mit Hannes Seidl, Robin Hoffmann und Amalie Ørum Hansen als jungen Komponisten und Musiktheoretikern die Gelegenheit zur Erörterung ihrer Thesen gegeben wurde. Vor dem Hintergrund oft recht unbeholfener Versuche, das Publikum in der traditionellen Konzertsituation zum Mitmachen zu bewegen, stellt Freeman Möglichkeiten der Interaktion vor, die sich durch Computerprogramme realisieren lassen. Kampe spricht in erfrischender Offenheit von seinen zumeist scheiternden Versuchen, als Kirchenmusiker zeitgenössische Musik zu vermitteln. Wenngleich der hierbei als Beispiel dienende Personenkreis (ein Kirchenchor mit recht hohem Durchschnittsalter) kaum allgemeingültige Aussagen zulässt, eröffnet die Aussicht auf eine verständnisvolle Annäherung in kleinsten Schritten doch manche hoffnungsvolle Perspektive. Die anderen am Forum beteiligten Personen konzentrieren sich stärker auf ästhetische bzw. soziologische Fragen und liefern dabei in der gegebenen Kürze bemerkenswerte Ansätze.

In den „Vorträgen“ kommt zunächst der Preisträger des Kranichsteiner Musikpreises 2004 zu Wort. Hans Thomalla referiert über seine Art des „analytischen Komponierens“ als Dekonstruktion eines historischen Klangmaterials, das in seiner semantischen Wertigkeit in Frage gestellt wird, woraus sich die Konstruktion einer neuen Klanglichkeit entwickelt. Als Impulsreferat zur Veranstaltung „Blickpunkt Polen“ diente der Beitrag von Bettina Skrzypczak, die in hellsichtiger Analyse die spezifische Entwicklung der polnischen Musik in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts als eng verknüpft mit der Geschichte des Landes verständlich werden lässt.

Erfreulich perspektivenreich gestaltet sich auch die erste Abteilung der Publikation, in der im Wesentlichen etablierte Komponisten zu Wort kommen. Die Beiträge von Brian Ferneyhough und Toshio Hosokawa könnten dabei gegensätzlicher kaum sein: Während ersterer detaillierte Einsicht in seine Walter Benjamin-Oper *Shadowtime* gewährt, erläutert letzterer unter Umgehung des eigentlichen Vortrags im – manchmal etwas bemühten – Gespräch mit Jörn Peter Hiekel seine westeuropäisch-asiatisch geprägte Kompositionsästhetik. Der folgende Vortrag von Chaya Czernowin erweist sich – wahrscheinlich unbeabsichtigt – als ge-

lungene Replik, da in der vielschichtigen Darlegung ihres kompositorischen Denkens auch die Inspiration durch ostasiatische Musik eine Rolle spielt.

Den Höhepunkt des Bandes bildet vielleicht der transkribierte Workshop zu den Streichtrios von Brian Ferneyhough und Arnold Schönberg. Es ist erfreulich, dass mit diesem Text auch ein Klassiker aus der Sicht eines zeitgenössischen Komponisten in den Blick kommt. Ferneyhoughs Analysen bewegen sich auf hohem Niveau, sein anschließendes Teilnehmer-Gespräch gestaltet sich äußerst lebendig und gelegentlich auch durchaus humorvoll.

Die folgende „Diskussion“ als umfangreichster Einzelbeitrag droht dagegen manchmal etwas zu zerfasern. Wie bereits häufig in den vorangehenden Kapiteln steht „Non-Linearität im Musiktheater“ im Mittelpunkt, worüber sechs profilierte, in ihrer Schaffensästhetik sehr unterschiedliche Komponisten Meinungen austauschen. Immerhin erhält der Leser auf diesen Seiten ein breit gefächertes Panorama an Möglichkeiten und Ideen zum „Musiktheater heute“ – von der mehr oder weniger traditionellen Bühnenoper bis zum öffentlichen Event.

Es ist bedauerlich, dass auf den Abdruck von Biographien der einzelnen Autoren verzichtet wurde. Mögen diese bei Persönlichkeiten wie Ferneyhough oder Czernowin noch verzichtbar sein, so hätte man sich gerade über die zahlreich vertretenen jüngeren Komponisten noch einige Informationen gewünscht. Dies ändert jedoch nichts daran, dass der Herausgeber Jörn Peter Hiekel mit diesem ersten Band der Darmstädter Diskurse einen herausragenden Einstand geliefert hat, der einiges für die Zukunft verspricht.

(April 2007)

Eike Feß

Vom hörbaren Frieden. Hrsg. von Hartmut LÜCK und Dieter SENGHAAS. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005. 605 S., Nbsp. (edition suhrkamp 2401.)

„Das kann Musik leisten: die Wahrnehmung für große Zusammenhänge schärfen, in denen die Würde des einzelnen nicht verlorengeht. Insofern ist sie ein Glücksversprechen. Friedensversprechen kann sie nicht geben.“ So resümiert Martin Geck in seinem kurzen Aufsatz

„Musik dringt höher, tiefer und weiter als die Fanfare von Krieg und Frieden“ die gewählte Thematik und bringt damit ein grundlegendes Problem auf den Punkt, das sich unausgesprochen durch diesen umfangreichen Band zieht: Denn ein Diskurs über das „Hörbarmachen“ von Frieden im Sinne ästhetischer Wahrnehmung, über den Frieden als integralen, erkenn- und verstehbaren Bestandteil musikalischer Kunstwerke wird dem Leser da sehr freimütig versprochen. Zu diesem Zweck vereinigen die Herausgeber Hartmut Lück und Dieter Senghaas zahlreiche Beiträge, deren Anordnung in den fünf Rubriken „Annäherungen an die Thematik“, „Komponieren für den Frieden im Zeitalter der Extreme“, „Historische Rückblicke“, „Krieg und Gewalt. Warnung und Trauerarbeit“ und „Brücken des Friedens mit Welt- und Populärmusik?“ die anvisierte Problematik von verschiedenen Seiten her systematisch einkreisen soll. Diese Konzeption orientiert sich an einem vergleichbaren, von Senghaas initiierten Band zur Kunst, räumt aber den fundamentalen Stolperstein dieses auf Analogie basierenden Vorgehens nicht aus dem Weg. Was nämlich für die bildende Kunst durchaus nahe liegt – die Bindung an das Gegenständliche, die selbst dort gewahrt bleibt, wo sie sich der Allegorie bedient –, ist für die Musik von Anfang an fraglich. Das „Sprechen“ in Tönen ist vielmehr von sich aus gegenstandslos und erfordert im Hinblick auf den Frieden entweder einen konkret auf diese Situation zu beziehenden Text oder die Auseinandersetzung mit Konnotationen des Hörens und Komponierens, die allerdings nicht per se auf das Thema „Frieden“ zu fixieren sind.

Dass das vorab festgelegte Ziel letzten Endes nicht erreicht wird, ist also bereits in der heiklen Themenstellung des Buches selbst begründet. Unter den beteiligten Autoren macht allein Geck dies zum Gegenstand der Auseinandersetzung, wobei er in seinem prägnanten Beitrag nicht nur der Möglichkeit von textloser Musik, Frieden zu vermitteln, eine grundsätzliche Absage erteilt, sondern im Grunde auch den gesamten Diskurs des Bandes als vergebliche Mühe entlarvt. Vielleicht hätten sich die Herausgeber diese Erkenntnis schon im Planungsstadium zu eigen machen und die Publikation thematisch anders ausrichten sollen, denn das Buch bleibt in der vorliegenden Form, trotz ei-

niger durchaus spannender Essays, in vielen Aspekten problematisch. Auch wenn manche Texte, so etwa Dietrich Helms' Aufsatz über die in sich kreisende Diskursivität der Popmusik, Peter Niklas Wilsons Ausführungen zu den lateinamerikanischen Komponisten Graciela Paraskevaïdis und Coriún Aharonián oder Andreas Wehrmeyers Beitrag über die Rezeption von Dmitri Schostakowitschs *Siebter* und *Neunter Symphonie* sowohl durch ihre ausgefeilte Zugangsweise als auch durch ihre Materialpräsentation angenehm auffallen und eine spannende Lektüre bieten, lässt sich nicht von der Hand weisen, dass sie nur wenig zum angekündigten Diskurs über den „hörbaren Frieden“ beitragen.

Das Ausbleiben greifbarer Ergebnisse beruht auch darauf, dass, obgleich sich Senghaas im einleitenden Essay um eine differenzierte Begriffserklärung bemüht, bei den übrigen Autoren eine gigantische Begriffsverwirrung herrscht: Krieg, Faschismus, politische Gewalt und soziale Ungerechtigkeit werden da immer wieder als Pendants zum Frieden angeführt, die Befreiung, das Messianische oder die positive Utopie als seine Analogien bemüht und zudem die verschiedensten Friedensbegriffe, etwa aus der Perspektive der Aufklärung oder im Sinne christlicher Eschatologie, meist ohne Differenzierung durcheinander gewürfelt – all dies, bevor in vielen Texten erst am Ende über argumentative Saltos mehr schlecht als recht auf das Thema des „hörbaren Friedens“ Bezug genommen wird. Dementsprechend begnügen sich auch viele Beiträge, die von renommierten Wissenschaftlern und Spezialisten ihres Faches verfasst wurden, mit der Relektüre mehr oder minder bekannter und anderweitig zugänglicher Fakten, um sie dann nachträglich auf die Themenstellung zu beziehen, was in einigen Fällen wenig gelungen ist oder schlichtweg überflüssig erscheint. Dass sich demgegenüber kein einziger Aufsatz mit solchen Werken befasst, die sich dezidiert dem Frieden verschreiben – so etwa der *Fünften Symphonie* von Philip Glass oder den *Hymnen* von Karlheinz Stockhausen –, um die dahinter stehenden ästhetischen Friedenskonzeptionen kritisch zu hinterfragen, dürfte wohl die größte Unterlassung der Publikation sein, denn gerade hieran hätte sich vielleicht zeigen lassen, wie blutleer und uninteressant eine Musik sein kann, wenn

sie im utopischen Entwurf verweilt, ohne an den politischen Ungerechtigkeiten ihrer Gegenwart – also im Grunde am Gegenteil des Friedens – anzusetzen.

Trotz einiger durchaus ansprechender Exkurse zu bestimmten Themen lassen die argumentativen Schwächen und Fehler in einigen Texten zudem Zweifel an der Sachkompetenz einzelner Autoren aufkommen. Dass etwa Max Peter Baumann in seinem Beitrag über musikalische Globalisierung den Sitar-Spieler Ravi Shankar als Vina-Künstler bezeichnet, ist da noch ein geringeres Übel; viel schlimmer sind dagegen die Lücken, die ihn – bewusst oder unbewusst – von einer Diskussion um die kommerziellen Strukturen hinter den angeführten Entwicklungen abhalten, da eine solche den anklingenden Entwurf eines ästhetischen Weltfriedens regelrecht unterminiert hätte. Unangenehm berührt es auch, wenn Jörg Caließ im Laufe seines arg holprigen Gangs durch die Operngeschichte ausdrücklich betont, dass er die Kenntnis der diskutierten Werke vorwiegend dem Medium CD, nicht aber der Benutzung von Partituren verdankt, was seinen Gedankengängen bisweilen deutlich anzumerken ist. Wieder andere Autoren geben sich mit der Rekapitulation älterer Forschungsergebnisse zufrieden, ohne überhaupt mehr als einen flüchtigen Blick auf neuere Erkenntnisse geworfen zu haben. So bleibt letzten Endes ein heterogener und recht unbefriedigender Gesamteindruck zurück, den man vielleicht durch Verzicht auf den einen oder anderen Aufsatz zumindest etwas hätte glätten können.

(April 2007)

Stefan Drees

HERFRID KIER: Der fixierte Klang. Zum Dokumentarcharakter von Musikaufnahmen mit Interpreten Klassischer Musik. Köln: Verlag Dohr 2006. 809 S., Abb.

Kaum etwas hat im 20. Jahrhundert die Rezeptions- und Hörgewohnheiten von Musik so stark verändert wie die Möglichkeit der Anfertigung von Musikaufnahmen und die Herstellung von Tonträgern als Medium für deren Verbreitung. Die wissenschaftliche Erforschung dieses Bereichs und seiner Wandlungen sowie der damit unmittelbar verknüpften Veränderung von Hörgewohnheiten und Interpretationsauffassungen steckt trotz einiger viel ver-

sprechender Anfänge eigentlich noch in den Kinderschuhen. Herfrid Kiers monumental anmutender Band kommt daher gerade recht, weil er eine längst fällige Darstellung wichtiger Grundprobleme liefert und sich aufgrund des spezifischen Zugangs hervorragend als Einstieg in die Thematik eignet.

Die Publikation basiert auf den Erfahrungen, die Kier im Laufe seiner von 1959 bis 1990 dauernden Arbeit in der Tonträgerindustrie gesammelt hat – einer Tätigkeit, die er als Künstlerischer Direktor des Klassik-Programms der EMI abschloss. Konkret geht es dabei um die Geschichte der Tonträger in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, also um eine Zeitspanne, in die neben der Umstellung von Mono- auf Stereo-Technik und der daraus resultierenden Modifikationen der Studioarbeit auch das Ende der Langspielplatte in ihrer ursprünglichen Form und der Beginn der Ära digitaler Klangspeicherung auf der Compact Disc fielen. Um diese Entwicklungen aus der Sicht der Interpreten heraus zu beleuchten, hat Kier in den Jahren 1995 bis 1998 Interviews mit insgesamt 13 Personen gemacht und diese Gespräche anschließend zum Zweck weiterer Auswertungen transkribiert.

Die Auswahl der Künstler ist notwendigerweise selektiv und umfasst Interpreten der sogenannten „Klassischen Musik“, die sich überwiegend den Werken des 17. bis zur Mitte des 20. Jahrhundert widmen bzw. gewidmet haben, die darüber hinaus auf eine beträchtliche Studio-Erfahrung zurückblicken können und deren wichtigste Tonträgeraufnahmen zumeist in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts stattfanden, nämlich – in alphabetischer Reihenfolge – Daniel Barenboim, Dietrich Fischer-Dieskau, Elisabeth Furtwängler (die hier über die Erfahrungen ihres Gatten Wilhelm Furtwängler berichtet), Nicolai Gedda, Reinhard Goebel, Yehudi Menuhin, Günter Pichler (vom Alban Berg Quartett), Wolfgang Sawallisch, Heinrich Schiff, Elisabeth Schwarzkopf, Günter Wand, Christian Zacharias und Frank Peter Zimmermann. All diesen Interviewpartnern hat Kier im Wesentlichen denselben, in bewusster Ergänzung und Differenzierung zur wichtigen Studie von John und Susan Edwards Harvith (*Edison, musicians, and the phonograph*, Westport 1987) entwickelten Fragenkatalog vorgelegt.