

RODERICK CHADWICK, THERESA KAKLIN, ADELHEID KRAUSE-PICHLER, FRANZPETER MESSMER, WOLFGANG RATHERT, GISELA SCHUBERT, GISELHER SCHUBERT, PETER SHEPARD SKÆVED, EDMUND WÄCHTER und ELISABETH WEINZIHL: *Gloria Coates. Tutzing: Hans Schneider 2012. 198 S., Abb., Nbsp. (Komponisten in Bayern. Band 54.)*

Der vorliegende Band füllt unzweifelhaft eine Lücke, denn Gloria Coates ist eine der großen Unangepassten der zeitgenössischen Musik: Sie verbindet eine traditionalistische Ausrichtung an Symphonie- und Streichquartett-Serien mit einer in Materialstands-Messungen schwer einzufangenden Neuartigkeit formbildender Glissando-, Cluster- und Oberton-Strukturen. Prinzipien der „American Mavericks“ wie Henry Cowell oder Carl Ruggles werden so in die Erfahrungshorizonte des europäischen Musiklebens überführt. Zugleich besteht eine Beziehung zu Arnold Schönberg in der Formulierung der Komponistin, der Wille zum Sich-Ausdrücken sei der einzige Imperativ künstlerischen Schaffens (S. 26 f.).

Dass die erste umfassende Darstellung ihrer Kompositionen in einer Serie über Komponisten in Bayern erfolgt, ist dem seit über 30 Jahren gewählten Wohnort München geschuldet, aber gemäß dem Vorwort auch Zeichen der „kulturellen Weltoffenheit“ Bayerns seit dem 19. Jahrhundert – ein Band zu Hans Pfitzner ist in der Reihe noch nicht erschienen. Die Ausrichtung des Buches ist dabei diejenige einer keineswegs nur, aber auch breitenwirksamen Darstellung mit Bildteil, Interview und nach Gattungen ausgerichteten Einzelartikeln. Bereits die einleitende biografische Skizze von Gisela Schubert und das Interview mit der Komponistin präsentieren eine Multitasking-Persönlichkeit, die auch als Schauspielerin schöpferisch tätig war und es als Malerin bis heute ist. Dies führt zu einer Offenheit auch gegenüber Multimedia-Projekten (etwa mit Automobilen als Klangerzeugern), die Adelheid Krause-Pichler beschreibt. Zugleich binden Verweise auf den Transzendentalismus ihr

Schaffen zurück zu Charles Ives, mit dem Coates die Trotzhaltung gegen das Argument des Noch-Nie-Gemachten verbindet wie auch die zugleich radikale und kommunikative Musiksprache.

Deren Einordnung in die Ästhetik von Symphonie und Streichquartett bildet auch die ganz differente Geschichte der beiden bevorzugten Gattungen der Komponistin in der Musik des 20. Jahrhunderts ab: Giselher Schubert argumentiert eher defensiv und negativ, wenn er den allgemeinen Entwurf einer „problematischen“ Gattung entwickelt, in der die beständigen Meldungen vom Tod der Symphonie durch musikalische Fortschrittsästhetiken als übertrieben erscheinen. Es ist die musikwissenschaftliche Rezeption, die sich der Gattung erst wieder positiv zuwenden muss, während verschiedenste Komponisten dies längst getan haben. Wolfgang Rathert dagegen kann offensiv und positiv argumentieren, da für das Streichquartett eine kontinuierliche Pflege in allen Formen der Fortschrittsästhetik vorhanden ist. Gloria Coates Besonderheit bildet sich eigentlich erst in der Summe beider Beiträge ab, da sie sowohl in die Geschichte der Abweichter von der Fortschrittsgeschichte, die weiterhin Symphonien schreiben, als auch in die Geschichte des Materialfortschritts, bei der ein Komponieren von Streichquartetten stets möglich blieb, mit eingeordnet werden kann.

Die Individualität ihrer Klangmittel führt dazu, dass alle Autoren des Bandes beständig Anknüpfungspunkte bei stärker im akademischen Dialog etablierten kompositorischen Strömungen suchen. Die Bandbreite reicht dabei von Carl Orff bis zu Iannis Xenakis. Dennoch fehlen einige Namen: Die Bezeichnung von Coates als „musikhistorisch bedeutendste Symphonikerin schlechthin“ (S. 57) wäre überzeugender, wenn andere Unangepasste wie Galina Ustvolskaya in den Überlegungen Berücksichtigung gefunden hätten. Auch Lera Auerbach als ähnliches Multitalent mehrerer Künste aus einer nochmals jüngeren Komponistinnen-Generation oder Karl Amadeus Hartmann mit seiner Tendenz, Symphonien aus nachträglichen Neutitulierungen zu gene-

rieren, hätten mögliche Bezugspunkte abgegeben. Diese Praxis macht allerdings das von Theresa Kalin erstellte Werk- und Literaturverzeichnis zum Startpunkt für alle zukünftigen Forschungen.

Die weiteren Beiträge behandeln nach einem relativ ähnlichen Schema die Frage, in welcher Form die Glissando-Klangwelten sich auf das jeweilige Instrumentarium übertragen lassen. Peter Sheppard Skaerved beschreibt aus der Praxis des an der Einspielung der Streichquartette beteiligten Violinisten instruktiv, wie die ungewöhnliche Spieltechnik der gewöhnlichen des Vibrato ins Gehege kommt: „Der Klang eines Glissando *con vibrato* ist nicht akzeptabel, also ist der Vibrato freie Grundklang der Ausgangspunkt“ (S. 98). Elisabeth Weinzierl und Edmund Wächter verorten die Kompositionen für Flöten im Gegensatz von magischen Konnotationen des Instruments und Kanon- und Zwölftonstrukturen der Werkgestaltung. Roderic Chadwick deutet die lange Schaffenspause in der Klaviermusik damit, dass die Möglichkeiten des Instruments für Coates mit der ersten Sonate *Tones in Overtures* von 1972 bereits ausgeschöpft waren. Und Franzpeter Messmers Beitrag zur Vokalmusik beginnt mit dem Grund, warum auch hier häufig Instrumente mit hinzugezogen werden: „Vokalmusik ist von Natur aus traditioneller: Die Stimme lässt sich nicht so verfremden wie ein Instrument“ (S. 139).

Die Musikwissenschaft gibt derzeit gerne Handbücher zu den „großen“ Komponisten heraus, die als Summe und Abschluss der bisherigen Forschungsarbeit gelesen werden können; hier dagegen wird dasselbe Ordnungsprinzip sinnvoll an den Beginn der musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit einer Komponistin gestellt, die eine weitere Erforschung etwa durch Dissertationsprojekte unbedingt verdient hätte.

(November 2012)

Julian Caskel

*Kaija Saariaho: Visions, Narratives, Dialogues.* Hrsg. von Tim HOWELL, Jon HARGREAVES und Michael ROFE. Farnham: Ashgate 2011. XXVII, 225 S., Abb., Nbsp.

Der Mitherausgeber Tim Howell bezeichnet die hier versammelten Aufsätze zum Werk von Kaija Saariaho als eine Art Fortsetzung seiner eigenen Publikation „After Sibelius: Studies in Finnish Music“ (Ashgate 2006). Nichts jedoch dürfte den derzeitigen Stand des finnischen Musiklebens besser kennzeichnen als die Tatsache, dass der Name Sibelius, wie zumindest das beigefügte Register suggeriert, in den neun Beiträgen kein einziges Mal erwähnt wird. Tatsächlich ist das Register ein wenig selektiv: Sibelius findet sich zweimal indirekt aufgerufen, wo der Kontext es unvermeidlich macht, nämlich bei der Frage nach der Naturwüchsigkeit vegetabler Formen (S. 102) und bei der Erwähnung einer finnischen Traditionslinie des Violinkonzerts (S. 137). Äußerlich begründet sich die relative Absenz inner-finnischer Kontexte darin, dass Saariaho seit langer Zeit Paris als Aufenthaltsort gewählt hat. Innerlich steht der Band für die Tendenz, am Notentext orientierte Analysen und vom Cultural turn durchtränkte Kontexte zu verbinden, während Aspekte der allgemeinen Gattungs- und Kompositionsgeschichte weniger Beachtung finden.

Diese Ausrichtung scheint naturgemäß dort sinnvoll, wo sie von der Fragestellung begünstigt wird: So ist die von Taina Riikonen gewählte Annäherung an Saariahos Flötenmusik über Interviews mit deren Performern schlüssig, da in der Musik gewohnte Rollenbilder des unsichtbaren und im geschlechtsneutralen Instrumentalklang repräsentierten Aufführenden durchbrochen werden. Grenzen des Ansatzes werden dort erkennbar, wo eine „Grammatik der Träume“ auf so breit bestimmte Strategien der Diskontinuität zurückgeführt wird, dass, wie die Autorin Anni Oskala allerdings klar eingesteht, die Musik des 20. Jahrhunderts insgesamt als Traumperiode nach einer tonal-metrischen Tageshelle erscheinen könnte.

Ähnlich breit angelegt ist der Narrationsbegriff, den Michael Rofe nicht mit Fiktionalität, sondern lediglich mit Veränderung in der Zeit