

Theater des Innen und Außen“), Simon Obert („Die Gewinnung der Geschichte. Resonanzen von Franz Schubert und Morton Feldman in der Musik Beat Furrers“), Ulrich Mosch („Nachserielles Komponieren auf der Basis von Patterns. Beat Furrers *Presto* für Flöte und Klavier“), Daniel Ender („Beat Furrer und das Klavier. Der Komponist und sein Instrument als Sujet und Mittel der Klangerfindung. Ein Topos und künstlerisches Kraftfeld“), Lothar Knessl („Er kam hoffend, fand die Richtigen und setzte Akzente. Beat Furrers Anfänge in Wien – mit Fortsetzung“) und der Herausgeber selbst („Das Fama-Prinzip. Metamorphosen in der Musik Beat Furrers“) in schlüssigen und intelligenten Analysen einzelnen Werken und/oder ästhetischen Prämissen in Furrers Denkweise. Gleichwohl lassen die Beitragstitel eine gewisse überblickende Distanz erkennen, die – wie oft im Umgang mit Neuer Musik – vor allem mit kompositorischen Be- und Zuschreibungen einhergeht. Dass bei einem Œuvre von mehr als 80 Kompositionen nicht alle Werke dem in vorliegender Publikation recht redundant erwähnten Prinzip der Klangmetamorphose ausgesetzt sind, liegt auf der Hand. Zudem blendet eine Konzentration auf klangliche Transformationsprozesse oder, verallgemeinernd, auf den technischen Prozess des *componere* weitere relevante Aspekte von ‚Furrers Musik‘ – ein ebenso problematisches Lexem – aus, etwa solche der Rezeption – besonders in der dreidimensionalen Uraufführung von *Fama* mit der „Dichotomie und [dem] Übergang von Außen und Innen“ (S. 117) – oder der Hermeneutik, die nicht nur bei textgebundenen Kompositionen aufschlussreiche Erkenntnisse zum Gehalt ganz unterschiedlicher Werke Beat Furrers evozieren könnte. Vielleicht liefert auch Furrer selbst zu viele Anhaltspunkte, sich seiner Musik vor allem von der technischen Seite her zu nähern. Seine Beantwortung auf die Frage, ob er seine Musik zeichnen könne, erfolgte im Jahr 1995 so minimalistisch wie prägnant: Ein neunteiliges Koordinatensystem, deren Linien über die Begrenzungen hinaus fliehen und somit erweitert werden könnten. Von links unten treten zwei Linien diagonal und konisch verjüngend

in das System ein, im ersten Kästchen tritt für ein paar Zentimeter eine dritte Linie hinzu. Die mittlere Linie endet plötzlich, die untere läuft ein wenig weiter, stockt, fängt wieder an, stockt, fängt wieder an, endet. (S. 43) Es sind die Koordinaten eines festen, jedoch erweiterbaren Grundsystems, in das sich Bewegung und Stillstand Bahn brechen, jäh unterbrochen werden und schließlich im klanglichen Irgendwo enden. Insofern scheint es zunächst tatsächlich plausibler, sich Furrers Werken über dessen Klangverständnis und kompositorisches Denken zu nähern.

Der Band *Metamorphosen* stellt einen wichtigen Baustein, wenn nicht gar den Grundstein für eine weitergehende musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit einem der bedeutendsten zeitgenössischen Komponisten der mittleren Generation dar. Ob allerdings in weiteren Studien Beat Furrers Rezept für Kürbiscremesuppe (S. 49) nachgegangen werden sollte, sei dahingestellt.

(Februar 2013)

Christian Storch

*Neugier ist alles. Der Komponist Detlev Glanert. Hrsg. von Stefan DREES. Hofheim: Wolke Verlag 2012. 286 S., Abb., Nbsp.*

Wenn die Mehrzahl der Fußnoten in einer Neuerscheinung auf Texte verweist, die in eben diesem Band enthalten sind, dann ist dessen Gegenstand offenkundig ebenfalls eine Art „Neuerscheinung“. Im Fall der Musik Detlev Glanerts, der durchaus ein Etablierter im heutigen Musikleben ist (wenn auch leider weniger auf dem CD-Markt), wird in der ein wenig als Kompromisslösung vorgelegten Sammlung kurzer Texte die Auseinandersetzung mit einem kompositorischen Werk nicht nur abgeleistet, sondern eher noch für die Zukunft eingefordert. Die in einigen Fällen zuvor in Programmheften veröffentlichten Werkporträts sind für eine Lesesituation konzipiert, bei der das Stück direkt anschließend live erlebt werden kann; amputiert von ihrem ursprünglichen Zweck hängt so manche Einzelbeobachtung daher ein wenig in der Luft. Tatsächlich scheinen die Originalbeiträge be-

sonders instruktiv – so der von Gordon Kampe über das Orchesterstück *Insomnium* und der von Habakuk Traber über die *Vier Präludien und Ernsten Gesänge*. Mit dieser Brahms-Orchestrierung wird dankenswerterweise ein zunehmend zentraler Bereich zeitgenössischen Komponierens berücksichtigt, der eben nicht auf Originalbeiträge, sondern auf Bearbeitungen als Berechtigungskarte zur Rückkehr ins Abonnementkonzert setzt. Solche Kompositionsaufträge mit eingebautem Zeigestock-Verweis sind daher eines der nicht wenigen Ziele, gegen die sich in den eigenen Texten Glanerts dessen Bereitschaft wie Begabung zu spöttischen Bemerkungen richtet.

Glanerts Kritik gilt in einer Zweifrontenstellung einerseits der Kommerzialisierung des Musiklebens, andererseits einer Ästhetik strikter Materialgebote. Seine Musik ist alles andere als reaktionär, und doch ließen sich seine Opern manchmal als eine Art „Alban Berg mit eingestreuten richtigen Noten“ beschreiben. Wie unendlich schwer sich immer noch viele Autoren tun, eine partiell tonale und nahezu immer unmittelbar wirksame Musiksprache zu würdigen, zeigt der folgende Passus von Kai Weßler zur Oper *Nijinskys Tagebuch*: „Die Vielstimmigkeit der Textvorlage erfordert daher schon von ihren Grundvoraussetzungen her die verschiedenen Stilebenen der Partitur. Glanert scheut sich nicht, Andeutungen von Tanzrhythmen und Jazzklängen zu verwenden. Doch diese scheinbar ungebrochenen Elemente von Gebrauchsmusik werden wie bei einer Übermalung von irritierenden Klängen überlagert und gebrochen“ (S. 102).

Die beständige Schutzimpfung mit aus Adornos Mahler-Monografie gelernten Kriterien des uneigentlichen Sprechens (das sich nicht nur in diesem Fall eher in der mehrfachen Rückversicherung des Sprechens über die eingesetzten Idiome zeigt) ist womöglich doch ein Sonderphänomen des deutschsprachigen Musikschrifttums. Die kurze Würdigung Glanerts durch Guy Rickards nennt Namen (Vagn Holmboe) und Kriterien („Menschlichkeit“), die kurzzeitig Möglichkeiten einer ganz andersartigen Perspektivierung aufreißen lassen.

Der Sammelband ist in drei Teile untergliedert: Einer Anthologie aus eigenen und fremden Texten über die inzwischen stattliche Zahl der Opern folgt eine Sektion mit Einführungen in Werke anderer Gattungen und abschließend ein Teil mit Pamphleten und Wortmeldungen von Glanert selbst (darunter eine beachtenswerte und ausführliche Würdigung Louis Spohrs). Etwas stärker hätte dabei der Aspekt des Performativen Berücksichtigung finden können, da Glanert seine Musik immer wieder opernpragmatisch in den Zweck der Aufführung überführt wissen möchte: „Meine Werke sind, ganz trocken gesagt, Versuchsanordnungen für lebende Musiker“ (S. 185). Als Opernkomponist bekennt er sich zu einer traditionellen Auffassung vom notwendig anti-realistischen, parabelhaften Charakter der Gattung, die keine Aktualität der Stoffe wie in den minimalistischen Newspaper-Operas von John Adams und Philip Glass notwendig macht: „Die zunehmende Verschiebung einer Theaterästhetik weg von der Gehirnzelle zum Beispiel in Richtung Filmclip ist sicher ein kurzfristiger Reiz, verzichtet aber auf einen der interessantesten und wahrhaft immer noch innovativen Einfälle, nämlich mit dem lebendigen Menschen etwas über Menschen zu erzählen“ (S. 234).

Zentrale Bedeutung zur Einsicht in Glanerts Ästhetik besitzt der eröffnende Essay, der hier den Titel „Neugier ist alles“ trägt, aber ursprünglich mit „Oper ist nachhaltig“ überschrieben war. Dieser Austausch scheint darin bezeichnend, dass Nachhaltigkeit eine Wirkungslosigkeit in der Jetztzeit zugunsten einer Fluchtperspektive in eine spätere Zeit akzeptiert, während Neugier den Fehler in dieser Konstruktion bemerkt und auf die Jetztzeit verweist, auf den initialen Moment, der einen in eine Welt überhaupt erst hineinzieht. Nicht zuletzt dieser Trotz gegen die Wirkungslosigkeit in der Gegenwart macht Glanerts Musik interessant, auf dessen Werk dieses Buch nachhaltig neugierig machen kann.

(März 2013)

Julian Caskel