

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

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1989)

Heft: 19

Buchbesprechung: Livres = Bücher

Autor: Castanet, Pierre Albert / Lück, Hartmut / Hirsbrunner, Theo

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: 06.02.2025

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

être précisément ce qui fait la force d'un disque comme celui-ci: l'inéluctable présence du son qui est simplement là, sans prise sur un futur quelconque.

Il est assez significatif que ce soit en écoutant l'intérieur même de ces monochromies sonores qu'on découvre tout un monde de contrastes et de couleurs multiples qui n'existent que dans la mesure où l'oreille est elle-même active (comme le fait parfois l'œil lisant des personnages grotesques dans les masses nuageuses). D'où une richesse infinie de constructions et de reconstructions sonores à la portée de l'auditeur.

Même si de telles expériences musicales ne sont pas neuves (il émane de ces improvisations libres un certain classicisme), Vinko Globokar parvient néanmoins à conserver une grande fraîcheur, une nécessité de chaque intervention. Cette qualité essentielle lui permet de maintenir un lien organique brut avec le son, de perpétuer un geste musical archaïque qui, tout en étant entièrement dans le présent, relève en même temps de toutes les époques et de toutes les cultures. Ne croit-on pas en effet y entendre aussi bien les murmures inquiétants de la brousse que les synthèses digitales les plus récentes?

Zsigmond Szathmáry: «*Music and Graphic*», *Organ Improvisations*
Wergo WER 60119-50

Passionante production que ce disque compact où l'excellent organiste Zsigmond Szathmáry nous prouve avec finesse qu'une musique issue d'une partition graphique peut parfaitement exister en tant que telle, hors du concept historique généralement clos de «musique graphique», qui ne renvoie souvent qu'à son support concret, les réalisations musicales proprement dites étant la plupart du temps classées sous la rubrique «erreur de jeunesse».

Ce type de musique traîne avec lui le vieux problème du pourcentage créatif entre un compositeur déléguant ses pouvoirs et un interprète ne sachant trop qu'en faire. Si Szathmáry relève merveilleusement le défi et dépasse totalement cette ambiguïté, le fait que ce disque soit présenté à la fois comme une série d'improvisations / hommages à un certain nombre de compositeurs et comme l'interprétation d'une série d'œuvres graphiques écrites par ces mêmes compositeurs laisse apparaître toute la difficulté qu'il y a à cerner la réelle paternité d'une musique comme celle-ci.

Omaggio a György Ligeti (1984), pièce de Zsigmond Szathmáry, trouve son origine graphique dans la Hörpartitur de *Artikulation* de Ligeti, laquelle est utilisée, comme le précise le texte accompagnateur, en «Gegenrichtung» (direction contraire). Bien qu'on écoute certains procédés, comme par exemple l'emploi d'éléments mécaniques, de structures machinales ou encore de clusters et de masses en mouvements, le rapport avec la musique de Ligeti reste

tout au long de l'œuvre extrêmement subtil. Szathmáry ajoute ici à la partition graphique une profondeur d'écoute et de lisibilité musicale qui, bien que s'éloignant du texte original, y fait constamment référence.

Dans *Quint-Essenz I* (1988), tiré de *Der Kreis* de Michael Vetter, la partition graphique (peinture représentant une sorte de cercle/spirale) est accompagnée d'un texte légèrement poétique et explicatif (on y trouve des mots comme Kadenz, Quinte, Ton für Ton) qui, de même que la petite phrase suivant le titre de l'œuvre (ein klangfarblicher Prozess), doit permettre à l'exécutant de donner une direction musicale plus précise à son interprétation. Musique méditative, la réalisation de l'organiste offre de magnifiques espaces intérieurs mouvants, qui, tout en évitant une certaine mièvrerie souvent associée à ce genre de musique, coïncident parfaitement, du point de vue temporel, avec la forme en arche de l'ensemble.

Avec la *Music for Carillon no 5* (1967) de John Cage, Szathmáry nous donne à entendre, au travers de la réalisation musicale de dix photographies représentant différentes surfaces de bois contreplaqué, un monde de sonorités quasi industrielles, où les gestes rythmiques de certains passages ne sont pas sans rappeler les improvisations percutantes du pivot sur les trons. Cette dualité qui, par un léger glissement sémantique, fait d'une partition graphique une œuvre plastique, Szathmáry l'étend à sa propre interprétation, où le musical trouve son aboutissement dans une sorte d'audition plastique, presque palpable.

Trois peintures réalisées par le compositeur Shin-ichi Makushita servent de point de départ à *Konzentration* (1973), œuvre d'une très grande densité et parfois d'une extrême violence, dans laquelle l'organiste, comme d'ailleurs dans la totalité des autres pièces du disque, effectue un travail d'une beauté toute retenue, tant sur le plan sculptural — il progresse à l'intérieur de la matière comme un plasticien — que sur le plan temporel, où l'occurrence et la durée de chaque élément formel sont parfaitement équilibrées.

Ohne Titel de Roman Haubenstock-Ramati est l'esquisse graphique d'une œuvre que le compositeur destinait à Szathmáry, mais qui ne vit jamais le jour. Est-ce par analogie que l'interprète emploie des sons très concrets, dont l'aspect brut suggère une esthétique du non-terminé, du reste-à-faire? Le résultat est à l'image du disque entier: enthousiasmant.

Szathmáry, qui est lui-même compositeur, ne s'y est pas trompé. Les pièces graphiques, véritables œuvres-limites, ont besoin d'une double paternité pour se matérialiser réellement. Compositeur et interprète n'existent pas l'un sans l'autre. Encore faut-il rencontrer des musiciens qui assument pleinement leur rôle de créateur. Zsigmond Szathmáry est de ceux-ci. A écouter avec passion.

Jacques Demierre

Livres Bücher

Portraits originaux

Frédéric Goldbeck: *Des compositeurs au XXème siècle*, traduction Gérard Brun-schwig, préface Remy Stricker.
Ed. Parution, Paris 1988, 188 pages.

La maison «Parution» vient de combler un manque dans le domaine musicologique en publiant en français l'ouvrage du Néerlandais Frédéric Goldbeck intitulé «Des compositeurs au XXème siècle». Ce livre original sur la musique contemporaine a été initialement édité à Londres en 1974 et était inconnu des mélomanes français.

Le flair inné de Goldbeck pour le pousse-siècle, le délaissé ou la nouveauté se retrouve dans ce livre qui circonscrit le domaine de présentation à trois pays européens: la France, l'Italie et l'Espagne. En apôtre épicurien de son temps, Goldbeck nous montre avec malice acide et critique subjective un labyrinthe esthétique métissé, allant de Gabriel Fauré à Maurice Ohana. Les différents chapitres ne sont pas à consulter comme des cours d'histoire de la musique ou des remarques synthétiques de dictionnaires ou d'encyclopédies, mais plutôt à savourer à leur juste valeur comme autant de chroniques vécues, sur le terrain même de l'art, par un chasseur d'images et de concepts non conformistes, comme autant de photographies littéraires qui ne demandent qu'à prendre corps sonore. L'invitation à la musique est permanente, même si les jugements de l'auteur passent volontiers outre à la bienséance réglementaire des milieux littéraires pour empester ou fleurir bon un style particulier de sincérité détersive. Il avait à dire, par exemple, que la voix de Kathleen Ferrier était un «beau trombone», comme il se complait à taxer de «charabia» les commentaires, l'exubérance d'imagination et la fantaisie poétique d'Olivier Messiaen. Du reste, «pauvre rythmicien, Messiaen compositeur n'est guère meilleur polyphoniste» (p. 152).

Une brève introduction sociologique de Nicolas Nabokov dépeint le royaume latin de l'Europe du XXe siècle. Ensuite débute l'étude sur les fondements français de la musique à l'orée du siècle. L'art de Claude Debussy est entrevu sous le concept de «révolution discrète», et les notions de classicisme, nationalisme, anti-romantisme, orientalisme, etc. sont parfois traitées sous un angle philosophique.

Maurice Ravel flirte avec l'indépendance et la tradition, et se conduit en ermite avec la ville, la vie embrumée de chatons siamois, de bibelots victoriens, de marionnettes horlogères et de contes de fées.

Le «beethovéniste» Paul Dukas endosse cette dualité floue de «non rebelle mais non domestiqué». Le chapitre sur la «province modale» suspecte les douces bizarreries du «spirituel» André Caplet, de l'«astrologue médiéval» Charles Kœchlin et de l'«archéologue musical» Maurice Emmanuel. La modalité «paraît rendre bigote la musique laïque» (p. 57). Deux compositeurs sont élevés en réactions contre l'art debussyste: la première réaction semble être «inexploitable», celle de Florent Schmitt — «maître imparfait»; la seconde, au contraire, est qualifiée d'«exploitable», celle d'Albert Roussel — «alchimiste» et contrapuntiste.

Goldbeck ranime la flamme espagnole, sous forme d'hymne à la Renaissance de la musique hispanique, avec l'«insaisissable» Isaac Albeniz, Enrique Granados — «le petit Grieg espagnol» — et Manuel de Falla, «Andalou par l'oreille».

L'Italie est éclairée par les feux du «Dieu» Debussy et vénérée par le maestro «patriote» Ottorino Respighi, Ildebrando Pizetti — «sourd au chant des sirènes impressionnistes» —, l'«étrange» Gian Francesco Malipiero et l'infatigable «defensor musicae», Alfredo Casella.

L'épisode du «dernier Fauré» relate l'irréalité d'un rêve, une mélancolie au-delà de toute sentimentalité. Celui du groupe des Six et de Satie sous la bannière contestable de la rébellion avec les maîtres ancestraux. Erik Satie fait figure de fantastico-fantomatique, Georges Auric fait montre d'un «chic moderne», Louis Durey et Germaine Tailleferre sont érigés en citoyens irréprochables de seconde zone, Darius Milhaud («à l'originalité négligée et négligente») est déguisé en militant révolutionnaire, Francis Poulenc en «agneau intelligent», en Arlequin improvisateur. Quant à Arthur Honegger, «il n'a pas besoin d'avoir son portrait dans ce livre» (p. 135).

La Jeune France est présentée comme pré-mouvement d'avant-garde hétérogène: Daniel Lesur est élégant, Yves Baudrier est romantico-naïf, André Jolivet est l'enfant terrible et désobéissant, et Olivier Messiaen connaît la recette du succès en composant de «la musique d'avant-garde savoureuse pour les amoureux de Puccini».

Le chemin vers l'avant-garde italienne est tracé par un couple complémentaire: Luigi Dallapiccola et Goffredo Petrassi. L'un est le premier à avoir adhéré à la grammaire et la syntaxe des Viennois, l'autre à avoir prôné l'esthétique de «l'art pour l'art».

L'avant-garde est placée sous la régie des codes, jeux et sortilèges, et s'arrête dans le temps en 1968. René Leibowitz, Pierre Boulez, Iannis Xénakis, Pierre Schaeffer, Luigi Russolo, Luciano Berio, André Boucourechliev, Luis de Pablo, Sylvano Bussotti, Luigi Nono, Niccolò Castiglioni sont les figures de proue du commentateur. Une poignée d'indépendants émaillent le dernier chapitre baptisé Postlude: les «cavaliers»

néo-classiques Henri Sauguet et Viorio Rieti; Henri Barraud, aux confins de la dissonance et du mode; Henri Dutilleux, défenseur français; Henri Martelli et le double jeu *serioso* et *scherzando*; Marcelle de Manziarly, fille spirituelle d'Igor Stravinsky; Claude Ballif, «libre de la peur des tabous et de l'adoration des totems»; enfin Maurice Ohana, descendant légitime de Manuel de Falla.

Naturellement tout n'est pas qu'aphorismes pimentés ou métaphores épigrammatiques. L'ensemble embrasse une tranche donnée de vie intellectuelle, agrémentée parfois de sources de première main, faisant révérence poétique aux histoires de la musique (Zarlino, Gesualdo, Couperin, Berlioz, Brahms, etc.), de l'art (Dufy, Matisse, Moore, etc.), de la littérature (Baudelaire, Gide, Poe, Mallarmé, Char, etc.), de la philosophie (Hegel, Nietzsche, etc.).

Un livre qui ne laisse pas indifférent, avec ses humeurs, ses coups de griffes et de cœur, ses raccourcis (la représentation de l'Espagne demeure bien timide), ses omissions et ses surestimations, qui est accessible à tout amateur d'art, d'esprit et de société du vingtième siècle.

Pierre Albert Castanet

Darmstadt – Verfall einer Familie

Ulrich Dibelius: *Moderne Musik II: 1965 bis 1985*.

Piper, München / Zürich 1988, Serie Piper 629, 448 S.

Auf der Buchhülle prangt das berühmte Quartenmotiv aus Schönbergs erster Kammerinfonie — ein polemisches Qualitäts-Eichmass für die Weltmusik der sechziger bis achtziger Jahre? Im Zuge der «Wende» nach rückwärts, die sich in weiten Teilen der Musik des in diesem Buch verhandelten Zeitraums vollzog, ist ein solcher Massstab nur allzu hurtig über Bord geworfen worden; an die Stelle kritischer Beerbung trat unkritische Selbst-Enterbung. Aber wie schon in seiner ersten, chronologisch vorangehenden Übersicht (*Moderne Musik 1945 bis 1965*; Serie Piper 363) vermeidet Dibelius den vorweg definierten wertenden Standpunkt, dem sich die Komponisten und Stile dann nur noch positiv oder negativ zuzuordnen hätten, sondern es waltet noble Zurückhaltung gegenüber Komponistenpersönlichkeiten und Werken, auch wenn in den zahlreichen kritischen Exkursen (die grafisch als solche gekennzeichnet sind) durchaus Einwände und Überlegungen zu gewissen Tendenzen vorgebracht werden. In erster Linie aber geht es um materialreiche Information.

Im Vorgängerwerk hatte Dibelius neben den führenden Komponisten der fünfziger Jahre auch Festivals und Zentren der Neuen Musik, also quasi den institutionellen Rahmen des Produzierens, dargestellt, dazu auch Werkpor-

träts und Erläuterungen zu wichtigen Fachbegriffen geboten. Das ist nun in «Moderne Musik II» nicht mehr so — dem mutmasslichen Leserkreis kann in mancher Hinsicht auch mehr Vorinformation zugemutet werden als 1965; der einleitende Rundblick auf die Situation der sechziger Jahre mit ihren weltweiten Krisensymptomen von der Studentenrevolte bis zum Vietnamkrieg — Ereignisse, die auch die Kultur- und hier wiederum die Musiklandschaft nicht unberührt liessen — ist sicherlich in seiner Diktion schärfer als derjenige im ersten Band, Frucht von Erfahrungen, die ihre bestimmenden Anstösse erst seit Ende der sechziger Jahre erhielten, auch wenn die zugrundeliegenden politischen Tendenzen weit vor das Jahr 1965 zurückreichen. Es folgt dann ein Block mit Darstellungen der wichtigsten ästhetisch-technischen Strömungen und ein weiterer Block mit Länderporträts im Weltmassstab, dies in Fortsetzung eines ähnlich angelegten Teils im ersten Band.

So erscheinen hier in einzelnen Kapiteln «Klangkomposition», «Exotismus und Meditation», «Rückgriff auf die Tradition» und andere Kristallisationspunkte des Komponierens in den letzten zwanzig Jahren; eingelagert in diese Kapitel sind Ausführungen über jeweils typische oder mit diesen Trends verbundene Komponisten, teils «Vaterfiguren» wie Stockhausen, Nono, Henze oder Ligeti, teils aber auch Jüngere, die für eine bestimmte «Richtung» stehen mögen, wie etwa Wolfgang Rihm oder Nicolaus A. Huber. Solche Verbindungslinien zwischen einem «Stichwort» und einem Komponisten können dann aber auch recht überraschend ausfallen wie etwa zwischen «Elektronik» und Pierre Boulez, bedingt wohl mehr durch seine Leitungsfunktion beim Pariser IRCAM als durch seinen kompositorischen Weg, oder zwischen «Musik über Musik» und Witold Lutoslawski: Hier hätte man neben Kagel (der ist hier am Platze) wohl eher Bernd Alois Zimmermann mit seinem Stilpluralismus und seinen Zitatstrukturen oder Dieter Schnebel mit seinen «Bearbeitungen» erwartet, während Lutoslawskis Bezüge zu vergangener Musik zu indirekt, zu vermittelt erscheinen, als dass der Begriff «Musik über Musik» hier noch praktikabel wäre.

Stellte sich die Musiklandschaft der Zeit zwischen etwa 1950 und 1965 als deutlich umgrenzter und klar strukturierter, fast erratischer Block dar, so zeichnete sich schon seit Ende der fünfziger Jahre ein «Verblässen der kompositionstechnischen Entdeckungen» (S. 29) ab, und die Zeit nach 1965 bringt den endgültigen und wohl unwiderruflichen Zerfall eines verbindlichen stilistischen Axioms, wozu dann Parolen wie «Darmstadt ist tot» oder «Schönberg ist tot» kreierte und wieder aufgewärmt wurden. Die Verkünder einer neuen Richtung wollten nun aber nicht mehr gen Ostland reiten, sondern gen Ostasien fliegen, wo Zen-Buddhismus und Meditation auch neue musikalische Er-

leuchtungen versprochen. Leute wie Peter Michael Hamel brandmarkten die «übrationalisierte Zeit» (zit. S. 83) — ein fundamentales Missverständnis: Gegen die den Menschen dirigistisch sich einverleibende Zweckrationalität von sog. «Sachzwängen» hilft bekanntlich gerade nicht die Abgabe des Kopfes in der (meditativen) Garderobe, sondern nur die mobilisierende und rationale Gegenstrategie. Selbst der bei seinen Wertungen gemessene Dibelius spricht hier, an die Adresse von Stockhausen, Hamel und Co., süffisant von einem «antiintellektuellen Entschlackungsprozess» (83).

Der Verfall der «Darmstädter Schule», mit programmiert sicherlich auch durch gewisse hybride Züge ihres Selbstverständnisses, führte zur Zersplitterung in ein weites Spektrum zwischen Nach-Serialismus, Materialkritik, Klangkomposition, Minimalismus und neuer Tonalität; Dibelius lässt in seinem Buch sukzessive diese Kristallisationspunkte gegenwärtigen Komponierens interferieren mit Länderporträts, die neben einzelnen Persönlichkeiten oder Gruppen auch die jeweils unterschiedlichen oder gegensätzlichen stilistischen Positionen erkennen und sich diskursiv aneinander abarbeiten lassen. In diesem enorm kenntnisreichen Teil schafft er auch das fast Unmögliche, nämlich mit wenigen Worten und Sätzen doch so etwas wie regionale Charakteristik entstehen zu lassen. Dass diese musikalischen Welt-Landschaften insgesamt etwas pauschal geraten, ist von der Sache her kaum zu vermeiden, wenn man das publizistische Ergebnis in handlichem Format halten will. Kleinere Ungenauigkeiten unterlaufen dann aber doch schon mal, z.B. wenn Dibelius im Kapitel über Israel die «erste Einwanderungsgeneration ... während der dreissiger Jahre» (351) ansetzt — Einwanderung und Tätigkeit von Musikern begannen durchaus schon früher —, oder wenn er die Entwicklung einer komponierten Kunstmusik in China «aufgrund der Kulturrevolution ... im Anfangsstadium begriffen» (372) sieht — schon in den zwanziger und dreissiger Jahren haben Komponisten aus dem bürgerlichen China in Europa, z.B. in Frankreich, studiert und danach in ihrer Heimat gearbeitet, auf beiden Seiten der Bürgerkriegsfronten. Zu korrigieren wäre auch das Geburtsdatum der polnischen Komponistin Grazyna Bacewicz auf 1909 statt 1913 (ein Fehler, der sich allerdings auch in einigen polnischen Lexika beharrlich hielt und erst nach dem Tode der Künstlerin, 1969, endgültig aufgeklärt wurde); und die Oper des Ungarn Emil Petrovics heisst nicht «Verbrechen und Bestrafung» (423), sondern genau wie bei Dostojewskij «Schuld und Sühne».

Im allgemeinen Teil wird der Themenbereich der Grenzüberschreitung zu Jazz, Pop und Free Music nur eben angesprochen (261); eine detailliertere ästhetisch-technische Aufarbeitung hätte die in den letzten Jahrzehnten gewachsene Bedeutung dieser Musik an-

gemessen in das Gesamtspektrum der Moderne hineingeholt. Und dass politische Implikationen hier lediglich, wenn auch verdienstvoll und einfühlsam, auf der ideologischen Ebene diskutiert werden, lässt die institutionellen, administrativen und organisatorischen Rahmenbedingungen und auch die gesellschaftliche Vermarktung und Konsumierung von Musik bei gleichzeitigem rapidem Abbau pädagogischer Vermittlungsträger allzu peripher aufscheinen; die Tatsache einer «zynischen» Kulturverwaltung durch eine sich allmächtig gerierende Bürokratie wird konjunktivisch relativiert, obwohl auch dies den beschäftigungstherapeutischen Charakter staatlicher Kulturpflege deutlich anspricht.

Mochte vielleicht der erste Band «Moderne Musik 1945 bis 1965» in vielen Zügen etwas kunstimmanent erscheinen, so lässt der zweite nun mehr persönliche Engagiertheit des Autors erkennen, ohne dass deswegen die Einschätzungen unzulässig subjektiv gerieten. Und wenn Dibelius ein grimmiges Wort von Helmut Lachemann zitiert (54), so wird damit nicht der systemkritische Vogel vorgeführt, sondern der ernsthafte Streiter, mit dem sich Dibelius doch wohl insgeheim einig weiss: «Musikkultur ist der Walkman, womit man hört und sich zugleich die Ohren zuhält.»

Hartmut Lück

F fruchtbare Unvernunft

Michael Kurtz: Stockhausen. Eine Biografie.

Bärenreiter Verlag, Kassel / Basel 1988, 336 S.

Zum 60. Geburtstag von Karlheinz Stockhausen erschien die erste Biographie über den Künstler, von der Hand von Michael Kurtz, der mit den Recherchen zu diesem Buch, wie im Klappentext erklärt wird, schon 1980 begann. Eine sehr faktenreiche Arbeit ist daraus geworden und zudem noch eine Biographie traditioneller Prägung, in der sich Lebensdaten mit Werkbeschreibungen zwanglos mischen. Bei andern Komponisten, wie zum Beispiel bei Pierre Boulez, dürfte man von einer solchen Kombination von Leben und Werk eher abraten, da das Leben des Franzosen vollkommen unbedeutend ist und das Werk seine Existenz kaum je den jeweiligen Stationen der steilen Berufskarriere — und auch nicht des Privatlebens, das kaum existiert — verdankt. Nichts als Arbeit, könnte man bei Boulez nüchtern feststellen, während sich Stockhausens Leben immer wieder dramatisch auf sein Werk hin zuspitzt und sich zugleich in Gruppen von Menschen abspielt, in Gruppen von Freundinnen und Freunden und nicht zuletzt auch in der (Gross-)Familie, der eine gewisse pittoreske Note nicht abzuspochen ist, was sich nicht nur im Text von Kurtz, sondern auch in den zahlreichen,

sehr aussagekräftigen Fotos niederschlägt. Selten wird man so viele Musiker und Animatoren der Neuen Musik nach 1945 in so zwangloser Form beisammen sehen wie auf diesen Bildern.

Das Buch ist in sehr kurze Kapitel gegliedert, die sich wiederum zu grossen Komplexen zusammenfügen, was von grossem Vorteil ist, weil sich der Leser mühelos orientieren kann, ohne gleich zum Personenregister (das selbstverständlich auch nicht fehlt) greifen zu müssen. Kurtz urteilt und verurteilt nicht. Es ist ihm nicht zu verargen, wenn er nicht persönlich Stellung bezieht; noch sind uns die Zeiten zu nahe, da John Cage und David Tudor zum ersten Mal in Europa auftraten und beim Publikum nur Gelächter und Geschrei auslösten, noch können wir nicht endgültig darüber entscheiden, ob ein gewisses Werk ästhetisch hohe Ansprüche befriedigt oder ob es geschichtsphilosophisch zur notwendigen, aber unerfreulichen Etappe auf dem Weg zu etwas Besserem erklärt werden soll. Dennoch hat man nirgends das Gefühl, dass Kurtz in der Masse seiner Informationen, die er aus zahllosen Interviews und Telefongesprächen zusammengetragen hat, ohne Orientierungssinn herumirrt. Kurtz sieht bis zu einem gewissen Grad die grossen Zusammenhänge, wenn er zum Beispiel feststellt, dass sich das geistige Klima der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik um 1966 merklich veränderte, kühler wurde und die grosse Spannung früherer Jahre vermissen liess. Warum das so war, weiss aber auch er nicht zu sagen, und wir können erst dann darauf Antwort erhalten, wenn die Tonbänder und Protokolle jener Tage rückhaltlos veröffentlicht werden.

Kurtz steht nicht selbstvergessen und verzückt vor Stockhausens Rolle als Guru und Hohepriester, die oft etwas Lächerliches an sich hat; er berichtet nur darüber, zum Beispiel über die Auführungen der «Originale» in Köln, ohne die Leistungen der Protagonisten — von Nam June Paik etwa — zu bewerten. Es handelte sich wohl dabei — das darf schon heute gesagt werden — um Mystifikationen und Provokationen, die ihre Zeit hatten, heute aber kaum mehr beachtet würden. Zu viel Dilettantisches und Blödelndes ist aber in Stockhausens feierlichste Werke eingegangen — zum Beispiel in den «Montag aus Licht» —, als dass wir gleichgültig davor stehen könnten. Der ganze «Licht»-Zyklus wird wohl nie, wenn er überhaupt je vollendet wird, zu einem Super-«Ring» werden, sondern im unbarmherzigen Laufe der Zeit verschwinden, doch wird von unserer Gegenwart nie die Erscheinung von Stockhausen getrennt werden können, der unermüdlich Werk um Werk hervorbringt und für Schlagzeilen sorgt.

Andere, wie Boulez, sind zu vernünftig zum Komponieren geworden und nahezu vollständig verstummt; Stockhausen dagegen agiert und komponiert unverdrossen weiter. Was ist besser?

Theo Hirsbrunner