

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2012)
Heft: 117

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

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 30.04.2026

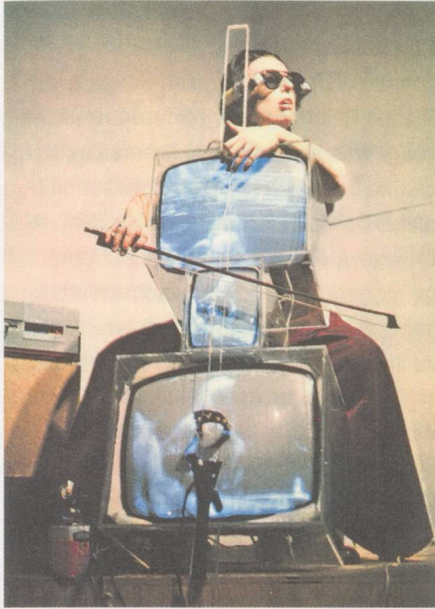
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Körper Medien Musik. Körperdiskurse in der Musik nach 1950

Stefan Drees

Hofheim: Wolke 2011, 163 S.



Charlotte Moorman bespielt Nam June Paiks «TV-Cello», 1971. © Pro Litteris

Wie rezensiert man ein Buch, das zu einem Thema zahlreiche relevante Quellen zitiert, zahlreiche passende Beispiele anführt, in vielerlei Hinsicht durchaus lesenswert ist, aber dem selbst gestellten Anspruch, einen Überblick über die Körperdiskurse in der Musik seit der Mitte des letzten Jahrhunderts zu geben, weder gerecht wird noch gerecht werden kann? Spannend wäre das Thema allemal, allerdings bräuchte es mit dem von Stefan Drees gewählten Ansatz ein Mehrfaches des Umfangs des vorgelegten Bandes, denn Drees beschreibt und kompiliert zwar, hat aber kaum Thesen oder Fragestellungen, die er anhand ausgewählter Beispiele behandeln könnte. Dieses Vorgehen wird zu Beginn des Bandes deklariert. Es ist eines, das wenige Risiken birgt, ausser demjenigen, letztlich nicht mehr als eine Fleissarbeit abzuliefern, deren Sinn durch mangelnde Vollständigkeit erst noch in Frage gestellt wird.

Der Zwiespalt des Rezensenten gegenüber diesem Buch beginnt schon bei den Vorbemerkungen: Explizit wird dort der Verzicht auf den Einbezug des Tanzes und der Populärmusik mit Gründen des Umfangs erklärt. Der Rezensent sollte auf das eingehen, was der Autor geschrieben, nicht auf das, was er weggelassen hat. Nur: Kann man bei einem solchen Thema jenen Teil der Musik aussen vor lassen, in dem die Veränderungen in der Beziehung zur Körperlichkeit wie kaum in einem anderen sichtbar und hörbar wird? Jenen Teil, der zumindest quantitativ in den letzten Jahrzehnten alle anderen Bereiche in vorher nie gekanntem Ausmass marginalisiert hat und schon darum musiksoziologisch von unverzichtbarer Relevanz ist? Hätten sich von Elvis Presleys Hüftschwung über die verbreitete Praxis, Musik über hohe Lautstärke körperlich spürbar zu machen, bis zu den extravaganten Körperinszenierungen einer Lady Gaga nicht viele unverzichtbare Querverweise ergeben? Aber vor allem: Anhand von was, wenn nicht von Techno und den nachfolgenden Entwicklungen, vorwiegend in der Club-Szene, sollen die Veränderungen der letzten zwei Jahrzehnte in Bezug auf das gewählte Thema erörtert werden? In der Szene der (noch immer) sogenannten Neuen Musik dürfte sich Vergleichbares kaum finden lassen.

Bereits die Vorbemerkung des Autors gibt also Anlass zu fundamentaler Kritik. Andererseits hat der Rezensent Teile des Bandes mit Gewinn gelesen. Das erste der fünf Kapitel etwa. Es behandelt das Thema «Leiblichkeit und Stimme». Während im Vorwort noch von «Körperlichkeit» die Rede ist, wird der Begriff nun durch den der Leiblichkeit ersetzt; etymologisch ist «Leib» mit «Leben» verwandt, während das lateinische «corpus» sowohl den lebenden wie den toten Körper benennt. Diese Differenzierung hat ihre Herkunft in Strömungen, die eine

ganzheitliche Sicht auf den Menschen anstreben und unter anderem ein Körperbewusstsein als ein Wissen des Körpers im Unterschied zu einem Wissen vom Körper postulieren. Drees setzt diese in Beziehung zu der Arbeit von Stimmperformerinnen wie Cathy Berberian, Meredith Monk und Diamanda Galas, ebenso wie zu neuen, körperbezogenen Zugängen zum Instrumentalunterricht und zur Kritik an der im Verlauf der Geschichte zunehmend mechanistischer gewordenen Sicht auf den virtuos interpretierten, der mit seinem hoch spezialisierten Bewegungsrepertoire als Abbild und Teil einer industriellen Arbeitsideologie (Grete Wehmeyer) gesehen werden kann.

Die Entgrenzung stimmlichen Ausdruckspotenzials barg in den 1960er Jahren durchaus gesellschaftspolitische Sprengkraft. Dass es vor allem Frauen sind, welche hier Pionierarbeit leisteten, verweist auf ein emanzipatorisches Potenzial, lange bevor die Emanzipationsbewegung zum gesamtgesellschaftlichen Thema geworden ist. Auch im zweiten Kapitel mit dem Titel «Der Körper im Spannungsfeld von Befreiung und intermedialem Einsatz» ist die Thematik von ihrer gesellschaftspolitischen Bedeutung nicht zu trennen. Wesentliches macht Drees an der Arbeit von Nam June Paik, vor allem an dessen Zusammenarbeit mit der Cellistin Charlotte Moorman fest. In beiden Kapiteln stehen die behandelten Beispiele für historische Pionierleistungen in einer Zeit, in der die Zahl der Strömungen und Tendenzen wie deren Exponenten in der Musik- und Kunstszene noch einigermaßen überschaubar waren. Es lässt sich an ihnen Exemplarisches darlegen.

Schwieriger wird das in den folgenden Kapiteln. Im nächsten, «Der hybridisierte Körper im Spannungsfeld künstlerischer Fragestellungen», mischt Drees literarische, filmische, performative und musi-

kalische Beispiele, um an ihnen einerseits den Umgang mit dem Körper als Teil eines technischen Settings und andererseits die Phantasie eines technisch erweiterten Körpers abzuhandeln. Problematisch ist, dass es dabei sowohl um literarische und filmische Phantasien, technische Visionen als auch um den praktischen Umgang mit technischen Verfahren, etwa dem sogenannten Bio-Feedback, geht. Da werden Dinge miteinander vermischt, die sich wesentlich voneinander unterscheiden. Wenn das Ensemble Karl ein Karl sich durch Oswald Wieners literarische Phantasie des Bio-Adapters zu einem Werk inspirieren lässt oder Alvin Lucier mit Hilfe eines Live-EEGs Schlaginstrumente durch seine Hirnströme gesteuert bespielt, dann unterscheidet sich das ähnlich wie das Schreiben eines Kriminalromans vom Begehen eines Verbrechens. Die einen beschreiben und kommentieren mit musikalischen Mitteln eine technologische Vision, die anderen nutzen verfügbare Technologien für musikalische Zwecke.

Wenn in diesem Kapitel die französische Performerin Orlan erwähnt wird, die ihr Gesicht einer Folge chirurgischer Eingriffe unterzieht, um es an verschiedene, als Topoi weiblicher Schönheit aufgefasste Gesichtszüge der Kunstgeschichte anzunähern, dann mag das zum Thema passen, entfernt sich jedoch, ähnlich wie die ebenfalls behandelten Beispiele aus der Filmgeschichte, von der Musik und öffnet das Thema in einem Mass, das es der Beliebigkeit preisgibt. Da ist er wieder, der Zwiespalt des Rezensenten: Dass mit Orlan (wie auch mit Stelarc) Beispiele Eingang gefunden haben, die nichts oder wenig mit Musik zu tun haben, schreibt der Autor selbst, und im Klappentext wird deklariert, dass es um eine Gegenüberstellung von Komposition und ephemeren künstlerischen Gestaltungsarten geht. Allenfalls zu kritisieren ist,

dass hier eher nebeneinander- als gegenübergestellt wird, dass ein beschreibender Ansatz und der Verzicht auf Analyse, auch wenn er deklariert wird, nicht genügt, um mehr als dieses Nebeneinander von Beispielen zu erreichen.

Ob es sinnvoll ist, im Kontext dieses Kapitels auch noch die Steuerung klanglicher Parameter durch Datenhandschuhe oder Beuge- und Distanzsensoren unter dem Aspekt der Hybridisierung des menschlichen Körpers einzubeziehen, wäre zu diskutieren. Schwer nachvollziehbar ist, wenn in diesem Zusammenhang unerwähnt bleibt, dass durch die synthetische Klangerzeugung und -bearbeitung zum ersten Mal in der Geschichte die Erzeugung des Klangs von der Bewegung entkoppelt wird und dadurch jeder Zusammenhang zwischen agierendem (oder messtechnisch analysiertem) menschlichem Körper und resultierendem Klang ein willkürlich gestalteter und beliebig gestaltbarer ist. Dass menschliche oder mechanische Bewegung für die Klangerzeugung keine Bedingung mehr ist und damit jeder Zusammenhang zwischen körperlicher Aktion und deren musikalischer Auswirkung Resultat einer kompositorischen Entscheidung wird, dürfte die Beziehung zur Körperlichkeit in der Musik weit dramatischer verändert haben als Phantasien über Implantate, die es noch nicht gibt und die dereinst möglicherweise die Leistungsfähigkeit des menschlichen Körpers erweitern werden. Über letzteres steht einiges, über ersteres nichts in dem Band.

Wurde da der thematische Bogen überspannt, so fällt das nächste Kapitel, «Der Umgang mit dem beschädigten Körper», ins andere Extrem: Die Thematik ist zu eingegrenzt, um damit eines von nur fünf Kapiteln zu füllen. Ist es im dritten Kapitel der Fokus auf die Musik, der verloren geht, so ist es in diesem jener auf die Körperdiskurse. Ausführlich

wird über den kriegsversehrten Paul Wittgenstein berichtet, für den, vornehmlich vor der in dem Band behandelten Zeitspanne, zahlreiche Klavierwerke für die linke Hand geschrieben wurden, ebenso über den kreativen Umgang von Django Reinhardt mit seiner Handverletzung. Was dies mit dem Thema des Bandes zu tun haben soll, erschliesst sich nicht. Dass bei Helmut Oehring der Umstand, dass er als hörender Sohn gehörloser Eltern aufgewachsen ist, in seine Arbeit einfließt, führt zweifellos zu interessanten Resultaten, bleibt jedoch ein individueller Aspekt seiner Arbeit, der sich kaum in Bezug auf Körperdiskurse in der Musik verallgemeinern lässt. In einer Zeit, in der Grenzen ausgelotet und überschritten werden, in der nach der Erschliessung auch extremer Ausdruckspotenziale gesucht wird, ist es nicht verwunderlich, dass auch das Potenzial körperlicher und sprachlicher Behinderungen genutzt wird. Ob allerdings die Werke von Hans-Joachim Hespos, in denen er die Interpreten zuweilen über deren Leistungsgrenzen hinaus fordert, um daraus spezifische Ausdrucksqualitäten zu gewinnen, in diesen Zusammenhang gestellt werden können, ist zumindest fraglich. Was in diesem wie auch schon im vorherigen Kapitel spürbar wird, ist die Schwierigkeit, mit dem Pluralismus umzugehen, der sich nach der Pionierzeit, aus der die Beispiele der ersten beiden Kapitel mehrheitlich stammen, entfaltet. Ein kompilatives, beschreibendes Vorgehen stösst da wohl an seine Grenzen. Aus der Fülle des Vorgefundenen lassen sich ohne analytischen Zugang kaum mehr Kriterien für eine sinnvolle Gliederung ableiten.

Das zeigt sich auch im letzten Kapitel «Der Körper als Instrument und performative Ressource»: Es beginnt mit der Beschreibung des Zusammenspiels von Geste und Klang im instrumentalen Musiktheater, geht dann auf Werke ein,

in welchen – wie etwa in *Corporel* von Vinko Globokar – zusätzlich zur Stimme der Körper auch als Schlaginstrument genutzt wird, reflektiert den Einbezug des Körpers der Rezipienten vor allem in installativen Arbeiten und geht von da aus zu einer Beschreibung des Walkmans und seines Nachkommens über, dem MP3-Player. Im Vordergrund steht dabei die Entkoppelung jenes Raums, der mit dem Gehör wahrgenommen wird, von jenem anderen, der mit anderen Sinnen perzipiert wird. Dass auf den letzten Seiten des Buches nur noch von einer Technologie und deren Auswirkungen und nicht mehr von der Musik die Rede ist, befremdet. Man könnte sich solche Exkurse durchaus gewinnbringend vorstellen, wenn es nicht bei bloss einem bleiben würde, und wenn sie Zusammenhänge mit und Auswirkungen auf Musik erhellen würden. Aber mit dem einzigen Exkurs dieser Art endet das Buch und lässt den Rezensenten einigermassen ratlos zurück. Auch in diesem Kapitel gibt es eine Fülle von Materialien, auch hier bleibt es ein Nebeneinander. Es findet sich kein Fazit, keine Schlussfolgerung, kein Versuch, eine Entwicklung der Körperdiskurse während der letzten sechs Jahrzehnte aufzuzeigen. Die Ratlosigkeit entsteht weniger aufgrund dessen, was in dem Buch steht. Drees ist ein profunder Kenner der Literatur zum Thema. Was er an Material zusammengetragen hat, ist eindrücklich. Ratlos macht eher das, was in dem Buch nicht steht, der Eindruck, dass nahe liegende Bezüge nicht zur Sprache kommen, während weit auseinander Liegendes in einen allenfalls äusserlich nachvollziehbaren Zusammenhang gebracht wird. Zuweilen entsteht der Eindruck, dass manches, was da zu lesen ist, nicht den Werken, sondern Texten über diese entspringt.

Komposition ephemeren künstlerischen Gestaltungsarten gegenüberzustellen, wie es im Klappentext heisst,

das ist im Kontext der Körperdiskurse ein fragwürdiges Vorgehen. Komposition, zumindest in den Genres, um die es in dem Band geht, ist selbst ein ephemerer Bereich. Ein äusserst spannender zwar, in dem sich vieles von dem spiegelt, was weit über den Bereich des Kunstschaffens hinaus von Relevanz ist. Damit sich das herauskristallisieren kann, müssten ähnlich wie in den ersten beiden Kapiteln auch in den folgenden jene über die Musik hinausgehenden Kontexte aufgespürt werden, die sich im musikalischen Schaffen spiegeln. In den ersten Kapiteln gelingt das, weil in der dort behandelten Musik das gesellschaftspolitische Engagement und damit ein über die Musik hinausweisender Bezug explizit wird und sich auch ohne Analyse, allein durch beschreibende Darstellung vermittelt. In den folgenden Kapiteln fehlt ein solcher Bezug. Der Anfangsverdacht bezüglich der Ausgrenzung der populären Musik wie des Verzichts auf Analyse hat sich dort leider bestätigt. Und so ist am Ende der Rezensent trotz der Wertschätzung für die geleistete Arbeit des Autors enttäuscht. Zu gerne hätte er nicht nur erfahren, was dieser gefunden, sondern auch was er herausgefunden hat und welche Schlussfolgerungen er daraus zieht.

Daniel Weissberg



Karel Goeyvaerts: Selbstlose Musik.

Texte, Briefe, Gespräche

Mark Delaere (Hrsg.)

Köln: Edition MusikTexte 2010, 560 S. (deutsche/niederländische/französische Ausgabe)



Karel Goeyvaerts (Mitte) mit Luigi Nono und Karlheinz Stockhausen in Darmstadt, 1950er Jahre. © Pro Litteris

«Ein serielles Musikwerk beschützt uns wie ein Netz, dessen Maschen uns offen in die freie Welt schauen lassen.»

Karel Goeyvaerts

Die Veranstalter des Münchener Festival-Kongresses über serielle Musik vom 22. September 1958 hatten wohl etwas andere Äusserungen als die eingangs zitierte erwartet, als sie den belgischen Komponisten und Mitbegründer der frühseriellen Musik Karel Goeyvaerts (1923–1993) als Eröffnungsreferenten einluden. Was sie vielleicht nicht wissen konnten: Goeyvaerts hatte – in einer schweren Lebenskrise – bereits 1957 aufgehört, seriell zu komponieren, und im Jahr darauf ein «neues Leben» als Angestellter im Übersetzungsbüro der Fluggesellschaft Sabena angefangen. Nach dieser Wende tauchte sein Name an den gängigen Festivals für Neue Musik nicht mehr auf, obschon Goeyvaerts bald danach wieder zu komponieren begann

und sich dabei auf ganz eigene Weise der zeitgemässen aleatorischen, konzeptuellen, improvisatorischen, minimalistischen, tonalen Mittel bediente.

Als 1981 die Nummer 19 der von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn herausgegebenen Reihe *Musik-Konzepte* erschien, wurde der Name Goeysvaerts auf indirektem Weg plötzlich wieder berühmt: als der des grossen Abwesenden im Kreis der Begründer der seriellen Musik. Der ganze Band war einem Beitrag des belgischen Musikwissenschaftlers Herman Sabbe gewidmet: *Die Einheit der Stockhausen-Zeit ... Neue Erkenntnismöglichkeiten der seriellen Entwicklung anhand des frühen Wirkens von Stockhausen und Goeysvaerts. Dargestellt aufgrund der Briefe Stockhausens an Goeysvaerts*. Dessen Gegenbriefe waren damals noch nicht zugänglich. Die Stockhausen-Zitate (aus einem Bestand von 264 Seiten) gaben ein in vielem überraschendes Bild nicht nur über Technisches ab, sondern besonders zum spirituellen Hintergrund dieses nicht nur für den frühen Serialismus, sondern auch für die Entstehung der elektronischen Musik entscheidenden Zeitabschnitts der neueren Musikgeschichte, der in seiner Dichte nur mit dem Umbruch von 1908 bis 1913 vergleichbar ist. Sabbe, ein profunder Kenner des Werks von Goeysvaerts, vermochte dessen Anteil daran mit analytischen Angaben zu den Opera 1 bis 5 aufzuzeigen (Goeysvaerts hatte nach fast zwanzig früheren Werken von 1951 bis 1957 nur noch neutrale Titel wie *Opus* oder *Compositie Nr ...* gewählt).

Erst nach Sabbes Pioniertat in den *Musik-Konzepten* setzte eine breitere Beschäftigung mit Goeysvaerts ein, mit Aufführungen, Analysen, Kommentaren und auch mit einigen Schallplatten und später CDs. Das gesamte Werk wird vom belgischen Zentrum für Musikdokumentation CeBeDeM verlegt (www.cebedem).

be). Ein wichtiger Meilenstein ist nun der 560 Seiten starke Band *Selbstlose Musik. Texte, Briefe, Gespräche*, herausgegeben von Mark Delaere in der Edition MusikTexte Köln.

Über den Titel liesse sich diskutieren. Als selbstlos ist eher die Haltung dieses Künstlers zu bezeichnen als seine Musik, die bei aller Heterogenität der eingesetzten Mittel in ihrer schönen Unaufgeregtheit doch sehr eigen ist. Ein zweisprachig gedrucktes *Selbstporträt/Een zelfportret 1923-1988* (mit Zäsuren 1950 und 1958!) eröffnet den Band. Schnörkellos und offen erzählt der Autor aus seinem Leben, von einer nicht einfachen Kindheit und Jugend (Flucht und kurze Internierung im 2. Weltkrieg), von der Studienzeit bei Milhaud und Messiaen, vom verpassten Rompreis, von der wichtigen Begegnung mit Weberns Partituren, deren Aufführungen er nicht mochte: «Die Dinge, die ich bis auf den Grund ihrer Seele berührt hatte, kamen mir in lebendigem Zustand roh und unfertig vor.»

Im Sommer 1951 begegnete Goeysvaerts in Darmstadt Stockhausen, der sich für seine *Nummer 1. Sonate voor twee pianos* begeisterte, dessen 2. Satz sie zusammen dem verdutzten Adorno vorspielten, worauf Stockhausen diesem eine fulminante Analyse dieses Satzes vortrug, einer ersten Realisierung der frühseriellen Kreuztechnik, mit der sich gleichzeitig auch Boulez (*Polyphonie X*) und etwas später Stockhausen selbst (*Kreuzspiel*) beschäftigten. Im Januar 1952 ging Stockhausen zu Messiaen nach Paris und bat seinen Freund Goeysvaerts, ihm Briefe in französischer Sprache zu schreiben, damit er sie schneller lernen kann. In Paris komponierte Stockhausen *Formel I + II* und *Spiel*, worüber die beiden in den Briefen ausführlich diskutierten.

Auf der Suche nach reinen Schaffensquellen, unkorumpert durch traditionelle

Instrumente und Spielpraktiken, setzten beide ihre Hoffnung auf die sich bereits vage abzeichnenden Möglichkeiten einer elektronischen Musik. Für Goeysvaerts waren es Ideen von der Reinheit eines göttlichen Auftrags. Jeder Kompromiss wäre ein Sündenfall. Er entwarf mit *Compositie Nr. 5 met zuivere tonen* eine erste Studie mit Sinustönen, konnte sie aber in Brüssel nicht realisieren. Stockhausen, der sich nach der Rückkehr aus Paris am Westdeutschen Rundfunk (WDR) bei Herbert Eimert etabliert hatte, komponierte und realisierte seine *Studie I* mit Sinustönen. Darauf half er in Köln Goeysvaerts bei der Realisierung von dessen *Nr. 5*. Aber dieser war mit dem Resultat nicht zufrieden. «Dass die Komposition mit Sinustönen, zu dieser Zeit die einzig mögliche für mich, enttäuschend war, konnte ich nur schwer verkraften. Eine absolute Sicherheit lag vorerst ausser Reichweite.» Er komponierte *Nr. 6 met 180 Klangvoorwerpen* [mit 180 Klangobjekten], die 1954 in Brüssel realisiert wurde. Die *Nr. 7 met convergerende en divergerende klankniveaus*, die er im folgenden Jahr mit Gottfried Michael König am WDR zu realisieren versuchte, wurde nicht mehr fertig.

Die Krise nahm ihren Lauf – «ich musste mich in die Behandlung eines Psychiaters begeben» –, eine Wendung im Privaten brachte im März 1958 die Heirat mit Iolanda Massara, einer lebensfrohen Italienerin. Eine Wendung im kompositorischen Werk waren Anfang der sechziger Jahre die *Jeux d'été* für drei Orchester: Von beinahe anarchischer Spielfreude durchpulste Programmmusik, die den grössten Abstand zu den strengen Exerzitien der Nummernstücke markiert. Zehn Jahre später, wieder vermehrt ins öffentliche Musikleben zurückkehrend, kündigte Goeysvaerts seine Stelle bei Sabena und wurde Rundfunkbeauftragter am IPeM (Institute for Psychoacoustics and Electronic Music) der

Universität Gent. In dichter Folge entstanden darauf ganz verschiedenartige Kompositionen. Einen Schwerpunkt bilden die wunderbaren fünf *Litanies* (1979–82) für verschiedene Besetzungen (Soloklavier; drei Schlagzeuger; grosses Orchester; Ensemble mit Sopran; Cembalo und Tonband). Während seiner letzten zehn Jahre arbeitete Goeyvaerts an seinem opus magnum *Aquarius*, das er als Bühnenwerk («sagenumwobene Oper» nennt er es einmal) konzipierte, in dem er den Übergang zu einer utopischen Gesellschaft im «Zeitalter des Aquarius» abzubilden versuchte. Das *Selbstporträt* endet 1988: «Nein, ein langweiliges Alter ist nicht in Sicht.»

Der folgende Teil des von Delaere vorgelegten Bandes enthält Texte, die zu verschiedenen Gelegenheiten geschrieben wurden – ohne Ambition auf eine eigene «Theorie». Ein Beitrag von 1957 für die legendären Nachtprogramme des WDR, *Musik als Zeitstruktur. Zur Kompositionstechnik im 14. und 15. Jahrhundert*, dokumentiert noch einmal das Interesse der frühen Serialisten an der rationalen Prädetermination rhythmischer Abläufe. Für Goeyvaerts' Denken in dieser kritischen Zeit spricht exemplarisch eine Nebenbemerkung gegen Ende dieses Beitrags: «will mir scheinen, dass die Realität des klingenden Resultats immer bestimmend war, da irgendein Verfahren – wie interessant und reichhaltig es auch immer gewesen sein mag – vollständig aufgegeben wurde, sobald es der neuen Vorstellung nicht mehr dienlich sein konnte.»

Zahlreiche Texte behandeln die frühen fünfziger Jahre, nach denen er natürlich immer wieder befragt wurde. Spannender noch als diese Texte sind die Briefe zu lesen, worunter die 86 Seiten an Stockhausen (entstanden 1951 bis 1958) den Löwenanteil liefern. Es empfiehlt sich, für die Lektüre dieser ausserordentlich

interessanten Korrespondenz, welche die Entstehung eines neuen Musikdenkens mitten aus den alltäglichen Mühen erfahrbar macht, das oben erwähnte Heft 19 der *Musik-Konzepte* beizuziehen. Im vorliegenden Band fehlen nämlich nun die Gegenbriefe Stockhausens, für die das Archiv der Stockhausen-Stiftung für Musik in Kürten offenbar eine eigene Edition vorsieht. Es ist zu hoffen, dass dann die Briefe vereinigt werden können, denn es gibt keinen Zweifel daran, dass diese Korrespondenz dem berühmten Briefwechsel zwischen Cage und Boulez nicht nur ebenbürtig ist, sondern in ihrer Gleichzeitigkeit ein sehr aufschlussreiches Pendant zu ihm bildet.

An dieser Stelle sei der dringende Wunsch geäussert, dannzumal auf redaktionelle sprachliche Eingriffe in Goeyvaerts' deutsche Briefe zu verzichten (von Schreibfehlern abgesehen). Wie weit diese Eingriffe im vorliegenden Band gehen, kann bloss am Faksimile auf dem Buchdeckel verifiziert werden. Goeyvaerts schreibt: «Gestern Abend habe ich Boulez' *Le marteau sans maître* gehört. Das Stück gefällt mir nur ziemlich, weil es unruhig ist wie jeder Ausdruck individueller Sensibilität. Ich hatte gedacht, dass wir uns davon endgültig erweitert hatten. Musik soll schönes Handwerk sein, wie orientalische Malerei, wie gotische Skulptur. So habe ich es immer ersehnt.» Daraus wird nach der Redaktion: «Das Stück gefällt mir nur halbwegs [...] Ich hatte eigentlich gedacht, dass wir uns davon endgültig entfernt hätten. Musik sollte ein schönes Handwerk sein [...] So habe ich es mir immer ersehnt.» Zugegeben, «erweitert» ist etwas kryptischer als «entfernt», aber darüber würde ich lieber selbst nachdenken. Ein überflüssiges «eigentlich» ist auch keine Verbesserung. «Musik soll schönes Handwerk sein», ist reiner Goeyvaerts, auf redaktionelle Relativierungen möchten wir verzichten. Auf derselben Seite

werden «Densitäts-Zustände» zu Stockhausenschen «Dichtezuständen». Mark Delaere gibt im Vorwort Auskunft über das redaktionelle Verfahren: Selbst in Goeyvaerts' Muttersprache Niederländisch wurden «einige Redewendungen, die inzwischen allzu altmodisch wirken, [...] angepasst.» Dies alles sicher in der guten Absicht, Goeyvaerts vor möglichen Naivitätsvorwürfen in Schutz zu nehmen. Aber das hat er nicht nötig.

Nach dieser Kritik an der Textredaktion soll aber auch vermerkt werden, dass der ganze Band sehr sorgfältig ediert ist, mit detailliertem Werkverzeichnis, Bibliographie und Registern.

Eine kurze, intensive und freundschaftliche Korrespondenz von 1953 mit Henri Pousseur enthält auch einen langen Antwortbrief Pousseurs. Aus den späten Jahren interessieren besonders die Briefe an den Künstler Ludwig Vandavelde, welche vor allem die Visualisierung des grossen *Aquarius*-Projektes betreffen. Bevor die Textbeiträge mit zwei Dutzend kurzen *Werknotizen* für Programmhefte schliessen, gibt es eine Reihe von Gesprächen, in denen der Komponist sich mehrfach ausführlich zum Ideenkreis um dieses sein umfangreichstes Werk äussert. Zu diesem gehören vierzehn selbständige Kompositionen für ganz verschiedenartige Besetzungen und Aufführungsgelegenheiten. 1991/92 hat Goeyvaerts sie in *AQUARIUS – L'Ère du Verseau, Oper in zwei Akten für acht Soprane, acht Baritone und Orchester* zusammengefasst. Die konzertante Uraufführung fand im Dezember 1993, zehn Monate nach dem Tod des Komponisten statt, eine szenische Realisierung erst im Juni 2009 in Antwerpen und am Holland Festival in Amsterdam.

«Ich bin nun einmal sehr naiv und optimistisch [...] Ich wollte etwas schaffen, das im Zeichen einer neuen Lebensvision stehen sollte, einfach so: ein verrücktes, vorausgeschicktes Idealeben. [...] *Aquarius*

war also für mich keine Inspiration, sondern umgekehrt: eine Projektion [...] Im ersten Akt gibt es ein bewusstes Streben, weil man etwas erreichen möchte. Man hat die Vorstellung, ein besseres Leben wäre möglich, und das möchte man nun verwirklichen. [...] Im zweiten Teil ist man zu der Einsicht gelangt, dass man sich aufnehmen lassen muss, sich etwas unterwerfen muss [...] Es ist das Bewusstsein vorhanden, dass etwas geschieht, in das man einfach so hineingerät, ohne etwas dafür zu tun.» Ein «neues Zeitalter», nach dem problematischen der Fische ein ausgleichendes, das des Wassermanns, in dem Neues «einfach so» geschieht – ohne das Pathos von Avantgarden?

Roland Moser

Der integrale Briefwechsel Goeyvaerts/Stockhausen ist im Original bzw. in gegenseitig ausgetauschten Kopien an der Universität Leuven (Archiv Goeyvaerts) sowie im Archiv der Stockhausen-Stiftung für Musik in Kürten einsehbar.



Hanns Eisler: Briefe 1907–1943

Hanns Eisler Gesamtausgabe, Serie IX, Band 4.1
 hrsg. von Jürgen Schebera und Maren Köster
 Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2010, 560 S.

Hanns Eisler: Gesammelte Schriften 1921–1935

Hanns Eisler Gesamtausgabe, Serie IX, Band 1.1
 hrsg. von Günter Mayer und Tobias Faßhauer unter
 Mitarbeit von Maren Köster und Friederike Wißmann
 Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2007, 724 S.



«Tönefabrikant» Hanns Eisler im Jahr 1943.

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

Er verfasste seine Briefe kaum aus Bekenntnisdrang und Passion. Zudem wirkten sich bestimmte Lebenssituationen geradezu negativ auf seine Korrespondenzbereitschaft aus: In Zeiten intensiver, ja hektischer Arbeitsanspannung, aber auch in Zeiten ihrer völligen Abwesenheit (z. B. während seines von Langeweile geprägten Hotellebens 1942 in der «Flimmerstadt» Hollywood) nahm seine Bereitschaft zur Korrespondenz merklich ab. Doch trotzdem: Knapp 1700 Briefe von Hanns Eisler liegen inzwischen vor, zusammengetragen in aufwendiger, weltweiter Recherchearbeit. Von diesen sind nun 360 im Rahmen der *Hanns Eisler Gesamtausgabe* erschienen, die von der Internationalen Hanns Eisler Gesellschaft herausgegeben und im Musikverlag Breitkopf & Härtel publiziert wird. Der erste von insgesamt vier geplanten Briefbänden ist 2010 herausgekommen und umfasst den Zeitabschnitt von 1907 bis 1943, spannt also den Bogen von den Jahren unbeschwerter Sommerferienpost des neunjährigen Hanns an die

Grosseltern bis zu den Bemühungen des in die USA geflüchteten Komponisten, seine Kammermusik dem amerikanischen Konzertbetrieb vorzuschlagen. Adressaten des selbst ernannten «Tönefabrikanten» (S. 26) sind u. a. Theodor W. Adorno, Alban Berg, Bertolt Brecht, Louise Eisler, Eduard Erdmann, Lion Feuchtwanger, Alois Hába, Emil Hertzka, Rudolf Kolisch, Erwin Piscator oder Arnold Schönberg.

Nachdem in den 1970er Jahren beide deutschen Staaten begonnen hatten, das Gesamtwerk des Schönberg-Schülers sowie engen Freundes und kongenialen Mitarbeiters Brechts zu erschliessen – etwa mit dem Eisler-Handbuch von Manfred Grabs (1984), den Eisler-Biographien von Albrecht Betz (1976) und Jürgen Schebera (1981) sowie vor allem mit den zwischen 1973 und 1983 erschienenen Bänden der von Manfred Grabs, Günter Mayer und Eberhardt Klemm betreuten Ausgabe der *Gesammelten Werke* Eislers (EGW), bestehend aus den Schriften, Gesprächen und einer Neuausgabe des Buchs *Komposition für den Film* –, wurde immer deutlicher ein weisser Fleck spürbar: Dass Eislers Briefe fehlen, ohne die eine umfassende Darstellung seiner Gesamtleistung nicht möglich ist. Die damaligen Veröffentlichungen ausgewählter Briefe (etwa von Eberhardt Klemm 1974) machten nur allzu deutlich, dass ein noch zu leistendes editorisches Grossprojekt der Realisierung harret.

Nun, nach über 30 Jahren, ist der erste Band der Briefedition erschienen, die von Jürgen Schebera und Maren Köster herausgegeben wird. Was hier auf über 500 Seiten vorgelegt wird, zeigt Eisler nicht in neuem Licht: Intime Bekenntnisse und Konflikte, Einblicke in die Zerrissenheit und Widersprüchlichkeit seines Lebens in den Gewaltzusammenhängen des 20. Jahrhunderts lässt Eisler kaum zu, oder wenn doch, dann werden sie zwischen

den Zeilen versteckt. Auch Liebesbriefe oder Briefe anderen privaten Inhalts sind nicht charakteristisch für den Gesamteindruck. Es überwiegen Mitteilungen aus Eislers Lebenspraxis, die darin besteht, zu komponieren, sich ins Musikleben einzumischen, es kritisch zu kommentieren, für Kompositions- und Lehraufträge zu kämpfen, Aufführungen zu befördern, Kontakte zu Musikern, Künstlern und Mitstreitern zu pflegen, die Existenz für sich und seine Familie zu sichern, die Mühen, auch die Qualen des Exils zu meistern und die enge, freundschaftliche Zusammenarbeit mit Brecht zu gestalten. So erlebt der Leser das Auf und Ab der von hohem Respekt wie Auflehnung geprägten Beziehung zu Schönberg, erfährt aus den Briefen an Alban Berg Details zur Berliner *Wozzeck*-Uraufführung 1925, liest von wenig bekannten und unvollendet gebliebenen Projekten (wie einem nicht identifizierten Opernbuch 1926), vom unsteten Leben der ersten Exiljahre, von der Übersiedlung in die USA, den Versuchen, dort Fuss zu fassen, die Pass- und Visaprobleme zu meistern, andere in Not geratene Menschen zu unterstützen (z. B. Margarete Steffin) oder einfach nur von geistreichen Witzen über die Mühen des Lebens. Eislers Leben ist in der vorliegenden Literatur gut dokumentiert; dies spielt in die Lektüre der bislang unveröffentlichten Briefe mit hinein. Schade, dass sich Eisler in diesen Briefen über manche Aspekte nicht äussert, so ist etwa über Umstand und Beginn seiner Zusammenarbeit mit Brecht nichts zu erfahren; auch von vermuteten Briefpartnern wie Ernst Bloch wurden keine Briefe publiziert (liegen überhaupt welche vor?).

Die detaillierten Kommentare der beiden Herausgeber fügen sich den Briefen bereichernd und erhellend hinzu und übertreffen das Briefkorpus an Umfang gar um einiges, wenn man das «Klein-

gedruckte» der Kommentare und Register im Anhang (Personenregister, Siglenverzeichnis) ins quantitative Verhältnis zu den Briefen setzt. Scheberas und Kösters Kommentare sind spannend zu lesen und bergen eine Fülle wertvoller Informationen. Beide haben mit grosser Akribie und enormem Arbeitsaufwand Daten und Hintergründe zusammengefügt, die im Dialog mit Eislers Briefen ein breit gefächertes, aussagekräftiges Bild der Zeit ergeben. Somit ist den Herausgebern ein grosses Lob auszusprechen, und man darf auf die drei weiteren Briefbände gespannt sein, um dann zu einer zusammenfassenden Einschätzung zu gelangen.

Drei Jahre vor dieser Briefe-Ausgabe erschien der erste Band der *Gesammelten Schriften*, die den Zeitraum von 1921 bis 1935 umspannen (hrsg. von Tobias Faßhauer sowie dem 2010 verstorbenen Günter Mayer). Die Edition beginnt, und das ist neu gegenüber dem alten EGW-Band *Schriften 1924–1948*, mit dem Wiener Tagebuch um 1921, in dem u. a. über Eislers Lehrer Schönberg und in Anspielung auf die Technik der Umkehrung innerhalb der Zwölftontechnik zu lesen ist: «Wenn derselbe Politiker geworden wäre / würde er alles so machen, dass man / es umkehren kann.» (S. 13) Unter Eislers Texten finden sich Rezensionen, Aufsätze zur Arbeitermusikbewegung, Ansprachen, Grussadressen, Ausführungen über «die Krise der Musik», Reiseberichte, Überlegungen zum Aufbau einer sozialistischen Musikkultur oder Einschätzungen der Situation des modernen Komponisten. In ihnen reflektiert Eisler weitaus entschiedener als in den Briefen die scharfen Umbrüche in Politik, Musik und Gesellschaft. Wie in der alten EWG-Edition sind die Texte chronologisch angeordnet, auch wurden Texte neu aufgenommen und gekennzeichnet, die «nicht zweifelsfrei Eisler zugeschrieben werden können»

(S. XXIII). Ausgeschlossen dagegen wurden im Unterschied zur alten EGW-Ausgabe Texte, in denen Eisler Aussagen von Dritten referiert, deren Überprüfung nicht möglich ist.

Die historisch-kritische Ausgabe will dem unfertigen, redaktionell ungeglätteten Manuskript Eislers wieder Vorrang zukommen lassen: «Zudem ist zu fragen, inwieweit ein Wirken letzter Hand überhaupt dingfest gemacht werden kann, denn Quellen mit der Qualität einer sorgfältigen Reinschrift oder einer gründlich korrigierten Druckvorlage sind bei Eisler überaus rar.» (S. XXV) Damit soll ein «work in progress» kenntlich gemacht werden, der dem überbordenden Reden und Schreiben Eislers sowie seiner unbeeideten stilistischen Spontaneität angemessener erscheint als der geglättete, für den Druck bereinigte Text. Gewöhnungsbedürftig ist nur, dass mit dem Vorzug der Manuskripte gegenüber der Druckfassung (die in der EGW-Edition Vorrang hatte) zum Teil auch andere Titel erscheinen; die Texte stellen nun eine Art Momentaufnahme aus Eislers Produktions- und Lebenszusammenhang dar. Wenngleich der Leser sich nicht in jedem Fall durch die sehr ausführlichen Kommentare und quellenkritischen Beschreibungen hindurchkämpfen wird, so darf er doch mit allem Respekt vor dieser editorischen Leistung zugleich gespannt und neugierig sein auf die kommenden Bände.

Joachim Lucchesi



La musique de l'Autre. Nouveaux défis à l'ethnomusicologie

Laurent Aubert

Genève, Georg Éditeur, 2011, 160 pages

Bien qu'étant souvent invoquée dans des contextes multiples, la thématique de l'altérité est loin d'avoir été établie comme l'un des points cardinaux de la discipline ethnomusicologique laquelle, malgré ses développements depuis la seconde moitié du vingtième siècle, a souvent été reléguée à un rang inférieur. Si cet état des lieux correspond, en effet, à la réalité francophone des études de la musique de l'Autre dont le « a » majuscule laisse retentir l'accent anthropologique et psychanalytique, cette nouvelle parution de *La musique de l'Autre* aura sans doute marqué l'un des lieux d'une autre musicologie générale en voie d'élaboration, mais manquant encore d'un ouvrage de synthèse qui, au-delà de toute question d'approche et/ou d'épistémologie, fût en mesure d'apporter une vision globale tout en évitant le double écueil, d'une part, des simplifications qui peuvent surgir lors de toute tentative d'élargissement vers un nouveau lectorat et, d'autre part, de l'excès de technicité qui aurait cantonné la lecture de cet ouvrage aux seuls initiés. Laurent Aubert répond ainsi avec remarquable clarté et concision non seulement à cet ensemble d'exigences mais aussi au vœu, discrètement formulé par Jean Molino, qu'une « véritable science de la musique ne saurait être qu'une anthropologie de la musique » (Cf. « Le pur et l'impur » in Nattiez, Jean-Jacques, dir., vol. 1, *Musiques du XX^e siècle*, Paris/Arles, Actes Sud/Cité de la Musique, 2003, p. 672).

Issus de conférences ou de publications antérieures, les onze textes rassemblés dans ce nouveau recueil nous sollicitent ainsi à penser l'ethnomusicologie en tant que paradigme et à la pratiquer

en tant que méthode. Car il était temps que l'on efface l'image négative d'une étude statique et muséale d'objets musico-culturels préalablement fixés une fois pour toutes et ramenés à un dehors maladroïtement subsumé sous le vague terme de « contexte ». Une musique traditionnelle, précise Aubert, n'est « en aucun cas l'image d'une quelconque pureté originelle, ni celle d'un passé musical demeuré intact ; vivante et donc soumise aux changements comme n'importe quel organisme, elle exprime au contraire toujours son époque, manifestant les confluences et les étapes ayant marqués ses productions » (p. 45).

Le sous-titre de l'ouvrage rend explicite la précarité de la discipline face aux nombreux défis posés, en premier lieu, par la mondialisation économique — problématique à laquelle l'auteur renvoie inévitablement et à plusieurs reprises non seulement dans ce livre mais aussi dans un autre ouvrage collectif (« Nouveaux objets, nouveaux enjeux : repenser l'ethnomusicologie » in Makis Solomos et Jacques Bouët, dir., *Musique et globalisation : musicologie — ethnomusicologie*, Paris, L'Harmattan, 2011) où il rend compte des plus marquantes parmi les nombreuses mutations intra- et interdisciplinaires récentes de l'ethnomusicologie. Mais il est aussi vrai que la catégorie de l'Autre, en tant qu'objet de partage sémantique entre philosophie, anthropologie et psychanalyse, ne va pas de soi pour d'autres raisons : paradoxalement, l'Autre est souvent invoqué au point où son importance se trouve surestimée comme dans le cas de certains débats autour de l'ethnomusicologie africaniste où la différence culturelle est privilégiée au point d'occulter, par une légère mais perceptible hausse de niveau d'abstraction, l'articulation entre musique et altérité que nous souhaiterions voir sous un nouvel éclairage. Face à cette tension, des ethnomusicologues tels Kofi Agawu

ont interrogé la validité heuristique de la différence en proposant, d'une part, de « traiter la musique africaine simplement pour et en elle-même » et, d'autre part, en posant la question « pourquoi les ethnomusicologues perpétuent-ils un *apartheid méthodologique* ? » pour que l'on puisse enfin traiter les « autres musiques » *en tant que musiques* plutôt qu'en tant qu'« autres » (Kofi Agawu cité par Martin Stokes in « Musique, identité et 'ville-monde'. Perspectives critiques », *L'Homme* no. 171-172, Paris, EHESS/Seuil, 2004, p. 372-373. Je souligne.). Par des réflexions complémentaires à cette double problématique ainsi qu'aux enquêtes critiques récentes menées autour du primitivisme des musiques Occidentales de tradition écrite (Cf. Emmanuel Gorge, *La musique et l'altérité*, Paris, L'Harmattan, 2008), Laurent Aubert prolonge les voies déjà tracées par John Blacking et Bruno Nettl. En puisant à de telles sources, il renouvelle la nécessité impérieuse d'appliquer les méthodes ethnomusicologiques à nos propres sociétés, à nos pratiques musicales et aux objets appropriés/expropriés qu'elles engendrent face aux nombreux défis que l'ethnomusicologie s'efforce de relever, notamment par le soin porté sur les ailleurs de chacun des « ici » de musiques d'autant plus complexes qu'elles sont issues des « paradoxes d'une société multiculturelle » (p. 5). Les musicologues auront bientôt cessé de s'étonner devant la possibilité d'étudier une répétition d'un quatuor à cordes d'Elliott Carter ou d'Aleksander Borodin dans une optique anthropologique ; d'étudier les interactions du public en tant que marques d'appartenance lors d'un concert de Donny Hathaway, Stevie Wonder ou Michael Jackson ou encore devant la possibilité d'étudier les appropriations des musiques sud-africaines par un Paul Simon ou les collaborations entre Peter

Gabriel et Youssou’N’Dour — comme cela a été fait abondamment au cours des années quatre-vingt-dix par l’ethnomusicologie d’expression anglaise et ses extensions vers les *Pop Music Studies*.

Au-delà de ces élargissements et d’une certaine inflation discursive produite autour des musiques dites « du monde » dont ce livre souligne à nouveau quelques uns des aspects plus problématiques, le mérite de cet ouvrage réside aussi dans sa mise en relief de considérations qu’à défaut d’une meilleure dénomination nous qualifierons de « classiques » et qui ont pourtant été négligées par les débats contemporains, compte tenu des impératifs dictés par la fausse nécessité que la langue anglaise appelle, dans le jargon de l’industrie éditoriale, *publish-or-perish*. Dans la tradition désormais consolidée par Mantle Hood, John Baily, Jean During et Paul Berliner, Aubert nous indique un « itinéraire transculturel » sans doute jalonné de nombreux obstacles à la fois musicaux et linguistiques, spatiaux et temporels, mais qui conduira à l’apprentissage de la musique de l’Autre en partageant *autrement* les tensions inhérentes à ce que la discipline identifie, par ses deux points cardinaux majeurs, les perspectives *émique* et *étique* de l’acte musical.

Mais ce qui est encore plus saisissant dans l’ensemble de ces textes, au-delà des nombreux détails quantitatifs qui viennent consolider tout aspect qualitatif de ces textes, ce sont les deux études consacrées à « l’écoute partagée, une perspective ethnomusicologique » et à « l’art de bien entendre : esquisse d’une typologie de l’auditeur ». Ces réflexions s’avèrent être d’autant plus précieuses qu’elles parcourent à nouveau les traits principaux de l’écoute en réactivant de manière légitime l’opposition entre auditeurs *distanciés* et auditeurs *participants* — un distinguo qui semblait avoir échappé même à la fine

oreille dialectique d’un Th. W. Adorno dont l’évaluation de l’altérité en tant qu’impulsion essentielle à la pratique de l’audition/disposition musicale avait peut-être atteint ses limites.

Giancarlo Siciliano



Musikalische Intertextualität als Schaffensprinzip. Eine Studie zu György Kurtágs Streichquartett *Officium breve* op. 28

Tobias Bleek

Saarbrücken: Pfau-Verlag 2010, 343 S.

Dass Intertextualität ein Grundmerkmal von György Kurtágs Musik ist und Querverbindungen zwischen Werken aus Vergangenheit und Gegenwart in ihr zum «expliziten Bestandteil des ästhetischen Spiels» (S. 9) werden, gehört, durch «allusive Werk- und Satztitle» (S. 10) ebenso wie durch vielfache Bezüge auf historisch genau verortbare Kompositionstechniken bestätigt, mittlerweile zu den grundlegenden Einsichten der Kurtág-Forschung, ohne dass damit freilich schon etwas über die Natur solcher Verfahren gesagt wäre. Genau an dieser Stelle hakt Tobias Bleek mit seiner umfangreichen Studie ein, um Kurtágs drittes Streichquartett *Officium breve in memoriam Andreae Szervánszky* op. 28 (1988–89) auf quantitative Dichte, qualitative Intensität und strukturelle Vielfalt der intertextuellen Beziehungen hin zu untersuchen. Die methodischen Grundlagen für die Auseinandersetzung mit diesem Werk und den darin angewendeten Kompositionsverfahren entwickelt der Autor im ersten Teil des Buches anhand einer von Gérard Genette für die Literaturwissenschaft entworfenen Intertextualitätskonzeption. Deren Leistungsfähigkeit überprüft Bleek zunächst unabhängig vom eigentlichen Thema in einer «intertextuellen Modellektüre» von Claude Debussys Klavierstück *Golliwogg’s Cakewalk*, in deren Kontext er zu Recht auf die historischen Wandlungen des intertextuellen Netzwerks durch Rezeptionsprozesse und damit auf das sich verändernde Verständnis einer auf das Werk gerichteten Hermeneutik aufmerksam macht, dem auch seine eigene Studie unterliegt. Die Darstellung

dieser Zusammenhänge an sich ist bereits lesenswert, weil sie viel über den Stellenwert der Thematik innerhalb der Musikwissenschaft verrät; zudem offenbaren sie viel von der auch im weiteren Verlauf immer wieder hervortretenden Fähigkeit des Autors, den Implikationen seiner Fragestellungen über die selbst gesteckten Grenzen hinaus zu folgen und, wie der extensive Fussnotenapparat belegt, den Blick auf ergänzende Aspekte zu lenken, wobei mitunter höchst interessante Probleme gestreift werden.

Im zweiten Teil arbeitet Bleek die Grundlagen für die Suche nach intertextuellen Bezügen heraus, indem er «jene Stationen von Kurtágs künstlerischer Entwicklung, auf die der Komponist im *Officium breve* musikalisch zurückblickt», nämlich die als «Prozeß der Sprachfindungen» (S. 15) gedeutete analytische und kompositorische Webern-Rezeption der späten fünfziger und frühen sechziger Jahre samt ihrer Vorgeschichte in den Blick rückt. In diesem Zusammenhang untersucht er erstmals die für Kurtágs Neuorientierung bedeutsamen, unpublizierten Klavierkompositionen aus der Pariser Zeit und zeigt zudem anhand der opp. 1–7, welche konkreten Auswirkungen die Analysen von Werken Weberns auf Kurtágs Arbeit hatten. So deckt er etwa im Hinblick auf Gestik und Textur Verbindungen zwischen Kurtágs *Quartetto per archi* op. 1 und Weberns *Fünf Sätzen für Streichquartett* op. 5 auf oder weist gedankliche Bezüge zwischen den unorthodoxen Reihentechniken aus Weberns *Vier Stücken für Geige und Klavier* op. 7 und dem Komponieren mit symmetrischen und asymmetrischen Figuren in Kurtágs *Bläserquintett* op. 2 nach. Indem der Autor darüber hinaus auch die kulturpolitischen und biographischen Kontexte der Nachkriegsjahre in den Blick nimmt, liefert er ein umfassendes Bild zahlreicher

miteinander verflochtener Stränge, das er überzeugend auf die kompositorische Entwicklung Kurtágs übertragen kann, um daraus Fragestellungen für seinen analytischen Ansatz zu gewinnen.

Der mit sechs Kapiteln umfangreichste dritte Teil bildet das eigentliche Zentrum der Publikation und ist der analytischen und werkgenetischen Auseinandersetzung mit dem *Officium breve* und seiner intertextuellen Struktur gewidmet. Anhand des in der Paul Sacher Stiftung aufbewahrten Skizzenmaterials legt Bleek dar, dass der «labyrinthische» Entwicklungsprozess (S. 147) des Werkes von entscheidender Bedeutung für dessen Interpretation ist. Ausgangspunkt hierfür ist seine ausführliche Betrachtung der Referenzwerke Weberns und Szervánszky, die auch deren historische Kontexte und die damit verknüpften Rezeptionszusammenhänge beleuchtet und Kurtágs «Doppelhommage an Webern und Szervánszky» (S. 139) als Abfolge verschiedener Stadien der Annäherung an historische Vorbilder begreift. Für die 15 komprimierten Einzelsätze von op. 28 weist der Autor, auf diesen Ausführungen aufbauend, drei Textschichten mit unterschiedlicher Herkunft und Funktion nach: Die erste Textschicht bindet zwei fremde Prätexte – den kanonischen Schlusssatz aus Weberns *II. Kantate* op. 31 (1941–43) sowie den ersten Formteil (Arioso) aus Andre Szervánszky's *Serenade für Streichorchester* (1947–48) – so ein, dass diese strukturell wie ästhetisch höchst gegensätzlichen Kompositionen «den Ausgangspunkt und das imaginäre Zentrum des dichten intertextuellen Beziehungsgeflechts» (S. 152) bilden. Demgegenüber gründet die zweite Textschicht auf einer Reihe präexistenter, veröffentlichter wie unveröffentlichter Stücke aus den Jahren 1973 bis 1988, die im Sinne der Kurtágschen «Recycling-Technik» (S. 152) durch

Materialbefragung, Umformung und Anknüpfung in den neuen Kontext einfließen. Bei der dritten Textschicht handelt es sich schliesslich um die 1988–89 neu komponierten Teile, für die sich jedoch musikalische Reflexionsprozesse ausmachen lassen, die in Wechselwirkung mit den übrigen beiden Schichten stehen.

Dass diese Zusammenhänge nicht nur auf struktureller Ebene eine Rolle spielen, sondern sich auch auf die Wahrnehmung auswirken, lässt die im Entstehungsprozess fixierte Intertextualität zu einem «Konstituens der Komposition» und einem «zentralen Bestandteil des ästhetischen Spiels» (S. 154) werden. Bleeks Schlussfolgerung, dass es sich beim *Officium breve* um einen «tönenden Rückblick auf eine zentrale Phase von Kurtágs künstlerischer Entwicklung» handelt und sich der Komponist hier «aus der Perspektive der späten achtziger Jahre nicht nur an zwei wichtige Bezugsfiguren» erinnert, «sondern zugleich auch ihre Ausstrahlung auf die eigene <Werkbiographie> durch Verfahren intertextueller Bezugnahme» musikalisch reflektiert (S. 259), dürfte – ähnlich ausführliche Untersuchungen vorausgesetzt – auch für andere Werke bedeutsam sein. Dass hier ausserdem die «Frage nach den unterschiedlichen Möglichkeiten der Zusammenstellung der komprimierten Einzelsätze, Splitter und zerklüfteten Bruchstücke zu einem <Opus> und das damit verbundene Problem der Offenheit oder Geschlossenheit des zusammengesetzten Werkes» (S. 260) von besonderer Relevanz ist, betont Bleek im letzten Teil seiner Arbeit, indem er op. 28 geradezu als «Abhandlung» über die Möglichkeit zyklischen Komponierens mit einem heterogenen Ausgangsmaterial» versteht (S. 261). Sehr erhellend ist diesbezüglich der Exkurs über Zyklusbildung und zyklisches Komponieren, in dem der



Autor die Idee des «Zyklus in Bewegung» (S. 279) als variable Form des Umgangs mit der Idee des Zyklischen im Sinn einer Ausprägung unterschiedlicher Arten des Zusammenhalts und des Beziehungsreichtums herausstellt und mit der etwa zur gleichen Zeit bei Kurtág in öffentlichen Konzerten auftauchenden Praxis des «komponierten Programms» in Beziehung setzt. Auch dies unterstreicht, dass Bleeks Studie über das *Officium breve* hinausgehend zahlreiche wichtige Fragen aufwirft. Insofern kann sie dazu anregen, auch andere, scheinbar geschlosseneren Werke Kurtágs unter ähnlichen Prämissen zu betrachten, und dürfte der künftigen Kurtág-Forschung eine ganze Reihe fruchtbarer Impulse verleihen.

Stefan Drees

Hintergrund Klangkunst: Ein Beitrag zur akustischen Ökologie

Hanns-Werner Heister

Mainz: Schott 2010 (Edition Neue Zeitschrift für Musik), 206 S.

Das Inhaltsverzeichnis macht neugierig. «Begriffslos», «Münzlos», «Stimmlos», «Nicht ortlos» ... mit solcherlei Losigkeits-Begriffen beginnen alle Kapitelüberschriften. Diese, wie auch das Vorwort, versprechen eine kritische Auseinandersetzung mit dem vergleichsweise jungen Genre der Klangkunst.

Er werde sich mit dem Buch wenig Freunde machen, schreibt der Autor im Vorwort, und er hat auch eine Erklärung dafür: «Gerade der Mainstream [...] reagiert besonders aggressiv, wenn er sich angegriffen fühlt.» Das macht stutzig, denn da unterstellt jemand, dass diejenigen, die seine Kritik ablehnen, dies aus unlauteren Motiven tun. Das klingt nach einem geschlossenen Argumentationssystem: Wer der Kritik zustimmt, bestätigt seine Ansichten, wer sie ablehnt, beweist Uneinsichtigkeit und bestätigt sie damit erst recht.

So gewappnet schickt Heister sich an, die Klangkunst in 16 Kapiteln niederzumachen. Jedes davon beschreibt einen Aspekt der Klangkunst, der an einem oder mehreren Werken expliziert wird. Jeder Aspekt wird so abgehandelt, dass er gegen die Klangkunst gewendet wird. Das geschieht vermeintlich im Geist der kritischen Theorie. Allerdings in einer nur scheinbaren kritischen Auseinandersetzung: Von Anfang an ist klar, dass die Klangkunst als Ganzes sich den Gesetzen der Marktwirtschaft unterwirft, bestehende Herrschaftsstrukturen und das Gesellschaftssystem affirmativ unterstützt und unter dem Aspekt der Klangökologie eine akustische Belastung der Umwelt darstellt. Sie dient der Behübschung und Überwölbung des Bestehenden und nicht der kritischen

Auseinandersetzung damit. Das Buch führt allerdings nicht zu diesen Schlüssen, es geht von ihnen aus und dient lediglich dazu, sie zu illustrieren.

Was pauschal kritisiert wird, sind Tendenzen, die sich in der zeitgenössischen Kunst und nicht nur da beobachten lassen. Eine kritische Auseinandersetzung damit wäre zweifellos lohnend. Dazu gehörte allerdings, dass nach Bedingungen und Ursachen gefragt wird, allenfalls danach, warum solches – falls dem tatsächlich so ist – in der Klangkunst stärker verbreitet ist als in anderen künstlerischen Bereichen. Der Autor projiziert jedoch seine Empörung über das Unrecht in der Welt und über die Resignation diesem gegenüber vornehmlich auf die Klangkunst. Das ist bei einem so verdienten Musikwissenschaftler wie Hanns-Werner Heister erstaunlich, muss aber auch bei ihm fast zwangsläufig schief gehen und führt zu teilweise grotesken Aussagen. Die zunächst originell wirkenden Kapitelüberschriften machen es deutlich: Sie benennen nicht, was Klangkunst ist, sondern was sie nicht ist, und machen ihr das in der Regel zum Vorwurf.

Ein Beispiel soll dies illustrieren: Bei Klanginstallationen mit Ortsbezug wird diesen bestenfalls das Potenzial zur Tourismusförderung zugestanden. Ist das Publikum aufgefordert, sich durch eine Installation zu bewegen, muss es, was es nicht im Kopf hat, in den Füßen haben, wird Emotion durch Motion ersetzt. Völlig absurd wird es, wenn in diesem Zusammenhang von einer Nötigung des Publikums zur Bewegung geschrieben wird. Als ob man in Ausstellungen und Museen sich nicht bewegen müsste, um das Gezeigte zu erfassen, und als ob es Ausdruck höchster Freiheit wäre, während eines Konzerts ruhig auf einem Stuhl sitzen zu müssen.

Davon auszugehen, dass jeglicher Versuch, musikalisch-klangliche Räum-

lichkeit durch Bewegung im Raum zu erfahren, zum Scheitern verurteilt sei, ist absurd. Ein Hinweis auf den Pionier der Klanginstallation, Max Neuhaus, fehlt in diesem Zusammenhang (auch wenn eine Publikation von ihm im Anhang erwähnt wird). Sein Ansatz, Musik nicht primär zeitlich, sondern räumlich zu denken, den zeitlichen Verlauf durch die Bewegung im Raum entstehen zu lassen, ist wohl zu plausibel, um ihn auf die Schnelle diffamieren zu können; also wird er nicht erwähnt.

Wohl um aufzuzeigen, wie wichtig ein dezidiertes politisches Engagement auch in der Klangkunst wäre, werden Missstände im Umfeld von Orten, an denen Klangkunst gezeigt wird, ausführlich beschrieben. In einer ausgiebigen Fussnote wird den Audio Ballerinas von Benoît Maubrey, die offenbar im zeitlichen Umfeld eines G8-Gipfels in Heiligendamm präsent waren, ein offener Brief der antifaschistischen Linken gegenüber gestellt, der die Militärausgaben der G8-Staaten, die ungleiche Verteilung des Reichtums und einiges mehr anprangert. Man mag die Audio Ballerinas (zu) harmlos finden und sich gegen imperialistische Tendenzen der G8-Staaten auflehnen. Zu einer schlüssigen Kritik verbindet sich beides zusammen wohl kaum.

Im Fall des 639 Jahre dauernden *Organ2/ASLSP* von John Cage, das in Halberstadt aufgeführt wird, enthält die Fussnote einen ausführlichen Bericht über die Umtriebe von Neonazis in der Gegend von Halberstadt. Besonders problematisch ist es, das 639 Jahre dauernde Orgelstück mit der Idee eines tausendjährigen Reichs in Verbindung zu bringen («Diese reaktionäre physische und nicht nur klangliche Gewalt ist sicher wieder auf 1000 Jahre angelegt; ob sie sich 639 Jahre hält, darf immerhin bezweifelt werden.»). Es mag gute Gründe geben, der Aufführung von *Organ2/ASLSP*

kritisch gegenüber zu stehen. Die Morde von Neonazis in Deutschland haben deutlich gemacht, wie gefährlich die Verharmlosung rechtsextremer Umtriebe ist. Aber auch hier scheint der Zusammenhang sehr weit hergeholt.

Zunehmend stellt man sich beim Lesen des Bandes die Frage, warum der Autor dieses Buch geschrieben hat und ob er nicht eigentlich ein anderes hat schreiben wollen. Schon immer haben jeweils neue Technologien Eingang in die künstlerische Praxis gefunden. Wenn die Umsetzung von Sensordaten in klangliche und strukturelle Parameter technisch verfügbar wird, wenn digitale Steuerung andere als die herkömmlichen Konzertformen erlaubt, wenn neue Interface-Technologien neue Formen der Einflussnahme auf künstlerische Ausdrucksformen ermöglichen, dann ist es nicht verwunderlich, wenn dies alles Eingang zumindest in einen Teil des zeitgenössischen Kunstschaffens findet. Dass dies von Kulturpessimisten als Bedrohung empfunden wird, ist ebenfalls vertraut.

Dass in der zeitgenössischen Kunst andere Themen ins Blickfeld geraten und sich andere Haltungen herausbilden als diejenigen, welche die Avantgarde der politisch und gesellschaftlich engagierten zeitgenössischen Musik bis in die achtziger Jahre geprägt haben, sollte niemanden verwundern. Eine kritische Auseinandersetzung damit, auch und gerade aus der Perspektive einer weitergedachten kritischen Theorie, ist legitim und wichtig. Zahlreiche Fragen, die sich in diesem Kontext stellen, sind in dem Band angesprochen. Sie in Form eines generellen Klangkunst-Bashings abzuhandeln, wird aber weder diesen Fragen noch dem behandelten Genre gerecht.

Daniel Weissberg



American Music : Steve Reich, *Different Trains* ; Samuel Barber, *Quatuor à cordes en si mineur opus 11* ; George Crumb, *Black Angels*

Quatuor Diotima, Yun-Peng Zhao (violon I & II), Naaman Sluchin (violon I & II), Franck Chevalier (alto), Pierre Morlet (violoncelle)
Naïve V5272

En intitulant sobrement « American Music » un disque consacré à trois œuvres du répertoire américain, on aurait pu penser que le quatuor Diotima ferait référence aux grands aînés du siècle passé, Elliot Carter, John Cage ou Charles Ives pour ne pas les citer. La surprise est totale d'entendre sous leurs archets la musique de Steve Reich, Samuel Barber et surtout George Crumb. Il est peu de dire que *Different Trains* opère à la façon d'un pavé lancé dans la mare institutionnelle hexagonale. Écrite en 1988, cette partition pour quatuor à cordes avec bande magnétique est un savant mélange entre souvenirs personnels de longs voyages en train à travers l'Amérique et le traumatisme pour la communauté juive que constitue l'évocation des trains de déportés durant la seconde guerre mondiale. Le mixage entre l'électronique et les instruments crée un écrin supérieurement ciselé, reléguant la version historique du quatuor Kronos (Nonesuch) à un rang documentaire. La comparaison avec la très récente version du London Steve Reich Ensemble (EMI) accentue les points forts de la version Diotima, tant au niveau de l'engagement qu'au niveau de la justesse d'ensemble. Le choix du quatuor de Samuel Barber opère comme un écho nostalgique du vieux continent, une parenthèse certes moins idiomatique mais jouant intelligemment du rapport assumé avec la seconde école de Vienne. L'élégie funèbre du second mouvement déploie un horizon postmahlérien vidé de tout effet ornemental et profondément émouvant par son dépouillement



même. Le quatuor à cordes amplifié, *Black Angels* de George Crumb est construit autour de la thématique de la guerre du Vietnam. L'expressionnisme débordant y domine avec un premier degré assumé. La voix parlée des quatre instrumentistes intervient comme autant d'incantations dans une sorte de messe noire délirante. Malgré la minceur d'écriture de certains passages, la mystification opère grâce au talent d'un quatuor qui compte sans conteste parmi les références de notre temps.

David Verdier

Heinz Holliger : Toronto Exercises ;

Puneigä ; Induuchlen ; Ma'mounia

Anna Maria Bacher et Albert Streich, récitation ; Sylvia Nopper, soprano ; Kai Wessel, contreténor ; Olivier Darbellay, cor ; Matthias Wüsch, percussions ; Swiss Chamber Soloists sous la direction de Heinz Holliger
ECM New Series 2201

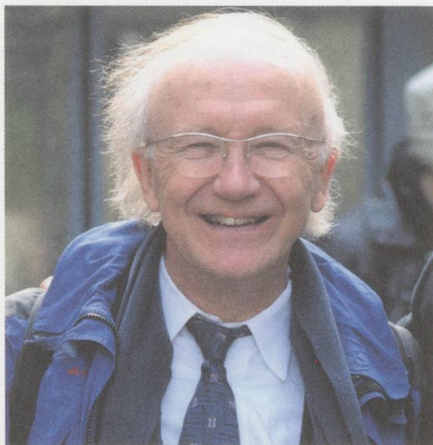


Foto: Deborah Tolksdorf

Cette monographie consacrée à Heinz Holliger est placée sous le signe du rapport au texte poétique et, plus précisément, de l'attachement du compositeur suisse à la rareté de certains dialectes aux allitérations sonores et crues à la fois. Les figures originales d'Anna Maria Bacher et Albert Streich servent ici de références tutélaires à deux pièces très différentes dans leur écriture et leur intention, assemblées en regard d'œuvres instrumentales et de textes récités. En ouverture, *Toronto Exercises* séduit en partie, la précision requise dans les microscopiques frémissements rythmiques (*Monotonia*) et la superposition feutrée de fractales harmoniques (*Harmonia*), mais gâchée par l'aspect trop démonstratif à la limite du scolaire à d'autres moments (*Moto perpetuo* et *Canon prolatio*). On goûte avec délectation les intonations étranges et pénétrantes de la voix d'Anna Maria Bacher récitant ses propres textes. Le cycle *Puneigä* est l'une des compositions les plus dérangeante et les plus belle qu'il nous ait été

donné d'entendre — à condition de reculer très égoïstement cette référence au *Scardanelli-Zyklus* du même Heinz Holliger. La voix de Sylvia Nopper erre dans l'espace de la partition à la manière d'une dépression atmosphérique qui, tout en se déplaçant, produirait d'étranges réactions mélismatiques, des unissons, des notes tenues qui surgissent et disparaissent dans l'ombre. Ce plasma harmonique protéiforme fait vaguement planer la menace de sa propre dissolution, éclaté en tapotis et chuintements (*zFingerschädru*) ou perdu dans l'horizontalité infinie des couleurs étales (*Dem Toot*). Le texte d'Anna Maria Bacher est magnifié par un discours musical de haute tenue. Après de tels sommets, on se permettra quelques réserves sur *Induuchlen*, plat dialogue inspiré par un texte d'Albert Streich entre le talentueux cor naturel soliste d'Olivier Darbellay et la voix blanche du contreténor Kai Wessel. L'exercice de style tourne rapidement au jeu d'imitation entre une voix se découvrant quasi diphonique et un instrument multipliant à l'envi des battements dans l'extrême grave ou les harmoniques d'une luminosité entre chien et loup, le tout non dénué d'un certain humour très « nonsense » que n'aurait pas renié Samuel Beckett pour une de ses pièces radiophoniques. *Ma'mounia*, pièce pour ensemble, conclut élégamment ce disque par une joyeuse péroraison assez jubilatoire dans sa forme mais d'une expressivité souvent prise au piège du systématisme des formules assénées en cercles concentriques autour d'un axe de percussion. L'effet final renoue avec la fragile et précieuse architecture de verre de sons suraigus à l'irisation lactescente.

David Verdier