

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2004)
Heft: 85

Buchbesprechung: Bücher

Autor: Nonnenmann, Rainer / Brotbeck, Roman / Bennett, Lucas

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

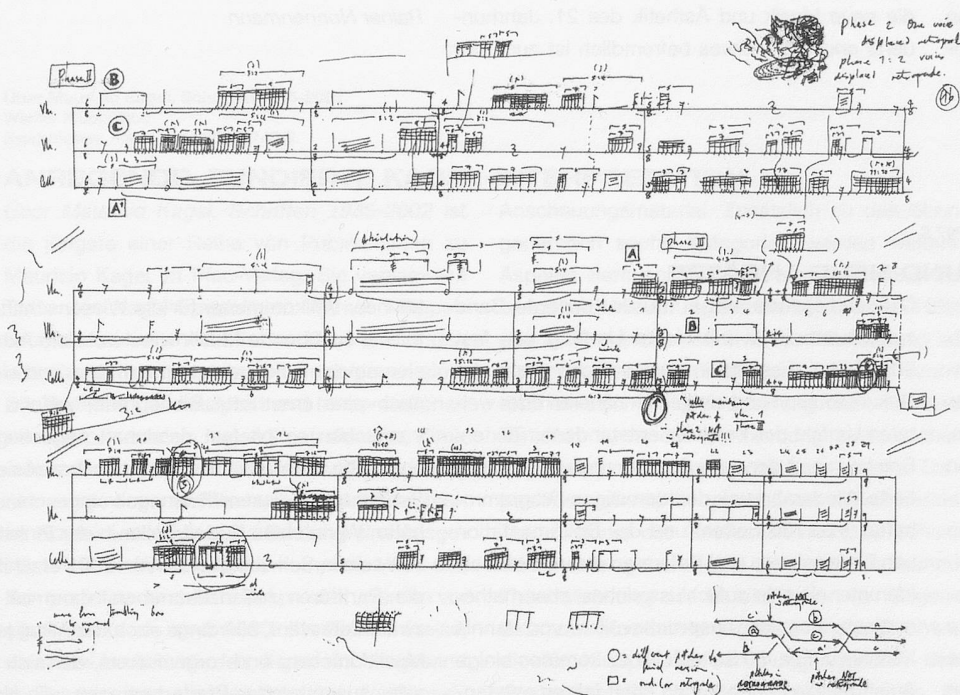
Download PDF: 29.03.2025

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

Polyphony & Complexity

Claus-Steffen Mahnkopf, Frank Cox und Wolfram Schurig (Hg)
New Music and Aesthetics in the 21st Century, Vol. 1, Hofheim: Wolke 2002, 328 S.

KOMPLEX - ODER EINFACH NUR KOMPLIZIERT?



Brian Ferneyhough, «Funérailles» version 2 (vollendet 1980). Rhythmische Skizze.

Foto: Paul Sacher Stiftung Basel

Seit der australische Musikwissenschaftler Richard Toop 1988 seinen wegweisenden Artikel «Four Facts of the «New Complexity»» veröffentlichte und darin auf die Musik von Richard Barrett, Brian Ferneyhough, Michael Finnissy, Chris Dench und James Dillon zielte, ist der Begriff «Complexity» und seine deutsche Variante «Komplexität» zum Weg- und Markenzeichen einer bestimmten Musikrichtung geworden. Zusammen mit dem Begriff «Polyphonie» steht er im Zentrum des ersten Bandes der neuen Buchreihe «New Music and Aesthetics in the 21st Century», mit der die Herausgeber Claus-Steffen Mahnkopf, Frank Cox und Wolfram Schurig Texte zu neuen Entwicklungen in der Kunstmusik, zu ästhetischen Fragen und deren Stellung in der Kultur des neuen Jahrhunderts präsentieren wollen. Im Mittelpunkt des Interesses stehen «innovative Komponisten» der mittleren und jüngeren Generation, Analysen ihrer Werke sowie

theoretische Reflexionen zu Kompositionstechnik, Aufführungspraxis und Rezeption. Der 2002 erschienene erste Band der Reihe geht auf Beiträge zum Themenschwerpunkt *Polyphony & Complexity* bei den «bludenzertagen zeitgemäßer musik» 1998 zurück und trägt eben diesen Titel. Der künstlerische Leiter des Festivals Wolfram Schurig hatte jüngere Komponisten aus den USA und Europa vorwiegend im Alter zwischen Mitte dreissig und Anfang vierzig eingeladen, um eigene Kompositionen aufzuführen und in kurzen Vorträgen zu kommentieren. Zugleich hatte er Werke der Alten Musik, vor allem der Ars Subtilior in das Programm aufgenommen, um komplexe Werke unterschiedlicher Epochen einander gegenüberzustellen.

Obwohl die Herausgeber in ihrem Vorwort die Unterschiedlichkeit der Ansätze und Sichtweisen hervorheben, handelt es sich bei dem internationalen Autorenkreis (alle Beiträge erscheinen auf

Englisch) um einen mehr oder minder engen Zirkel von Musikwissenschaftlern und vor allem von Komponisten. Etliche der Beteiligten studierten bei ein und demselben Lehrer, bei Brian Ferneyhough in Freiburg oder San Diego, so zum Beispiel Frank Cox, James Erber, Klaus K. Hübler, Claus-Steffen Mahnkopf, Steven Kazuo Takasugi und René Wohlhauser. Auch wenn mit den Beiträgen von insgesamt knapp zwanzig Komponisten keine einheitliche Theoriebildung intendiert ist und ausdrücklich betont wird, dass «komplexe Musik» lediglich eine Voraussetzung für fundamental neue Ausdrucksweisen ist, nicht aber ein einheitlicher Stil oder eine bestimmte Methode, sind die Anzeichen einer gewissen Schulbildung dennoch unverkennbar.

Inhaltlich gliedert sich der Band in zwei Teile: einen ersten mit theoretischen Grundsatzartikeln und einen zweiten mit konkreten kompositions- und aufführungspraktischen Erörterungen. Zu Anfang bestimmt Mahnkopf Polyphonie mit Hilfe von Ernst Kurths Theorie des «linearen Kontrapunkts» und den phänomenologischen, semantischen und strukturellen Aspekten von Polymorphie, Polyprozessualität, Polyvektoralität und Polykonzeptualität. Alle «Polyismen» zusammen gipfeln in dem von Mahnkopf präferierten «Polywerk». Der Informationsgehalt dieses komplexen Werktypus ist stets höher als die Aufnahmefähigkeit der Hörer, was die kulturelle Vielstimmigkeit der modernen Gesellschaft adäquat repräsentieren soll, während umgekehrt jedes nicht-komplexe Stück einen defizitären Modus zeitgenössischen Komponierens darstelle. Indes wäre zu bedenken, dass bewusst reduktive Ansätze soziologisch nicht minder aussagekräftig sind, auch wenn sie keine einfachen Analogieschlüsse zu bestimmten Bedingungen einer Gesellschaft gestatten. Ähnlich selbstbewusst behauptet Cox, dass die komplexe Musik die radikalste musikimmanente Entwicklung der letzten 25 Jahre sei und die hohen Anforderungen, die sie an die Interpreten stelle, zu ihrer Spezifik gehöre. Indes dürften diese Anforderungen für jeden Interpreten gelten, der sich verantwortungsvoll um

eine möglichst grosse Übereinstimmung von Notation, Aufführung und Rezeption bemüht. Der Alleinvertretungs- und Absolutheitsanspruch, der in einigen Texten anklingt, zeigt den deutlichen Willen zu einer bestimmten Stil- oder Schulbildung, was im total pluralisierten Musikbetrieb selten geworden ist. Statt Sachverhalte historisch-argumentativ abzuwägen und mitunter entsprechend zu relativieren, dominieren prospektive oder spekulative (Selbst)Darstellungsweisen, die im Rekurs auf die musikalische Tradition und unmittelbare Gegenwart zu originellen «Antworten auf die drängendsten ästhetischen Fragen» führen sollen. Eingedenk der langen abendländischen Tradition polyphonen Komponierens argumentiert nur Mahnkopf in seinen grundlegenden Versuchen zur Definition von Polyphonie und Komplexität. Die meisten übrige

gen Beiträge sind Selbstkommentare und -analysen von Komponisten, die auf historische Verortung verzichten und an Stelle der beanspruchten Vielstimmigkeit lediglich eine Summe verschiedener Einzelstimmen bieten. Die vielen kompositionstechnischen und aufführungspraktischen Details sowie die häufigen Übereinanderschichtungen von sechs und mehr unterschiedlichen Aktions-, Klang- und Zeitschichten in einer einzigen Instrumentalstimme, werfen gelegentlich auch wieder die alte Streitfrage auf nach dem Unterschied von komplexer und «einfach» nur komplizierter Musik.

Da die besprochenen Werke allesamt in den 1990er Jahren entstanden, lassen sie zunächst wenig von der Zuständigkeit der Buchreihe für die neue Musik und Ästhetik des 21. Jahrhunderts erkennen. Etwas befremdlich ist auch der

Umstand, dass keine einzige Komponistin zu Wort kommt, als sei der Komplexismus reine Männersache. Soweit es aufgrund des ersten Bandes abzusehen ist, stellen sich der Fortsetzung der neuen Publikationsreihe zwei Alternativen: Entweder wird weiterhin die Musik des Komplexismus und seiner Vertreter als einziger tragfähiger Ansatz postuliert, oder aber es wird tatsächlich der ehrgeizige Anspruch einzulösen versucht, nach und nach die wichtigsten Aspekte der innovativen Musik und Ästhetik des neuen Jahrhunderts in all ihrer stilistischen Bandbreite, methodischen Vielfalt und argumentativen Offenheit jenseits von Partialinteressen zu präsentieren. Der Erfolg mit Letzterem wäre den Herausgebern, Autoren und Lesern sehr zu wünschen.
Rainer Nonnenmann

Musik der anderen Tradition: mikrotonale Tonwelten
Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (hg)
Musik-Konzepte Sonderband München: text + kritik 2003, 297 S.

VERALTETE DOKUMENTATION UND NEUE ANSÄTZE

Die Mikrotonalität in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts ist immer noch eine Randerscheinung von Musiktheorie und -wissenschaft. Das zeigt bereits die Tatsache, dass es fast hundert Musik-Konzepte-Bände brauchte, bis die Herausgeber der Reihe endlich einen Band der Mikrotonalität und der nicht äquidistanten Tonhöhenproblematik widmeten. In wenigen Gebieten klafft die reale Bedeutung einer musikalischen Erscheinung – die meisten Komponisten und Komponistinnen brauchen heute Mikrotöne – und ihre musikwissenschaftliche Aufarbeitung oder nur schon Dokumentation dermassen auseinander.

Hans Rudolf Zeller hat diesen Sonderband konzipiert und redigiert. Er war der Hauptinitiator des Festivals «Musik der anderen Tradition», welches vom 14. bis 17. Mai 1981 vor allem die Mikrotonalität des ersten und zweiten Drittels des 20. Jahrhunderts in einer wohl einmaligen Gesamtheit und Vielfalt darstellte. Es war Hans Rudolf Zeller damals erstmals gelungen, die verschiedensten mikrotonalen Schulen zu versammeln und die ganze Breite dieser Strömungen in zahlreichen Konzerten und Referaten vorzustellen, ohne diese gleich gegeneinander auszuspielen. In der musikhistorischen Situation der frühen 80er Jahre, wo im 20. Jahrhundert nach wie vor die Dodekaphonie und ihre Derivate als *die* richtige Musikgeschichte im Singular aufgefasst und Adornos Fetisch vom neuesten Stand des musikalischen Materials hochgehalten wurden, war Zellers Vorgehen ein durchaus mutiges Unterfangen, und die Ausstrahlung und Auswirkung des Bonner Festivals entsprechend gross und nachhaltig.

Der vorliegende erste Musik-Konzepte-Band zur Mikrotonalität mit einem Umfang von fast 300 Seiten besteht im Wesentlichen aus der Dokumentation und einigen im näheren oder weiteren Umfeld des Festivals entstandenen Texten. Das ist zuerst der unveränderte und unkommentierte Wiederabdruck des damaligen Programmheftes (ca. 100 Seiten) und der Dokumentation von Diskussionen und Referaten dieses Festivals (darunter ein sehr aufschlussreiches, aber mathematisch ziemlich anspruchsvolles von Iannis Xenakis auf ca. 50 Seiten). Hinzu kommen einige Aufsätze, die in den frühen 90er Jahren entstanden sind, aber schon publiziert und für diese Ausgabe neu überarbeitet wurden (ca. 100 Seiten). Wirklich neu und erstmals publiziert sind ein spannender Vermittlungsversuch zwischen «chromatischer» und «natürlicher» Stimmung des Komponisten und Dirigenten Hans Zender und ein Aufsatz von Michael Kopfermann, der anfänglich relativ fragmentarisch verschiedenste Herangehensweisen an die Mikrotonalität (hörsphysiologische, physikalische, rezeptionsästhetische) vermischt und dann über die Entstehung und das Programm des mikrotonalen und frei improvisierenden Ensembles PHREN referiert.

In dieser Mischung von Dokumentation und neuen Ansätzen ergibt dieser Band ein einigermaßen heterogenes Bild der Mikrotonalität und er bestätigt deshalb wohl auch gewisse Vorurteile gerade gegenüber den Pionieren dieser anderen Tonsysteme. Die Hauptschwierigkeit des Bandes liegt wohl darin, dass die Dokumentation veraltet und die neuen Ansätze zu fragmentarisch bleiben, um wirklich zu einer neuen Theoriebildung der Mikrotonalität beitragen zu

können. Willkommener für die Wissenschaft wie für die ausübende Musik wäre wohl die Aktualisierung der Dokumentation gewesen und sicher auch eine ernsthafte Bibliografie, welche das inzwischen schon fast riesenhaft angestiegene englische, amerikanische und französische Schrifttum zu diesem Thema mit eingeschlossen hätte. Wenn Hans Rudolf Zeller in der Einleitung von seinen Schwierigkeiten von 1981 erzählt, an die Partituren heranzukommen, dann ist das zwar interessant, allerdings auch der Alltag jedes Musikforschers und -organisations, der sich jenseits ausgetretener Pfade bewegen will. Heute wäre man eher dankbar für aktuelle Informationen gewesen, z.B. dass Dolores Carrillo, welche 1981 die Partituren ihres Vaters zur Verfügung stellte, seit sechs Jahren verstorben ist und Carrillos Instrumente und Partituren in Mexiko langsam vermodern und nur noch über einen Grossneffen des Komponisten zugänglich sind; oder dass umgekehrt die Firma Sauter in Deutschland das 16tel-Ton-Klavier von Carrillo in drei Exemplaren nachbaute; oder dass der gesamte Nachlass von Jean-Etienne Marie versteigert und in alle Welt verstreut wurde; oder dass Wyschnegradskys Werke in der Paul Sacher Stiftung liegen, oder dass inzwischen die Harry Partch-Forschung enorme Fortschritte gemacht hat, etc.

So ist der Band für den interessierten Laien wohl in vielen Fällen zu kompliziert, um – ohne gründliche akustische Vorkenntnisse – die Ausführungen zu verstehen; und für den Spezialisten sind die Ausführungen zu bekannt und zu wenig neu, als dass sie weiterführen könnten. Und jenen, die trotzdem weitergeführt werden möchten, sind

keine Aufgänge zugewiesen, weil auch auf zentrale mikrotonale Bibliografien nicht hingewiesen wird und eine Kommentierung der Dokumente fehlt.

So bleibt den Lesern, den Leserinnen, nichts anderes übrig, als sich selber durch die verschiedenen Ansätze und die grosse Materialsammlung durchzuschlagen. Sie werden bemerken, dass von Mikrotonalität als Ganzes nur schwer zu sprechen ist und dass mindestens der Singular «Musik der anderen Tradition» beim Bonner Festival unglücklich gewählt wurde. Der erwähnte neue Aufsatz von Hans Zender zeigt, dass mikrotonale Komponisten sich entweder auf keine Traditionen beziehen oder dann auf Traditionen, die sich jenseits eines für einen tra-

ditionellen Avantgardisten vernünftigen Horizonten befinden: Es sind griechische, chinesische oder mittelalterliche Ton- und Intervallsysteme. Und Hans Zender führt auch aus, wie heute die Komponisten je Werk ihr eigenes Tonhöhen-system entwickeln und wie sie inzwischen relativ unverkrampft zwischen natürlichen und äquidistanten Systemen vermitteln. Zugleich stellt er scharfsinnig fest, dass in der Hinwendung zum Geräusch in der Musik seit den 60er Jahren die Fragen des Tonhöhenparameters eher umgangen und verdrängt, als dass sie wirklich neu gestellt worden sind.

Die ausgezeichnete und detailgetreue Analyse Rainer Zillhardts von Luigi Nonos Orchesterstück *A Carlo Scarpa...* führt in diesem Band vor, was

in der Mikrotonalität heute ansteht: Ein Wegkommen vom Kompilieren von theoretischen Ansätzen und vom Belobigen zuweilen abstruser Theorien und dafür die Auseinandersetzung mit den konkreten Werken. Auf das Ganze der mikrotonalen Musik des 20. Jahrhunderts bedeutet dies: Die Herausgabe der schwer zugänglichen mikrotonalen Kompositionen, den Nachbau der seltenen Instrumente (z.B. von Carrillo und Partch), den Neubau und die Neukonstruktion von Instrumenten, das Spielen dieser Musik und ihre Dokumentation auf neuen Medien – also genau das, was Hans Rudolf Zeller mit seinem Festival 1981 so vorbildlich vorgemacht hatte.
Roman Brotbeck

Über Mauricio Kagel. Schriften 1985-2002

Werner Klüppelholz
Saarbrücken: Pfau-Verlag 2003, 140 S.

ANREGENDE, FUNDIERTE KAGEL-INTERPRETATION

Über Mauricio Kagel. Schriften 1985-2002 ist die jüngste einer Reihe von Publikationen zu Mauricio Kagel im Pfau-Verlag. Sie versammelt Texte des Kagel-Spezialisten Werner Klüppelholz, die zwischen 1985 und 2002 entstanden und einzeln bereits andernorts erschienen sind. Die Texte bringen Analysen und Interpretationen des instrumentalen, musiktheatralischen, filmischen und literarischen Schaffens Kagels, die in ihrer ausgewogenen Mischung aus Analyse, breiter Kontextualisierung und Deutung eine ausgezeichnete Einführung in das komplexe Werk des Komponisten darstellen. Besprochen werden vor allem Werke ab etwa 1980. Die Themenkreise, die dabei berührt werden, fügen sich insgesamt in die sechs thematischen Bereiche, die Klüppelholz in seinem MGG-Artikel zu Kagel (MGG², Personenteil, Bd. 9, Sp. 1356ff.) als zentral für dessen Werk nach 1970 definiert, jener Phase, in der Kagel sich allmählich von seinem in mannigfaltigen Ausprägungen gepflegten «Instrumentalen Theater» (exemplarisch z.B. *Sonant (1960/...)*) abwandte. Zu diesen Bereichen, nämlich Musik über das Hervorbringen von Musik, Auseinandersetzung mit Stereotypisierungen verschiedener Art, Bezugnahme auf und Verarbeiten von Trivialmusik, Prozesse der Akkulturation und Transkulturation, (Trans-)Medialität der Musik im 20. Jahrhundert und schliesslich Wahrnehmen und Verstehen, Sprache und Bild, Zeigen und Erzählen, bieten die mehrheitlich als Einzeldarstellungen daherkommenden, tatsächlich aber stets den Kontext des Gesamtwerks Kagels im Auge behaltenden Kapitel ein reiches

Anschauungsmaterial. Zusätzlich zu den oben genannten sechs Kategorien werden weitere Aspekte herausgestellt, die sich vor allem für eine Charakterisierung des Werks zwischen 1980 und 2002 anbieten, so etwa die Hinwendung zu alten Formen und Gattungen, auf einer technischen Ebene die Entwicklung der «seriellen Tonalität» und die Verwendung periodischer Rhythmik (beide allerdings mit einer seriellen Disposition verknüpft), generell die zunehmende Zurücknahme des Gestischen und Szenischen, damit einhergehend eine sich manifestierende Theatralisierung des Musikalischen (im Gegensatz zur Musikalisierung des Theatralischen, die für Klüppelholz den Ausgangspunkt des «Instrumentalen Theaters» bildete), etwa in *Stücke der Windrose* oder in *Passé composé. Klavier-Rhapsodie*, wo die Zeit als dramatische Kategorie eingesetzt erscheint. Zum Komplex von «Wahrnehmung und Verstehen, Sprache und Bild, Zeigen und Erzählen» schliesslich ist besonders auf die Besprechung von Kagels monumentalem *Aus Deutschland*, in welchem das deutsche Kunstlied des 19. Jahrhunderts auf unterschiedlichsten Ebenen zitiert, gebrochen und neu interpretiert wird, hinzuweisen.

Die analytische Fundiertheit der Interpretationen ist offensichtlich; Klüppelholz, dessen Kenntnis des Kagelschen Oeuvres kaum ihresgleichen haben dürfte, geht bei seinen Deutungen von sehr nachvollziehbaren Befunden aus, die er zwar nur knapp skizziert, die indessen höchst viel versprechende Ansätze zu weiterer Forschung aufzeigen.

Praktisch ist der Anhang mit umfassendem Werkverzeichnis und Diskografie, sowie Bibliografie, Schriftenverzeichnis und Uraufführungsnachweisen für den Zeitraum zwischen 1991 (resp. 1992) und 2002. Eine Besonderheit ist die «Liste wichtiger Bücher», die als Ergänzung zum Kapitel «Mauricio Kagel und die Literatur» zu verstehen sein dürfte, eine knappe Auswahl von Werken, die Kagel nachhaltig beeinflusst haben. Die Zusammenstellung vormals separat publizierter Texte (für die man einen Nachweis der ersten Veröffentlichung erwarten würde) hat im vorliegenden Band zur Folge, dass sich zuweilen eine beträchtliche inhaltliche Redundanz ergibt, etwa wenn musikgeschichtliche Abläufe und Bedingungen wiederholt und dazu noch in fast identischem Wortlaut referiert werden. Hier hätte allenfalls eine geringfügige Redaktion der betreffenden Passagen Abhilfe schaffen können. Ob die Vorwegnahme gehässiger Rezensionen dieses Bands im einleitenden Gespräch mit dem Autor («Stefan Fricke und Werner Klüppelholz im Chatroom») nötig war? Und ob die Abgrenzung des Autors gegenüber einer Rolle, wie sie Eckermann gegenüber Goethe eingenommen haben mag, einer Unterstellung zuvorkommt, die man je ernsthaft erwägen würde? Tatsache ist, dass zur Zeit wohl niemand interessanter, anregender und fundierter über Kagel zu schreiben weiss als Klüppelholz. Die vorliegenden Texte bestätigen dies durchwegs. *Lucas Bennett*