

**Zeitschrift:** Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse  
**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein  
**Band:** - (1988)  
**Heft:** 15

**Buchbesprechung:** Livres = Bücher

**Autor:** Heister, Hanns-Werner / Bitterli, Peter

### **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:** 12.02.2026

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



Willy Burkhard (links) mit Arthur Honegger im Jahre 1938

Gesetz: strengste lineare Stimmführung bei grösster Freiheit der einzelnen Stimme.» Wir dürfen dieses Urteil heute getrost revidieren und müssen diese Werke wohl zu den aufregendsten Schöpfungen der Zeit rechnen. Schwerer werden es die Werke *Rudolf Mosers* haben, eine interessierte Käuferschaft zu finden. Der Basler Organist Heiner Kühner hat mit dieser Platte, die einige der recht zahlreichen Orgelwerke des Komponisten — er lebte vom 7. Januar 1892 bis zum 20. August 1960, wo er am Piz Julier verunglückte — vereinigt, eine Hommage geschaffen, die über das historische Interesse hinaus besonders den praktisch im Kirchendienst tätigen Organisten interessieren dürfte, denn er findet hier den Hinweis auf sehr gut gearbeitete und in jeder Beziehung gut brauchbare Choralbearbeitungen. Packend ist vor allem die auf der Platte an letzter Stelle stehende «Rhapsodie dans le mode dorian», die der Zwanzigjährige, noch bevor er Schüler von Reger wurde, im typischen französischen Fin-de-siècle-Stil und mit enormem Können und überzeugendem Formgefühl geschrieben hat. Ebenfalls auf der zweiten Plattenseite findet sich Präludium und Fuge in d-moll (op. 4/1), komponiert 1915 unmittelbar im Anschluss an sein Studium bei Max Reger und, durchaus in überzeugender Weise, dessen Einfluss keinen Moment verratend. Später entwickelte Rudolf Moser einen Stil, der spätromantische Komponierfahrung mit jener einer gleichsam abstrakten barock-kontrapunktischen Praxis verbindet, die aber recht konservativ wirkt. Heiner Kühner spielte die Werke auf der Orgel des Münsters in Basel ein, die zwar seit der Zeit, da Adolf Hamm die Werke Mosers darauf spielte, Veränderungen erfahren hat, die sich aber doch immer noch als sehr geeignet erweist; sehr gut ist auch, dass ohne viel Nachhall aufgenommen wurde, so dass es möglich ist, die Musik wirklich durchzuhören.

Fritz Muggler

## Livres Bücher

### Unersetzliche Raumerfahrung?

*Matthias Fischer, Dietmar Holland, Bernhard Rzehulka: Gehörgänge. Zur Ästhetik der musikalischen Aufführung und ihrer technischen Reproduktion. Mit Beiträgen von Sergiu Celibidache und Glenn Gould. Peter-Kirchheim-Verlag, München 1986*

«Ungeachtet des imponierenden Aufgebots an Statistiken, die für das Gegenteil zeugen («Damenliga Für Lyrische Musik Meldet Rekordergebnisse Schon im Dritten Jahr»), bekräftige ich hiermit meine Voraussage, dass die Gewohnheit des Besuchs und Veranstaltungens von Konzerten, sowohl als soziale Institution wie als Hauptsymbol des musikalischen Krämergeistes, im Einundzwanzigsten Jahrhundert so erloschen sein wird wie, mit Glück, der Vulkan von Tristan da Cunha; und dass wegen ihres Erlöschens die Musik fähig sein wird, eine gültigere Erfahrung zu gewähren als dies jetzt möglich ist.» Sagt Gould 1966 in einem Artikel «Die Zukunftsaussichten der Tonaufzeichnung». Als würde er das grammatikalisch zweideutige Fürwort in «ihres Erlöschens» auf die Musik und nicht die Konzerte beziehen, meint dagegen Celibidache in einem 1985 geführten Gespräch mit den drei Autoren des Buchs: «Der Klang verschwindet. In einer Symphonie, jede Note ist weg ... Mit dem Klang verschwindet auch der Genuss. Wo ist da der Geist? Aber Musik ist auch Genuss.» Genuss, Geist — das alles verschwindet seiner Meinung nach in der und durch die technische Reproduktion: «Das Mikrophon reduziert. Es ist unfähig, gewisse Zonen zu erreichen, z.B. die Astralzonen, vier Oktaven höher als wir spielen, noch dazu schafft es selber Klänge, die es gar nicht gibt. Folglich, die Vielfalt beim Mikrophon ist anders, als die Vielfalt in dem eigentlichen akustischen Raum. Die Lebenswelt ist auf der Platte völlig verschwunden. ... Mit anderen Worten: was Sie im Raum erleben, können Sie durch nichts ersetzen. Es zu tun, ist eine böse Onanieform. Dadurch kommen wir zu dieser absolut falschen Kultur.» Celibidache stützt sich bei seiner Ablehnung der technischen Reproduktion von Musik, abgesehen von einer spezifischen Verarbeitung eigener Erfahrungen, philosophisch vor allem auf die Phänomenologie Husserls, verzichtet aber auch nicht auf Mystik, wie die «Astralzonen» anzeigen. Ungeachtet der Begründung ist Celibidaches Argument mit der Unersetzbarkeit der Raumerfahrung bei der Live-Aufführung, die ja auch Soziales und Psychologisches einschliesst, kaum widerlegbar. Gould setzt dem einfach eine andere, bereits technisch vermittelte Raum-

Klang-Erfahrung entgegen. Nüchterner in der Sprache als der konservative Celibidache, hängt auch er insgeheim der alten Utopie einer direkten Einbindung der Kunst ins Leben nach. Daher die heftige Abneigung gegen das Konzert, das hier eben Distanz statt Bindung setzt. Über die zynische Verzerrung, die jene Utopie unter den herrschenden Bedingungen annimmt, setzt sich Gould hinweg. Mit einer gewissen Logik kommt er dann zur Apologie der Muzak, der Hintergrundmusik, welche doch alle Materialien und Stile mische und dabei sogar neue Musik unterschmuggle. Aus solchem Technik-Fetischismus folgt dann auch das Absurde konsequent: «Ein Krieg beispielsweise, der mit computergesteuerten Raketen geführt wird, ist ein um ein geringes besserer, um ein geringes weniger anstössiger Krieg als einer, der mit Keulen und Speeren ausgefochten wird ... besser insoweit zumindest, als ... die Adrenalinausschüttung der Teilnehmer (die Zuschauer vergessen wir besser ...) von ihm weniger in Anspruch genommen wird.»

Dass neben solchen extremistischen Meinungen bei einem Musiker vom Rang Glenn Goulds auch einiges Vernünftige und Informative mit unterläuft, versteht sich. Theoretisch weitaus anspruchsvoller sind die Originalbeiträge, die die erste Hälfte des Buchs einnehmen. Die Autoren wollen damit Anstösse zu einer ästhetischen Debatte geben. Wie die Titelformulierung andeutet, sehen sie immer noch die Aufführung, die heute fast schon Live-Aufführung heissen muss, um den Kontrast zu betonen, als eine Art Grundlage an, auf die sich dann als eine Art weitere Widerspiegelung des Werks die mediale Abbildung bezieht.

Eine ausführliche Analyse der hier einschlägigen Verhältnisse unternimmt Dietmar Holland, Mitherausgeber der Rowohlt-Opernbücher, unter dem Titel «Die Lesbarkeit der Partituren. Zum Verhältnis von Werkintentionen und Realisierungsmöglichkeiten schriftlich fixierter Musik». Erhellend, wenn auch sehr weit ausholend und den thematischen Zusammenhang des Beitrags gefährdend sind die Ausführungen zur Veränderung des Partitur-Begriffs, wobei Holland die «kopernikanische Wende» mit Beethoven ansetzt.

Besonders ehrgeizig geht Matthias Fischer an «Die Stimme der Musik und die Schrift der Apparate» heran und dabei von Walter Benjamins Ansatz aus. Gebildet und belesen, bringt er nicht nur interessante Zitate heran, sondern entwickelt auch in Umrissen eine genaue Analyse der Beziehungen zwischen Kunstwerk und Realisierung, zwischen «Kultwert» und «Ausstellungswert» — eine Analyse, die aber in ihren Konsequenzen doch noch unscharf bleibt und im übrigen viel aufwendigen terminologischen Leerlauf mit sich schleppt. Bernhard Rzehulka unternimmt unter dem Titel «Abbild oder produktive Distanz» einen «Versuch über ästhetische Bedingungen der

Schallplatte». Ohne einen überzogenen philosophischen Anspruch stellt Rzehulka vor allem verschiedene Typen und Modelle eines Umgangs mit der technischen Reproduktion vor, bei denen er, im Prinzip zu Recht, die schein- und reklamehafte Nachahmung der Natur verwirft und stattdessen die Eigenständigkeit des Mediums hervorhebt.

So unausgegoren und unausgeführt manches erscheint, so ärgerlich einige Wort- und Satz-Kaskaden, wo stattdessen ein einziger treffender Gedanke und Begriff am Platze wäre – dem Anspruch, zur Diskussion herauszufordern, genügt der Band mit nicht wenigen Anregungen. Das Schlagwort «Compact-Disc-Zeitalter», das die Autoren unbefangen im Vorwort verwenden, wäre schon einer der Ansatzpunkte für die durchaus nötige Debatte.

Hanns-Werner Heister

## Vorstellungsräume

*Musik und Raum. Eine Sammlung von Beiträgen aus historischer und künstlerischer Sicht zur Bedeutung des Begriffes «Raum» als Klangträger für die Musik. Hrsg. Thüring Bräm. GS-Verlag Basel, 1986*

Wie bei den meisten Aufsatzsammlungen, so sind auch in diesem zum 50. Geburtstag der Veranstaltungsreihe «Kammerkunst Basel» herausgegebenen Sammelbändchen die einzelnen Beiträge von unterschiedlichem Gewicht, Anspruch und Ansatz. Trotz der Klammer, eben «Musik und Raum», thematisieren sie zum Teil zudem völlig verschiedene Inhalte, was vorab daran liegt, dass dem Begriff «Raum» verschiedenste Bedeutungen zugeschrieben werden. Keinesfalls wird er nur als «Klangträger für die Musik» verstanden, wie der Untertitel des Buches suggeriert.

Da gibt es diejenigen Beiträge, die sich mit dem Raum als einer physikalischen Tatsache auseinandersetzen. Hier werden Konzertsäle auf ihre akustischen Eigenschaften hin untersucht, architektonische Realitäten, z.B. eine Kathedrale, in ihrer Wechselwirkung mit der darin gespielten Musik thematisiert, Aufenthaltsorte von Menschen als akustisch beleb- und erlebbar beschrieben. Eine zweite Gruppe von Beiträgen interessiert sich für das Phänomen des «inneren Raumes», des «Vorstellungsräume» als einer psychologischen Tatsache, jenes Ortes, wo, wie Thüring Bräm in seinem einleitenden Aufsatz schreibt, «das Abbild der Musik existiert ..., bevor es in die Zeit abgerufen wird und damit hörbar gemacht wird.» Weitere Autorinnen und Autoren verstehen den Begriff «Raum» so allgemein, dass er unscharf wird, nämlich etwa als den Bereich des Visuellen überhaupt, oder als ein zentrales Element

des «Seienden». Geradezu einem Missverständnis aufzusitzen scheint mir Sylvia Eichenwald in ihrem Beitrag über «komponierte Räumlichkeit» in Mozarts «Zauberflöte», wo in einer recht harmlosen Untersuchung über den Tonartenplan und einige formale Aspekte des offenbar noch immer sinntrübend überschätzten Singspiels das Bewusstsein für den Unterschied zwischen metaphorischem und klar definiertem Gebrauch des musikalischen Raumbegriffs verlorengeht.

Der Herausgeber gliedert sein Material nun nicht nach den erwähnten verschiedenen Raum-Definitionen oder -Aspekten, sondern er schafft die drei Kapitel «Geschichtliche Perspektiven», «Visuelle Musik» und «Die heutige Sicht». Das Nacheinanderlesen einzelner Aufsätze gerade aus dem geschichtlichen Teil und aus dem Kapitel mit den zeitgenössischen Ansätzen erlaubt erhellende Querbezüge, durch die für Leserin und Leser jenes bekannte Darüberhinaus resultiert, das mehr ist als die bloße Summe der Einzelbeiträge, während im Zwischenkapitel eher periphere Musik-Raum-Aspekte berührt werden.

Der Aufsatz von Dagmar Hoffmann-Axthelm über die «innere Kathedrale» geht vom Begriff «Raum» als der einen Zuhörer umgebenden architektonischen Realität aus. Er zeigt auf, wie eine bestimmte Musik und ein bestimmter Raum zusammenwirken, um ein spezifisches Hörerlebnis hervorzurufen. «Einheit von Musik und Raum» stehen «im Dienste einer gemeinsamen Funktion». Als konkrete Beispiele werden genannt einerseits die Einheit Gotische Kathedrale / Organum mit der Funktion «Gott spürbar zu machen», andererseits Kammer / Goldbergvariationen mit der Funktion der «Selbstbegegnung». Die Schlüssigkeit dieser Gleichungen mag man anzweifeln; interessant ist die These, dass in den modernen Musiksälen als Allzweckhallen der Musik nicht mehr die Aufgabe zukommt, zum aktiven Mitmachen in einem ganz bestimmten Raum aufzufordern, sondern verinnerlichte Gefühlsqualitäten wiederzuentdecken, also innere Räume wiederentstehen zu lassen. Vor diesem Hintergrund liest sich beispielsweise Gerald Bennetts Beitrag über «imaginäre Räume» in anderem, auch die historische Dimension ausleuchtendem Licht. Bennett behandelt das Phänomen, dass mit den Mitteln der Elektronik heute Räume akustisch beliebig simulierbar sind und also vom Komponisten in den Schaffensprozess prinzipiell einbeziehbar. Aber: diese imaginären akustischen Räume sind nur über Kopfhörer, also ohne das Mitschwingen eines konkreten Raumes erlebbar. Einen anderen Aspekt des Einbezugs des Raumes in den kompositorischen Prozess dokumentiert Walter Fähndrichs Protokoll «Musik für Räume». Hier geht es nicht um das Herstellen imaginärer akustischer Räume mit Hilfe moderner Elektronik, sondern um die akustische «Möblierung» existierender

Räume und das damit verbundene Schaffen von «Vorstellungsräumen». Fähndrich beschreibt den Arbeits- und Bewusstseinsprozess während der Entstehung seiner später so genannten «Musik für Räume». Das Nachdenken über mögliche Klänge führt ihn während des Arbeitsprozesses zu einem Absinken in innere Räume, wo ihm die vorgestellten Klänge körperhaft werden. Durch musikalische Gebilde entstehen so eigentliche neue Räume, die, wiederum nach aussen projiziert, es ermöglichen, der in Zeit und Raum erklingenden Musik neben der Funktion der akustischen Raummöblierung die zweite der Impulsgebung für das Entstehen von Vorstellungsräumen zuzuordnen. Die inneren akustischen Räume setzt Fähndrich in Zusammenhang mit Kants Definition des Raumes als einer Bedingung a priori der Möglichkeit der Erfahrung überhaupt. Damit wirft er die Frage nach dem Verhältnis dieser inneren, psychologischen Räume zum physikalischen Raum auf und unternimmt gleich den Versuch, den uralten Graben zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Intellekt und Materie mit Hilfe der Formel «KLANG = RAUM» zu überspringen.

Die verschiedenen, zum Teil ineinander verfließenden Definitionen und Vorstellungen von «innerem» und «äusserem» Raum in einer klaren Begrifflichkeit fassen will Barbara Barthelmes in ihrem Beitrag «Musik und Raum – ein Konzept der Avantgarde». Sie konstatiert, dass Bezeichnungen wie «Klangskulptur», «Environnement», «Installation», «Happening» etc. zwar Versuche darstellen, je der Spezifik einzelner Werke gerecht zu werden, dass ihrer Verwendung aber ein hoher Grad an Beliebigkeit anhaftet. Eine genauere Begrifflichkeit erhofft sie sich von der Anwendung der Terminologie Albert Wellecks. Welleck unterscheidet grundsätzlich einen «äusseren oder Gehörraum» vom «inneren oder Tonraum». Der Gehörraum vermittelt uns das akustische Erleben des dreidimensionalen Raumes in Analogie zur optischen Wahrnehmung und zwar durch Lage und Entfernung der Tonquellen. Im Falle des Tonraumes ist zwar eine Bestimmung der drei Dimensionen nur vage möglich, doch bleibt es ein Phänomen, dass sie sich im Hörer stets gegenwärtigen. Als die Vertikale des Tonraumes empfinden wir neben der Tonhöhe tonpsychologische Dimensionen wie Helligkeit, Gewicht, Volumen etc. Die Horizontale ist die zeitliche Sukzession, eine vektorielle, mithin nicht umkehrbare Grösse. Für die Tiefendimension bemühen wir gemeinhin Begriffe wie Volumen, Dichte und Klangfarbe, wobei Tonraum und Gehörraum in dieser Dimension stark interagieren. Insgesamt bietet der übrigens grosszügig bebilderte Band einen Überblick über die vielfältigen Bezüge von Klang und Raum und die daran sich entzündenden Reflexionen und Arbeiten. Als Einstieg in die Materie ist er geeignet.

Peter Bitterli