

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2003)
Heft: 80

Buchbesprechung: Bücher
Autor: Gligo, Niksa / Schibli, Sigfried

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: 01.01.2026

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

Bücher

Karlheinz Stockhausen bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt 1951-1996.

Dokumente und Briefe.

Im Auftrag der Stockhausen-Stiftung für Musik zusammengestellt und kommentiert von Imke Misch und Markus Bandur
Stockhausen-Verlag, Kürten 2001, 646 S.

STOCKHAUSEN DOKUMENTIERT

Stockhausen hat sich immer um seinen Nachlass gekümmert. Dies beweist das Bestehen des Stockhausen-Archivs in Kürten, das nicht nur als die Quelle dieses quantitativ und inhaltlich imposanten Buches gilt, sondern auch die sechs Stockhausen-Bände *Texte zur Musik*, die 1963 bis 1989 von verschiedenen Redakteuren herausgegeben worden sind. Der Inhalt dieser Bände ist in vielerlei Hinsicht aufschlussreich: Man wird durch sie mit Stockhausens theoretischen Auffassungen bekannt gemacht, die besonders in den fünfziger Jahren ein wichtiger Zusatz seiner unmittelbaren kompositorischen Tätigkeit waren. Man kann weiter auch die Veränderungen im kompositionstheoretischen Reden über Musik beobachten, das besonders in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bei vielen das eigentliche Komponieren begleitet hatte. Noch 1972 hat Reinhold Brinkmann dies am Beispiel Stockhausens erläutert (vgl. Reinhold Brinkmann, «Von einer Veränderung des Redens über Musik», in: Rudolf Stephan, (hg.), *Die Musik der sechziger Jahre*, Mainz 1972, S. 77–89). Schliesslich kann man die Bände als generelle Dokumentationsquelle betrachten: Stockhausen war immer ein wichtiger Protagonist der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts, und seine Zeugnisse, seine persönlichen Erfahrungen und Erlebnisse sind unumgängliche Informationen zu verschiedensten Tendenzen, die er selbst entscheidend mitgeprägt hat, selbst wenn er selber nicht direkt beteiligt war.

Welche Neuheiten bringt also dieser neue Band mit 646 Seiten, 105 Schwarzweissfotografien und mit einem ausführlichen Personen- und Werkregister? Man kann das Buch als eine (Parallel-)Geschichte der Darmstädter Kurse lesen, betrachtet durch die Optik eines Zeugen, der seine ungewöhnliche Einzelgängerposition ständig bewahrt hat und gleichzeitig die faszinierende Ausstrahlung seiner Auffassungen auf die Umgebung wirken lassen wollte. Dabei hilft auch die Materialdisposition im Buch, die Imke Misch und Markus Bandur folgenderweise erklären: «Die Publikation ist chronologisch angelegt. Sie versammelt jeweils für die Jahre, in denen Stockhausen an den Ferienkursen teilnahm, mitwirkte oder durch Konzerte vertreten war, in der

Regel eine zusammenfassende Übersicht, der sich ein kurzer kommentierender Abschnitt anschliesst, um den biographischen und kompositionsgeschichtlichen Hintergrund zu erläutern und insbesondere diejenigen Sachverhalte zu erhellen, die aus dem Briefwechsel nicht hervorgehen, doch für das Verständnis der angesprochenen Inhalte notwendig sind.» (S. VI) In seinem Vorwort erklärt Stockhausen selbst die Absicht des Buches von seinem Standpunkt aus: «In der Vergangenheit sind zahlreiche Veröffentlichungen über die *Internationalen Ferienkurse* [...] erschienen, in denen meine Arbeit bei den Kursen unvollständig, verzerrt oder gar nicht erwähnt wurde. Deshalb habe ich schon seit 1974 die Idee, eine genaue Darstellung zu veranlassen.» (S. V) Darin steckt bereits eine Gefahr, nämlich die, dass das Material – «einer genauen Darstellung» zuliebe – bei der Auswahl und durch die Kommentare manipuliert wird. (Danach bräuchte man wieder die weiteren Korrekturen bzw. eine noch genauere Darstellung!) Dies ist glücklicherweise nicht passiert. Stockhausen hat offensichtlich bei der Auswahl der Dokumentation und bei der Gestaltung der Kommentare den beiden Redakteuren freie Hand gelassen, weshalb die Kommentare an sich schon attraktives Lese-material bieten. Ich habe das Buch einmal beispielsweise so gelesen, dass ich mich nur auf die Kommentare beschränkt habe und nur ab und zu die Hinweise auf die dokumentarischen Quellen verfolgte.

In vielen Fällen erwecken die Kommentare die Neugier, die sofort befriedigt werden soll. So etwa der berühmte Aufsatz *Vieldeutige Form*, der in *Texte zur Musik*, Bd. 2, veröffentlicht wurde, jedoch ohne die Kommentare von Heinz-Klaus Metzger, an deren Stelle nur andeutende Stichworte standen. Der Kommentar von Misch und Bandur weist daraufhin, dass Metzger den Vortragstext am 13. Juli 1960 in Darmstadt verlas: «Das in seiner formalen Anlage vieldeutig gestaltete Manuskript wurde gemäss Stockhausens Anweisungen von Metzger um eigene Kommentare ergänzt.» (S. 263) Die angeblich originale Fassung in Bd. 2 von *Texte zur Musik* ist jedoch gründlich verschieden von der Fassung mit Metzgers Kommentaren, die man sofort an-

greifen möchte (veröffentlicht in *Darmstadt-Dokumente I, Musik-Konzepte*. Sonderband I/99, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1999, S. 184–207). Ein tieferer philologischer Vergleich würde sich lohnen!

Die Materialien in diesem Buch erörtern im Hintergrund mehrere interessante und wichtige Themen, die leider im Register nicht zu finden sind. In erster Linie geht es oft um Probleme, die Veranstaltungen mit Neuer Musik blockieren, weil die Institutionen sich den Anforderungen nicht leicht anpassen lassen. Es geht um Probleme, die von Produktion und Organisation über Finanzierung bis zu Urheberrechten (Kollektivkompositionen *Ensemble* von 1967 bzw. *Musik für ein Haus* von 1968, S. 428; *intuitive Musik*, S. 433) reichen. Weiter gibt es Überlegungen zu Problemen der Notation und Interpretation im Briefwechsel mit Interpreten (z.B. auf S. 85 im Brief von Marcelle Mercenier, die in den fünfziger Jahren Stockhausens frühe Klavierstücke gespielt hat; auf S. 170ff. und 178 im Briefwechsel mit David Tudor über die späteren Klavierstücke usw.). Dass hier die kompromisslosen Auffassungen eines Einzelgängers verteidigt werden, ist durch das ganze Buch offensichtlich. Am Interessantesten wird dies in den Streitereien und Polemiken mit den Leitern der Kurse, etwa mit Ernst Thomas nach den Ferienkursen 1974 (S. 517ff. und S. 556ff.) oder mit Solf Schaefer im Jahr 1996: In seinem Brief an Stockhausen vom 9. Januar 1997 informiert ihn Schaefer über die neue künftige Funktion der Komponistendozenten bei den Ferienkursen: «Aus künstlerischen und ästhetischen Gründen möchte ich allerdings mit den Gepflogenheiten vergangener Jahre brechen und alle zwei Jahre die Komponistendozenten komplett austauschen, um so den interessierten Studenten ein möglichst breites Spektrum über die Jahre bieten zu können.» (S. 614) Stockhausens Eitelkeit war offensichtlich durch diesen Plan beleidigt: «Sie wollen also nur Komponisten als Schnittblumen offerieren und keine Bäume mehr pflanzen. Nichts im Universum kann nach diesem Muster überleben.» (S. 615)

Nach 1996 war Stockhausen nicht mehr bei den Kursen in Darmstadt. Das Buch endet mit einem kurzen Aufsatz Stockhausens mit dem Titel

Brücke zur Gegenwart, der ahnen lässt, dass er eigentlich mit den Darmstädter Kursen nie wirklich zufrieden war, obwohl sie «von 1951 bis 1974 und 1996 für meine Komposition, Aufführungspraxis und mein musikalisches Unterrichten so wichtig waren» (S. V). In diesem Aufsatz erklärt Stockhausen, warum er 1998 in Kürten seine eigenen Kurse begründet hat, äussert sich positiv über ihre bisherigen Ergebnisse und hofft auf ihre Zukunft, da sie offensichtlich Interesse geweckt hätten.

Ein Teil des dokumentarischen Materials in diesem Buch (aber sicherlich auch im Stockhausen-Archiv) lässt die möglichen weiteren Forschungsaufgaben ahnen, die meiner Meinung nach mit dem höchst kontroversen Aspekt von Stockhausens mannigfaltiger Persönlichkeit und seiner Lehrtätigkeit verbunden sein dürften. Meines Wissens hat Stockhausen nie Studenten im strikten akademischen Sinne gehabt. Hingegen haben zahlreiche junge Komponisten seine Klassen besucht (nicht nur in Darmstadt). Sein

Enthusiasmus für die Kürten-Kurse basiert gewiss auf dem – besonders bei jüngeren Komponisten – noch immer lebendigen Interesse an seiner Musik. Stockhausen könnte als Modell eines Kompositionslehrers dienen, der erfolgreich seinen Einfluss ausserhalb der akademischen Institutionen ausübt. Und dieser Einfluss darf nicht ignoriert werden. *Niksa Gligo*

Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts. Von Claude Debussy bis Wolfgang Rihm
Jean-Noël von der Weid, übersetzt von Andreas Ginholt
Insel, Frankfurt am Main 2001, 743 S.

PARTEILICHKEIT ALS STÄRKE

Nun ist es endgültig vorbei, das 20. Jahrhundert, und wer es nicht schon früher getan hat, wird jetzt die Ernte einfahren. Der Glaube ist ja verflogen, dass man Abstand braucht zu einem Zeitalter, um es angemessen zu verstehen und zu beschreiben. Kaum waren die Kalenderblätter des verflossenen Jahrhunderts umgedreht, traten die Chronisten und Buchhalter auf den Plan, um die Bilanz vorzulegen über eine Geschäftszeit, in der wir noch knöcheltief drinstecken.

Jean-Noël von der Weid, ein aus der französischen Schweiz gebürtiger und in Paris lebender Musikpublizist, hat schon 1997 bei Hachette ein Buch vorgelegt mit dem Titel *La Musique du XX^e siècle*. 2001 ist es in stark erweiterter deutscher Fassung bei Insel erschienen und trägt den Titel *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Untertitel: *Von Claude Debussy bis Wolfgang Rihm*. Selbstverständlich ist das nicht – erstens, dass eine französische Musikgeschichte ins Deutsche übersetzt wird, und zweitens, dass einer den musikgeschichtlichen Bogen vom «Musicien français» Debussy bis zum postexpressivistischen Deutschen Rihm schlägt. Denn die Grenzen der Sprache sind meist auch die Grenzen der Welt; und wer französisch denkt und schreibt, wird in aller Regel zu den Geistesdingen der deutschsprachigen Sphäre nicht den leichtesten Zugang haben.

Doch von der Weid ist eine Ausnahme an Horizont, Kennerschaft und Synthesefähigkeit. Und so bereitet es ihm keine Mühe, ebenso wohl informiert zu sein über Boulez wie über Stockhausen. Und was bei diesen geschichtsmächtigen Grössen der musikalischen Moderne vielleicht noch halbwegs zu erwarten ist, das erstaunt doch bei jüngeren und weniger arrivierten Komponisten. In keinem deutschsprachigen Musikbuch erfährt man so viel Präzises und anregend Geschriebenes über die französische «Spektralmusik» wie in diesem; aber auch in der Generation von Helmut Oehring oder Olga Neuwirth kennt sich von der Weid aus und setzt mit souveräner Hand die Akzente. Übrigens

nimmt es der Autor mit der Grenzziehung «bis Rihm» nicht allzu genau und erfasst auch Komponistinnen und Komponisten, die in den sechziger und frühen siebziger Jahren geboren sind, womit er das Risiko eingeht, künstlerische Einzagsfliegen durch die Drucklegung zu verewigen. Die Nachwelt wird ihn nicht allein daran messen. Keine Musikgeschichte ist gerecht, erst recht keine, die einen Zeitraum behandelt, den wir mangels Distanz noch nicht emotionslos überblicken können. Wir wollen deshalb nicht mit dem Autor darüber rechten, ob es fair war, Luca Lombardi in neun Zeilen abzuhandeln, während Brian Ferneyhough satte 17 Seiten erhält. Oder ob es sehr vernünftig war, den Satz hinzuschreiben: «Ein notwendiger Umweg über Peter Michael Hamel und Ernst Helmuth Flammer führt uns zum Werk von Gerhard Stäbler.» Wobei das alles ist, was wir in dem Buch über die Herren Hamel und Flammer erfahren – mit anderen Worten: nichts ausser dem Namen und dem Geburtsjahr. Da war der Chronist im Dilemma, noch einige Namen unterzubringen, die er aus welchen Gründen auch immer für unverzichtbar hielt, ohne sich mit ihrem Schaffen auch nur fünf Minuten aufzuhalten zu wollen.

Und was soll man schon zu seinen Auslassungen über Arvo Pärt und die Minimal Music sagen? Die kriegen schon in der Einleitung ihr Fett weg, da ist von «religiösen und mittelalterlichen Betrügereien» die Rede und von «ärgerlicher ästhetischer Nachlässigkeit»; ein moralisierender Tonfall, den man eigentlich von einer Musikgeschichte nicht erwartet. Sehr fragwürdig auch die Entscheidung, Ravel und Prokofjew praktisch nur auf Fussnoten-Ebene zu behandeln; ginge man von ihrer Wirkung in unserem Musikleben aus, so wäre ihnen ein Ehrenplatz zuzuweisen. Aber solche Subjektivismen tragen auch dazu bei, dass uns der Geschichtsschreiber nicht als unpersonlich-anonyme Instanz, sondern als Mensch aus Fleisch und Blut erscheint. Und die krassen Aburteilungen werden aufgewogen durch ausserordentlich einfühlsame und sorg-

fältige Porträts etwa von Béla Bartók oder Luigi Nono. Und es stört einen nicht im geringsten, dass der Autor bei einem Werk wie dem Violinkonzert von Alban Berg vor lauter Begeisterung fast die Sprache verliert.

Überraschend ist manche Einordnung, so etwa, wenn von der Weid György Kurtág im Zusammenhang mit Anton Webern behandelt oder wenn er Bernd Alois Zimmermann ins Kleingedruckte verbannt, als Unterkapitel zu Klaus Huber, der sich dadurch geschmeichelt fühlen kann. Dass Zimmermanns Oper *Die Soldaten* hier als «lyrisches Werk» erscheint, ist wohl ein Übersetzungsproblem, denn im Französischen steht «lyrique» nun einmal für die Oper, auch wenn es in den grossartigen *Soldaten* nicht nur fein gesponnene Lyrik gibt. Ein Übersetzer sollte auch wissen, dass man im Deutschen nicht «mit» einem Lehrer, sondern «bei» ihm studiert, auch wenn im Französischen «avec» steht.

Solche kleinen Nachlässigenheiten behindern den Schwung der Prosa von Jean-Noël von der Weid ebenso wenig wie die allzu sorglose Bebilderung durch häufig schwer lesbare Notenbeispiele. Es ist eine Prosa, die elegant wirkt und vor lauter Spracheleganz nicht die Informationspflicht vergisst. Worin man, wenn man will, eine nicht eben häufige Verbindung von französischer und deutscher Mentalität sehen kann. Das Buch von Jean-Noël von der Weid wird nicht nur Zustimmung ernten, sondern auch Widerspruch. Dass es aber qualifizierte Einwände hervorruft, gehört durchaus zu seinen Stärken. *Sigfried Schibli*