

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1988)

Heft: 15

Rubrik: Disques = Schallplatten

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.01.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Disques Schallplatten

E événements musicaux et extra-musicaux

Er mag Jean-Luc heissen und aus Martini-que stammen. Man meint ihm schon begegnet zu sein, wohl in den Katakomben von Barbès-Rochechouart oder Strasbourg-St-Denis, wo seine einsamen Chorusse beauschend von den weiss gekachelten Wänden widerhallten. Er muss wohl aus dem letzten Loch gepfeifen haben, als er seinen Strassenmusikantenstolz begrub, um sich von einem provinziellen Werbefritten in den Aussen-Dienst einspannen zu lassen, als tönender Sandwichman ohne Deckel sozusagen. Da erfährt er nun, plakativer Märtyrer seiner Kunst am Kreuz des Kommerzes, was Ab-Hängigkeit eigentlich bedeutet. Ein IGNOBLE spectacle, des schwarzen Bläusers Début als Gratismusiker von minitel, festgezurret in ein Geschirr, das fatal an die letzte Sitzgelegenheit so vieler seiner Rassegossen erinnert. Electric Chair Blues, gut abgehungen. Wie elektrisierend seine Improvisationen unter diesen Rahmen-Bedingungen noch sind, geht aus dem Bild nicht hervor. Dafür ist manifest beschildert, wohin die Fahrt der seltsamen Gondel geht: ins AVENIR – in die Zukunft jeglichen Musikmachens?

Ach Quatsch, alles weinerliche Mutmassungen eines moralinsauren Linkshumanisten. Jean-Luc macht die Sache doch echt Spass; der denkt sich überhaupt nichts dabei. Seinen Hochsitz hat er sich selber noch in der Karibik aus einem alten Wasserski gebastelt. Dann ist der Schlaumeier nach Frankreich geflogen und hat sich aus freien Stücken den Werbeleuten angeboten. Ein Vetter hat ihm diesen Job in Grenoble vermittelt. Michel musique ist nun eben sein Sponsor. Jean-Luc wird gesponsert. Die Hitze kann ihm nichts anhaben, die ist er von zuhause her gewohnt. Und verdienen tut er alleweil mehr als in der U-Bahn-Station. Von dem Geld kann daheim gleich noch die halbe Sippe leben. Und was ist denn schon dabei, wenn Symphonieorchester für MITSUBISHI oder PATEK-PHILIPPE spielen, wenn die Alternative Brotlosigkeit heisst? Den Musikern ging es doch noch nie so gut wie heute. Jedenfalls: Besser eingespannt als abgehalfert. Nicht wahr?

Photo: Heiner Frechen
Text: Max Sommerhalder

La Rosière républicaine, Europäische Musik nach der französischen Revolution.

Martin Derungs, piano; Camerata Zürich; Rätö Tschupp, direction.

Ex Libris, Musikszene Schweiz, EL 17002.

Sous le titre «*La Rosière républicaine, Europäische Musik nach der französischen Revolution*», la collection Musikszene Schweiz propose un échantillon particulièrement intéressant d'œuvres qui non seulement ont en commun le fait d'avoir été écrites à la fin du dix-huitième siècle, mais qui sont également toutes représentatives d'un genre où l'expression de l'extra-musical occupe une place importante. Comme le dit le texte introductif, «cet enregistrement se propose d'illustrer, en quelques exemples particulièrement réussis, l'interdépendance d'événements musicaux et extra-musicaux». Ces derniers, qui sont bien entendu ceux de la Révolution française, donnèrent naissance à un véritable répertoire d'hymnes révolutionnaires et de chants populaires dont la force expressive provenait essentiellement de leur rôle social immédiat et de leur capacité de représenter un idéal (révolutionnaire en l'occurrence).

Martin Derungs, au pianoforte, accompagné par l'orchestre Camerata Zürich dirigé par Rätö Tschupp, nous offre plusieurs œuvres diversement marquées par leur origine extra-musicale. Les variations de Georg Joseph «Abbé» Vogler sur le thème de «*Marlborough s'en va-t-en guerre*» (thème datant d'avant la Révolution), ainsi que celles de Claude-Bénigne Balbastre sur «*La marche des Marseillais*» (la Marseillaise) et l'air «*Ah ça ira*» mettent bien en évidence cette interdépendance qui existe entre le travail du compositeur et le matériau employé. C'est dans cette lutte, dans cet état-limite, entre la forme musicale projetée par le compositeur et la forme expressive du chant révolutionnaire qui ne peut être coupée de sa fonction sociale, que réside l'intérêt de cette musique (ou sa faiblesse, tout dépend du point de vue idéologique...) C'est dans cette tension paradoxale, où le compositeur tente de domestiquer un matériau encore trop sauvage tout en voulant lui faire conserver sa liberté première, que peut se renouveler l'intérêt de l'écoute. (Dans un contexte stylistique et historique totalement différent, les variations pour piano de Frederic Rzewski écrites en 1975 sur le thème révolutionnaire «*The people united will never be defeated*» perpétuent cette tradition musico-révolutionnaire.) Dans les six danses extraites de «*La Rosière républicaine*» d'André Ernest Modeste Grétry, l'argument révolutionnaire est moins au premier plan, seul le Final fait

entendre l'air de la Carmagnole (écrit au lendemain de la Révolution): le musical et l'extra-musical n'y sont pas aussi finement articulés.

Autre type d'interdépendance avec la situation politique du moment: l'œuvre quasiment programmatique de Jan Ladislav Dussek, «*The Suffering of the Queen of France*», où le compositeur exprime musicalement les états d'âme de la malheureuse Marie-Antoinette dont le sort tragique trouve dans l'association guillotine/glissant une expression involontairement burlesque. Là encore, l'élément extra-musical cautionne une certaine liberté d'expression et permet une approche plus «brute», plus naïve, du phénomène sonore que ne l'impliquerait une démarche plus directement classique.

Les fugues d'Antonin Reicha, bien que sortant «complètement des sentiers battus», ne s'intègrent pas totalement dans le cadre choisi (leur écriture ne décollant pas nécessairement de stimulus extra-musicaux) et brisent légèrement l'équilibre et la conception de ce disque par ailleurs excellent.

A souligner les interprétations tout à fait convaincantes de Martin Derungs qui parvient à travers la cohérence de son jeu à nous faire ressentir cette interdépendance socio-musicale.

Jacques Demierre

M usique spéculative

Karlheinz Stockhausen: Klavierstücke

a) no I– XI; Herbert Henck, piano;

WERGO 60 135/36

b) no I– X; Bernhard Wambach, piano;

Schwann, musica mundi,

VMS 1067/1083

Les *Klavierstücke I– XI* de Karlheinz Stockhausen occupent une place singulière dans le répertoire de la musique nouvelle. Corpus imposant, toujours cité parce qu'exemplaire des préoccupations d'une époque (les années cinquante), il est encore mal connu et peu joué. La relation fondamentale entre ces œuvres conçues à l'origine selon un plan d'ensemble qui devait comprendre vingt et une pièces pour piano et les réflexions théoriques que Stockhausen a regroupées dans son premier volume d'écrits, lui confère une dimension hautement spéculative. Herbert Henck a raison d'écrire, dans la présentation de son enregistrement, que la «capacité» de Stockhausen «d'amener matériau et forme dans une concordance purement réflexive avec l'idée particulière de l'œuvre, cette rencontre en fin de compte utopique de l'intelligence et du matériau, est ce qui détermine le rang d'un compositeur dans notre culture, et presque aucun autre compositeur n'a affronté ce défi de l'utopie avec autant de force que Karlheinz Stockhausen». Il a lui-même mis en évidence cette unité entre l'idée et l'œuvre réalisée dans ses

deux opuscules analytiques sur les *Klavierstücke IX et X*, qui sont des modèles du genre. On ne peut s'en tenir pourtant à une approche purement synchronique de ces œuvres. L'ensemble témoigne aussi de l'évolution et de la maturation d'un style s'appuyant davantage sur l'analyse du phénomène sonore en lui-même que sur une tradition fournissant des matériaux et des traits spécifiques. Ainsi, l'écriture pianistique des premiers *Klavierstücke* est encore soumise aux impératifs d'une écriture rigide issue notamment de l'étude de Messiaen, *Mode de valeurs et d'intensités*. A partir du *Klavierstück V*, Stockhausen reconquiert progressivement certaines dimensions stylistiques (figures musicales, ornements structurelles, effets dramatiques, etc.) et sonores (résonances, harmoniques, glissandi, clusters, etc.) L'exécutant lui-même est appelé à intervenir dans le *Klavierstück XI*.

Le rapport entre les procédures compositionnelles et la forme que peut saisir l'auditeur est parfois problématique. La tension voulue entre différentes polarités (périodicité/apériodicité, ordre / désordre), comme la distinction entre structures principales et structures secondaires, l'articulation entre rythmes manifestes et hiérarchie préétablie des durées, font apparaître toute une série d'ambiguïtés, de difficultés, d'interrogations. Ce sont les indices possibles du déséquilibre significatif de cette période entre la législation «grammaticale» et la réflexion esthétique. La fragmentation du discours musical, héritée de la décomposition paramétrique du son, contredit certes le caractère totalisant des principes d'élaboration. Mais Stockhausen la récupère idéologiquement: dans sa présentation de l'enregistrement de Bernhard Wambach, il compare ses *Klavierstücke* à des «véhicules spirituels» permettant de se «dépasser soi-même» et d'abandonner un peu plus «le sac pesant hérité des mammifères de cette planète». L'idée d'une structure absolue, réglant par le jeu des proportions numériques l'ensemble des mécanismes de l'œuvre, débouche sur une forme de pensée mystique. L'utopie d'un degré zéro du langage musical, défendu dans les années cinquante, rejoint cet affranchissement de toute histoire. L'invocation de Stockhausen à un «homme nouveau» et au «surhumain», qui pourrait rappeler de mauvais souvenirs, veut en réalité en conjurer le traumatisme. La musique de Stockhausen se projette au-delà d'elle-même «en un voyage infini vers son propre avenir».

Deux enregistrements des onze premiers *Klavierstücke* viennent donc de paraître simultanément en Allemagne. Rien n'est plus difficile, a priori, de déterminer des critères de jugements pour apprécier les lectures de Herbert Henck (Wergo) et de Bernhard Wambach (Schwann). Elles apparaissent d'une égale précision et d'une égale dévotion au texte imprimé, même si les durées d'exécution diffèrent sensiblement. Une écoute comparative permet toute-

fois de faire apparaître quelques différences. Tandis que Wambach, par son touché et ses phrasés, unifie les différents éléments du discours musical, Henck procède à une lecture plus analytique, qui fait ressortir les structures de la partition. Il parvient notamment à une différenciation extraordinaire des plans sonores et dynamiques, donnant l'impression de strates imbriquées les unes dans les autres. Par sa manière de phraser, il crée également des tensions et des ruptures qui cisèlent le discours, alors que Wambach demeure plus «objectif». La force de Henck semble provenir de sa capacité d'investir le double aspect des œuvres — leur dimension conceptuelle et concrète. Son jeu reflète ainsi une intelligence supérieure des œuvres; c'est pourquoi je lui donnerai une légère préférence sur l'interprétation de Wambach, qui est de toute manière de très haut niveau. Les qualités d'enregistrement — un son très analytique et même parfois un peu sec pour Henck, un son plus fin et plus moelleux (avec des basses un peu étouffées) pour Wambach — confirment les deux optiques interprétatives.

Philippe Albèra

Ältere Schweizer Orgelmusik

Willy Burkhard: Das Orgelwerk (Gesamtaufnahme; 12 Schweizer Organisten spielen auf der Kuhn-Orgel der ref. Kirche Amriswil: Christoph Wartenweiler, Hansjörg Leutert, André Manz, Monika Henking, Heinz Wehrle, Heinrich Gurtner, Bernhard Billeter, Rudolf Meyer, Verena Lutz, Theodor Käser, Hans Vollenweider. Jecklin Disco 605/7 (3 LP).

Rudolf Moser: Orgelwerke. Heiner Kühner an der Orgel des Münsters zu Basel. Larigot 1086 (Verlag der Werke Rudolf Mosers, Kirschweg 8, CH-4144 Arlesheim).

Rudolf Moser wurde 1892 geboren und wuchs in Basel auf, Willy Burkhard wurde 1900 geboren und absolvierte seine Schulen im Bernischen. Daraus ergeben sich ganz wesentliche Unterschiede ihrer Wesens- und Kompositionsart: Rudolf Moser folgt der Spätromantik, mit klaren Tendenzen zu einem Klassizismus, wie sie beispielsweise auch Hermann Suter im Ansatz zeigt, während der acht Jahre jüngere Willy Burkhard sich von Anfang an der damals wiederentdeckten Barockmusik zuwendet und, bei allen Kühnheiten im harmonisch-melodischen Bereich, einen neobarocken Stil schreibt, während bei Moser der Kontrapunkt mit zunehmenden Jahren immer wichtiger wird. Bei Burkhard werden zur Unabhängigkeit der Stimmen schon früh auch polyrhythmische Bildungen beigezogen. Die Organisten sind im allgemeinen eher neugierige, aufgeschlossene, dem Neuen zugängliche Musiker. Es ist darum eigentlich erstaunlich, dass diese Werke, von zwei Ausnahmen abgese-

hen, erst jetzt im Schallplattenmarkt erscheinen. Zumal die Orgelwerke von Willy Burkhard gehören ohne Zweifel zum Wesentlichsten, was in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts für dieses Instrument geschrieben wurde — und es wurde weiss Gott viel geschrieben! Sie sind allerdings, mit Ausnahme der nicht mit Opuszahlen versehenen Werke (Präludium und Fuge und die beiden Partiten über «Grosser Gott, wir loben dich» und «Wer nur den lieben Gott lässt walten», alle drei von 1932), nicht für den Gottesdienstgebrauch bestimmt und wohl nur ausnahmsweise dort verwendbar, während sich viele der Werke von Rudolf Moser für den täglichen Gebrauch bestens eignen.

Dass auf drei Platten das gesamte Orgelwerk *Willy Burkhard's* herausgekommen ist, verdanken wir der Willy-Burkhard-Gesellschaft, die auf die Aufnahmen von Radio DRS zurückgreifen konnte, die zum 25. Todesjahr beziehungsweise 80. Geburtstag im Jahr 1980 gemacht worden waren. Für die zwölf Werke wurden zwölf verschiedene Schweizer Organisten zugezogen, und alle Werke wurden auf der Kuhn-Orgel (von 1943 bzw. 1974) der reformierten Kirche Amriswil aufgenommen. Das ergibt eine gewisse klangliche Einheitlichkeit, wobei allerdings wieder einmal offensichtlich wird, wie unterschiedlich eine solche vielseitig verwendbare Orgel, die sich nicht auf einen bestimmten Klangtypus beschränkt, klingen kann, wenn sie von ganz verschiedenen Interpreten benutzt wird. Die Registrierungen sind denn auch sehr unterschiedlich gut und klar, während die Interpretationen insgesamt alle recht gut geraten sind; besonders perfekt sind ohne Zweifel diejenigen der beiden Damen Monika Henking und Verena Lutz sowie diejenige von Theodor Käser, der übrigens auch den Begleittext verfasst hat, der in knappen Zügen die wesentliche und für den Hörer wichtige historische und künstlerische Einordnung vornimmt. (Seltsam und ungewöhnlich ist, dass nirgends, weder in der Übersicht der Aufnahmen noch auf den Schallplattenetiketten, ein Timing angegeben ist.) Besonders die frühen Kompositionen wie das Trio-Sonaten op. 18 zeigen eine Kühnheit, die damals (1927) kaum verstanden wurde. Ernst Mohr schreibt in seinem sonst hervorragenden Buch über Leben und Wirken Burkhard's (Atlantis Verlag Zürich 1957): «Sein handwerkliches Können versuchte Burkhard weiter ... an den beiden in strenger Dreistimmigkeit erfindenen, sehr diskutierbaren Orgelsonaten des op. 18, die alle als Studienarbeiten zu werten sind. Sie verraten zwar die ursprüngliche Begabung des Komponisten für echte lineare Stimmführung, befriedigen aber keineswegs, weil sich Burkhard um die vertikalen Klangverhältnisse sehr wenig kümmert. Es gibt viele Ecken und Kanten, viele Querstände, Septimen und Nonenparallelen und andere Härten, die unnötig scharf wirken und nicht überzeugen. Für ihn gilt zu dieser Zeit nur das eine



Willy Burkhard (links) mit Arthur Honegger im Jahre 1938

Gesetz: strengste lineare Stimmführung bei grösster Freiheit der einzelnen Stimme.» Wir dürfen dieses Urteil heute getrost revidieren und müssen diese Werke wohl zu den aufregendsten Schöpfungen der Zeit rechnen.

Schwerer werden es die Werke *Rudolf Mosers* haben, eine interessierte Käuferchaft zu finden. Der Basler Organist Heiner Kühner hat mit dieser Platte, die einige der recht zahlreichen Orgelwerke des Komponisten — er lebte vom 7. Januar 1892 bis zum 20. August 1960, wo er am Piz Julier verunglückte — vereinigt, eine Hommage geschaffen, die über das historische Interesse hinaus besonders den praktisch im Kirchendienst tätigen Organisten interessieren dürfte, denn er findet hier den Hinweis auf sehr gut gearbeitete und in jeder Beziehung gut brauchbare Choralbearbeitungen. Packend ist vor allem die auf der Platte an letzter Stelle stehende «Rhapsodie dans le mode dorien», die der Zwanzigjährige, noch bevor er Schüler von Reger wurde, im typischen französischen Fin-de-siècle-Stil und mit enormem Können und überzeugendem Formgefühl geschrieben hat. Ebenfalls auf der zweiten Plattenseite findet sich Präludium und Fuge in d-moll (op. 4/1), komponiert 1915 unmittelbar im Anschluss an sein Studium bei Max Reger und, durchaus in überzeugender Weise, dessen Einfluss keinen Moment verratend. Später entwickelte Rudolf Moser einen Stil, der spätromantische Komponierfahrung mit jener einer gleichsam abstrakten barock-kontrapunktischen Praxis verbindet, die aber recht konservativ wirkt. Heiner Kühner spielte die Werke auf der Orgel des Münsters in Basel ein, die zwar seit der Zeit, da Adolf Hamm die Werke Mosers darauf spielte, Veränderungen erfahren hat, die sich aber doch immer noch als sehr geeignet erweist; sehr gut ist auch, dass ohne viel Nachhall aufgenommen wurde, so dass es möglich ist, die Musik wirklich durchzuhören.

Fritz Muggler

Livres Bücher

Unersetzliche Raumerfahrung?

Matthias Fischer, Dietmar Holland, Bernhard Rzehulka: Gehörgänge. Zur Ästhetik der musikalischen Aufführung und ihrer technischen Reproduktion.

Mit Beiträgen von Sergiu Celibidache und Glenn Gould

Peter-Kirchheim-Verlag, München 1986

«Ungeachtet des imponierenden Aufgebots an Statistiken, die für das Gegenteil zeugen («Damenliga Für Lyrische Musik Meldet Rekordergebnisse Schon im Dritten Jahr»), bekräftige ich hiermit meine Voraussage, dass die Gewohnheit des Besuchs und Veranstaltungens von Konzerten, sowohl als soziale Institution wie als Hauptsymbol des musikalischen Krämergeistes, im Einundzwanzigsten Jahrhundert so erloschen sein wird wie, mit Glück, der Vulkan von Tristan da Cunha; und dass wegen ihres Erlöschens die Musik fähig sein wird, eine gültigere Erfahrung zu gewähren als dies jetzt möglich ist.» Sagt Gould 1966 in einem Artikel «Die Zukunftsaussichten der Tonaufzeichnung». Als würde er das grammatikalisch zweideutige Fürwort in «ihres Erlöschens» auf die Musik und nicht die Konzerte beziehen, meint dagegen Celibidache in einem 1985 geführten Gespräch mit den drei Autoren des Buchs: «Der Klang verschwindet. In einer Symphonie, jede Note ist weg ... Mit dem Klang verschwindet auch der Genuss. Wo ist da der Geist? Aber Musik ist auch Genuss.» Genuss, Geist — das alles verschwindet seiner Meinung nach in der und durch die technische Reproduktion: «Das Mikrophon reduziert. Es ist unfähig, gewisse Zonen zu erreichen, z.B. die Astralzonen, vier Oktaven höher als wir spielen, noch dazu schafft es selber Klänge, die es gar nicht gibt. Folglich, die Vielfalt beim Mikrophon ist anders, als die Vielfalt in dem eigentlichen akustischen Raum. Die Lebenswelt ist auf der Platte völlig verschwunden. ... Mit anderen Worten: was Sie im Raum erleben, können Sie durch nichts ersetzen. Es zu tun, ist eine böse Onanieform. Dadurch kommen wir zu dieser absolut falschen Kultur.» Celibidache stützt sich bei seiner Ablehnung der technischen Reproduktion von Musik, abgesehen von einer spezifischen Verarbeitung eigener Erfahrungen, philosophisch vor allem auf die Phänomenologie Husserls, verzichtet aber auch nicht auf Mystik, wie die «Astralzonen» anzeigen. Ungeachtet der Begründung ist Celibidaches Argument mit der Unersetzbarkeit der Raumerfahrung bei der Live-Aufführung, die ja auch Soziales und Psychologisches einschliesst, kaum widerlegbar. Gould setzt dem einfach eine andere, bereits technisch vermittelte Raum-

Klang-Erfahrung entgegen. Nüchterner in der Sprache als der konservative Celibidache, hängt auch er insgeheim der alten Utopie einer direkten Einbindung der Kunst ins Leben nach. Daher die heftige Abneigung gegen das Konzert, das hier eben Distanz statt Bindung setzt. Über die zynische Verzerrung, die jene Utopie unter den herrschenden Bedingungen annimmt, setzt sich Gould hinweg. Mit einer gewissen Logik kommt er dann zur Apologie der Muzak, der Hintergrundmusik, welche doch alle Materialien und Stile mische und dabei sogar neue Musik unterschmuggle. Aus solchem Technik-Fetischismus folgt dann auch das Absurde konsequent: «Ein Krieg beispielsweise, der mit computergesteuerten Raketen geführt wird, ist ein um ein geringes besserer, um ein geringes weniger anstössiger Krieg als einer, der mit Keulen und Speeren ausgefochten wird ... besser insoweit zumindest, als ... die Adrenalinausschüttung der Teilnehmer (die Zuschauer vergessen wir besser ...) von ihm weniger in Anspruch genommen wird.»

Dass neben solchen extremistischen Meinungen bei einem Musiker vom Rang Glenn Goulds auch einiges Vernünftige und Informatives mit unterläuft, versteht sich. Theoretisch weitaus anspruchsvoller sind die Originalbeiträge, die die erste Hälfte des Buchs einnehmen. Die Autoren wollen damit Anstösse zu einer ästhetischen Debatte geben. Wie die Titelformulierung andeutet, sehen sie immer noch die Aufführung, die heute fast schon Live-Aufführung heissen muss, um den Kontrast zu betonen, als eine Art Grundlage an, auf die sich dann als eine Art weitere Widerspiegelung des Werks die mediale Abbildung bezieht.

Eine ausführliche Analyse der hier einschlägigen Verhältnisse unternimmt Dietmar Holland, Mitherausgeber der Rowohlt-Opernbücher, unter dem Titel «Die Lesbarkeit der Partituren. Zum Verhältnis von Werkintentionen und Realisierungsmöglichkeiten schriftlich fixierter Musik». Erhellend, wenn auch sehr weit ausholend und den thematischen Zusammenhang des Beitrags gefährdend sind die Ausführungen zur Veränderung des Partitur-Begriffs, wobei Holland die «kopernikanische Wende» mit Beethoven ansetzt.

Besonders ehrgeizig geht Matthias Fischer an «Die Stimme der Musik und die Schrift der Apparate» heran und dabei von Walter Benjamins Ansatz aus. Gebildet und belesen, bringt er nicht nur interessante Zitate heran, sondern entwickelt auch in Umrissen eine genaue Analyse der Beziehungen zwischen Kunstwerk und Realisierung, zwischen «Kultwert» und «Ausstellungswert» — eine Analyse, die aber in ihren Konsequenzen doch noch unscharf bleibt und im übrigen viel aufwendigen terminologischen Leerlauf mit sich schleppt. Bernhard Rzehulka unternimmt unter dem Titel «Abbild oder produktive Distanz» einen «Versuch über ästhetische Bedingungen der