

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-

den, dies muss dem Forschungsbericht vorbehalten bleiben.» So bleibt vieles unbeantwortet im Raum stehen, und frau fragt sich, ob ihrer Sache effektiv gedient werde. Die Komponistin Ruth Zechlin jedenfalls vertritt explizit die Meinung: «Für mich ist es vollkommen belanglos, ob ein Werk von einer Frau oder von einem Mann komponiert wurde. Es zählt nur, ob die Musik gut oder schlecht ist. Im übrigen lehne ich auch reine Frauenveranstaltungen wie z.B. Frauenfestivals ab. Dadurch geraten die Frauen in eine Ghettosituation, und das dient weder den Künstlerinnen noch der Kunst.»

Warten wir auf den Forschungsbericht...
Sandra Koch

Neues für Viola

Kurt Jenisch und Eckart Schloifer (Hrsg.): *Orchester-Probespiel Viola* Schott ED 7852, Mainz 1992, 63 S.
Pro Musica Nova, Studien zum Spielen Eckart Schloifer (Hrsg.): *Neue Musik für Viola*
Edition Breitkopf 8531, Wiesbaden 1991, 79 S.

Beide Veröffentlichungen schliessen eine Lücke, welche sich in der Ausbildung von Bratschisten immer wieder empfindlich bemerkbar machte. *Orchester-Probespiel* ist eine Sammlung von wichtigen Passagen aus Oper und Sinfonik. Die Herausgeber haben die Stellen mit Sorgfalt ausgewählt; Man findet dabei ziemlich alles, was mit grosser Wahrscheinlichkeit bei einem Probespiel verlangt wird. Klar bezeichnet sind jeweils Taktzahlen, Studienbuchstaben, Richtziffern sowie Auslassungen, was eine vorbildliche Übersichtlichkeit gewährleistet. Dies hebt sich wohlthuend ab von bisherigen Publikationen mit Orchesterstellen (insbesondere die immer noch in den Musikalienhandlungen herumgeisternde, chaotische und fehlerhafte Sammlung von der *International Music Company*). Am besprochenen Exemplar wäre einzig die Druckqualität zu beanstanden; nicht wenige der 63 Seiten sind mit einem störenden, bei Schott nicht üblichen «Schatten» gedruckt.

Pro Musica Nova stellt zwölf Kompositionen vor, in welchen die Bratsche eine zentrale, solistische Funktion ausübt. Die Auswahl der Werke und der Platz, der ihnen in diesem Heft eingeräumt wird, sind nicht in allen Fällen zwingend: Auf 21 (!) Seiten sind Teile eines Trios von Volker Heyn abgedruckt. Bei insgesamt 75 Seiten scheint dies denn doch etwas viel. Der Herausgeber gibt Hinweise für die Interpretation, Lösungsvorschläge für technische Hürden in den besprochenen Werken, welche für den Neuling in Sachen Neuer Musik nützlich sein mögen. Im weiteren erhält man Vorschläge für Fingersätze; diese sind zum Teil gut,

andere aber überflüssig (weil nichts anderes in Frage kommt), oder sie entsprechen persönlichen Vorlieben, die nicht für jedermann zu empfehlen sind. Im ganzen eine weniger geglückte Publikation als die zuerst besprochene.

Christoph Schiller

Vielstimmiges Netzwerk

Wolfgang Burde: *György Ligeti. Eine Monographie*
Atlantis-Musikbuch-Verlag, Zürich 1993, 280 S.

Wer die verstreuten Ansätze der Ligeti-Forschung kennt, weiss, dass seit der Monographie von Ove Nordwall (Mainz 1971) keine zusammenhängende Darstellung über diesen bedeutenden Komponisten der postseriellen Phase erschienen ist. Rechtzeitig zu Ligetis 70. Geburtstag legte der Berliner Musikwissenschaftler Wolfgang Burde nun eine ebenso umfassend-ausführliche wie dann auch detailliert ausgearbeitete Darstellung zur Biographie und zum Werk vor. Entstanden ist ein Buch, das einerseits durch seine noble und verständliche, von Sympathie für den Komponisten getragene Diktion der Musik Ligetis neue Liebhaber erschliessen könnte – und das andererseits auch für den Kenner bisher so gut wie unbekanntes Material bereithält. In den acht Kapiteln des mit Photos und vor allem mit – zum Teil bisher ebenfalls unpublizierten – Notenbeispielen ungewöhnlich grosszügig ausgestatteten Bandes verschränkt Burde Biographisch-Erzählendes mit Musikalisch-Analytischem, referiert Erörterungen zur Problemgeschichte des Komponierens und zu ästhetischen Fragen. Burde lässt sich ein auf seinen Gegenstand, aber seine Untersuchungen legen den Leser nicht fest, sondern lassen ihm Raum für ein eigenes Urteil. Er «führt» aber den Leser mit resümierenden Passagen wie der folgenden, der Einleitung zum siebenten, Ligetis *Violinkonzert* (1992) gewidmeten Kapitel: «Künstlerisch zu arbeiten bedeutet für György Ligeti, sich einer bestimmten kompositorischen Aufgabe nachdrücklich zuzuwenden. So löste er in *Atmosphères* (1961) und *Volumina* (1962) die kompositorischen Dimensionen der Melodik, Rhythmik und Harmonik mit nachhaltigem Erfolg auf, als Reaktion auf die Intervallnivellierung und hochdifferenzierte Rhythmik der seriellen Musik. In *Lontano* (1967) führte er harmonische Kristallbildungen ein, während zum Zentrum seiner Arbeit in den *Etudes* (Premier livre 1985) und im *Klavierkonzert* (1988) die Transformation afrikanischer Pulsationsrhythmik und der *Ars subtilior* des 14. Jahrhunderts in die eigene Arbeit wurde.»

Ausführlich schildert Burde Ligetis Kindheit und Jugend in Budapest. Ligetis Misstrauen gegen alles «naive

Linksintellektuelle» war in seiner ungarischen Zeit mit der Abkehr von der Tradition Zoltán Kodálys verquickt: Seine dreisätzige *Kantate für die Jugend* (1949) wurde zwar aufgeführt, wegen Formen der «klerikalen Reaktion», nämlich Choral und Fuge, jedoch offiziell attackiert. Den Weg von seinen frühen Sonatinen bzw. *Capriccii* (1947) zu den Clustern seines Orchesterstücks *Vízlok (Visionen)* (1956), eben der Vision einer «stehenden» Musik, ging Ligeti dann, obwohl seine ambitionierten Werke wie das *1. Streichquartett* (1954) oder die elf Klavierstücke *Musica Ricercata* (1951/53) unaufgeführt blieben, während seine Gebrauchsmusiken gespielt wurden. Bereits diesen Wandel dokumentiert Burde mit zahlreichen, durch Analysen erhellten Notenbeispielen, mit Zitaten aus Gesprächen, die er selber mit dem Komponisten führte, sowie mit Briefen des Komponisten an den schwedischen Experten seiner Musik Ove Nordwall. In den folgenden Kapiteln ist eine der bisher unveröffentlichten Quellen auch das Manuskript der «Hamburger Vorlesungen», in denen Ligeti 1989 seine Musik kommentierte.

Kulminiert der Strang zur Kompositionsgeschichte und Ästhetik – in Burdes Netzwerk einer der verborgenen roten Fäden – in einem Kapitel zur «Musique informelle», über Formprobleme und Ligetis Verhältnis zu Theodor W. Adorno, so mündet die sorgfältig und umsichtig erarbeitete Biographie in einem letzten Kapitel in *Le Grand Macabre*. Denn Ligetis Musiktheater nach Michel de Ghelderode (1974/77), das parodistische Spiel um Liebe, Macht und Tod, das musikalische Traditionen u.a. von der Gregorianik über Monteverdi, Rameau, Mozart und Schubert bis hin zu Mussorgski und Strawinsky ironisierend ausspielt, bildet doch wohl noch immer dasjenige Hauptwerk, in dem Ligetis eigene Erfahrungen gespiegelt und kondensiert sind.

Walter-Wolfgang Sparrer

Raumfahrt im musikalischen Mikrokosmos

Peter Niklas Wilson: *Anthony Braxton – Sein Leben. Seine Musik. Seine Schallplatten*, hrsg. von Peter Niklas Wilson und Walter Lachenmann, *Collection Jazz, Band 21*
Oreos Verlag, Waakirchen 1993, 250 S.

In der bemannten Raumfahrt tastete sich die Menschheit ganz behutsam in kleinen Schritten ins All vor. Es dauerte eine Weile, bis das erste Raumschiff in einer Umlaufbahn um die Erde kreiste, und es dauerte noch einiges länger, bis die Zeit reif war für den ersten Mondflug.

Ganz ähnlich geht der Hamburger Musiker und Musikwissenschaftler Peter Niklas Wilson bei einem Unternehmen