Lange vernachlässigt und gering geschätzt, steht Eislers Filmmusik heute im Rampenlicht. Sie wird ausführlich gewürdigt, auch und gerade seine Arbeiten für Hollywood 1943–47, zu denen neue Quellen im Archiv der RKO (Radio-Keith-Orpheum) aufgetaucht sind. So entsteht eine packende Darstellung der amerikanischen Arbeits- und Produktionsbedingungen. Hartmut Fladt analysiert Eislers *14 Arten den Regen zu beschreiben* (1941), eine experimentelle Filmmusik, die gleichzeitig und paradoxerweise Programmmusik und absolute Musik ist. Als Brückenschlag zwischen den Genres wurde sie im Kreis der Kollegen sehr bewundert. Albrecht Dümling porträtiert Eislers Music-Editor Ralph Ives und setzt Eislers Filmmusik-Ästhetik in einen historischen Kontext. Berndt Heller berichtet von seinen eigenen Rekonstruktionen zweier Eisler-Filmmusiken. Wolfgang Thiel beschreibt die Filmmusik-Kompositionen nach 1948

und das Misslingen einer Erneuerung der Filmmusik aus dem Geiste der Politik, wie sie Eisler in den frühen Jahren der DDR vorschwebte.

Eislers Verhältnis zur Schönberg-Schule wird sachkundig dargelegt. Nach Differenzen über das gemeinsam verfasste Filmmusikbuch kühlte sich das Verhältnis zwischen Eisler und Theodor W. Adorno ab, wie Jürgen Schebera anhand von Briefstellen nachzeichnet. Adornos bittere Notizen über Eisler («Musik, der die Ichbildung misslang», «vor Eisler hat Musik wohl kaum je hassen gekonnt») sind im Buch mit abgedruckt. Klaus Völker erklärt die Problematik um Eislers Opernlibretto *Johann Faustus*, das unvertont blieb, weil es zum Streit über die Auffassung der Faustfigur gekommen war. Da er aus Faust keinen sozialistischen Helden machen wollte, liess er den selbst verfassten Text liegen. Während Goethe seinen Faust im Zwiespalt zwischen Gut und Böse belassen konnte, war dies Eisler in der Propagandamaschinerie nicht möglich.

Bemerkungen zu Eislers Vorstellungen über musikalische Aufführung und Interpretation von Gerd Rienäcker, ein bereits historisches Roundtable-Gespräch, das eine ältere Generation von Forschern und Musikern nochmals zu Wort kommen lässt sowie ein Nachruf auf den Musikkritiker Heinz-Klaus Metzger runden den reichhaltigen Band ab.

Mathias Spohr

Mit Nachdruck. Texte der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik
Rainer Nonnenmann (Hrsg.)
Mainz: Schott 2010 (Edition Neue Zeitschrift für Musik), 340 S.

Darmstadt Aural Documents, Box 1: Composers – Conductors
Div. Interpreten
Neos 11060, 6 CDs

Traditionen. Koalitionen. Visionen: Wolfgang Steinecke und die Internationalen Ferienkurse in Darmstadt
Michael Custodis (Hrsg. im Auftrag des IMD)
Saarbrücken: Pfau 2010, 114 S.

Vielleicht muss man von einem regelrechten Generationswechsel sprechen, den die deutsche Musikhistoriographie derzeit vollzieht. Denn es scheint, als müssten all jene Überlieferungen, die die jüngere Gegenwart betreffen, noch einmal erforscht und aufgearbeitet werden. Die Geschichte der Musik nach 1945 ist bekanntlich von zahlreichen Gemeinplätzen durchsetzt, sodass eine neuerliche Evaluation der Quellen angebracht, ja geradezu notwendig erscheint. Das gilt sowohl für den kritischen Übergang des Jahres 1945, der von den vorangegangenen Generationen kaum erforscht worden ist und erst durch die amerikanische Musikwissenschaft der letzten zehn Jahre überhaupt ins Schlaglicht gerückt wurde, als auch für den hegemonialen Meisterdiskurs, mit dem Namen wie Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono und Pierre Boulez verbunden sind und hinter denen man Komponisten wie András Mihály und Carmen Maria Cârneci vergass.

Mit vorbildlichem Eifer hat sich das Internationale Musikinstitut Darmstadt (IMD) dieser Aufgabe angenommen, indem es mit verschiedenen Publikationen Quellen aus seinem Archiv zugänglich macht und zur wissenschaftlichen Auswertung freigibt. In den vergangenen Monaten sind ein Reader mit den wichtigsten Vorträgen aus der Geschichte der Ferienkurse, eine 6-CD-Box, die Aufnahmen in Darmstadt dirigierender Komponisten vorstellt, sowie ein Buch über Wolfgang Steinecke und die Entstehung der Ferienkurse erschienen.

Die von Rainer Nonnenmann herausgegebene Schriftensammlung *Mit Nachdruck. Texte der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik* versammelt Aufsätze aus den *Darmstädter Beiträgen zur Neuen Musik*, in denen das IMD seit 1958 zentrale Texte der einzelnen Jahrgänge veröffentlichte. Nonnenmann bemüht sich, verschiedene Diskurslinien aus der Geschichte der Ferienkurse herauszulesen, die unter anderem dem Materialbegriff, der Debatte um Zufall und Determination oder dem Zusammenhang zwischen Musik und Sprache gelten. Dabei ist es Nonnenmann gelungen, Grundsätzlichkeiten, die Theodor W. Adorno oder Carl Dahlhaus ausarbeiteten, mit der partikulären Ästhetik einzelner Komponisten in ein ausgewogenes Verhältnis zu bringen. *Mit Nachdruck* ist also nicht einfach ein «Best of» der Ferienkurse, auch wenn Boulez' Attacken gegen John Cage, Nonos Abschiedsvortrag oder Wolfgang Rihms Invektiven gegen das «Markendenken» des Musiklebens natürlich zu den bestens überlieferten Sternstunden der Darmstädter Rankünen gehören. Manchen Texten verleiht die Wiederveröffentlichung auch erst das fällige Gewicht, wie Gérard Griseys Selbstdarstellung aus dem Jahr 1978, die alle Prämissen der Musique spectrale enthält, auch wenn diese in Deutschland, anders als in der in dieser Hinsicht offeneren und weniger verblendeten Schweiz, ja bekanntlich erst mehr als zehn Jahre später rezipiert wurde. In vielen Texten kommen überdies Komponisten zu Wort, die sonst vielleicht nicht ganz so lautstark und marktschreierisch auf sich aufmerksam machten, darunter Hans G Helms, Peter Michael Braun oder Johannes Fritsch. Nonnenmann hat die Texte umsichtig kommentiert und nicht

nur etwas über die Biographie der Vortragenden zusammengetragen, sondern jeweils auch die zentralen Thesen der Texte zusammengefasst und, die wohl wichtigste Ergänzung, ihren Entstehungszusammenhang und ihre Wirkungsgeschichte eruiert. Nonos Text von 1959 liest sich anders, wenn man weiss, dass er in diesem Sommer mehrfach mit Stockhausen aneinandergeriet und die Ferienkurse hernach nicht mehr besuchte; Cage wird verständlicher, wenn man weiss, dass er aufgrund seiner US-amerikanischen Herkunft mehrfach übel als kulturloser Banause angegangen worden ist. Hin und wieder ist man auch vom Humor und anderen Niedlichkeiten entzückt, wenn Adorno von der Wahrheit der Gymnastikmädchen spricht, die «sich weigern, die Technik des Tanzens zu erlernen, um ihre Persönlichkeit nicht einzubüßen.» Oder wenn Mauricio Kagel sein Plenum mit der Frage «Wollt ihr das totale Theater?» provoziert, um dann über Sinn und Nutzen einer «sauberen Musik» zu referieren.

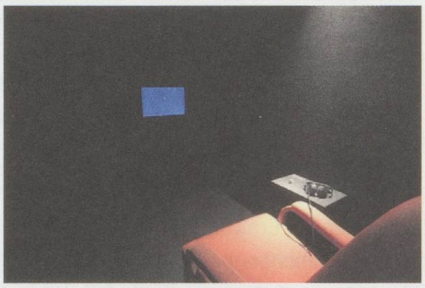
Ähnliches ist über die beeindruckende 6-CD-Box zu sagen, der ersten einer Reihe von «Darmstadt Aural Documents», mit der das Tonarchiv des IMD der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden soll. Diese erste Kostprobe vereint Aufnahmen, bei denen die Komponisten ihre eigenen Werke aufführen. Dabei lassen sich natürlich auch grosse Augenblicke nachhören, wie Boulez' *Doubles*, das der Komponist 1965 mit Het Residentie Orkest in Darmstadt aufführte, und vor allem die grandiosen Aufnahmen mit Bruno Maderna, der ja als Leiter des Internationalen Kammerensembles auf besondere Weise mit Darmstadt verbunden war und von dem hier die drei Oboenkonzerte mit Lothar Faber sowie die *Dimensioni IV* mit Severino Gazzelloni zu hören sind. Manche Aufnahmen nimmt man, des historischen Interesses halber, in Kauf, wie Stockhausens *Kreuzspiel* (1951) oder die *Kammersymphonie* von Leibowitz (1948), deren Aufnahmequalität zu wünschen übrig lässt. Anderes nimmt man erstaunt zur Kenntnis: Den konzisen Vortrag der aleatorischen Tasso-Vertonung von Hans Otte zum Beispiel oder die Sachlichkeit, mit der Herbert Brün seine *Sonoriferous Loops* vorträgt, um dabei allerdings von einem Zwischenfall samt unerwünschtem Gelächter und Szenenapplaus gestört zu werden. Viele Aufnahmen sind Erstveröffentlichungen: Ernst Kreneks *Cantata for Wartime* mit Carla Henius, Ernstalbrecht Stieblers *Continuo*, Michael Finnissys drittes Klavierkonzert. Anders als die Schriftensammlung vermitteln diese CDs aber keinen Überblick über die ästhetischen Tendenzen und Strömungen der Ferienkurse, auch wenn viele zentrale und viele stilistisch unterschiedliche Werke zu hören sind. Und es lässt sich auch nicht ohne weiteres beurteilen, ob die Komponisten wirklich immer die besten Interpreten ihrer eigenen Werke sind; Manfred Trojahns *Kammerkonzert* wirkt jedenfalls ein wenig unkonzentriert, und Henri Pousseurs musikalisches Mobile *Répons* leidet unter einer gewissen Flapsigkeit. Insgesamt ist diese CD-Box aber ein erster Schritt, um das Bild der Darmstädter Konzertbeiträge nach und nach zu vervollständigen.

Als dritte aktuelle Veröffentlichung des IMD liegt auch das von Michael Custodis herausgegebene Buch *Traditionen. Koalitionen. Visionen* über Wolfgang Steinecke und die von ihm gegründeten Ferienkurse vor. Neben zwei kurzen, programmatischen Marginalien zur Ausrichtung der Kurse von Steinecke selbst sowie seinem (Nach-)Nachfolger Friedrich Hommel enthält das Buch in erster Linie einen langen Essay des Herausgebers. Custodis hat zahlreiche Quellen zur Gründung der Ferienkurse und zum Leben Steineckes gesichtet und hier, mit vielen Faksimiles versehen, aufbereitet. Die Quellen sind bisweilen aufschlussreich und interessant, vor allem wo sie die Übergangsjahre 1945 und 1946 betreffen. Und trotzdem ist dieses Buch, und zwar auf mehreren Ebenen, missraten. Zum einen verfolgt Custodis kein klares Ziel: Es ist weder eine Steinecke-Biographie noch eine Geschichte der Ferienkurse, sondern am Ende doch nur eine Quellensammlung. Ein wenig lesen sich die sprunghaften Erläuterungen dieser Quellen wie der Fussnotenapparat zu einem noch nicht geschriebenen Buch. Custodis lässt die Fäden immer wieder abreissen, schiebt spekulative Passagen dazwischen und hangelt sich so von Dokument zu Dokument, ohne dass dabei ein kohärentes Bild entsteht. Schwerer aber noch wiegt, dass Custodis seine Quellen nicht hinreichend auswertet. Er verlässt sich gewissermassen darauf, dass der Leser das gleiche aus den Schriftstücken herausliest, wie er selbst. Da Custodis aber äusserst nachlässig mit der Interpretation der Quellen umgeht, ist diese Annahme (zumindest seitens des Rezensenten) nicht zutreffend. Custodis verfährt nach dem Prinzip, dass die nationalistische Ausrichtung eines Textes und ein Entstehungsdatum zwischen 1933 und 1945 den Verfasser jeweils automatisch als Nationalsozialisten entlarvt. Dabei geht es ihm vor allem darum, zu zeigen, dass Steinecke selbst sich im Dritten Reich der nationalsozialistischen Gesinnung schuldig gemacht hat und die Ferienkurse somit keinen radikalen Bruch mit dem Faschismus vollzogen. Aber ist ein Text des mit Steinecke befreundeten Fred Hamel über das «Musikalische Welttreffen» von 1944 wirklich schon ein Grund dafür, um vom «Blaupausen»-Charakter dieser Veranstaltung für die Ferienkurse zu sprechen, zumal sich die Parallelen zunächst offenbar darauf beschränken, dass bei beiden Veranstaltungen Schüler aus

aller Welt zusammen kommen, um bei ausgewählten Lehrern Kurse zu besuchen?

Steinecke hat im Dritten Reich als Musikkritiker gearbeitet und musste dabei selbstredend auch über fragwürdige Ereignisse berichten wie die Konferenz über «Musik und Rasse», zu der auch sein Lehrer Friedrich Blume beitrug. Wer die von Custodis angeführten Artikel genau liest, merkt, dass Steinecke sich meist eines Urteils enthält und sich in allgemeinen Formulierungen verliert bzw. als faschistisch zu klassifizierende Äusserungen stets als die Meinung Dritter kennzeichnet. Ein unkritischer Artikel über die Konferenz «Musik und Rasse» im Jahr 1938 zeichnet Steinecke natürlich nicht als besonders integre Persönlichkeit aus, aber er macht ihn auch nicht zu einem schlimmen Nationalsozialisten. Wenn Custodis dann aber einen Text über Hans Pfitzner zitiert, in dem Steinecke diesen einfach als deutschen Komponisten lobt, und dies aber dann als «eindeutig belastendes Material» klassifiziert, geht er schlicht und ergreifend zu weit. Man möchte ihm anraten, mal einige der Texte von Joachim Kaiser über Christian Thielemann zu lesen, um sich zu überlegen, ob man nicht auch gegen den Kritiker der *Süddeutschen Zeitung* nachträglich ein Entnazifizierungsverfahren anstreben sollte. Die Versuche, Steinecke um jeden Preis als Nazi zu entlarven, grenzen hier an einen durch die Quellenlage nicht zu rechtfertigenden Rufmord. Man hätte dieses Buch gern gelesen, hätte sich Custodis ein wenig mehr Mühe mit den zu ziehenden Schlussfolgerungen gemacht und etwas mehr Arbeit in die Darstellung der Zusammenhänge gesteckt. So aber kann man dieser Schrift nicht nur wenig abgewinnen, sondern man muss sich auch fragen, was das IMD und den Pfau-Verlag dazu trieb, eine derart schlampige Arbeit zu veröffentlichen. **Björn Gottstein**

Marcus Maeder: subsegmental
Domizil 32
Marcus Maeder: annex
Domizil 33
Milieux Sonores / Klangliche Milieus. Klang, Raum und Virtualität
Marcus Maeder (Hrsg.)
Bielefeld: transcript 2010, 166 S.



«Four adjoining rooms». Installation von Felix Profos, gezeigt an der Ausstellung «Milieux Sonores».
© Lorenzo Pusterla / Kunstraum Walcheturm

Abstraktion und Identifikation: Zwischen diesen beiden Polen bewegen sich die Kompositionen elektroakustischer Musik seit der Erfindung der Sampling-Technik. Die CD *subsegmental* von Marcus Maeder zeigt eindrücklich, wie die Dialektik zwischen den zwei Polen zustande kommt und welche fruchtbaren klanglichen Resultate sich daraus ergeben. Der Zürcher Klangtüftler und -künstler hat aufgezeichnete Klangsegmente stark verlangsamt (quasi «herangezoomt»), so stark, dass der Computer in der Verarbeitung Artefakte generiert, um die Klänge wiedergeben zu können. Diese Artefakte dienen Maeder als Material für Kompositionen. Es resultieren kurze Tracks von bis zu fünf Minuten Länge, in denen Gestalten erkannt werden, die selbstreflexiv ihre eigene Identifikation zu suchen scheinen, sich verändern, mit einer anderen Gestalt in Beziehung treten. Als Assoziationen zu den Gestalten kommen geometrische Formen auf. Sie treiben in surrealen topographischen Landschaften und begründen ihre Existenz aus der Absenz. Der Stille und den leisen Klangschichten lässt Maeder Platz zur Entfaltung. Vor diesem Hintergrund erscheinen die Klangobjekte und ziehen sich wieder in ihn zurück: «With an air of detachedness, objects float between presence and absence, between being and not being. They express nothing definite.» (Byung-Chul Han, zitiert aus dem Booklet). Es ist diese Auseinandersetzung mit den dem Nichts entlang fliessenden Formen, Zuständen des Seins, mit welchen *subsegmental* die menschliche Wahrnehmung widerspiegelt und sich damit immanent in der irdischen Existenz verankert.

«Ich arbeite immer mit starken Bildern und forme diese klanglich aus», erklärt Maeder den kreativen Prozess. Die Bilder für *subsegmental* gehen auf den Austausch mit dem Neurowissenschaftler Mathias S. Oechslin zurück und auf die theoretische Grundlage der als «subsegmental» bezeichneten Mikroelemente der Sprache: «In music, ‹subsegmental› refers to all acoustic information that arises as interference from the interaction of sound structures and can even be increased excessively and thus expressed in concrete terms through specific sound manipulations. This gives rise to moments of transformation, which can be experienced on a conscious level, whereby elements that are initially subliminal suddenly enter the range of perception» (Oechslin). Im Weiteren geht es um das auf die Gestalttheorie zurückgehende Figur-Grund-Prinzip, das besagt, dass der Prozess der Wahrnehmung ein Feld in Figur und Hintergrund strukturiert. Maeder hat dieses Prinzip in der Komposition von *subsegmental* auf die Musik angewandt: «[...] The entire sound background constitutes a quasi-subsegmental breeding-ground from which sound structures can emerge and into which they can blend [...]» (Oechslin).

Aufgrund des abstrakten Klangmaterials wirkt bei der Rezeption von *subsegmental* direkt keine semantische Ebene mit, es findet kein «identifizierendes»,

sondern ein «strukturierendes Hören» (Rudolf Frisius) statt. Zugleich bietet sich dabei ein Nährboden für die Imagination: Die abstrakten Gestalten werden je nach Erfahrung des Hörers rezipiert und interpretiert. So tauchen in *Quadrate* vibrierende Klanggerüste auf, in *Regung* dominant aufleuchtende Objekte, deren unregelmässiges Erscheinen ein intensives Aufgehen in der Achse der verstreichenden Zeit ermöglicht, und in *Gebiet* zwitschert eine ganze Vogelschar. Wie es die Titel einiger Kompositionen andeuten, erinnern sie oftmals an geometrische Erscheinungen oder topographische Landschaften.

Von der in *subsegmental* konsequent durchgezogenen Reduktion der Klanggestalten ist Maeder in *annex*, der einige Monate später erschienenen Mini-CD (4 Tracks), etwas abgewichen, die Stimmung ist noch sanfter, die Kompositionen aber wiederum subtil angelegt, die Stille präsent. Die Nähe zur bildenden Kunst verankert beide CDs im Ambient, jenem «Rezeptionsrahmen» (Maeder), in dem elektronische Musik wie auch bildende Kunst konzipiert und rezipiert wird: «Ambient kann als Fest der Aneignung der uns umgebenden Realität, als neuzeitlicher mimetischer Jagdzauber gesehen werden, der eine alltagsenthobene, multisensorische und ideale Wirklichkeit darstellt.» Zur Begriffsabgrenzung des Ambient weist Maeder in seiner aufschlussreichen Publikation *Milieux sonores / Klangliche Milieus. Klang, Raum und Virtualität*, die Aufsätze verschiedener Autoren zu den Verhältnissen von Klang und Raum enthält, auf die mimetische Qualität dieser Musik: Anhand von klanglichen Milieus schafft Ambient in der stark technologisierten und fragmentierten Welt Immanenz. Dies hat Maeder mit *subsegmental* und *annex* eindrücklich belegt.

Michelle Ziegler

Annette Schmucki: arbeiten/verlieren. die wörter; fünfstimmig hüpfende; und durch. figuren. unter ruhe/punkten; arbeiten/verlieren. die stimmen
Ensemble ascolta; Eva Nievergelt (Stimme); Christoph Brunner (grosse Trommel); Neue Vocalsolisten, Titus Engel (Leitung)
Musiques Suisses/Grammont Portrait MGB CTS-M 122

Foto: Petra Ronner

Was geschieht mit Sprache, wenn sie nicht gesprochen oder geschrieben, nicht gelehrt oder erlernt, sondern komponiert und interpretiert wird? Aus welchen Teilen setzt sie sich zusammen? Wie bedeutet sie? Was wird interpretiert, Noten- oder Sprachtext? Annette Schmucki beschäftigt sich mit diesen Fragen ohne den Anspruch, letzte Antworten zu liefern. Im Titel ihrer Oper *arbeiten/verlieren* widerspiegelt sich diese Haltung – nicht das Resultat der musikalischen Arbeit an der Sprache, sondern ihr Vollzug stehen im Vordergrund. In der Reihe Grammont Portrait ist eine Aufnahme erschienen, die Gesangs- und Perkussions-Soli dieser Oper sowie die Werke *arbeiten/verlieren. die wörter* für sieben Instrumente (Ensemble ascolta) und *arbeiten/verlieren. die stimmen* für sieben Instrumente und fünf Stimmen (Neue Vocalsolisten) umfasst.

Schmucki komponiert mit Sprache, indem sie Worte oder Wortteile dekontextualisiert. «Mein Wunsch ist, dass zum Schluss nur das nackte Wort übrig bleibt, um dahinter eine Art andere Sinnlichkeit zu entdecken. Dass da so viel Eigenes ist, was nicht schon präformiert ist, was nicht schon draufgeklatscht wurde, von diesen Jahrtausenden der Sprachentwicklung.» Schmuckis Werke sind bar jeglicher Syntax. In *arbeiten/verlieren. die wörter* werden inmitten des Stücks vereinzelte Worte aufgesagt, ohne dass sich aus ihnen sinnvolle Sätze ergeben würden. Der Hörer wird durch Alliterationen, hervorgehobene Silbenrhythmen und den unemphatischen Vortrag auf die Klanggestalt der Sprache aufmerksam – der herkömmliche Wortsinn verliert sich zunehmend. Auf instrumentaler Ebene geschieht das genaue Gegenteil: Von Beginn an bilden ein einfacher, absteigend chromatischer Tonhöhenverlauf und ein regelmässiger Sechzehntelpuls das Muster, welches das ganze Werk bestimmt. Dieser sich wiederholende Refrain wird immer wieder leicht variiert, neu instrumentiert, durch andere Motive ergänzt oder ersetzt, sodass der Hörer sofort in ein differenziertes Netz von Ähnlichkeiten, Verwandtschaften, Entwicklungen und Anspielungen Eingang findet. Wiederholung ermöglicht Bedeutung – die *différance* von Zeichen und Bezeichnetem nimmt ihren Anfang. Der blosse Klang steht nicht mehr für sich allein, sondern für einen Ort in einem Beziehungsnetz von Klängen; während die Worte auf ihre Klanglichkeit reduziert werden.

Doch ist diese Reduktion möglich? Kann die Sprache – wie es Schmucki formuliert – vom Ballast ihrer Bedeutung befreit werden? Gibt es ein «Eigenes» der Worte jenseits der Sprachgeschichte? Anders gefragt: Führt die Dekontextualisierung von Worten zu einem Verlust oder nicht viel eher zu einem Gewinn an

Bedeutung? Das Problem liegt hier: Je reicher die Wortbedeutungen, desto mehrdeutiger das Wort. Wenn Schmucki die Worte oder Phoneme dekontextualisiert, entledigt sie die Ausdrücke keineswegs der Bedeutung, sondern sie reichert ihren Sinn auf Kosten der Eindeutigkeit an. Schmucki zerstört die Syntax, um der Sprache ihre semantische Fülle wiederzugeben – sie de-kon-struiert. In *arbeiten/verlieren. die stimmen*, das auf demselben musikalischen und sprachlichen Material basiert, treibt Schmucki ihr Verfahren noch weiter: Die Wörter stehen hier nur zu Beginn vereinzelt, bald bilden sie neue, fremde Kontexte, die von assoziativen Verbindungen à la Joyce bis zu unverständlichen Wortklumpen verschiedenste Stufen der Verständlichkeit aufzeigen. Zudem exponiert sie gewisse Sprachkonstellationen, indem sie den Fortgang des sich wiederholenden Refrains immer wieder durch Pausen, kurze Loops, Wortballungen und andere Auffälligkeiten unterbricht.

Das Stimmsolo *fünfstimmig hüpfende* präsentiert neben der beeindruckenden Virtuosität der Singstimme (Eva Nievergelt) einen weiteren Aspekt der Beziehung von Musik und Sprache: Die Performanz. Die Stimme liest eine Wortliste, indem sie innerhalb der Worte ständig zwischen verschiedenen Formen der Verlautbarung hin und her springt: Sie singt, spricht, haucht, flüstert, hechelt. Gleichzeitig verändert die Sängerin stets den Gestus: Vom emphatischen Gedichtsvortrag über gleichgültigen Singsang bis zu Beatboxing und Slampoetry. Mindestens drei Ebenen der Bedeutungsproduktion konkurrieren: Die dekonstruierten Sprachteile, die musikalische Verteilung der Phoneme auf verschiedene Äusserungsformen und, als neues Element, der imitierte Sprechakt, der eine ganze Welt individueller wie geschichtlicher Verweise ins Werk bringt.

Christoph Haffter

Dieter Ammann: Geborstener Satz (Streichquartett Nr. 1), Gehörte Form – Hommages, Après le silence, Streichquartett Nr. 2 (Distanzenquartett)
casalQuartett, Mondrian Ensemble, Tecchler Trio, Amar Quartett
Musiques Suisses/Grammont Portrait MGB CTS-M 124

Foto: zVg

Die ersten zwei Streichquartette, das Streichtrio *Gehörte Form – Hommages* sowie das Klaviertrio *Après le silence* finden sich auf dem Dieter Ammann gewidmeten neuen Grammont Portrait des Labels Musiques Suisses. Kleinstbesetzungen also, aber nicht Kleinstformen. Und vor allen Dingen: eine CD, die ihren Dokumentationscharakter glücklicherweise überschreitet. Ebensowenig wäre sie als Begleitscheibe zum diesjährigen Lucerne Festival, die in Kontrast zu den dort aufgeführten Orchesterstücken einen «Kammer»-Ammann festhält, ausreichend charakterisiert. Mit Ausnahme des Klaviertrios *Après le silence*, das im Musée d'Orsay 2007 live aufgenommen wurde, sind alle Stücke in diesem Jahr neu eingespielt worden – von vier Schweizer Ensembles. Für die Frage, wie man diese CD hören kann, ist das nicht unbedeutend, da sich die Ensembles «ihren» Ammann jeweils neu erarbeiten müssen und man so auch nach unterschiedlichen Ansätzen zu hören versucht. Gerade dafür benötigt man aber vielleicht auch ein besonderes Streicher-Ohr, das dann der interpretatorischen Präzision nicht weniger gerecht zu werden hat als der Ammann'schen Klanglichkeit.

Ich halte die Frage zumindest für interessant, wie «nahe» am Instrument man eigentlich zuhört. Wer bei einem Flageolett-Ton sich von der Vorstellung eines sorgfältig gezogenen Bogens kaum trennen kann oder die schon fast körperliche Empfindung des leicht auf die Saite gelegten Fingers miterlebt, der hört wohl sehr nahe am Instrument. Entfernt man sich hörend vom Instrument, hebt in Ammanns Musik ein Pfeifen an, treten Metallisches, explosive Saitenklänge oder Klopfgeräusche zutage. Dass der Komponist sein zweites, 2009 geschriebenes Streichquartett *Distanzenquartett* nennt, hat freilich andere, innermusikalische Gründe, meint im Besonderen die Entfernungen zwischen musikalisch Gegensätzlichem. Aber als Höraufgabe darf man sich den Begriff bestimmt ohne Gefahr einmal ausleihen und ausprobieren. Präzis ausgemessen hat das Amar Quartett jedenfalls diesen (Spiel-)Raum in seiner Aufnahme des *Distanzenquartetts*.

Es gibt einen zweiten Aspekt, auf den man in Dieter Ammanns Musik immer verwiesen wird: den Moment und seine Weiterentwicklungen als das, was sehr lokal im Werden begriffen ist. Es gilt noch für ein Werk wie *Gehörte Form*, dass diese – die Form – in vereinzelten Zeitmomenten erst gerinnt, ja sich vielleicht schon wieder auflöst, bevor klare Konturen hervortreten. Den Experten für *Gehörte Form*, dem Mondrian Ensemble, das das Stück schon einmal auf ihrem

eigenen Grammont Portrait vorgestellt hat (MGB CTS-M 88), hört man zunächst auch aus diesen Momenten zu, so unvoreingenommen wie man vielleicht einem Kaminfeuer zuhört. Wirklich greifbar wird das erst in Rückblenden; aber der ausgehandelte Gewinn liegt in einer emotionalen Spontaneität, die noch auf dem Tonträger wirkt.

Ganz Ähnliches liesse sich auch zu *Après le silence* sagen, dem Klaviertrio von 2004-05. Das Tecchler Trio gefällt in den raschen Ballungen und Verflüchtigungen und dem damit verbundenen Mit- und Gegeneinander-Spielen sehr. Bleibt noch der *Geborstene Satz*, das erste Streichquartett. «Astronautennahrung» nennt Markus Fleck, Bratschist des casalQuartetts, die Streichquartette Ammanns treffend: von grosser Dichte, aber nichts Unnötiges enthaltend. Dass diese Astronautennahrung zur trockenen Paste wird, wissen die vier Musikerinnen und Musiker des casalQuartetts in einer äusserst ausgefeilten Interpretation zu verhindern. Kein «Kammer»-Ammann, kein vereinfachter «Kennenlern»-Ammann, sondern: the real deal. Es sei nachdrücklich empfohlen, der CD mit bedenkenlosem (aber nach Möglichkeit nicht gedankenlosem) Konsumverhalten zu begegnen.

Andreas Fatton

DVD

George Crumb: Black Angels
Fabienne Thönen, Lech Uszynski (Violine), Valentine Ruffieux (Bratsche), Cobus Swanepoel (Violoncello); Hanna Adén, Iva Bozovic, Nicole Steiner, Sandra Lichtenstern (Visuelles Konzept, Buch, Kamera, Schnitt, Regie)
ZHdK Records 18/10

Videostill aus der DVD-Produktion «Black Angels».
© ZHdK Records

Die neue Ton- und Bildproduktion von *Black Angels*, die Studenten und Dozenten der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) kürzlich auf den Markt gebracht haben, reizt zu Vergleichen. George Crumbs Streichquartett von 1970 gehört immerhin zu den Hits der Neuen Musik. Man kommt auf mindestens vier ältere Einspielungen, unter denen jene des Kronos Quartet wohl am bekanntesten ist. Einem Millionenpublikum ist das Stück jedoch, wie so oft bei Neuer Musik, erst im Medium des Kinofilms begegnet. William Friedkin hat einen kurzen Ausschnitt in seinem Blockbuster *The Exorcist* (1973) verwendet und dabei auf typische Weise suggestiv-experimentelle Klangtexturen für filmischen Horror funktionalisiert. Die Spasmen eines dämonenbesessenen Mädchens mit Crumbs Musik zu untermalen, war allerdings eine Umnutzung der sinnigeren Art. Denn die Partitur von *Black Angels* quillt beinahe über von einem üppigen weltanschaulichen Überbau, in dessen Zentrum genau die Polarität von «God versus Devil» steht. Dass Crumb, ohne Scheu vorm Plakativen, dieses Programm nicht zuletzt mit einer Vielzahl eingängiger musikgeschichtlicher Bedeutungsträger umgesetzt hat, dürfte zur Erfolgsgeschichte des Stücks beigetragen haben. Dunkle Sarabanden-Fragmente und sphärisches H-Dur gestrichener Kristallgläser, «Der Tod und das Mädchen»- und «Dies irae»-Zitate erzeugen im Wechsel mit virtuosen (und virtuos komponierten) sonoristischen Texturen eine musikalische Bilderflut, deren an sich schon halluzinatorischer Charakter durch eine Verstärkung der Streichinstrumente noch gesteigert wird. So krude sein Programm auch sein mag: Crumb hat hier ein maximalistisches, tripartiges Stück «musica impura» gewagt, das die frühen 1970er vital überdauert hat.

Was widerfährt den «Images from the Dark Land» (so der Untertitel) nun auf der neuen DVD? Bleibt man zunächst beim rein Musikalischen, ist die Produktion absolut konkurrenzfähig. Fabienne Thönen, Lech Uszynski, Valentine Ruffieux und Cobus Swanepoel ist eine Einspielung gelungen, die das Zeug zur Referenzaufnahme hat. Das Quartett der ZHdK nimmt sich Zeit (fast vier Minuten mehr als die Kronos-Leute) und spielt die Partitur sehr kultiviert aus. Gelegentlich dürften die Vier mehr Zug nach vorne haben und hemmungsloser agieren, beim rituellen Nennen von Symbolzahlen zum Beispiel, das Crumb als weitere bedeutungstragende Schicht einbaut und das etwas körperlos und verschämt rüberkommt. Doch das wird allemal aufgewogen durch Präzision und grosse Transparenz in den Satzstrukturen, die von einer exzellenten Aufnahmetechnik zusätzlich profitiert. Exemplarisch dafür ist die «Glasharmonika»-Begleitung in Abschnitt zehn, über die Swanepoel eine makellose «Vox Dei» in der Daumenlage legt. Kurz: Man hört an diversen Stellen schlicht mehr als bei Harrington & Co.

Und man sieht alles. Die visuelle Seite der DVD, von Studenten der Fachrich-

tung Style & Design konzipiert und realisiert, bietet nämlich im wesentlichen eine Abfilmung jener Studioaufnahme von *Black Angels*, die auch zu hören ist. Diese erste Bildebene ist technisch gediegen aus sechs Kamerapositionen eingefangen und mit einiger Licht/Schatten-Regie inszeniert. Ganz in Schwarz, Weiss und Brauntönen gehalten, wirkt sie stilisiert, bleibt aber letztlich konventionell dokumentarisch. Punktuell dazwischenmontiert – durchweg wird musiksynchron und «analytisch» geschnitten – ist eine zweite Ebene: kurze Sequenzen in Experimentalfilm-Manier, die abstrakte Licht- und Bewegungsspiele mit konkreten Objekten (Holzstäbe, Flüssigkeiten etc.) zeigen. Die zweite Ebene verhalte sich «analog zur musikalischen Stimmungslage», schreibt Corina Caduff im ausführlichen Booklet und resümiert damit im Grunde das ganze Projekt. Der insgesamt resultierende Film ist, gewiss nicht vorsätzlich, zu einer Art Anti-Friedkin geworden. Er hält sich weitgehend fern von Crumbs verbal-programmatischer Bildlichkeit und konkurriert auch nicht mit der musikalisch codierten Bilderflut. Mit dem interpretatorisch zurückgenommenen und abstrahierend-reduktiven Zugriff bleibt er gleichwohl eng an seinem Gegenstand.

Diese Spielart von Musikfilm, die Verfilmung von Opus-Musik ist, sieht sich stets mit einer zweifachen Forderung konfrontiert: Sie soll die kompositorische Vorlage nicht zur Begleitmusik degradieren und nicht unter ein ihr äusserliches Narrativ zwingen; zugleich soll die Filmebene so viel Autonomie gegenüber der Vorlage erreichen, dass sie eine eigene Notwendigkeit erlangt. Vor diesem Hintergrund leistet der ZHdK-Film mit seinem hohen dokumentarischen Anteil des Schlechten sicher nicht zu viel, aber des Guten vielleicht etwas zu wenig. Er kommt zu einer reflektierten filmischen Lösung der gestellten Aufgabe, doch eine ästhetische Nötigung, nach dem Einlegen der DVD nicht nur die Ohren, sondern auch die Augen zu öffnen, geht nur in homöopathischen Dosen von ihm aus. Und den Charakter eines auf Handwerklichkeit bedachten Gesellenstücks kann diese *Black Angels*-Visualisierung nie ganz abstreifen. Anders die Quartetteinspielung. Ist das, zusammengenommen, mehr oder weniger, als man von einem Produkt der vielbeschworenen Interdisziplinarität, die eine «University of the Arts» ihren Studenten hier verordnet hat, erwarten darf?

Thomas Gerlich

CD

Carl Ludwig Hübsch: die sache an sich

Carl Ludwig Hübsch (Tuba)
free elephant 011

Carl Ludwig Hübsch. Foto: R. Revesz

Es ist unfassbar, wie leise so eine Tuba sein kann. Das Instrument, das dem Ursprung nach dem Orchester auch in grossen Sälen ein solides Bassfundament verleihen soll, ist in den vergangenen Jahren von zahlreichen Instrumentalisten auf Nebentöne und versteckte Klangregionen hin ausgehorcht worden. Zum Vorschein kam ein Klangrepertoire, das sich als subtil, verhalten und vor allem ungeheuer geräuschhaft erweist. Carl Ludwig Hübsch gehört mit seinen Arbeiten ganz sicher zu den grossen Experimentatoren unter den Tubisten, gemeinsam mit Melvyn Poore und Robin Hayward. Aber man darf Hübschs Musik nicht auf seine instrumentalen Erkundungen reduzieren. Sie sind gewissermassen nur die Voraussetzung für ein Œuvre, das in ganz andere Bereiche und Kategorien der neuen Musik vordringt.

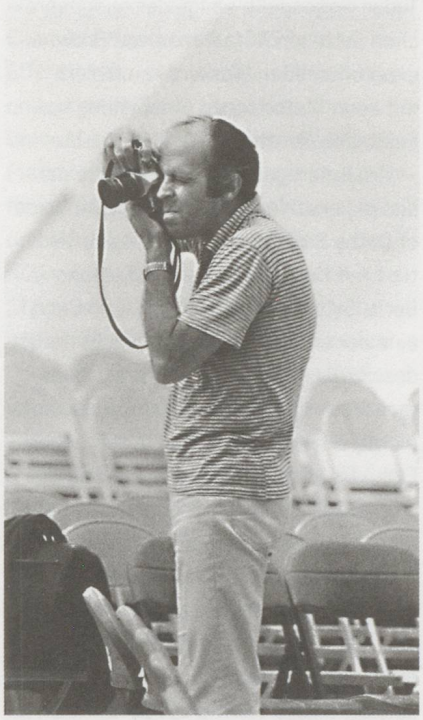
Hübsch selbst fasst seinen Ansatz mit der Formel «Musik als Struktur in der Zeit» zusammen. Tatsächlich ist der zeitliche Verlauf entscheidend. Es geht nicht so sehr um den Moment, sondern um den Fluss und die Übergänge zwischen verschiedenen Zuständen. Jedes der sechs Stücke auf *die sache an sich* führt bestimmte Figuren und Charaktere aus. Aber die lineare Verwicklung, die bei jedem Solostück ein zu lösendes formales Problem ist und bisweilen zu Wiederholungen oder Erschöpfungen führt, wird

von Hübsch gelassen und mit libertärem Gestus durchbrochen. Diese Musik ist nicht sprunghaft, aber sie ist frei und, den vermeintlichen Grenzen der Tuba trotzend, unberechenbar. Die gehetzten Motive am Anfang des dritten Stücks verwandeln sich bald in wütende Exklamationen. Die konventionelleren Bassmotive, mit denen das vierte Stück beginnt, werden zusehends durchlöchert; sie stagnieren, wo sie auf einem einzelnen Ton verharren, bevor sie zuletzt in blechernes Scheppern übergehen. Ganz selten einmal, am Ende des fünften Stücks zum Beispiel, hört man auch den um Atem ringenden Interpreten, tritt der Mensch hinter dem Instrument hervor, wo man sich hörend tief in die gewundenen Kanalgänge des Instruments hineingegraben hatte und den Musiker aus den Augen verloren hatte. Man hört dieser CD an, dass Hübsch früher einmal in Punkrock-Bands gespielt hat, und warum die Dead Kennedys als wichtiger Einfluss genannt werden: Hübsch spielt wuchtig, kompromisslos und mit hohem Risiko. Gleichzeitig wird deutlich, wie stark die elektronische Musik seine Klangvorstellung beeinflusst hat, was vor allem für die subtileren, geräuschhaften, oft flüsternd oder sotto voce gehaltenen Stücke gilt, wo Hübsch den Klang regelrecht moduliert und überformt, um sich weit von der konventionellen Klanggebung der Tuba zu entfernen.

Am Ende lebt diese CD davon, dass die Tuba als Dispositiv der Klanggestaltung nicht einfach erweitert oder gar überwunden wird, sondern dass sie beide Möglichkeiten, nämlich Tuba zu sein und Tuba nicht zu sein, aufzeigt und gegeneinander ausführt. Die Musik erhebt sich über ihre physikalisch-physiologischen Voraussetzungen; sie wird zur «sache an sich».

Björn Gottstein

Earle Brown Contemporary Sound Series
Vol. 1: CD 1 Concert Percussion for Orchestra / CD 2 Stockhausen – Kagel / CD 3 Live Electronic Music Improvised. Wergo WER 6928 2
Vol. 2: CD 1 Works for Chamber Orchestra / CD 2 New Music from London / CD 3 Feldman – Brown. Wergo WER 6931 2
Vol. 3: CD 1 The Art of Cathy Berberian / CD 2 Toshiro Mayuzumi, «Nirvana-Symphonie» / CD 3 New Music for Piano(s). Wergo WER 6934 2



© Earle Brown Music Foundation

Um die Bedeutung der vorliegenden Edition zu erkennen, muss man sich in Erinnerung rufen, unter welchen historischen Bedingungen die hier wieder zugänglich gemachten Aufnahmen entstanden sind: Zwischen 1960 und 1978 hat der amerikanische Komponist Earle Brown im Rahmen seiner legendären «Contemporary Sound Series» 18 LPs produziert, mit denen er die ausserordentlich vielfältigen zeitgenössischen Musikströmungen einzufangen versuchte, die zu dieser Zeit in Europa, den USA, Lateinamerika und Japan aufblühten. Im Lauf der Jahre wurden so, teils von den besten Interpreten der damaligen Zeit eingespielt, eine ganze Reihe von Aufnahmen sowie einige Improvisationsmitschnitte veröffentlicht, die im Rückblick vor allem eines verdeutlichen: Der von Historikern oft vertretene Standpunkt, die Entwicklung in der Musik nach dem Zweiten Weltkrieg habe sich in Gestalt eines Kampfes gegensätzlicher, von Unterschieden in Nationalität, Philosophie oder Kompositionstechnik herrührender Standpunkte vollzogen, lässt sich in seiner polemischen Einfachheit nicht aufrecht erhalten. Vielmehr offenbaren gerade die «Contemporary Sound Series» – so Esther Dubielzig in ihrer lesenswerten Würdigung des Projekts – «ein Netz von Verbindungen, Einflüssen und Freundschaften, das weitaus komplexer, hilfreicher und kollegialer war als allgemein angenommen wird». Dass Brown diesen Umstand erkannt und in der Zusammensetzung seiner aufschlussreichen Sammlung reflektiert hat, ist ein besonderer Glücksfall. Man kann es daher nur begrüssen, dass die 1978 eingestellte Reihe, deren einzelne Folgen seither zu gesuchten LP-Raritäten geworden sind, seit vergangenem Jahr schrittweise vom Label Wergo in Form von sechs Boxen mit jeweils drei CDs zugänglich gemacht wird. Dass dabei mit besonderer Akribie auch auf eine angemessene klangliche Realisierung geachtet wird, macht die Unternehmung umso wertvoller: Mit Unterstützung der Earle Brown Music Foundation (http://www.earle-brown.org) und in Ermangelung von Master-Bändern wurden die alten LPs unter Verwendung von High-End-Plattenspielern und Analog-zu-Digital-Konvertern digitalisiert und von Udo Wüstendörfer, Produzent und Tontechniker beim Hessischen Rundfunk sowie erfahrener Restaurator historischer Tondokumente, bearbeitet. Resultat dieses Prozesses ist ein Klangergebnis, bei dem im sehr plastisch wirkenden CD-Klang die Wärme und analoge Qualität des Ursprungsmaterials bewahrt bleibt.

Die Orientierung an den Originalplatten führt dazu, dass jede einzelne CD nur eine Spielzeit von rund 35 bis 45 Minuten aufweist, man also unschwer den Inhalt zweier Platten auf einen einzigen Tonträger hätte pressen können. Dennoch macht die vorgenommene Aufteilung Sinn, da man bestrebt ist, die einstigen Veröffentlichungen so genau wie möglich zu dokumentieren. Folglich geben Vorder- und Rückseite der Booklets verkleinerte Reproduktionen der ursprünglichen LP-Hülle wieder, im Innern findet man zudem die originalen Liner Notes in englischer Sprache. Allerdings hat man die historische Publikationsfolge der Schallplatten aufgebrochen, um statt dessen drei möglichst unterschiedliche, thematisch aber auch einigermassen aufeinander abgestimmte CDs in einer Box veröffentlichen zu können. Entsprechend sind es die Perkussionsinstrumente, die den roten Faden für die erste Kartonbox bilden: Ihnen sind einerseits die Werke von Amadeo Roldán, Lou Harrison, William Russell, Henry Cowell und John Cage auf der Platte «Concert Percussion for Orchestra» mit dem Manhattan Percussion Ensemble (1961) und die von den prominenten Interpreten David Tudor (Klavier), Aloys und Bernhard Kontarsky (Klavier) und Christoph Caskel (Schlagzeug) dargebotenen Werke auf «Stockhausen – Kagel» (1961) verpflichtet; andererseits ist aber auch in den elektronischen Improvisationen der Musikerkollektive Musica elettronica viva (Rom) und AMM (London) auf «Live Electronic Music Improvised» (1970) ein gewisser perkussiver Anteil nicht von der Hand zu weisen. Die zweite Box wiederum fokussiert auf die nationalen Entwicklungen in Italien, London und New York und fasst eine ganze Reihe legendärer Aufnahmen zusammen: So enthält «Works for Chamber Orchestra» (1961) Kompositionen von Luigi Nono, Bruno Maderna und Luciano Berio (u. a. mit dem English Chamber Orchestra unter Bruno Maderna), «New Music from London» (1970) gibt mit Werken von Peter Maxwell Davies, Harrison Birtwistle, David Bedford und Richard Orton einen Einblick in den Sonderweg der britischen Avantgarde, und «Feldman – Brown» (1962) umfasst, unter Mitwirkung von David Tudor eingespielt, einige der ausgesprochen seltenen Aufnahmen von Browns experimentellen Werken, kombiniert mit einer historischen Einspielung von Feldmans *Durations I-IV* (1960-61).

Am heterogensten ist die dritte der bislang erschienenen Boxen: «The Voice of Cathy Berberian» (1962) dokumentiert mit Kompositionen von Luciano Berio, Sylvano Bussotti und John Cage eine der einflussreichsten Vokalistinnen des vergangenen Jahrhunderts, deren facettenreiche Interpretationen bis heute nichts von ihrer Frische verloren haben. Einen Einblick in die Ausdrucksvielfalt damaliger Klaviermusik gibt die vom Pianisten Yuji Takahashi eingespielte Platte «New Music for Piano(s)» (1970), die neben Werken von Takahashi, Roger Reynolds und Earle Brown eine faszinierend vielschichtige Einspielung von Iannis Xenakis' *Herma* (1960-61) beinhaltet. Dass Brown die Auswahl für die «Contemporary Sound Series» ohne ästhetische Scheuklappen traf, belegt schliesslich ein Werk wie Toshiro Mayuzumis 1962 auf einer eigenen Platte erschienene *Nirvana-Symphonie* für zwölfstimmigen Männerchor und Orchester (1957-58), das – der Untertitel «Buddhistische Kantate» deutet es an – die spirituellen Traditionen Ostasiens mit einer an mitteleuropäische Kompositionstraditionen der Moderne angelehnten Orchesterbehandlung vermittelt und dabei zugleich zeitgenössische Erkenntnisse über die Natur von Klangfarbengemischen einbezieht. Dies unterstreicht noch einmal, dass die Wergo-Edition dem heutigen Hörer die Möglichkeit gibt, sich mit ausgesprochenen Raritäten vertraut zu machen, und ihm darüber hinaus ein Forum zur Begegnung mit zahlreichen Massstäbe setzenden Einspielungen – so etwa von Werken Kagels, Stockhausens, Browns und Feldmans oder im Falle der Aufnahmen von Cathy Berberian und Yuji Takahashi – bietet. In historischer wie interpretationsgeschichtlicher Sicht ist die Wiederveröffentlichung der «Contemporary Sound Series» daher ein diskographisches Ereignis ersten Ranges.

Stefan Drees

CD

Hommage à Steuermann: Klavierwerke von Arnold Schönberg (op. 11, 19, 23, 25, 33a und 33b) und Eduard Steuermann (Suite for Piano, Bearbeitungen von Werken von Francis Poulenc, Franz Schubert und Johann Strauss für zwei und drei Klaviere)
Eduard Steuermann, Erika Haase, Carmen Piazzini, Ulrike Moortgat-Pick, Thomas Hell (Klavier)
Tacet Nr. 186 (2 CDs)

Wer je aufmerksam den Klavierpart in der von Arnold Schönberg geleiteten und 1942 aufgezeichneten Aufführung des *Pierrot lunaire* verfolgt hat, dem erschliesst sich ein Wunder an kammermusikalischer Interpretation: Unbeeindruckt von einer allzu eifrigen Deklamantin flechten die fünf Interpreten, unter ihnen der Pianist Eduard Steuermann, ein dichtes Netz an Beziehungen, unaufgeregt, schnörkellos, perfekt austariert in den Ausbrüchen wie den introvertierten Stellen der Partitur. Kein Wunder: Steuermann war 1912 in Berlin als zwanzigjähriger Busoni-Schüler Uraufführungspianist dieses Werkes. Seit dieser Zeit gehörte er als Pianist, Schriftsteller und Arrangeur (etwa der *Verklärten Nacht* von Schönberg für Klaviertrio oder des *Piano Concerto* op. 42 als Klavierauszug) zum Schönberg-Kreis, zuerst in Wien, ab 1936 im amerikanischen Exil. Schönberg nennt ihn in einer Notiz vom 27. Juli 1949 «my ambassador at the piano» – was seine Dankbarkeit nur mangelhaft verbirgt. Dass Eduard (Edward) Steuermann, der bis zu seinem Tod 1964 an der Juilliard School in New York lehrte, auch Komponist war, schien seine Umwelt nicht sonderlich wahrgenommen zu haben. Er selbst war in eigenen Dingen nie missionarisch tätig. 1995 bot sein ehemaliger Schüler Russell Sherman in einem Wiener Symposium zur Aufführungslehre der Wiener Schule Steuermanns *Suite for Piano* dar, inmitten von Werken von Schönberg, Wolpe und Beethoven. Gespräche und Referate von Georg Knepler, Dorothee Schubel und Sherman erhellten dort eine einzigartige Musikerpersönlichkeit, die sozusagen «im Schatten Schönbergs» gelebt und gewirkt hat.

Von seinen insgesamt drei Aufnahmeserien mit Schönbergs Soloklavierwerk war bislang die dritte, vollständige (von Columbia Masterworks 1957 als LP veröffentlicht) nur in wenigen Bibliotheken und privaten Sammlungen zu finden. Umso dankenswerter ist der Impuls der Pianistin Erika Haase (seinerzeit Schülerin an Steuermanns Darmstädter Kursen) und des Musikwissenschaftlers Volker Rülke (der über den Komponisten Steuermann publiziert hat) zur Neuedition dieser legendären Aufnahmen. Obgleich das Remastering der LP (die ursprünglichen Tonbänder gelten als verloren) etwas zu vollmundig klingt, ohne die Schlankheit des Spiels, welche der alte Tonträger erahnen liess, ist es eine Pioniertat. Überdies sind neben Steuermanns *Suite for Piano*, von Thomas Hell (Hamburg) nachdenklich-lyrisch dargeboten, etliche Arrangements «leichter Musik» von Steuermanns Hand als kostbare Beigaben auf der zweiten CD versammelt.

Wie interpretiert Eduard Steuermann Schönberg? Er hat sein Leben lang Notation und deren Interpretation reflektiert («the composer writes down the notes – but means the music», schrieb er zum Beispiel 1949), er musste auch Schönbergs harsche Kritik entgegennehmen, wie etwa in dessen Brief vom 20. April 1949: «[...] ich erinnere mich eben, dass du für die Neurecordierung der Klavierstücke meine Kritik ‹herausforderst› [...] der Hauptsache nach sind es [...] etwas hastige Tempowechsel, insbesondere in Steigerung [...] und dass [op. 11, Nr. 2] T. 35, 38 und 51 nicht so ‹rhythmisch› sondern mehr cantabile sein sollten. Opus 33a ist, insbesondere am Anfang, zu rasch und zu undeutlich. Auch hier sollten die rit[ardandos] besser herauskommen.» Wer nun anhand des schönbergschen Notentexts Steuermanns Aufnahmen von 1957 überprüft, stellt öfter erstaunliche Tempofreiheiten, ja Nivellierungen fest (etwa in op. 11, Nr. 3 oder op. 33a); die Kontraste hingegen sind immer gewährleistet, auch wirkt der Aufbau des Ganzen wie aus einem Guss. So sind es wohl die (nicht notierten) Gebote Schönbergs der «Deutlichkeit» und «Fasslichkeit» mehr noch als die akribische Texttreue, die Steuermann verinnerlicht hat und die sein Spiel einzigartig machen.

Jean-Jacques Dünki