

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2004)
Heft: 88

Buchbesprechung: Bücher = Livres

Autor: Previsic, Boris / Fricke, Stefan / Drees, Stefan

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: 30.04.2026

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

Im Osten / Europäische Meridiane. Neue Musik Territorien – Reportagen aus Ländern im Umbruch
Susanna Niedermayr / Christian Scheib (Hrsg.)
Saarbrücken: Pfau-Verlag 2002 / 2003, 2 Bd., 152 / 200 S.

NEUE MUSIK IM NEUEN EUROPA



Die zwei Bände lesen sich wie eine einzige Erfolgsstory – als Summe von «Reportagen aus Ländern im Umbruch». Die Berichte – zweisprachig deutsch/englisch gehalten – entstanden im Auftrag des ORF-Kulturradios Österreich 1, sind länderspezifisch ausgerichtet und untersuchen die Situation der Neuen Musik im weiten Sinn in sämtlichen neuen EU-Staaten Ostmitteleuropas sowie in den «Transitionsländern» Bulgarien, Kroatien, Rumänien und Serbien-Montenegro. Dass weitere Länder wie Albanien, Bosnien-Herzegowina, Mazedonien, Ukraine oder Weissrussland noch nicht Eingang in einen dritten Band gefunden haben, ist ob der genau recherchierten Berichte bedauerlich – dies vorne weg. Doch vielleicht hätten diese Länder die Erfolgsstory ein bisschen geschmälert, bewahrheitet sich doch gerade in den hingebungsvoll detaillierten Ausführungen die Theorie des kulturellen «Überbaus»: Der wirtschaftliche Aufschwung aufgrund der bereits erfüllten oder zumindest greifbaren EU-Perspektive verleiht der Neuen Musik-Szene eine breite Palette an Ausdrucks-

möglichkeiten. Nicht nur Komponisten und Komponistinnen – letztere etablieren vor allem in Rumänien und Serbien-Montenegro eine erfreuliche Eigenständigkeit – kommen zu Wort, sondern auch «Sounddesigner», Improvisationsgruppen, Ensembles für Neue Musik, Chorleiter, Radiostationen, Vertreter und Vertreterinnen aus Free Jazz und Internetplattformen. Dass dabei bei uns bekannte KomponistInnen wie Voleta Dinescu, Adriana Hölszky, György Ligeti, Witold Lutoslawski oder Arvo Pärt, aber auch Gallionsfiguren aus dem Jazz wie Urszula Dudziak und Tomasz Stanko aus Polen oder das internationale Aushängeschild Umek aus der slowenischen Technoszene nur am Rande erwähnt werden, gehört zur Maxime dieser zwei Bändchen: «Wir suchten nach den aktuellen «Aufbrüchen», nach jenen, die gerade jetzt – nach wie vor oder wieder – im Land und vor Ort arbeiten.» Dass zudem Überlegungen zum Verhältnis vom neuen zum alten politischen System und dessen Auswirkungen auf eine neue Musikästhetik gemacht werden, erhöht den Reflexionsgehalt dieser zwei Bände. Dabei spielt es eigentlich keine Rolle, ob über das heute immer noch beliebte Chorverweinswesen Lettlands (welches zu Sowjetzeiten kulturelle Autonomie gegenüber Moskau demonstrierte), über die goldenen Siebziger des innovativen Belgrader Studentenzentrums, aus dem die Performance- und Installationskünstlerin Marina Abramovic hervorging, vor der »Diktatur des schlechten Geschmacks« unter Milosevic, oder über die eigenständigen Spektralistin in Rumänien wie z.B. Corneliu Cezar debattiert wird. Auch sind neue Verbundsysteme zwischen den baltischen Staaten oder Kroatien und Serbien-

Montenegro (www.explicit-music.org; die Internetadressen werden im Anhang gleich mitgeliefert) im Aufbau. Meist geschichtlich gewachsene Einheiten suchen ihr eigenes kulturelles Bewusstsein. So orientieren sich Siebenbürgen und Novi Sad an Budapest. Schade, dass Kosovo nur in einer Zeile erwähnt wird. Eine neue Landkarte entsteht. Überall herrscht Aufbruchstimmung. Dabei löst eine neue Klanglichkeit zusehends eine primär politisch ausdrucksstarke und Inhalt transportierende Musik ab, welche die Ablösung von totalitären Regimes bereits anfangs achtziger Jahre mit dem Festival Warschauer Herbst oder erst Ende neunziger mit dem Belgrader Radio B92 einläutete. Ob man nun eine neue orientalische, «elastische» Zeitauffassung in Rumänien oder eine strukturelle Vielschichtigkeit in Serbien entdeckt, so etabliert sich eine Eigenständigkeit unter der jüngsten Generation, die mit Idiomen der westlichen Neuen Musik frei hantiert. Namen wie Irinel Anghel, Maia Ciobanu oder Octavian Nemescu aus Rumänien, Vladimir Djambazov oder Teodor Krst aus Bulgarien, Krzysztof Knittel aus Polen, Marko Nikodijevic aus Serbien-Montenegro usw. werden vermutlich auch noch auf unsere Musikszene Einfluss haben. Es handelt sich bei diesen Reportagen um ein Muss für alle Interessierten an der Neuen Musik im «Neuen Europa». Denn gerade dank der Absage an die unsäglichen Selbstdarstellungen und der Maxime, «ein klassisch auf Beobachtung von Aussen beruhendes, wenn auch skizzenhaftes Portrait anzufertigen» – wie es im Vorwort heisst –, wird es möglich, die Spreu vom Weizen der neusten Ernte zu trennen.

Boris Previsic

Musik für eine Stadt. Das Ensemble L'ART POUR L'ART und die Kinderkompositionsklasse Winsen/Luhe – eine Dokumentation
Astrid Schmeling (Hrsg.)
Saarbrücken: Pfau-Verlag 2003, 124 S.

KREATIVITÄTSSCHÜBE

Angesichts leerer Kassen und Kürzungen in den Etats von Kultur und Bildung, aber auch im Hinblick auf die gegenwärtige Bildungsmisere in der BRD, wo durch unüberlegte Politik die desaströsen Zustände eher notdürftig geflickt denn verbessert werden, gerät insbesondere der Musikunterricht immer mehr in Bedrängnis. Glücklicherweise treten seit geraumer Zeit immer wieder Initiativen an die Öffentlichkeit, die sich

solchen Entwicklungen mit grossem Engagement entgegenstellen und es sich zur Aufgabe machen, die kreativen Energien von Kindern zu fördern und ihr Verständnis für zeitgenössische Musik zu wecken. Nach der hervorragenden Publikation zum österreichischen «Klangnetze»-Projekt (Hans Schneider, Cordula Böse und Burkhard Stangl (Hrsg.), *Klangnetze: ein Versuch, die Wirklichkeit mit den Ohren zu erfinden*) hat

der Pfau-Verlag aus Saarbrücken nun erneut einen Band vorgelegt, der sich mit der Dokumentation eines solch ambitionierten künstlerisch-pädagogischen Projekts befasst. Im Zentrum steht ein Kurs, der im Zeitraum von Januar bis Juli 1999 in der norddeutschen Kleinstadt Winsen an der Luhe stattfand und die Teilnehmer, allesamt Kinder und Jugendliche im Alter von 7 bis 19 Jahren, dazu ermutigte, ausgewählten Orten,

Gebäuden und Plätzen eigene Kompositionen zu widmen – ein Projekt, das seither alljährlich stattfindet und von den Mitgliedern des Ensembles L'ART POUR L'ART (Astrid Schmeling, Matthias Kaul und Michael Schröder) sowohl initiiert als auch durchgeführt wird. Das 124-seitige Buch *Musik für eine Stadt* gibt nicht nur Einblicke in den Ausgangspunkt dieses Unternehmens; darüber hinaus erläutert es auch eine Auswahl von Musikstücken und legt dabei die Phasen der Ideenfindung, die Entstehungsprozesse und die Verfahrenswesen der künstlerisch-musikalischen Umsetzung offen.

Wie Astrid Schmeling in der Einleitung darlegt, wird «Komponieren» hier als Annäherung an die Musik verstanden, bei der zunächst die Wahrnehmung der Umwelt im Mittelpunkt steht. Deren Erscheinungsweise wird von den Kursteilnehmern erforscht, um daraus musikalische Erfordernisse für eine künstlerische Auseinandersetzung mit ihr abzuleiten. Entsprechende Abstraktionen von konkret Erlebtem werden von Kindern und Jugendlichen selbst vollzogen, musikalische Lösungen dafür werden – mit Hilfestellung des jeweiligen Lehrers – eigenständig gesucht. Darüber hinaus wird sehr geschickt der Fehler vermieden, die Schüler in ästhetische Korsette zu zwingen: Bereits vorhandene klangliche Erfahrungen werden bei der Entwicklung eigener Kompositionen ebenso akzeptiert wie Entscheidungen, die der Schüler auf der Basis von ihm Vertrautem fällt. Daher setzt die

Teilnahme an den Kompositionskursen zwar Neugierde und Interesse, nicht aber eine musikalische Vorbildung voraus, weil in der Realisierungsphase nur die individuellen Fähigkeiten eines jeden Schülers wichtig sind.

Den Gruppenstunden aus den frühen Stadien des Kurses widmen sich die ersten Kapitel. Die Texte beschreiben die Methoden, die von den drei Kursleitern im Umgang mit den unterschiedlichen Altersgruppen gewählt wurden, machen auf verschiedene Möglichkeiten und Verfahren aufmerksam und diskutieren diese im Kontext mit den spezifischen Problemen jeder Altersgruppe. Gemeinsames Element dieser Gruppenstunden ist die Hinführung der Schüler auf bestimmte Fragestellungen vermittelt einfacher Übungen, zu denen die Schärfung der Aufmerksamkeit ebenso gehört wie die experimentelle klangliche Erkundung von Gegenständen der Natur oder des Alltags. Der Weg führt dabei immer über die Wahrnehmung zur Bewusstwerdung und macht damit die Erfahrung der Umwelt zur Basis des Nachdenkens über ein mögliches Musikstück. Die nachfolgenden Kapitel widmen sich einer Auswahl von Projekten, die im Einzelunterricht entstanden sind. Detailliert wird anhand dieser Fallbeispiele aufgezeigt, wie die Schüler lernten, Kriterien zur Materialwahl zu finden und Entscheidungen über die Tauglichkeit musikalischer Schritte zu treffen. Vor dem geistigen Auge des Lesers zieht so die Entstehung einiger stark differierender Kompositionen

vorüber: ausgehend vom experimentellen Beginn über die Phase der Materialauswahl und die Erschließung struktureller und formaler Kriterien bis hin zur wichtigen Frage nach der Reproduzierbarkeit der Musik, die immer mit einer bestimmten Notation verknüpft ist.

Die Bedeutung dieser schmalen Dokumentation ist nicht zu unterschätzen: Einerseits zeigt sie Möglichkeiten auf, der unbefriedigenden Situation des Musikunterrichts neue Impulse und Kreativitätsschübe zu geben; andererseits macht sie auch deutlich, wie der enge Kontakt mit der Entstehung von Musik zur Erfahrung der Notwendigkeit eigener Entscheidungsfähigkeit beitragen kann, was sich auch auf andere Lebensbereiche übertragen lässt. Das Buch ist daher ein kraftvolles Plädoyer für die Förderung von Kindern und Jugendlichen, für eine fantasievolle Unterstützung der Erforschung ihrer kreativen Fähigkeiten, die – um mit den einleitenden Worten Nicolaus A. Hubers zu reden – jenseits einer «fokussierten Strangulierung von Begabungen» durch Wettbewerbe wie *Jugend komponiert* und der damit verbundenen «stromlinienförmigen Anpassung» an öffentliche Erwartungen (S. 7) angesiedelt ist. Bedauern lässt sich allenfalls, dass dem Band keine Dokumentation einzelner Werke in Form einer Audio-CD beigegeben ist, was durchaus zu begrüßen wäre, aber wohl in diesem engen Rahmen nicht geleistet werden konnte. *Stefan Drees*

Komposition und Musikwissenschaft im Dialog II (1999). Henri Pousseur: Parabeln und Spiralen. Zwei Hauptaspekte eines Lebenswerkes.

Imke Misch und Christoph von Blumröder (Hrsg.)

LIT-Verlag: Münster etc. 2002 (= *Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit, Band 5*), 233 S. plus Audio-CD

ERMUTERENDE HÖLLENLEKTIONEN

Die musiktheoretischen Texte von Henri Pousseur sind schwierig. Und das bezieht sich nicht nur auf die Lektüre seiner das eigene Komponieren flankierenden Essays, sondern vor allem auf den Zugriff derselben. Das Gros seiner Musiktexte harrt noch der Publikation, wenn man den durchaus nicht immer von Erfolg gekrönten Fernleihservice der Bibliotheken nicht übermäßig beanspruchen möchte. Zahlreiche Pousseur-Artikel sind an entlegener Stelle erschienen, andere gar nicht. Verdienstvoll wäre eine Edition seiner Schriften, wie es bei jenen serieller Kollegen der fünfziger Jahre, sei es Stockhausen, Boulez, Nono oder Koenig, schon geschehen ist. Auf die Schwierigkeiten der noch zu entdeckenden Schriften Henri Pousseurs hat vor gut einem Jahr der Musikologe Peter Jost in *Musik & Ästhetik* (Nr. 24, S. 109ff.) anlässlich einer Rezension von Pousseurs Textesammlung *Musiques Croisées* (Paris: L'Harmattan 1997) hingewiesen. Wer also eine weitere Studie über Engagement und Fantasielosigkeit, Ignoranz und merkwürdi-

gen Forschergeist in der jüngsten Gegenwart lesen möchte, sei der Bericht anempfohlen. Wer indes schnellstens in das verbale Musikdenken Pousseurs einsteigen möchte, dieses in vielfachen, höchst detaillierten Originaltönen – als Vortrag, Essay und Gesprächsstatement – tun will, greife zu der Publikation, die Imke Misch und Christoph von Blumröder am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln herausgegeben haben, allerdings mit dem etwas umständlichen und der akademischen Gesprächsinitiative in der Domstadt geschuldeten Titel *Komposition und Musikwissenschaft im Dialog II (1999). Henri Pousseur: Parabeln und Spiralen. Zwei Hauptaspekte eines Lebenswerkes*. Seit den Neunzigern, seit von Blumröder den Lehrstuhl für die Musik des 20./21. Jahrhunderts an der Kölner Universität inne hat, entfaltet das Institut einen sehr intensiven Dialog zwischen Komponisten und Musikwissenschaftlern, ein durchaus gelungenes Projekt, das nicht nur der lokalen Nachwuchsförderung dient. Und die

bisher erschienenen Resultate, von denen die mit einer Audio-CD (darauf eine vom Komponisten improvisierte Mehrkanal-Version seines Stücks *Paraboles-Mix mit Höllenlektionen*) bestückte Pousseur-Publikation das jüngste ist, sollte anderen Instituten Mut machen, ähnliches zu tun, der Fantasie mit dem lebend(ig)en Wissenschaftsgegenstand Musik von heute den noch immer nötigen Raum und Nachhall zu geben. An dem von Köln aus signalisierten Pousseur-Buch führt jedenfalls derzeit kaum ein Weg vorbei, um sich mit dem Werk des belgischen Komponisten intensiver als bisher auseinanderzusetzen. Alles, aber auch wirklich alles, jede noch so kleine Note, Anekdote, die Henri Pousseur in den Kölner Präsentations- und Diskussionsrunden im Januar 1999 artikuliert hat, findet sich in der anschauungsreichen, künftige historisch-kritische Editionen zu diesem Ereignis unnötig machenden Publikation wieder.

Stefan Fricke

George Benjamin: Les règles du jeu
entretiens avec Éric Denut,
musica falsa, Paris, 2004 (154 pages).

L'ESPOIR ET LA DÉTERMINATION

Compositeur fêté dès ses débuts comme exceptionnellement doué — et ses premières compositions demeurent en effet impressionnantes — George Benjamin occupe une place à part dans le monde de la musique actuelle. Il écrit peu mais toutes ses œuvres sont d'un extrême raffinement et d'une impressionnante maîtrise technique ; il est en marge des courants, bien qu'on le sente traversé par l'héritage du sérialisme et du spectralisme ; sa musique se tient par ailleurs à l'écart des expérimentations sur le matériau : dans la ligne d'un Messiaen ou d'un Carter, il trouve encore matière à des sonorités parlantes avec les douze sons de la gamme chromatique (« la hauteur est l'élément formel stratégique en musique »). Son credo, dans le livre d'entretiens qu'il a accordés à Éric Denut, c'est d'« être soi-même » : « la plus grande chose qu'un artiste peut faire, c'est de devenir soi-même, trouver l'expression la plus authentique de son âme » ; c'est aussi de créer des formes organiques et dynamiques à partir d'un langage harmonique cohérent qui ne sacrifierait pas, comme chez les musiciens spectraux, l'aspect mélodique, et par conséquent, la pensée contra-

puntique. Dans ses entretiens, il revient presque obsessionnellement sur cette dimension harmonique dont il connaît en effet tous les secrets : ses œuvres sonnent merveilleusement bien et elles possèdent en ce domaine une logique profonde. « Au début de ma carrière musicale, il y a vingt-cinq ans, il me semblait que la sensibilité harmonique était énormément négligée par beaucoup de compositeurs contemporains, alors même que je plaçais cette dernière au premier rang de mes priorités techniques ». Benjamin, élève de Messiaen, s'inscrit dans la tradition française fondée sur le respect de la résonance naturelle, à l'opposé de la tradition de Schoenberg. Mais comme Boulez l'a tenté lui-même (« Boulez étant un des rares grands musiciens de notre temps, et en cela un noyau, je me sens obligé de faire quelque chose de différent »), Benjamin veut inscrire cette logique harmonique dans de grandes constructions formelles. Ce ne sont pas des formes schématiques, des processus fondés sur une idée première, mais des développements à la fois nécessaires et imprévisibles. Plutôt que de parler de système à propos de sa manière de composer, il préfère parler de « règles du jeu »,

notion qui a donné son titre au livre : « au début d'une pièce, je ne sais pas du tout où je vais, et tout repose sur une intuition "abdominale". »

Si Benjamin évoque son environnement, ses compositeurs préférés, où Purcell tient une place de choix, esquivant tout jugement critique sur ses collègues, il est particulièrement touchant lorsqu'il évoque ses affres créatrices, ses processus de gestation très lents au cours desquels il ne peut écrire une note avant de coucher enfin sur le papier, de façon frénétique, l'œuvre si longuement portée. « Au Conservatoire, on enseigne la technique, l'oreille, l'histoire, la connaissance, peut-être l'intelligence, mais pas l'obstination, le refus d'abandonner ; pourtant, ce sont des qualités essentielles pour un compositeur. L'espoir et la détermination : voilà le seul chemin possible pour un créateur. »

Ce petit livre au format de poche, élégant, d'accès facile, permet d'entrer dans l'univers de l'un des compositeurs les plus fascinants de sa génération ; il constitue une bonne introduction à l'écoute de ses œuvres, commentées de façon plus détaillée dans la dernière partie du livre.

Philippe Albèra

Kleine Philosophie der musikalischen Moderne. Musik und Ästhetik im 20. Jahrhundert

Joachim Noller

St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2003, 301 S.

JUXTAPOSITION DER GEDANKEN

Das 20. Jahrhundert ist endgültig vorbei und in dem Masse, in dem es als abgeschlossene historische Epoche erscheint, nimmt auch das Bedürfnis zu, es als Ganzes zu betrachten und zu beschreiben. Vorüber scheint auch die Zeit der ideologischen Stellungskriege, die das 20. Jahrhundert prägten, auf politischem Terrain ebenso wie auf ästhetischem. Die verminten Bereiche sind geräumt und können von allen betreten werden. Und so mancher macht dabei die Entdeckung, dass es hüben wie drüben, dies- und jenseits der Gräben zuweilen gar nicht so unähnlich zugeht. Schönberg und Strawinsky werden sich in ihrem Klassizismus immer ähnlicher, Serialismus und Aleatorik scheinen immer enger verwandt und Anton Weberns vermeintlich hermetische Glasperlenspiele werden zu Prototypen des offenen Kunstwerks im Sinne Umberto Ecos.

Ein Versuch zur Synopse verschiedener Positionen der «Musik und Ästhetik im 20. Jahrhundert» unternimmt Joachim Noller mit seiner *Kleinen Philosophie der musikalischen Moderne*. Hervorgegangen ist das Buch aus einer Reihe von Aufsätzen, die über einen Zeitraum von fünfzehn Jahren – nach Auskunft des Autors – im Hinblick auf eine spätere gemeinsame Publikation ent-

standen. Die Anlage des Buches und die Anzahl der Noller-Titel im Literaturverzeichnis deuten indes eher hin auf eine Zweitveröffentlichung, welche die Heterogenität, die daraus resultiert, vorab zur Tugend nobilitiert. Es ist kein Buch aus einem Guss und soll es offensichtlich auch nicht sein. Vielmehr handelt es sich um die Arbeit eines selbsterklärten «Querdenkers», der meint, jede akademische Disziplin sabotieren und sich aus der wissenschaftlichen Diskussion ausklinken zu können, weil er deren Stand nicht in jedem Fall als Massstab seines eigenen Denkens akzeptiert (S. 6). Den versammelten Streiflichtern, Andeutungen, Intuitionen und Assoziationen geht es nicht um stringente Argumentationszusammenhänge, fundierte Urteile und Aussagen. Statt Dinge zu Ende zu denken und damit zu «erledigen», sollen sie Lebendigkeit und Nachdenklichkeit vermitteln und die Phantasie des Lesers zum Weiterdenken anregen. An die Stelle der üblichen Entwicklungsform soll daher eine «Hinwendung zum beziehungsreichen Nebeneinander, zu einer reihenden, parataktischen Form [...] Juxtaposition der Gedanken» (S. 18) treten. Es ist ein Buch für «implizite Leser», für alle und keinen. Kennern bietet es zu viel Bekanntes, geht zu wenig ins Detail und

eröffnet auch durch das Aufreihen unterschiedlicher Ansätze und Gedanken kaum neue Aspekte. Und für interessierte Laien dürften die Ausführungen zu einzelnen Komponisten und Werken zu kursorisch und schwer verständlich sein, da sie unsystematisch und zumeist isoliert vom musikgeschichtlichen Kontext erfolgen. Nur der ohnehin schon wissende Leser kann hier selbst als Nach- und Weiterdenker kreativ werden.

Gegliedert hat Noller seine Arbeit in zwei Hauptteile. Der erste belegt eindrücklich den interdisziplinären Horizont des Autors und reiht mehrere Einzeluntersuchungen aneinander: zur Sprachkrise bei Hugo von Hofmannsthal, zum abstrakten Bühnenkonzept des Schweizer Regisseurs und Theatertheoretikers Adolphe Appia, zur Überwindung der Gefühls- und Nachahmungsästhetik in Alfred Döblins *Gesprächen mit Kalypso*, zu Wassily Kandinskys konkreten Bild-Kompositionen und Anton Weberns Im- und Expressionismus. Die alten Dichotomien von Form und Gehalt bzw. Objektivität und Subjektivität, um die es dabei implizit ständig geht, werden erst ab Seite 79 ausdrücklich beim Namen genannt und in ihren verschiedenen Spielarten chronologisch von der Antike bis zur

Gegenwart erörtert, und zwar mit Hilfe von Platon, Johann Georg Sulzer, Ernst Bloch, Hans-Georg Gadamer, Eduard Hanslick, Bruno Maderna, Ludwig Wittgenstein, Franz Kafka, Paul Valéry, Igor Strawinsky, Maurice Ravel, Claude Debussy, Eric Satie, Darius Milhaud und anderen. Ähnlich polyglott verläuft der zweite Teil, der im Gegensatz zum ersten jedoch eine stärkere systematisierende Ausrichtung erkennen lässt. Die Hauptaspekte Emotionalität, Sinnlichkeit und Erkenntnis, politisches Engagement, Intentionalität, Dinglichkeit und Form werden anhand zahlreicher Referenzen behandelt, angefangen bei E.T.A. Hoffmann, Claudio Monteverdi, Luigi Nono, Pierre Boulez, Helmut Lachenmann, Dieter Schnebel und Wolfgang Rihm zu Heinrich Heine, Christopher Caudwell, Peter Bürger, John Cage, Hans Werner Henze, Hermann Broch, Georg Lukács, Edgard Varèse, Iannis Xenakis, Umberto Eco, Luciano Berio und vielen anderen

mehr. Das nahezu unablässige «name dropping» ist eine Folge des an sich begrüßenswerten Versuchs, ein ganzes Jahrhundert Musikgeschichte knapp auf 300 Seiten darzustellen. Indes wirkt es hektisch und vielleicht wäre es besser gewesen, Noller hätte sich auf weniger Aspekte konzentriert. Dabei formuliert er immer wieder erhellende Einsichten. So konstatiert er an der Musik Morton Feldmans das Paradoxon, dass die «Entmachtung des künstlerischen Subjekts einen genuin ästhetischen Subjektivismus begünstigt, d.h. den Rezipienten mangels objektiver Anziehungskraft zur Nabelschau verführt» (S. 179).

Angesichts der Vielzahl der verhandelten Namen, Kompositionen, Ideen dürfte der Leser – zumindest der unkreative – ein Namens- und Stichwortregister vermissen, welches zumindest demjenigen einen gezielteren Zugriff auf den Inhalt ermöglicht hätte, der nicht unbedingt den

Anspruch erhebt, weiter als der Autor selbst zu denken, sondern der sich schlicht über die «Musik und Ästhetik im 20. Jahrhundert» informieren möchte. Das Buch ist keine allgemeine Einführung in die Musikästhetik des vergangenen Jahrhunderts und will es auch nicht sein, dazu fehlen zu viele wichtige Namen und ist die Auswahl teils zu unrepräsentativ. Das ist zwar bedauerlich, aber die freie Entscheidung des Autors. Indes ist es auch weder eine «Philosophie» noch – wie der Titel behauptet – wenigstens eine «Kleine Philosophie». Es ist eine musikhistorische Retrospektive aber kein prospektiver Entwurf einer neuen Philosophie der musikalischen Moderne, der für das angebrochene 21. Jahrhundert fruchtbar gemacht werden könnte. Eine Darstellung unterschiedlicher Positionen macht noch keine Philosophie, auch keine kleine zum Hausgebrauch.

Rainer Nonnenmann

Musique et dramaturgie : esthétique de la représentation au XX^e siècle

Sous la direction de Laurent Feneyrou

Publications de la Sorbonne, Paris, 2003 (846 pages).

REPRÉSENTATIONS CRITIQUES

Ouvrage volumineux et riche, défiant toute critique détaillée, ce recueil de textes sur le théâtre musical au XX^e siècle résulte d'une semaine de séminaire organisée en 1998-99 à Paris : il se place résolument dans une perspective esthétique plutôt qu'historique. Ce qui veut être interrogé ici n'est pas l'ensemble des productions d'opéra, mais un certain nombre de pratiques en rupture avec les formes traditionnelles de la représentation, pratiques restées finalement marginales tout au long du siècle. Un point central relie les travaux fondateurs d'hommes de théâtre comme Meyerhold et Brecht, qui auront des répercussions directes et indirectes sur des démarches créatrices comme celles de Weill, Berio ou Nono, les opéras novateurs de Schoenberg ou de Zimmermann, le travail singulier d'un Aperghis, d'un Feldman ou d'un Sciarrino, les actions transgressives d'un Hermann Nitsch, et les esthétiques du collage ou les « opéras » radiophoniques : ce point, c'est l'éclatement, le décentrement des dramaturgies contemporaines qui mettent en question les fondements mêmes de la représentation — les relations conventionnelles entre la vision et l'écoute, entre l'action théâtrale ou sonore et leur réception, entre l'autonomie de l'art et sa fonction sociale. Ce n'est pas la moindre des vertus d'un tel ouvrage que de faire apparaître ces liens conceptuels entre des domaines et des œuvres apparemment éloignés les uns des autres, voire antinomiques, comme le théâtre de rue et le *Hörspiel* par exemple. Mais c'est aussi la limite d'une approche esthétique qui penche un peu du côté de la phénoménologie et brasse, à

de l'engagement, toute une série de concepts philosophiques où les termes grecs et le jargon heideggerien, comme les réflexions de Benjamin et de Cacciari, forment une toile de fond : l'objet lui-même est appréhendé au travers d'une vision parfois totalisante. C'est notamment le cas des textes très fouillés et très documentés de Laurent Feneyrou, responsable de la publication. Manque alors, de mon point de vue, l'interrogation dialectique sur les contradictions, les apories et les échecs de ces démarches expérimentales et novatrices. Les liens complexes entre l'art et l'idéologie, et le renversement de la théologie de l'art en une forme d'utopie révolutionnaire, envisagés sous différentes formes dans le livre, mériteraient des analyses critiques capables de remettre en question le bien-fondé de positions et d'œuvres qui ont souvent été des réactions et des propositions à l'intérieur d'un moment historique donné, et qui ont été soumises aux aléas du temps. La brisure des formes de représentation traditionnelle n'a pas débouché sur un consensus fondateur d'une forme (ou de formes) nouvelle(s). L'opéra, dans sa convention, survit à l'intérieur du mouvement de la création, comme si le poids social du genre subsumait toujours les idées que l'on peut s'en faire. Les conceptions nouvelles de Schoenberg, Nono ou Zimmermann sont restées des utopies, des singularités dans l'histoire du genre. Le théâtre de masse, le théâtre engagé qui visait à transformer la conscience des spectateurs, voire la société dans son ensemble, ne s'est pas implanté à l'intérieur des masses. Les *songs* de Kurt Weill ont été absorbés par la sphère de la variété, et les esthétiques négatives n'ont pas

miné la forme canonique de l'opéra. Il faudrait aussi partir de là pour interroger des pratiques qui ont pris violemment position, mais où la contradiction politique et sociale entre les idées et la réalité, entre le sujet individuel et la masse, s'inscrit au cœur de la relation entre le contenu et la forme des œuvres.

Mais ces réflexions sur l'échec d'une transformation sociale de l'opéra à partir des idées novatrices à son sujet ne doivent pas donner une impression critique sur un travail en tous points remarquables — c'est tout au plus l'un des effets d'une lecture stimulante, car la somme d'informations et de réflexions contenue dans cet ouvrage engage à penser et à prendre position. Très intelligemment, Laurent Feneyrou a articulé les textes analytiques à ceux des auteurs eux-mêmes : certains sont inédits, d'autres sont repris de publications éparses. Ainsi, le texte sur Meyerhold de Béatrice Picon-Vallin est enrichi de lettres du metteur en scène à Chebaline et Prokofiev ; les analyses de Laurent Feneyrou sur Brecht sont mises en regard de textes de Weill et Dessau et de la polémique entre Bloch, Eisler et Lukács ; les études d'Alain Poirier et de Nicolas Donin sur Schoenberg suivent un texte du compositeur ; il en va de même pour les textes de Laurence Helleu sur Zimmermann, d'Antoine Gindt sur Aperghis et Donatoni, de Jean-Yves Bosseur sur Feldman ou de Geneviève Mathon sur Maderna. Des contributions originales de Peter Szendy, de Gianfranco Vinay ou de Pierre-Albert Castanet accompagnent des textes de Nitsch, Sciarrino, Goebbels ou Stroppa. *Philippe Albèra*

OASE DER FÜLLE



Peter Niklas Wilson

«Unter 'reduktive ästhetik' kann ich mir nichts vorstellen. ich glaube, so etwas gibt es gar nicht.» (S. 132) Peter Niklas Wilsons Buch *Reduktion. Zur Aktualität einer musikalischen Strategie* endet im Leeren. Das Zitat stammt von Antoine Beuger, einer von vielen Musikern, die Wilson um Aussagen zum Sujet gebeten hatte. Die Schlusspointe führt auf einen diskursiven Nullpunkt und verdeutlicht: «Reduktion» existiert nicht an und für sich. Zwar haben die anderen Befragten (u.a. Peter Michael Hamel, Michael Maierhof, Walter Zimmermann, Vinko Globokar, John Butcher, Andrea Neumann) die banale Dialektik von allein mitgedacht. Wer sich aber mit «ästhetischen Strategien der Verringerung musikalischer Komplexität» (S. 5) befasst, betritt unweigerlich das Feld positivistischer, vornehmlich am kommerziellen Mehrwert orientierter Kunstformen oder sieht sich konfrontiert mit der «süßen Ideenlosigkeit des tröpfelnden Klangs in der Oase der Stille.» (S. 112)

Wer auf eine Minimal-Bibel, eine theoretische Affirmation sich bescheidender musikalischer Praxis hofft, wird also enttäuscht. Die differenzierte Betrachtung, durchaus problemorientierte Diskussion «reduktiver» musikalischer Phäno-

mene ist Wilsons zentrales Anliegen. Derer ist eine Fülle; erfasst werden eine Vielzahl kompositorischer Ansätze unter dem Gesichtspunkt des Reduktiven: Hier sind historische Impulsgeber wie Erik Satie, Morton Feldman, La Monte Young und Giacinto Scelsi ebenso vertreten wie Alvin Lucier, James Tenney, Ernstalbrecht Stiebler und Radu Malfatti; im Hintergrund stehen stets Philip Glass, Steve Reich und andere Vertreter jener populären modularen, für viele schlechthinigen Variante der «Minimal Music»; besondere Spielarten von Reduktionsästhetik werden im Bereich der improvisierten Musik beobachtet (Burkhard Stangl, Thomas Brinkmann, Burkhard Beins, Urs Leimgruber, die Bands Polwechsel und Phosphor).

Aufgezeigt wird, wie unterschiedlich reduktive Handlungen in der Musik motiviert sind: Solche können erfolgen zur Aufhebung musikalisch-rhetorischer Funktionen von Struktur und Form (Karel Goeyvaerts) ebenso wie zu ihrer Aufwertung (Scelsi), zur Fokussierung des blossen Klang-Phänomens (Lucier) wie zur nachdrücklichen Artikulation einer ausserhalb seiner stehenden Aussage (Coriún Aharonián). Entsprechend vielfältig sind die Begriffe, die mit den jeweiligen Grundhaltungen korrespondieren: «Fokussierung» (S. 33), «Essenzialismus» (S. 71), «Intensität durch Ausdünnung» (S. 80), «versteckte Virtuosität» (S. 88), «kontemplativer Charakter» (S. 94), «Dogma der Schlichtheit» (S. 119), «Hohlform der überlieferten Musikpraktiken» (S. 131), «ereignislose» (S. 94), «unbestimmte» (S. 107), «konzentrierte Musik» (S. 116), «Musik der Infnitive» (S. 110) usw. In einem Zwischenruf («Subtext Spiritualität. Reduktive Ästhetik und Sakralität», S. 95ff.) stellt der Autor eine fundamentale Asymmetrie zwischen «Minimal Art» und «Minimal Music» dar: Betone Erstere «auf eine geradezu provokative Weise die Profanität nicht nur ihrer Materialien, sondern auch ihres Arrangements» (als Beispiel dient eine aus Ziegelstein-Packen bestehende Skulptur von Carl Andre), führe Reduktion in der Minimal Music «zur Feier des Jetzt; der Klangraum wird zur akustischen

Kathedrale eines säkulären Zeitalters.» (S. 98) – man mag hier auch an die westliche Rezeptionshaltung gegenüber Musik aus der baltischen Schule denken, die im Text nicht erwähnt wird. Das Scheitern der dezidierten Rückführung der Musik auf Alltägliches am Modus ihrer Inszenierung impliziert aber auch Möglichkeiten, die im Bereich nicht-konzertanter klangzeugender Praxis heute erforscht werden.

Wilson hat sein Sujet nicht in unangemessener Monumentalität abgehandelt. Werkkommentare («Null-Stellen»), kleine Essays grundsätzlichen Charakters und Statements von Musikern stehen nebeneinander. Die Überlegungen kreisen immer wieder um «das Ganze, jetzt» (S. 47ff.) und damit um einen Themenkomplex, der Wilson schon lange beschäftigte (nachzulesen etwa in seinem Buch *Hear and Now: Gedanken zur improvisierten Musik*, Hofheim: Wolke 1999). Geliefert wird keine pure Apologie hinsichtlich «Strategien der Vergegenwärtigung, der Zurückdrängung des Relationalen» (S. 48); Skepsis kommt allein in der Wortwahl («Präsentisten», S. 113) unmissverständlich zum Ausdruck. Der Autor bekennt schon im Vorwort, dass die auffällige Vrulenz reduktiver Strategien in der Musik in ihm Unbehagen auslöse. Das stets spürbare Misstrauen gegenüber der «betulich-schwammigen, ach-sensiblen (und doch so gleichförmigen) Diktion der Wellenreiter der *dal niente*- und *morendo*-Mode» entlädt sich in einem kleinen polemischen Intermezzo (S. 111ff.). Trotzdem dominiert letztlich die positive Aktualität: Auf der dem Buch beiliegenden CD werden etliche Beispiele präsentiert, die sich dem populistischen Ansatz versagen. Das Buch des vor über einem Jahr verstorbenen Peter Niklas Wilson ist auch ein Plädoyer für die Möglichkeiten des Widerspenstigen, Radikalen, Visionären im Akt der musikalischen Zurücknahme. Wer es gelesen hat, kann sich unter «reduktiver Ästhetik» eine Menge vorstellen. *Michael Kunkel*