

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2008)
Heft: 102

Buchbesprechung: Bücher = Livres

Autor: Kraut, Peter / Michel, Pierre / Révai, 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: 10.12.2025

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

Background Noise. Perspectives on Sound Art
Brandon LaBelle
New York/London: Continuum 2006, 316 S.

Sound Art. Beyond music, between categories
Alan Licht
New York: Rozzoli 2007, 304 S., inkl. CD

Sound Art. Zwischen Avantgarde und Popkultur
Anne Thurmann-Jajes, Sabine Breitsameter, Winfried Pauleit (Hrsg.)
Köln: Salon-Verlag 2006 (Schriftenreihe für Künstlerpublikationen, Band 3), 240 S., inkl. CD

OFFENE KATEGORIEN, OFFENER DISKURS



Die Installation «Southern Exposure: Piano Transplant No. 4» (2005) von Annea Lockwood.

Foto: zVg

Am 27. Mai 1969 kommt im New Yorker Whitney Museum unter der Leitung von Steve Reich dessen Komposition *Pendulum Music* zur (Ur?)Aufführung, ein Werk, das eine geschickte Verbindung von kompositorischen, skulpturalen und prozesshaften Aspekten eingeht. Fünf Personen lassen Mikrofone als Pendel über Lautsprechern schwingen, so dass sich an- und abschwellende, pfeifende Rückkopplungsschlaufen ergeben. Die Aufführenden sind nebst Reich selbst der Maler und Eisenplastiker Richard Serra, der Experimentalfilmer Michael Snow, der Komponist James Tenney und der Künstler Bruce Naumann – es ist eine wahrlich illustre Gruppe aus Vertretern von Musik und bildender Kunst, die sich im Halbkreis formiert und Reichs inzwischen berühmte Arbeit realisiert. Wie jedes gute Werk stellt auch *Pendulum Music* präzise Fragen, hier etwa berühren sie unter-

schiedliche künstlerische Genres und Strategien: Ist Musik eine Zeitkunst, eine Prozesskunst, eine Zeit-Raumkunst, eine Performance oder von allem ein bisschen? Interpretieren hier die Interpreten oder die technischen Bedingungen? Und letztlich: wie und wann kommt überhaupt das musikalische Material zustande?

Die Komposition *Pendulum Music*, das Jahr 1969, das Zusammentreffen von Komponisten und bildenden Künstlern in einem Museum – diese Konstellation beinhaltet vieles, was für das hybride Genre «Klangkunst» charakteristisch ist. Noch vor zehn Jahren gab es dazu wenig brauchbare Literatur, vom Katalog zur legendären Berliner Ausstellung *Sonambiente* von 1997 abgesehen (eine Ausstellung, die übrigens 2007 eine Neuauflage mit wiederum empfehlenswertem Katalog erfahren hat). Inzwischen hat sich diese Situation gründlich geändert und das Bewusstsein um die Vieldeutigkeit dieser komplexen Kunstform, die in der Regel klangliche und räumliche, prozessuale und skulpturale Parameter in sehr spezifische Relationen bringt, ist stark gewachsen. Die zur Zeit gründlichste und konziseste Studie liefert der amerikanische Musiker, Künstler und Publizist Brandon LaBelle (www.errantbodies.org) in seiner imposanten Rundschau mit dem Titel *Background Noise. Perspectives on Sound Art*. Der Titel ist mit Bedacht gewählt: LaBelle strebt keine schlüssige Definition des Phänomens an, er entwickelt es nicht aus dem Kern der Sache heraus – weil es diesen so gar nicht gibt –, sondern argumentiert von aussen nach innen und von der Vergangenheit zur Gegenwart. Er beschreibt die zahlreichen Vorläufer, Rahmenbedingungen und möglichen Zugänge zum Thema und damit die Vieldeutigkeit der Sache: «Background Noise», then should be understood as designating not so much what goes unnoticed, but what in a sense cannot be ignored. And how the background often contains the very substance by which the foreground gains significance.» (S. XVIII). LaBelle spannt eine Folie auf, durch die er Klangkunst betrachtet. Er argumentiert nicht traditionell musikwissenschaftlich, sondern im Sinne von Umberto Ecos Theorie des offenen

Kunstwerks, das sich immer wieder neu formiert. Zentral ist für den Autor zudem die Feststellung, dass mit Klangkunst weniger symbolische oder repräsentative Werke geschaffen werden, sondern vielmehr Objekte, Situationen und Prozesse im phänomenologischen Sinn, was in zahlreichen Bewegungen der modernen Kunst vorbereitet wurde. Anders gesagt: Man erhält in diesem Buch vorzügliche Einführungen zu Fluxus, Happening und Performance, Konzeptkunst, *musique concrète*, Minimal Art, Lautpoesie, Kunst im öffentlichen Raum, Klang und Architektur und anderen Gebieten mehr, und zwar immer mit dem Fokus auf das dabei erklingende Material. LaBelle interpretiert Klangkunst somit als Teil einer Kunstgeschichte, die sich im Verlauf des zwanzigsten Jahrhunderts immer deutlicher vom Werkcharakter verabschiedet und sich zunehmend durch Kontextualisierung, Situationismus, Prozesshaftigkeit, Erfahrungsräume oder politische und dokumentarische Aspekte definiert. Vor diesem Hintergrund, dem «Background» eben, werden zentrale Persönlichkeiten wie John Cage, Pierre Schaeffer, Robert Morris, LaMonte Young, Alvin Lucier, Maryanne Amacher, Max Neuhaus, Achim Wollscheid, Bill Fontana oder das japanische Kollektiv Ongaku vorgestellt. Das ist natürlich eine amerika-zentristische Sichtweise, viele europäische Beiträge bleiben ausgespart. Zugleich geht der historische Zugang zum Thema etwas zulasten der aktuelleren sogenannten (digitalen) Medienkunst. Das mag dem Umstand zuzuschreiben sein, dass diese Publikation aus einer Dissertation hervorgegangen ist. Trotzdem bleibt LaBelles Übersicht die bislang gründlichste Annäherung an ein Thema, das sich heute vielfältiger denn je präsentiert.

Es wäre etwas billig, Alan Lichten Publikation *Sound Art. Beyond music, between categories* als Bilderbuch zu LaBelles wissenschaftlichem Werk zu bezeichnen. Und trotzdem ist es so, allerdings in einem sehr aufschlussreichen Sinne. Wo LaBelle in teilweise aufwändigen Formulierungen komplexe Situationen schildert, liefert Lichten Buch die Dokumentation in Form von zahlreichen (historischen) Abbildungen und

erzählerischen, anekdotischen Texten. Auch Licht ist Amerikaner, Gitarrist und Journalist, und er hat mit seiner illustrativ angelegten Beispielsammlung einen pragmatischen Weg gewählt. Die bekannte Installation *Footsteps* von Christian Marclay – ein Bodenbelag aus 3 000 Vinylschallplatten mit Geräuschen von Fusstritten, der in der Roten Fabrik Zürich 1989 verlegt wurde – ziert das Cover. Und im Innern begegnet man hervorragend ausgewählten Bildern, die zahlreiche genre-definierende Momente und Installationen dokumentieren, so auch das eingangs erwähnte Gipfeltreffen im Whitney Museum. Ein umfangreicher, solide editierter Biografieteil und eine beigelegte CD runden die Publikation ab.

Gleichsam in der Mitte der beiden Publikationen bewegt sich der Reader *Sound Art. Zwischen Avantgarde und Popkultur*, und dies nicht nur aufgrund des durchgehenden deutsch-

englischen Textes. Dem Buch liegen eine Ausstellung und eine Tagung zugrunde, die Ende 2005 im Neuen Museum Weserburg Bremen durchgeführt wurden. Der Band versammelt etwas willkürlich zusammengestellte, aber lesenswerte und klar argumentierende Beiträge, die Schwerpunkte bei der historischen Radiokunst, der Lautpoesie und dem Thema Intermedialität setzen (die im Titel angesprochene Popkultur wird kaum berücksichtigt). Einmal mehr wird deutlich gemacht, dass für Klangkunst, wie wir sie heute kennen, die historischen Positionen der Futuristen, Dadaisten, der *musique concrète* und der Performancekunst zentral waren und später durch das Aufkommen von Klanginstallationen und Videokunst eine nochmalige wichtige Erweiterung erfahren haben. In diesen Feldern wurden radikale Methoden erprobt, wie man unterschiedlichstes Material mit und gegen seine «innere Logik» organisieren und es im

gesellschaftlichen Raum darstellen kann. Die Mitherausgeberin Anne Thurman-Jajes schreibt dazu im Vorwort: «Die kompromisslose subversive Offenheit des Diskurses macht gerade die Faszination der Sound Art aus.» Und ihre Kollegin Sabine Breitsamer argumentiert in drei Thesen mit Rückgriff auf die Musikphilosophie des Zwanzigsten Jahrhunderts, dass Klangkunst sowohl den Material-, Raum- und Zeitbegriff der Kunst drastisch erweitert habe. Damit aber habe sich trotz der technischen Entwicklung das Komponieren wieder vermehrt dem konkreten Verhältnis von Mensch und klinger Umwelt zugewandt: «An die Stelle einer Philosophie der Musik ist eine psychologisch und phänomenologisch motivierte Ästhetik getreten, in der es um die Wahrnehmung der eigenen Wahrnehmungs- und Sinngabungsprozesse, um das Entstehen von Form geht.»

Peter Kraut

Wolfgang Rihm et la Nouvelle simplicité
Nicolas Darbon ; préface de Béatrice Ramaut-Chevassus
Lillebonne : Millénaire III, 2007 (328 pages)

LA « RUPTURE » GERMANIQUE

Comme l'explique Béatrice Ramaut-Chevassus dans la préface du livre de Nicolas Darbon, « ...pour la France qui s'est tenue à l'écart tant de la vague allemande de la *Neue Einfachheit* que de celle, américaine, de la *New Simplicity* », la découverte des « idées et des œuvres portées par une très jeune génération entre 1976 et 1979 reste encore d'actualité ». Il est vrai que l'Europe n'est pas encore une réalité sur le plan des échanges culturels et musicaux et que peu de mélomanes ou musiciens français connaissent (disons plutôt : « ont la chance de connaître ») correctement la production musicale allemande et germanique des trente dernières années. L'occasion nous est donc donnée, avec le livre *Wolfgang Rihm et la Nouvelle simplicité*, d'en découvrir une partie certes assez médiatisée dans les pays germaniques, mais peu abordée et plutôt méconnue jusqu'à présent en France ou dans les pays francophones. Le projet de Nicolas Darbon consiste en une « double étude musicologique sur un phénomène étonnant de la fin du XX^e siècle : l'émergence de mouvements symétriques, à la fois autonomes et interdépendants, la *Neue Einfachheit* en Allemagne et la *New Complexity* en Grande Bretagne ». D'où l'idée deleuzienne de « capture des forces » qui englobera deux livres.

L'introduction de l'ouvrage présente brièvement l'histoire de l'appellation Nouvelle simplicité et ouvre la question de sa signification avec, par exemple, la référence à un texte chronologiquement important de Rihm, intitulé *Neue Einfachheit. Aus- und Einfälle* (1977), et le renvoi au « manifeste » de ce groupe. L'auteur précise

enfin que « pour saisir, dans la musique elle-même, ces valeurs nouvelles de « liberté », « simplicité », « intelligibilité », « expression », « énergie », « force »... [il a] brossé un portrait de chacun des protagonistes, avec bibliographie, discographie et catalogues. » Pour le lecteur, les discographies restent mystérieusement absentes, mais on les trouvera par l'intermédiaire des sites Internet répertoriés en fin d'ouvrage.

Le premier chapitre est intitulé « La nouvelle simplicité ». Il aborde successivement « Micro- et macro-histoire » (la formation d'un groupe, l'émanation de méga-courants culturels), les enjeux esthétiques de la simplicité et le rayonnement international. Nicolas Darbon part de l'affirmation du musicologue Wolf Frobenius : « Par *Neue Einfachheit* nous entendons le style du groupe de compositeurs : von Bose, von Dadelsen, Müller-Siemens, Rihm, von Schweinitz et Trojahn ». Il creuse ensuite cette problématique : s'agit-il là d'un style, d'un groupe, d'une école ? Il tente d'en dégager les musiciens importants, en évoquant l'existence d'autres groupes optant aussi pour une « nouvelle simplicité », avec quelques compositeurs liés à la ville de Cologne (Walter Zimmermann est mentionné ici à juste titre, bien que sa position ne soit pas toujours parfaitement en phase avec l'idée de nouvelle simplicité : en témoigne par exemple son quatuor à cordes (1990), très complexe, nommé *Festina lente*). En reconstituant dans les détails les étapes de cette période, l'auteur souligne l'importance de l'année 1976, avec entre autres le « scandale » de la

Sonate pour violon seul de von Bose à Darmstadt, associé pour Hermann Danuser à la « fin de la domination d'un certain courant de la musique contemporaine ». Nicolas Darbon en vient ensuite à placer Rihm comme l'origine de trois moments fondateurs de la Nouvelle simplicité : création de *Morphonie* en 1974 à Donaueschingen, parution de son article déjà cité (en 1977) et création de l'opéra *Jakob Lenz* en 1978. Enfin, l'auteur insiste sur l'importance de deux écrits fondamentaux pour la diffusion internationale de la Nouvelle simplicité : le « Manifeste de 1979 » et les Actes du colloque Zur « *Neuen Einfachheit* » in der Musik (Graz, 1979, publiés par Universal Edition deux ans plus tard). Ce premier chapitre, passionnant par ses nombreuses pistes et réflexions, se termine sur la question « épingleuse » de la réception en France. S'appuyant entre autres sur des citations de l'ouvrage de Manfred Kelkel, *Musique des mondes. Essai sur la métamusique*, et de *Musique, pouvoir, écriture* de Hugues Dufourt, Darbon en vient à la conclusion selon laquelle « cette réception méfiante et différée n'est donc pas due à la musicologie, qui propose une vision tantôt objective, tantôt militante, ni à la critique, qui n'a aucun concert à annoncer, mais au peu d'intérêt pour cette esthétique allemande à la fois opposée au cartésianisme français et aux goûts institutionnalisés ». Cette remarque en appelle à mon avis une autre : cette limitation dans les programmes de concerts français (institutionnalisés au détriment d'une ouverture souhaitable vers toutes les esthétiques en présence) entraîne avec elle la méconnaissance de

certaines tendances différentes de la Nouvelle simplicité : je pense particulièrement à certains compositeurs comme Hans Zender ou Walter Zimmermann, dont on ignore particulièrement l'existence en France !

Vient ensuite dans ce livre la question de la position des jeunes générations de compositeurs ou commentateurs français (avec les inévitables Jean-François Zygel et Benoît Duteurtre) ; trois compositeurs semblent particulièrement intéressants selon Darbon dans cette problématique : Anthony Girard, Valéry Arzoumanov et Jean-Christophe Marchand.

Le second chapitre du livre se concentre sur Wolfgang Rihm ; l'auteur parcourt sa production en soulignant ici et là quelques particularités ou évolutions : l'influence de Lachenmann et de Nono à la fin des années 1970, le passage à une écriture non-linéaire, discontinue et imprévisible au milieu des années 1980, puis à la « forme-fleuve ». Une section entière de ce chapitre est consacrée à « la pulsion expressionniste » : « Wolfgang Rihm, qui possède une poétique du phénomène sonore non constructiviste, se différencie aussi du sensorialisme à la française en ce qu'il place la subjectivité à la racine de l'exploration du son et vise l'expression d'un sens poétique (la musique n'est pas neutre) ». Une

problématique apparaît ici qui ne manque pas d'intérêt : « l'art des fous » (référence aux poètes Hölderlin et Wölflin), associé par Darbon à un « nouveau primitivisme ». Une partie intéressante de ce chapitre est consacrée aussi à la musique orchestrale (*Tutuguri I*) écrite d'après Antonin Artaud. Une section suivante, intitulée « L'arrière-pays », aborde entre autres la notion de cycle, qui « induit une conception nouvelle de la forme » au cœur du catalogue rihmien, la « *Musik über Musik* », le rapport à la tonalité, l'allusion. La conclusion de ce chapitre tente de cerner quelques problématiques majeures : « la pluralité des mondes mémoriels » (Jakob Lenz) ainsi que « paradoxes et entropie » (*Maximus est Unum, Tutuguri*).

Le troisième chapitre s'intitule « Le premier cercle ». Il explore successivement les démarches de Hans-Jürgen von Bose, Detlev Müller-Siemens, Wolfgang von Schweinitz et Manfred Trojahn selon les deux critères du chapitre précédent (« la pulsion expressionniste », « l'arrière-pays »). Vient ensuite le « Second cercle » (quatrième chapitre) qui présente de façon plus libre et synthétique quelques autres compositeurs : Hans-Christian von Dadelsen, Peter Michael Hamel, Milko Kelemen, Manfred Kelkel, Wilhelm Killmayer, Ulrich Stranz.

Dans la conclusion de l'ouvrage, Nicolas Darbon pose la question de la « complexité de cette Nouvelle Simplicité » qui, « ni franchement minimalist, ni clairement polystylistique, mais nettement dans la *mouvance* 1968, sème un vent de *liberté*, réclame le droit d'être spontanée, composite, ambiguë, pour faire émerger avec fièvre les immondes profondeurs de l'être humain ». Il invoque la notion de « corps sans organe » (Deleuze, Artaud), précise que « le groupe allemand dans son entier est joyeusement parti en croisade contre les tabous, les interdits, les hontes accumulées », mais laisse finalement ouverte l'interprétation qualitative du lecteur/auditeur.

Les annexes de l'ouvrage sont extrêmement précieuses pour le lecteur francophone : tout d'abord le « Manifeste » de la Nouvelle simplicité (traduction par Charlaine Godebert de toute une série de textes de compositeurs publiée dans le numéro 140, « Junge Avantgarde », de la *Neue Zeitschrift für Musik* de 1979), puis des catalogues d'œuvres des principaux compositeurs et une bibliographie. Ce livre très intéressant ouvre incontestablement des perspectives importantes pour la connaissance de certains courants allemands des trente dernières années.

Pierre Michel

Kosmoi. Peter Eötvös an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel
Schriften, Gespräche, Dokumente
Michael Kunkel (Hrsg.)
Saarbrücken: Pfau-Verlag 2007, S. 332

EÖTVÖS-REFLEXIONEN

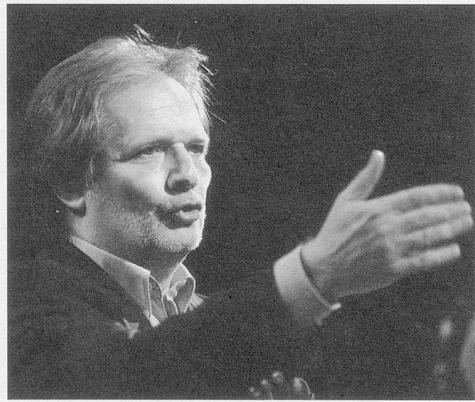


Foto: István Huszti

Was tun, um das Denken und die Persönlichkeit eines hervorragenden zeitgenössischen Musikers adäquat darzustellen, der durch und durch Praktiker ist, dessen « Ecriture » fast ausschliesslich in den Stücken und im Musizieren aufgeht und sich deshalb im Gegensatz zu vielzitierten Exponenten der Avantgarde dem Verfassen musiktheoretischer und -ästhetischer Texte konsequent entzieht? Um die stringenten Gedankengänge und Reflektionen des 1944 in Siebenbürgen geborenen, seit langem global aktiven Komponisten, Dirigenten, Interpreten (Schlag-

zeug und Klavier) sowie Pädagogen Péter Eötvös auszuloten, hat Michael Kunkel als Herausgeber des umfangreichen Bandes *Kosmoi* eine stimmige Lösung gefunden. Er hat repräsentative Interviews, literarische Dokumente, Vorträge und Analysen zusammengestellt. So sind im Buch zehn, zum Teil erstmals ins Deutsche übersetzte, ältere und teils neue Interviews mit dem Gastprofessor des Studienjahres 2005/2006 des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Basel und der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel mit Gesprächspartnern aus Ungarn und dem deutschsprachigen Raum versammelt, die zwischen 1986 und 2007 entstanden sind. Sie geben einen authentischen Einblick in eine künstlerische Entwicklung, indem sie Fragen nach der kulturellen Herkunft, ästhetischen Grundüberlegungen und kulturpolitischen sowie pädagogischen Reflexionen nachgehen.

Komposition, Improvisation und Interpretation sind eng im musikalischen Denken von Eötvös ineinander verwoben. Im ersten Gespräch mit dem Musikpublizisten Bálint András Varga geht es um kulturelle Einflüsse und grundlegende Einsichten in die kompositorische Verfahrensweise des von Persönlichkeiten wie Zoltán

Kodály, Karlheinz Stockhausen und Pierre Boulez geförderten und geforderten Künstlers. Das Klangmaterial sei für ihn eine Art Masse, die eine Geschwindigkeit, eine Strömung, eine Spannung habe, lesen wir. Das habe ihn, wie er Tamás Váci erläutert, bereits in jungen Jahren zur elektronischen Musik und damit in die wichtigsten Zentren der westlichen Musikwelt des letzten Jahrhunderts – er ging zuerst als Techniker nach Köln, anschliessend als Dirigent nach Paris – geführt. Eötvös geht davon aus, dass die Elektronik die neue adäquate Instrumentenfamilie am Ende des 20. Jahrhunderts sei. Ihre Chance sieht er übrigens gleich wie der von ihm verehrte Béla Bartók darin, mit ihr beliebige Klänge zu produzieren. Erhellend dazu ist auch der Bericht des Komponisten László Sáry über seine Zusammenarbeit mit Eötvös im Budapester Studio für Neue Musik. Aber auch Naturgegenstände wie Steine oder volksmusikalische Streicherklänge aus Transsylvanien dienen der Klangerzeugung und brächten ihn damit zum Ausgangs- oder auch Endpunkt seines Komponierens, sagt Eötvös Armin Köhler. Überdies bieten Lautgedichte wie *Gebet* des österreichischen Experimentallyrikers und Komponisten Gerhard Rühm und *Néma zene* (stumme Musik)

des ungarischen Sprachmagiers Sándor Weöres fundamentale Impulse für sein Schaffen, wobei das Weöres-Gedicht – hier von Erika Regös ins Deutsche übersetzt – als horizontal wie vertikal angelegte Dichtung auch zur musikalischen Konstruktion beiträgt. Beide Gedichte sind verdankenswerter Weise den übrigen Texten vorangestellt.

Seine Musik sei eigentlich Theatermusik, deren ursprünglichste Form das Rituelle sei, teilt Eötvös Martin Lorber mit. Im Rituellen vereinen sich Gestik und Klang. Basis aller Künste sei der Zirkus, so Eötvös im Gespräch über seine Oper *Le Balcon* mit Christian Carlstedt. Komponieren bestünde aus Verzauberung der Zuhörer durch Klang. Wie ein Fotograf nehme er als Komponist Klangbilder auf. Deshalb gebühre der Artikulation beim Musizieren das Primat. Zumal beim Dirigieren nur die Überzeugungskraft und nicht die Technik zähle. Kompositionstechnisch basierten die Stücke von Eötvös auf einfachen Grundformeln oder Intervallverhältnissen, stellt Zoltán Farkas fest. Das 1995 komponierte *Atlantis* sei für sein Schaffen ein Wendepunkt gewesen, erzählt Eötvös Ulrich Mosch. In diesem Werk verabschiedete er sich von seiner bis

dahin favorisierten Vorstellung des Primats des Kalküls für Form und Struktur. Damit ist nichts mehr im Vornherein festgelegt, sondern Form und Struktur werden improvisierend gefunden, indem sie aus dem Material heraus entstehen. Um mit dem Dichter Weöres zu sprechen, wie der Herausgeber Kunkel und der Journalist Torsten Möller in ihrem Interview herausstreichen, werde Form zur Hauptsache, Inhalt zur Stütze. Anhand der *Chinese Opera* (1986) und den zehn Jahre später entstandenen *Shadows* analysiert und belegt Mosch den Paradigmenwechsel. Auch als Pädagoge – er unterrichtet Dirigenten – ziele Eötvös’ Engagement darauf ab, Probleme zu lösen und gewisse bisherige eingeschliffene Sicht- und Hörweisen zu revidieren. Das hat auch beim eigenen Schaffen zahlreiche «Works in Progress» zur Folge gehabt, wie die eingehende Analyse von Kunkel über das bis heute viermal revidierte Klavierstück *Kosmos* (1961 bis 1999) belegt. Diente als ursprüngliche Inspirationsquelle der erste Weltraumflug Jury Gagarins, wurde diese durch moderne kosmologische Modelle mit gravierenden kompositorischen Folgen ersetzt. In seiner Analyse von *Psychokosmos* für Cimbalom und

Orchester (1993) weist der Komponist Balz Trümpty terzgeprägten Grundtonmodulen einen programmativen Charakter und somit eine archetypische Prägung zu.

So spannend und prototypisch die Beiträge und Gespräche des Sammelbands sich bis dahin zeigen, so lustlos und willkürlich gibt sich sein Schluss: Der Beitrag von Elisabeth Schwind, in dem sie dem Erfolg des Opernkomponisten Eötvös auf die Spur kommen will, wird der eigenen Ambition ebenso wenig gerecht wie eine hochdotierte, hier abgedruckte Podiumsdiskussion zu Ehren Eötvös’ anlässlich der Basler Veranstaltungen. Der Gesprächsleiter Mosch greift zwar beherzt erneut Hansjörg Paulis berühmte Frage auf, für wen komponiert werde, doch die Komponisten Georg Friedrich Haas, Roland Moser, Isabel Mundry, Mathias Spahlinger verderben wie zu viele Köche den Brei. Es bleibt an Eötvös festzustellen, dass hier so im Allgemeinen gesprochen werde und dass es in der Praxis doch nicht so aussehe ... Hilfreich dagegen ist die angehängte Dokumentation mit Werkverzeichnis, Disko-, Filmo- und ausgewählter Bibliografie.

Peter Révai

Daniel Fueter: **Kontrapunkte und Koloraturen. Über die Unentbehrlichkeit der Musik**
Balthasar Zimmermann (Hrsg.)
Zürich: Rueffer & Rub 2007, 213 S.

VERWANDLUNGEN EINES MUSIKERS

«Aufmerksamkeit» ist das erste der Stichwörter, die sich in lexikalischer Reihenfolge, gleichsam als lose Fussnoten, unterhalb der eigentlichen Texte finden. Es ist auch eines der Schlüsselwörter zu dieser Persönlichkeit, deren Blick so weit herum reicht, die so vielschichtig ist. Als Kollektiv aus mindestens sieben Leben bezeichnet Thomas Hürlimann ihn im Vorwort: Daniel Fueter, Komponist, Dirigent, Rektor, Pianist, Schauspieler, Vater, Freund, Geliebter und Opa, Redner und Essayist, aber auch Chauffeur, der im Schneegestöber einen Reifen wechselt, seine Mitfahrer beruhigt, Spaghetti aufsetzt und nebenbei eine Melodie erdenkt. Wer Daniel Fueter, den 1949 geborenen Musiker (etc. ...), fast ein Jahrzehnt lang als Direktor und Rektor an der HMT Zürich – diese Aufgabe hat er unlängst abgegeben – erlebt hat, kann dem nur beipflichten. Woher, so fragte man sich zuweilen, nimmt der Mann die Kraft, die Verwandlungsgabe und eben: die Aufmerksamkeit, auch für all das, was nun in diesem Sammelband von Essays und Reden unter dem Titel *Kontrapunkte und Koloraturen* schriftlich versammelt ist?

Dass wir hier Schubert und Heine begegnen, erstaunt bei diesem passionierten Liedbegleiter und Lied- sowie Chanson-Komponisten nicht, aber auch da überrascht der Zugang: Von heiler Musikapologie ist hier nichts zu spüren, auch

wenig von hermetischer Analyse. Die Texte und Lieder werden als etwas begriffen, das uns etwas angeht, zutiefst und rundherum. Das ist wohl eine Voraussetzung für die Aufmerksamkeit, die, der Notiz zufolge, etwas mit Gemeinsinn zu tun hat: Sie meine «das Achten der anderen Menschen und die Wachheit für das, was in der Gemeinschaft vor sich gehe.» Das spiegelt sich in der Breite der Gelegenheiten, bei denen Fueter seine Ansprachen hielt: vor einer Maturaklasse in Zürich und vor dem Jahrestagkongress der Association Européenne des Conservatoires in Birmingham, bei einer Abendandacht in der Kirche oder an der ETH.

Gern hält er sich raus, wo er sich nicht befugt glaubt. Das überlässt er dann «Berufeneren». Fueters Vorgehen ist dabei breit, nicht streng, assoziativ, bis hinein in jene ebenfalls alphabatisch angelegte «Kleine Musiklehre», die sich eben auch dem Jodeln oder dem Jazz öffnet. Es handelt sich in diesem Buch vor allem um Referate, also um gesprochene Worte und für das Hören bestimmte Gedankengänge. Das geschieht ohne Anbiederung und Krampf. «Komponieren macht Spass, und es kann durchaus ein Ziel sein, in einem Stück alle Gestalten aus einem einzigen Motiv zu gewinnen», notiert er etwa ganz locker zu so etwas Akademismusverdächtigem wie kontrapunkti-

schen Umkehrungstechniken. Gerade diese Gelöstheit könnte freilich auch verdecken, dass es diesem Musiker ernst ist. Etwa wenn er den Maturanden empfiehlt: «Investieren Sie beispielsweise bitte keine Lebenszeit, sondern nehmen Sie sich Zeit.» Oder wenn er der New Economy entgegenhält: «Gegen das Endziel «Verfügbarkeit» muss der Ausbildner ebenso wie der Musiker aufbegehren. Nie werde ich über Mozart verfügen, nie von den Studierenden hoffen, dass sie über sich verfügen lassen.» Das ist «Aufmerksamkeit», begriffen als Gegenteil von «Ignoranz, Gleichgültigkeit und opportunistischer Meinungsbildung». In seinem Referat «Wie ein 56-jähriger Musiker in die Welt kommt» beschreibt Fueter sich selber, der doch Zürich kaum für längere Zeit verliess, als einen, der in die Welt kommt, die ihn herausfordert, negativ und positiv, so, «dass ich mich als Teil gröserer Zusammenhänge begreifen muss und darf». Verständigung und Kooperation sind wichtig, aber auch der Widerspruch und das Beharren. Da schimmert etwas auf, das, wie wir wissen, Fueters Tätigkeit etwa an der HMT und sein sonstiges Leben prägte: Hartnäckigkeit. Davon spricht schliesslich auch der Untertitel des Buchs: Über die Unentbehrlichkeit der Musik.

Thomas Meyer