

Argwohn weckt, der Autor habe den einschlägigen Roman nur oberflächlich gelesen.

Thema Vier: Anspruch und Wirkung solcher Konzerte klaffen oft so weit auseinander, weil in den Werken selbst der Anspruch der ausformulierten Absicht und die Wirkung des klingenden Resultats kaum zu einer Deckung kommen. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass entweder zu viel Unnötiges komponiert wird oder das Selbstverständnis der Komponisten jenseits der Rezeptionsmöglichkeit eines Publikums liegt oder vielleicht auch das bürgerliche Konzert sich als immer ungeeigneterer Ort der Vermittlung erweist – Plattitüden, gewiss! Aber es stimmt doch nachdenklich, dass das Publikum in diesem künstlerisch aufwendigen Konzert, das (fast) Allen Neues und nie Gehörtes zu vermitteln hatte, nur gerade aus siebzehn Personen, davon acht zahlenden, bestand!

Dominik Sackmann

nicht einmal alle bei der SUIZA gemeldeten Urheberinnen und Urheber sind darin vertreten. Wo ist Hans Hürlimann, wo Johann Baptist Hilber, wo Ansgar Sialm? Warum sind Raffaele d'Alessandro und Willy Burkhard zu finden, nicht aber Fritz Brun, Paul Baumgartner oder Adolf Busch (letzterer 1935 eingebürgert und SUIZA-gemeldet)? Sind diese berühmten Interpreten als solche zu berühmt, um auch als Komponisten gelten zu dürfen, oder sind – umgekehrt und maliziös gefragt – die Cellisten Thomas Demenga, Alfred Felder und Conradin Brobeck, über deren kompositorische Ausbildung nichts zu erfahren ist, als Interpreten (noch) unbekannt genug, dass sie als Komponisten gelten dürfen? Wer darf sich überhaupt Komponist oder Komponistin nennen? Wo verläuft die Grenze zwischen Komposition (z.B. Mani Planzer, vertreten) und Improvisation (z.B. Irene Schweizer, nicht vertreten)? Offenkundig sind Jazz, Kirchen- und Volksmusikkomponisten entweder gar nicht Komponisten oder nur Schreiberlinge minderen Ranges, so dass sie zwischen den gediegen gebundenen Buchdeckeln keinen Platz finden, und Frauen sind schon gar keiner Erwähnung im Titel wert. Gerne würde man mehr erfahren über die genaueren Auswahlkriterien. Im Vorwort steht nur lakonisch: «Trotz dieses Umfangs kann ein solches Werk nie komplett sein. Aus diesem Grund weisen wir Sie auf ein in Vorbereitung stehendes Buch hin, welches Schweizer Komponisten porträtiert wird, deren Werk vorwiegend aus Chorkompositionen besteht» – ein schwacher Trost!

Das Buch hat keinen Autor, sondern deren 191. Jedes Porträt vermittelt «eine persönliche Note des jeweiligen Autors» (Vorwort). Die Grundlage des Textes waren wohl Fragebogen, die an die valablen Kandidatinnen und Kandidaten verschickt worden waren. Jede/r gekürzte durfte in seiner/ihrer Sprache, d.h. im Normalfall der Sprache des Wohnorts (Andreas Pflüger, Gion Antoni Derungs, Giuseppe G. Englert), nicht nur einen kurzen Lebenslauf, sondern auch ein markiges Credo verfassen. Weil kein Komponist rätoromanisch geantwortet hat, sucht man vergebens nach einem Vorwort in der vierten Landessprache – dafür wird jeder Artikel verlängert durch Anne de Dadelens Übersetzung der Biographie ins Englische, um dem Ganzen einen europatauglichen Anstrich zu geben.

Solange sich diese Vorgaben auf den Fragebogen beschränken, gut! Aber gehört alles, was man und frau so rasch und schnellschuss-zielsicher auf eine solche Anfrage hin schreiben, in ein Buch, das die Schweizer Szene von 1993 in etwa abbilden soll? Nein!

In einem Land, das wie kaum ein anderes medien- und musikwissenschaftsfeindlich eingestellt ist, haben die Autoren leider gelernt, Charakterisierung und Einschätzung ihrer Werke wie auch die Eigenwerbung gleich selbst zu übernehmen. Ihr Fehler? Nein! Aber es

interessiert mich dennoch nicht, wie Künstler und Künstlerinnen ihre eigenen Rezensenten und Herolde spielen! Sowenig mich Anton Bruckners Erklärungen seiner Sinfonien befriedigt hätten, sowenig behagt mir ein flottes Diktum wie «Pass auf, Heuschreck, dass du mir nicht den schönen Tau in Scherben trampelst! (Issa)» im Artikel *Mischa Käser* oder «Mon désir: Ecrire une musique signifiante, chargée d'émotion» im Artikel *Alphonse Roy*. Hätte jemand die eingegangenen Fragebögen umsichtig behandelt, wäre vielleicht René Wohlhauser vor seiner notorischen Monumentalmakulatur geschützt worden: «... ein Ausloten bisher noch nicht erschlossener Zwischenräume und expressiver Gestaltungsmöglichkeiten im dialektischen Spannungsfeld einerseits intellektuell interessanten, andererseits ausdrucksstark sinnlichen Musik im Grenzbereich des Noch-Vorstellbaren hin zum Transzendentalen...» Wie erholsam wirken dagegen Zitate aus der ach so unpersönlichen Sekundärliteratur, z.B. der unplakative, wenn auch längere Textausschnitt von Ulrich Dibelius im Artikel *Christoph Delz*!

Was taugt eine derart zusammengestoppelte Porträtsammlung? Steht dahinter einfach die Angst, man könne sich die Finger verbrennen? Findet sich denn hierzulande niemand, der diese Verantwortung auf sich nimmt, zumindest den Versuch dazu wagt? Dass die Zeit der Selbstdarstellung vorbei ist, beweist ja auch die neue (in Arbeit befindliche) Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, in der keine Autobiographien mehr vorkommen, ganz im Gegensatz zu Friedrich Blumes altem Projekt aus der Nachkriegszeit. Und aus den jüngeren Erfahrungen, die Walter-Wolfgang Sparrer und Hanns-Werner Heister mit den ersten Lieferungen ihres Loseblatt-Lexikons *Komponisten der Gegenwart* gemacht haben, könnte man doch wohl etwas lernen!

Die Konsequenzen aus den getroffenen Vorentscheidungen für diesen Band erweisen sich in einer Vielzahl von Details. Schon die Druckfehlerquote ist beträchtlich hoch – von einfachen orthographischen Lapsus einmal abgesehen. In der Biographie von Andreas Pflüger ist ein unerklärlicher Satzfehler stehen geblieben: fast eine ganze leere Zeile zwischen «studi di composizione presso il Mo.» und «Rudolf Kelterborn.» Dafür ist in der englischen Übersetzung von Pflügers Biographie der letzte Satz ausgelassen worden. Unerklärlich sind die zwei getrennten Werkverzeichnisse bei Daniel Schnyder: in der linken Spalte *Verschiedene kurze Stücke für Blasinstr. und Kl.* und in der rechten offenbar alles übrige. Nur: warum steht die Sopransaxophonsonate rechts und nicht links? Sie ist doch auch ein Stück für Blasinstrument und Klavier, aber halt vielleicht kein kurzes; dafür steht links die Oper «Die Windsbraut». Gerade in den Werkverzeichnissen ergeben sich eines Lexikons unwürdige Diskrepanzen: Verzeichnisse mit Jahreszahlen und solche ohne

Livres Bücher

Selbstdarstellungs- Sammelsurium

Schweizer Komponisten unserer Zeit
Amadeus-Verlag, Winterthur 1993,
470 S.

Endlich wieder eine aktuelle Übersicht über das kompositorische Schaffen in der Schweiz, zehn Jahre nach der zweiten Auflage des Bandes «Komponisten unserer Zeit»! Endlich kann ich mir ein Bild machen über einen international so erfolgreichen Komponisten wie Beat Furrer, den in Wien lebenden Komponisten aus Schaffhausen. Bisher kenne ich nur seinen Namen vom Radio und aus Verlagswerbungen der Universal Edition. Also greife ich zu, kaufe das Buch und beginne schon auf der Heimfahrt im Tram zu lesen: «Furrer Arthur, Furrer-Münch Franz». Irre ich mich? Ist Beat Furrer ein Phantom der Universal Edition und vielleicht gar nicht 1954 in der Schweiz geboren? Doch, doch. Aber ein Lexikon «Schweizer Komponisten unserer Zeit» müsste doch einen Artikel *Furrer, Beat* enthalten!?

Was enthält denn dieses 470 Seiten starke Buch? Man findet darin Biographien, Monogramme und Photographien, dazu Werk-, Literatur- und Plattenverzeichnisse von 191 Schweizer Komponistinnen und Komponisten. Wer kann als Schweizer Komponist oder Komponistin gelten, wer nicht? An wen diese Frage zu richten wäre, darüber schweigt sich das Buch aus. Wohl schrieb Jean Balissat ein Vorwort, aber

Jahreszahlen, inkonsequenter Gebrauch von Schrägstrich und Bindestrich (1958/81 ist offensichtlich gleichbedeutend mit 1971–79) (S. 356), unerklärliche Doppelschreibungen, z.B. zuerst (doppelt:) Ed. Ed. Plural und dann (einfach:) Ed. Plural (S. 311), Abkürzungen von Verlagen, die im Abkürzungsverzeichnis nicht aufgelistet sind, z.B. *EGF* (S. 105); und dass *VAO* im Artikel Mathias Rüegg *Vienna Art Orchestra* bedeutet, muss ich als geneigter Leser einfach wissen (S. 339) usw. usw. Dem Buch ist auch zu entnehmen, dass nicht alle Komponisten ihre Arbeiten bis zum aktuellen Stand angegeben haben. Auch hier hätte eine koordinierende Hand notgetan. Hat Philipp Eichenwald seit 1989 wirklich nichts geschrieben? Thomas Kessler muss sich bis zur Drucklegung des Buches seit zwölf Jahren in einer schöpferischen Pause befunden haben!

Ebenso lückenhaft sind die diskographischen Angaben. Auf der *Accord-CD 901922* befindet sich neben den drei angegebenen Werken von Heinz Holliger noch das Flötenstück *(t)air(e)* – auch wenn selbst auf der CD der Flötist Felix Renggli nicht ausdrücklich genannt ist – sowie der Zyklus *Glühende Rätsel*. Die *Studie über Mehrklänge* gibt es, allerdings nicht vom Komponisten selbst gespielt, auch auf weiteren CDs. Und das 1986 uraufgeführte Tonbandstück *Introitus* (zur *Missa in Festo Pentecostes*) wurde gleich in Werkverzeichnis und Diskographie disqualifiziert – dies als einzige hier mitgeteilte Stichprobe.

Vollends arbiträr fiel die Auswahl der Literaturhinweise aus: Stehen bei Holliger sogar *MGG*, *Grove*, *Riemann*, so fehlen Hinweise auf diese Lexika beispielsweise bei Armin Schibler, Erich Schmid, Othmar Schoeck usw., und bei Jacques Wildberger ist der Artikel im *Grove* – gemeint ist der *New Grove Dictionary of Music and Musicians* – wenigstens in zulässiger Aufmachung bibliographiert. Eine fragwürdige Novität ist auch, dass Zeitschriften mit (abgekürztem) Verlag, aber ohne Jahrgang oder Erscheinungsjahr verzeichnet sind, von Heftnummer oder Seitenzahl ganz zu schweigen. Aber am stossendsten ist die Tatsache, dass man meistens nicht weiss, was einen erwartet. Man muss eine Spürnase dafür entwickeln, ob der angegebene Titel von den Schreibenden selbst stammt, oder ob diese bloss Gegenstand dieser Publikation sind. Ich möchte doch gerne auf Anhieb erfahren, was und wieviel ich über Franz Furrer-Münch erfahren kann in einem Buch mit dem Titel *Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts* von Gieseler / Lombardi / Weyer (Celle, 1985).

Nochmals: Das Zeitalter unredigierter, unkoordinierter Selbstdarstellungssammelsurien ist vorbei. Es gibt hierzulande genügend des Lesens und Schreibens kundige Leute, die die Szene gut genug kennen, um ein Lexikon über *Schweizer Komponistinnen und*

Komponisten unserer Zeit kompetent und mit klaren Richtlinien zu verantworten (gegebenenfalls in Zusammenarbeit mit den Betroffenen).

Dominik Sackmann

PS: Ich habe diese Rezension im Auftrag der Redaktion geschrieben und nicht zur psychohygienischen Frustentladung. Darum habe ich mein vor der Auftragserteilung gekauftes Exemplar verwendet. Ich weiss aber das Privileg zu schätzen, dass mein Rezensionshonorar die 48 Franken wettmachen wird, die das unnötig bibliophil aufgemachte Buch mit seinen vielen halbleeren Seiten gekostet hat.

Wenn Frauen mit Frauen

Beate Philipp (Hrsg.): *Komponistinnen der Neuen Musik. Eine Dokumentation* Furore-Verlag, Kassel 1993, 208 S.

Die Geschichte der Frau ist bis heute von der Jahrhunderte alten, patriarchalischen Gesellschaftsstruktur bestimmt. Emanzipierte Frauen und Männer setzen sich inzwischen intensiv mit dem soziologischen Ungleichgewicht der beiden Geschlechter auseinander. So intendiert auch die Herausgeberin dieser im Rahmen eines Forschungsprojektes entstandenen Dokumentation, der Sache der Frau zu dienen: «Sinn und Zweck» soll sein, «die Hintergründe einiger von diesen Frauen geschaffenen Kompositionen zu erhellen» und «anhand der Hauptwerke der Komponistinnen die zum grossen Teil verwendete Freitonalität sowie strukturalistische und aleatorische Momente zu untersuchen und in einen soziologischen Kontext zu stellen». Beate Philipp wählte «aus der Fülle der hervorragenden internationalen und nationalen Komponistinnen» die folgenden zwischen 1908 und 1929 geborenen Komponistinnen aus: Alice Samter, Felicitas Kuckuck, Erna Woll, Ruth Bodenstern-Hoyme, Ruth Zechlin, Eva Schorr und Siegrid Ernst. Die Kriterien für diese Auswahl von sieben deutschen Komponistinnen werden nicht explizit gemacht.

Nebst kurzen biographischen Hinweisen wird mit den Komponistinnen ein Interview durchgeführt, dessen Fragen von zugrunde liegenden Hypothesen abgeleitet wurden. Diese Hypothesen sind in die Kategorien «künstlerische» sowie «soziale Faktoren» unterteilt. In beiden Kategorien umkreist die Argumentation allerdings die Unterdrückung des hilflosen weiblichen Geschlechts durch den bösen dominierenden Mann; so z.B.: «Die bis 1945 geborenen Komponistinnen mussten sich musikhistorisch an männlichen Vorbildern orientieren» oder «im Kompositionsunterricht werden keine Kompositionen

von Frauen analysiert und besprochen». Es ist das alte Lied: Hier sind Komponistinnen die Opfer der tonangebenden Männer!

Die interviewten Komponistinnen bestätigen allerdings diese Vorannahmen der Herausgeberin nur bedingt, und sie entziehen sich in ihren Antworten auch weitgehend der beinahe schon suggestiven Fragensdisposition. Auf die Frage: «Inwieweit gibt es Ihrer Meinung nach Unterschiede in der Art, wie sich eine Frau und wie sich ein Mann ausdrückt?», antworteten deren fünf dezidiert, dass es keine geschlechtsspezifischen Unterschiede gebe, sondern nur individuelle und somit entweder gute oder schlechte Musik. Die beiden andern sind sich der Sache nicht so sicher.

Ich gewann allgemein den Eindruck, dass sich die sieben Komponistinnen in ihrer musiksöpferischen Tätigkeit entfalten konnten, dass sie ihren persönlichen Ausdruck gefunden haben und als Vertreterinnen zeitgenössischer Musik mit Problemen umgehen müssen, die ihre männlichen Kollegen in vergleichbarer Masse betreffen.

Gemessen an den Intentionen der Herausgeberin, ist die gewählte Form dieser Dokumentation problematisch. Das Verfahren des Interviews zeitigt Materialien bzw. Antworten, die schwer interpretierbar sind, weil naturgemäss kein «Gesprächskontext» entstehen kann. Die oft ausführlichen Antworten gehen folglich über die präzise gestellten Fragen hinaus, so dass der intendierte, eindeutige Vergleich des Gesagten nur scheinbar möglich wird. Diesen Defekt versucht die Herausgeberin mit beigefügten heterogenen Materialien zu beheben, welche Zusammenhang schaffen sollten. Da sind also auf der einen Seite die Interviewfragen, die in rigider Reihenfolge abgewickelt werden, ohne die Themenbereiche vorhergehender Antworten aufzunehmen, andererseits äusserst knapp gehaltene «Werkeinführungen», welche meist bei einer Aufführung entstanden sind und – isoliert betrachtet – kaum Aussagekraft aufweisen. Oder welche Funktion hat in einem musikalischen Kontext der Abdruck von Bildern und Texten zu Ausstellungen von Eva Schorr, die auch Malerin ist? Das Buch erweckt den Anschein, nach wie vor demonstrieren zu müssen, dass Frauen sogar eigene, klare Gedanken fassen können, ja fähig sind, Noten zu schreiben und Musik zu komponieren!

Aber nach der uniformen Aneinanderreihung der Biographien, Interviews, Werkeinführungen und -verzeichnisse, schliesslich der Diskographien und Notenbeispiele bleibt immerhin noch die Hoffnung auf eine Conclusio, auf die Auswertung der Antworten und auf deren Konfrontation mit den Ausgangshypothesen der Herausgeberin. Leider enttäuscht uns die Herausgeberin bereits in der Einleitung: «Im Rahmen dieser Dokumentation können weder die Thesen noch die Ursachen für verifizierte Hypothesen [sic] diskutiert wer-