

Vor allem weckt die Lektüre dieser Arbeit den Wunsch nach einer neuen, auf gründliche Quellenarbeit gestützten Biografie, die nicht nur Pfitzners Musik, sondern auch seine politischen Ansichten und seine kämpferische Einstellung ernst nimmt und auf nachträgliches Denunzieren verzichtet, aber ebenso wenig die unappetitlichen Aspekte seiner Persönlichkeit schön zu reden versucht. Dem künftigen Biografen dürfte Jürgens' Buch eine wichtige Stütze bieten.

(Juli 2011)

Jeroen van Gessel

*Leo Kestenber*. Musikpädagoge und Musikpolitiker in Berlin, Prag und Tel Aviv. Hrsg. von Susanne FONTAINE, Ulrich MAHLERT, Dietmar SCHENK und Theda WEBER-LUCKS unter Mitarbeit von David BOAKYE-ANSAH. Freiburg im Breisgau u. a.: Rombach Verlag 2008. 348 S., Abb. (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae. Band 144.)

Als eine zentrale Figur im Berliner Musikleben der zwanziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts, als Wegbereiter einer bis in die Gegenwart wirksamen Konzeption der Musiklehrerausbildung und als Repräsentant einer kulturpolitischen Neuausrichtung nach dem Ersten Weltkrieg ist Leo Kestenber kein Unbekannter. Gleichwohl kann der vorliegende Band – er versammelt die Beiträge eines Berliner Symposiums aus dem Jahre 2005 – für sich beanspruchen, „erstmalig eine Zusammenschau seiner verschiedenen Tätigkeiten“ (S. 8) zu bieten. Chronologisch nach Kestenbergs Lebensstationen Berlin, Prag und Tel Aviv gegliedert, präsentiert er neben Hintergrundinformationen zu den jeweiligen kulturellen Kontexten auch einige persönliche Erinnerungen an Kestenber aus dessen Tel Aviver Zeit (Judith Cohen, Aharon Shefi). Den Schwerpunkt bilden jedoch Studien u. a. zu Kestenbergs Verhältnis zur Jugendmusikbewegung (Andreas Eschen), zum Briefwechsel mit Georg Schünemann (Dietmar Schenk), über seine Kontakte zu bildenden Künstlern wie Max Slevogt, Ernst Barlach und Oskar Kokoschka (Nancy Tanneberger) und zu seinem Wirken im Rahmen der Prager Gesellschaft für Musikerziehung (Hana Vlhová-Wörner und Felix Wörner).

Es zeichnet diese und manche anderen Beiträge des Bandes aus, dass sie neue oder bis-

lang nur sporadisch berücksichtigte Quellen erschließen und so das von Kestenber selbst in seinen Lebenserinnerungen überlieferte Bild korrigieren und differenzieren. Insbesondere Kestenbergs Nachlass im Archive of Israeli Music Tel Aviv, dessen Katalogisierung hier dokumentiert wird (Ann-Kathrin Seidel), eröffnet künftiger Forschung ein erweitertes Arbeitsfeld.

(Juni 2010)

Markus Bögemann

CHRISTINA DREXEL: *Carlos Kleiber „... einfach, was dasteht!“* Köln: Verlag Dohr 2010. 330 S., Abb., Nbsp.

ANKE STEINBECK: *Jenseits vom Mythos Maestro. Dirigentinnen für das 21. Jahrhundert.* Köln: Verlag Dohr 2010. 220 S., Abb.

EVA WEISSWEILER: *Otto Klemperer. Ein deutsch-jüdisches Künstlerleben.* Köln: Kiepenheuer & Witsch 2010. 320 S.

Noch um die Wende zum 20. Jahrhundert verband sich mit dem Typus der Künstlerbiografie summativer Anspruch und wissenschaftliches Renommee. Nachdem das Subjekt poststrukturalistisch demontiert wurde, ist davon wenig geblieben. Das Vertrauen in ‚Leben und Werk‘ als sich wechselseitig erhellenden Kategorien ist geschwunden. Der Siegeszug der biografischen oder werkanalytischen Detailstudie führte zu neuen Mischformen, die sich dem Anspruch von ‚Leben und Werk‘ multiperspektivisch stellen (wie etwa Peter Gülkes jüngst erschienene Schumann-Monografie). Daneben steht in den letzten Jahren eine geringe Anzahl von Biografien, die – mit Mut zum erzählenden Gestus wie zum Monumentalen – Leben und Werk in chronologischer Abfolge abhandeln und Themenfelder dementsprechend abstecken, was methodische Vielfalt natürlich nicht ausschließt (Anthony Beaumont über Zemlinsky, Jens Malte Fischer über Mahler, Lewis Lockwood über Beethoven wären Beispiele).

Was den Spezialfall der Interpretenbiografie betrifft, so dümpelt das Genre meist in populärwissenschaftlichen oder rein hagiografischen Gefilden dahin: Bücher, die den Markt oder die (feuilletonistische) Selbstverortung ihrer Autoren bedienen. Sogar brillant geschriebene und recherchierte Ausnahmen wie Humprey Burtons Bernstein-Buch oder Richard Osbornes

Karajan-Biografie können (und wollen) keineswegs wissenschaftlichen Ansprüchen genügen. Besonderer Beliebtheit bei Verlagen und Lesern erfreut sich derzeit der Typus des Interview-Bandes, der meist als Autobiografie vermarktet wird (und sich ungleich leichter erstellen und konsumieren lässt als eine solche).

Umso erfreulicher, dass drei Autorinnen versuchen, Gegenimpulse zu setzen. Alle drei tun es offenlesbar mit persönlichem Engagement. Die Zielgruppe der Leser ist dabei so unterschiedlich wie die Thematik. Christina Drexel untersucht in ihrer Dresdner Dissertation die „Arbeits-, Dirigier- und Musizierweise“ (S. 5) von Carlos Kleiber (1930–2004). Anke Steinbeck beleuchtet in ihrer Berliner Dissertation die gegenwärtige Situation von Dirigentinnen. Die promovierte Musikwissenschaftlerin Eva Weissweiler hat sich das „deutsch-jüdische Künstlerleben“ (Untertitel) Otto Klemperers (1885–1973) vorgenommen. Gemeinsam ist allen drei Büchern die in der Thematik liegende Herausforderung, mit dem Dirigieren der Dirigentinnen bzw. Dirigenten umzugehen.

Mit Interpretationsforschung hat allerdings nur das Buch von Christina Drexel zu tun. Selbst ausgebildete Dirigentin, handelt die Autorin Kleibers Biografie, Repertoire und Aufnahmen auf knapp vierzig Seiten einleitend ab (was vollkommen genügt, wenn man Alexander Werners Biografie von 2008 als Beispiel dafür nimmt, wie wenig selbst eine ausufernde Lebensdarstellung das Charisma dieses Dirigenten einfangen kann). Der Hauptteil ist Kleibers praktischer Interpretationsarbeit gewidmet. Akribische Höranalysen werden mit computergestützter Forschung, empirische Erhebungen mit Quellenstudien, Analysen des Notentextes mit dem Wissen um kommunikative und spieltechnische Details der Orchesterarbeit verbunden. Dieser variable, stets mitreflektierte methodische Zugriff ermöglicht eine Annäherung an Arbeit und Arbeitsergebnisse eines zentralen Dirigenten des 20. Jahrhunderts, wie sie bislang noch nicht vorlag. Das ist umso erstaunlicher, als Kleiber keine Interviews gab, nur wenige Probendokumente existieren und die Erben jede Kontaktaufnahme verweigerten.

Aus dem heterogenen Quellenkorpus, das die Autorin auswertet, kommt dem Streicher-material (insbesondere zu *Tristan und Isolde*

und der vierten Symphonie von Brahms) große Bedeutung zu. Kleiber hat aufgrund eingehender Auseinandersetzung mit Autographen wie mit tradierten Spielarten seiner Orchester die Stimmen meist selbst eingerichtet. Bisweilen brachte er (wie Bruno Walter oder Kurt Sanderling) das Material sogar komplett aus seinem Privatbesitz mit. Er führte innerhalb der Streichergruppen verschiedene Stricharten ein (S. 118ff.) und verhinderte damit insbesondere bei Wagner, dass sich durch einheitliche Strichwechsel automatisch Phrasierungen ergeben. Seine vielgerühmte Kunst Übergänge zu gestalten, hat ihren Grund nicht zuletzt in dieser „mühevoll[e], fast in Fanatismus ausartende[n] [...] Genauigkeit“ (S. 165). Auch die für Kleibers Aufführungen typische klangliche Transparenz hat mit dieser Vorarbeit zu tun. Dabei verstand Kleiber seine Notate keineswegs als Direktive, sondern als Anregung, und reagierte penibel auf individuelle Spielweisen seiner Musiker. Offenheit verband sich bei ihm mit einem zur Selbstquälerei getriebenen Traditionsbewusstsein, das vor allem auf seinen Vater, aber auch auf Furtwängler, Clemens Krauss und Karajan zurückverwies. „Nicht so sicher!“, lautet eine charakteristische Probenanweisung: „Wenn man weiß, was man will, verhindert man, dass es einem zufällt“ (S. 265).

Kleibers Motivationsanreize bei den Proben waren so diskret wie fordernd. Durch historische, im Musikbetrieb aber unüblich gewordene Orchesteraufstellungen erreichte er etwa bei „Carmen“ eine „nahezu antiphonische Wirkung“ der Klangsegmente (S. 145). Wie die Autorin am Beispiel des zweiten *Bohème*-Aktes nachweist, ging Kleiber von einem jeweils exakt reflektierten Tempoideal aus, das er mit allen Mitteln zu verwirklichen suchte. Das heißt, dass Grundtempi und Tempomodifikationen selbst bei Jahre auseinander liegenden Aufführungen in unterschiedlichen Theatern und mit unterschiedlicher Besetzung nahezu identisch sind. Die Anlage eines Interpretationskonzepts wandelte sich „nur im äußerst subtilen Sinn“ (S. 175). Kaum verwunderlich, dass Kleiber der Arbeit mit Assistenten misstraute und alle Proben selbst leitete. Für die Analyse von Kleibers „polymorph[er]“ Dirigiergestik entwickelt die Autorin ein eigenes Instrumentarium. So wird plausibel, warum dynamische Effekte nicht

als Zutaten, sondern als Energieschübe wahrnehmbar werden, die aus dem Inneren des musikalischen Verlaufs erwachsen.

Weil die Autorin ihre Quellenkompilation mit einem multiplen methodischen Ansatz verbindet, rücken die ästhetischen Maximen von Kleibers Arbeit unerwartet nahe. Nicht verschwiegen sein soll, dass sprachliche Eleganz keine Stärke des Buches ist. Doch auch, wenn man sich mehr Kraft zu prägnanten Formulierungen wünscht: Inhaltlich hat Christina Drexel einen so umsichtigen wie weiterführenden Beitrag zur sich zunehmend formierenden Interpretationsforschung geleistet.

Bei der jüngsten Klemperer-Biografie liegen die Dinge genau umgekehrt. Eva Weissweiler versucht gar nicht erst, der künstlerischen Physiognomie des großen Dirigenten gerecht zu werden. Stattdessen erzählt sie sein Leben, wie sie vorher schon das Leben von Clara Schumann, Wilhelm Busch und der Freud-Familie erzählt hat. Sie tut das temperamentvoll und mit handwerklichem Geschick. Offensichtlich hat sie Spaß daran, sich in Situationen und Menschen hineinzufühlen. Die Schilderungen von Klemperers familiärer Situation, vom Berlin der Zwischenkriegszeit, Prag und Hamburg gelingen lebendig. Sozialgeschichte und biografische Bausteine, Zitate und Zusammenfassungen sind abwechslungsreich kombiniert. Weissweiler hat in zahlreichen Archiven zwischen Berlin, Wien und Washington recherchiert. Auch wenn dabei der eine oder andere Brief und manche Aktennotiz aufgetaucht ist, kann das Ergebnis kaum befriedigen. Das hat, neben dem fehlenden Bemühen um eine künstlerische Physiognomie, noch andere Gründe. Weissweiler beschränkt sich auf die Jahre bis 1933. Das „Leben danach“ wird nur als Epilog behandelt; denn es sei ein „typisches Reisevirtuosenleben“ gewesen und entziehe sich „jeder sinnvollen biografischen Beschreibung“ (S. 13). Das ist eine Flucht nach vorne. Bei der Lektüre drängt sich der Eindruck auf, dass die Autorin vor der Fülle des Materials, letztlich vor der Komplexität und Länge von Klemperers (vier deutsche Staatssysteme umfassenden) Leben kapituliert hat. Peter Heyworth, den sie oft kritisiert, dem sie aber in hohem Maße verpflichtet ist, teilte seine monumentale Klemperer-Biografie in zwei Bände (nur der erste erschien bisher auf Deutsch: 1988 bei Siedler). Ein derart

umfangreiches Unternehmen wollten offenbar weder Autorin noch Verlag auf sich nehmen.

Aber selbst für den ersten Lebensabschnitt Klemperers entwickelt die Autorin keine neuen Fragestellungen, obwohl ein „deutsch-jüdisches Künstlerleben“ dazu vielerlei Anlass gegeben hätte. Klemperer wurde in Breslau als Jude geboren, ließ sich 1919 katholisch taufen und kehrte kurz vor seinem Tod zum jüdischen Glauben zurück. Weissweiler referiert Biografisches und arbeitet weder mentalitätsgeschichtliche noch theologische Aspekte auf. Ihr größtes Interesse gilt Klemperers Kölner Jahren, die wie mit einem Spotlight herausgehoben werden. Die Anschaulichkeit dieser Seiten kann die problematische Proportion der Gesamtanlage nicht aufwiegen. Und wie sollte Klemperer, dieser schillernde, manisch depressive, zwischen Podium und Komponieren, künstlerischer Demut und Bearbeitungswut, Familie und Bordell rastlos vorwärts stürzende Charakter mit ein paar einschlägigen Freud-Zitaten zu fassen sein? Das Kapitel über die Kroll-Oper versammelt bekannte Pressestimmen und Briefstellen. Die Frage, wie der Avantgardist der zwanziger Jahre zum Lordsigelbewahrer wurde (oder gemacht wurde?), wird nicht gestellt. Zudem irritiert, dass Weissweiler Sympathien und Antipathien stets eindeutig verteilt. Heinz Tietjen etwa, den man gewiss nicht mögen muss, wird eingeführt als „im marokkanischen Tanger geborener ehemaliger Kapellmeister aus Trier“ (S. 200). Das ist zumindest nicht falsch. Falsch dagegen ist, dass Klemperers Schallplattenproduktion 1934 einsetzte (S. 13): Die Aufnahmen aus den Jahren 1924 bis 1932 füllen fünf CDs. Mit anderen Worten: Es irritiert das Verhältnis von Genauigkeit und Unschärfe in diesem Buch. Eine größere Studie zu Klemperer als Dirigent bleibt Desiderat.

Frauen, die den Beruf der Dirigentin ergreifen, stellen sich nach wie vor Widerstände entgegen. Zumindest wenn es um professionelle Orchester geht. Umso willkommener ist eine Untersuchung, die sich diesen Widerständen und der Entwicklung der letzten vierzig Jahre widmet. Anke Steinbeck tut das mit einem primär soziologischen und empirischen Ansatz und geht damit über die Pionierarbeit von Elke Mascha Blankenburg (2003) hinaus. Den Kern des Buches bilden Erläuterung und Auswertung einer Umfrage zum Führungs-

verhalten von DirigentInnen im Orchesteralltag. 242 MusikerInnen aus 26 Orchestern beantworteten einen Fragebogen, mit dem vor allem orchesterinterne Strukturen und Einschätzungen abgebildet werden sollten. Zu den Ergebnissen gehört, dass eine „geschlechtsinduzierte Fachkompetenz“ mehrheitlich abgelehnt wird (S. 144 und 155) – was kaum überrascht. Der Ausnahmestatus von Dirigentinnen ist längst nicht mehr so zementiert wie noch vor zehn Jahren. Aufschlussreicher sind Detailergebnisse. So halten gerade Frauen im Orchester eine „autoritäre“ Arbeitsweise des Menschen am Pult für wichtig, sogar für motivierend. Eigenschaften wie Autorität, die traditionell eher Männern zugeschrieben werden, werden von Frauen besonders hoch bewertet. Ganz direkt heißt es auf einem Fragebogen: „Ich als Frau kann viel besser mit einem Dirigenten arbeiten. Ich fühle mich sicherer“ (S. 142). Dagegen setzten männliche Orchestermitglieder als weiblich geltende Eigenschaften wie Kommunikationsfähigkeit hoch an.

Statt die interaktionale Ebene nun aber im Sinn aktueller Genderperspektiven weiter zu verfolgen, zumindest nachzufragen oder konkrete Probenanalysen vorzunehmen, kommentiert Steinbeck lediglich: „In solche Bewertungen spielen traditionelle Geschlechtsstereotypen mit ein, die sich im Orchesteralltag weiter fortragen.“ Der Unterton, der sich hier artikuliert, schadet dem Buch auch an anderen Stellen. So werden Klischees bemüht vom Pultstar, „der mit großen Gesten das Publikum blendet und vom eigenständigen Hören abhält“ (S. 159) oder von der „Scheinwelt der Opernbühne“, auf der Sängerinnen sich früh etablieren konnten bzw. durften (S. 27). Der Furor der Autorin ist angesichts jahrhundertelanger Diskreditierung von Dirigentinnen verständlich, nimmt sich allerdings im Rahmen einer Sachargumentation merkwürdig aus und streift bisweilen das Parodistische. So etwa wenn vom „Alleinstellungsmerkmal der weiblichen Stimme“ die Rede ist, worauf holzschnittartige Bemerkungen das Verhältnis von Frauen- und Kastrenstimmen umreißen sollen. Natürlich ändert sich der künstlerische Anspruch der Oper im 18. Jahrhundert, aber keineswegs im Sinne einer teleologisch zu wertenden Entwicklung. Virtuosität wird wie in allen Phasen der Opern-

geschichte als solche neu verortet, weshalb die Behauptung, das Kastratenwesen könne „dem wachsenden künstlerischen Anspruch im Vergleich zur Virtuosität der weiblichen Stimme nicht mehr genügen“ (S. 24), ins Leere läuft. Unschärf bleibt die Autorin auch bei Urteilen gegen „die Medien“. Mit dem Bemühen, den Musikmarkt abzubilden, auf dem Dirigentinnen auch zu Beginn des 21. Jahrhunderts noch unterrepräsentiert sind, hat sie sich eine nahezu unlösbare Aufgabe gestellt. Signifikante Details wären hier aufschlussreicher gewesen als Gemeinplätze wie der Hinweis auf die „Profit-Orientierung großer Agenturen“ (S. 97) oder darauf, dass „im Zuge der sich durchsetzenden postmateriellen Wertvorstellungen [...] Partnerschaften ihren primären Zweck der Fortpflanzung“ verlieren (S. 49).

Im Detail dagegen übernimmt Steinbeck Statements ohne sie zu hinterfragen. Falls es zutreffen sollte, dass Hamburgs Staatsoperndirektorin Simon Young keine Agentur in Anspruch nimmt, ist es der Hintergrund, der die Aussage brisant macht: Gerade Hamburg bedient sich auffällig oft bei einer Agentur, die auch Frau Young lange vertrat. In Interviews, die im Anhang wiedergegeben werden, äußert sich unter anderem Vera van Hazebrouk, die kurzzeitig als Managerin die Geschicke der Berliner Staatskapelle lenkte. Zu Recht wird die Nachwuchsförderung durch Daniel Barenboim gepriesen. Dass der Weltstar seine Assistenten je nach Entwicklungsstand „strategisch“ an einzelne Häuser empfiehlt und dass „deswegen [...] Dan Ettinger in Mannheim und Philippe Jordan in Paris“ ist, dürfte dagegen eine gewagte Behauptung sein und müsste in jedem Fall eine Nachfrage provozieren. (Nicht wenigen Hörern erscheint Ettinger als der weit bessere Dirigent.)

Wichtiger ist ein anderer Einwand: Gerade weil sich Ausbildungsmöglichkeiten, mediale Akzeptanz und die Offenheit von Seiten der Orchestermitglieder verbessert haben, wäre der Schritt zur Darstellung von Interpretationsästhetik wünschenswert. Der empirische Ansatz lässt das Buch dort enden, wo die Thematik erst wirklich weiterzuführen ist: bei der Interpretation als kommunikativ verhandeltem Produktions- und Rezeptionsprozess. Letztlich äußern auch viele der heute aktiven Dirigentinnen immer wieder diesen Wunsch: Es möge doch um

die Musik gehen. Die Frage ob und in wieweit es da eine weibliche Perspektive gibt, bleibt also der weiteren Forschung gestellt, wozu Steinbeck, das ist unbestritten, mit ihrer Untersuchung der Rahmenbedingungen eine wichtige Voraussetzung geschaffen hat.

(Januar 2011)

Stephan Mösch

*Iannis Xenakis: Das elektroakustische Werk. Internationales Symposium, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln, 11. bis 14. Oktober 2006. Tagungsbericht. Hrsg. von Ralph PALAND und Christoph von BLUMRÖDER. Wien: Verlag Der Apfel 2009. 260 S., Abb., Nbsp. (Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit. Band 14.)*

Das elektroakustische Werk von Iannis Xenakis hinsichtlich seiner „entstehungsgeschichtlichen, kompositionstechnischen und ästhetisch-philosophischen Voraussetzungen aus vielfältigen musik-, kultur- und medienwissenschaftlichen Perspektiven umfassend zu erörtern und dabei auch bislang unerschlossenes Quellenmaterial einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen“ (S. V) ist Sinn und Zweck dieses Tagungsberichts. Dass der Blick sich dabei von der „landläufige[n] Rezeption“ und dem „zweifachen Klischee“ „einer konstruktiven Einheit von Architektur und musikalischer Komposition“ erstens und „eine[r] vorwiegend kompositionstechnologische[n] Sichtweise“ (S. 3) zweitens lösen soll, zeigt schon ein Blick in das Inhaltsverzeichnis, das sich an den thematischen Sektionen der Tagung orientiert. Nach dem Vorwort finden sich hier unter sieben Obertiteln 19 Beiträge in deutscher oder englischer Sprache. Das Buch schließt mit den Konzerteinführungen der Tagung (Jochen Graf, Gerardo Scheige, Michael Starck) und einem umfangreichen Register.

In der „Festlichen Eröffnung mit elektroakustischen Präsentationen“ umreißen und umrahmen die beiden Herausgeber das Thema des Bandes mit möglichen neuen inhaltlichen und methodischen Ansätzen in der Xenakis-Forschung (Christoph von Blumröder) und einer Werkeinführung zum ersten und zum letzten elektroakustischen Werk (*Diamorphoses* und S. 709, Ralph Paland) von Xenakis.

Unter dem Obertitel „Das elektroakustische Œuvre im Überblick“ unterscheidet James

Harley fünf Schaffensperioden mit unterschiedlichen „materials used for electroacoustic works“, in denen er bei Xenakis trotz allem „a continuity of thought, of formal conception“ (S. 27) erkennt. Daniel Teruggi fügt persönliche Erinnerungen an den Komponisten und Erfahrungen mit seinem elektroakustischen Arbeiten hinzu.

Auf „Philosophische und kompositionstechnische Prämissen“ konzentriert sich der nächste Teil, wobei mit Gerard Papes Überlegungen zu „Xenakis and Time“ die philosophisch-ästhetisch orientierten Themen wie leider so oft im Umfang gegenüber den kompositionstechnischen Aspekten etwas in den Hintergrund treten, wobei sich Martha Brech, Jan Simon Grintsch und Agostino Di Scipio auch diesen letzteren sehr eindrücklich und nachvollziehbar zuwenden.

Die Beiträge unter dem Obertitel „Intermediale Konzepte“ widmen sich den Werken, in denen der Komponist eine intermediale Verknüpfung von elektronischer Musik, Raum- und Lichtkonzepten eingeht. Anhand von *Hibiki-Hana-Ma* macht Sharon Kanach sehr einleuchtend auf die weitreichenden Bedeutungen und Verwendungsmöglichkeiten von Material des Xenakis-Archivs in der Bibliothèque nationale de France für Aufführende, Wissenschaftler und Komponisten aufmerksam. Paland stellt Xenakis' „Rhetorik der Abstraktion“ auf den Prüfstein und narrativen Strukturen gegenüber, während Makis Solomos sehr anschaulich den Weg nachzeichnet, den *Orient-Occident* „From the film version to the concert version“ genommen hat.

Aus den drei „Musikalische[n] Analyse[n]“ sei vor allem Tobias Hünermanns außerordentliche Klarheit von Gedanken, Sprache und Anschauungsmaterial in den Darstellungen zu *Bohor* hervorgehoben, neben denen die sorgfältige Betrachtung von *Diamorphoses* (Rudolf Frisius) etwas zurücktritt und Peter Hoffmanns Darstellungen der „Kompositorischen Verfahrensweisen in *GENDY3*“ leider etwas darunter leiden, dass hier offenbar die nicht umgearbeitete Vortragsversion vorliegt, in der sich u. a. Hinweise auf Klangbeispiele und live zu beobachtende Computerabläufe finden.

Die „landläufige Rezeption“ hinter sich lassen insbesondere die drei Beiträge zum Themenbereich „Diskurse – Rezeptionen“. Xena-