

Diskussion

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2004)**

Heft 87

PDF erstellt am: **23.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Freiheit, Toleranz und Respekt

Zu: «Flaute am Pol» von Michael Kunkel, *Dissonanz* 86, S. 43f.
Der Rezensent Michael Kunkel wäre als Teilnehmer einer Polar-expedition vermutlich nur mit Mühe heil nach Hause gekommen. Noch heute lehrt jedes Outdoor-Handbuch, dass nur der den Vorstoss in die unberührte Natur unbeschadet übersteht, der sich ihren Erscheinungen gelassen, sorgfältig und heiter nähert – ohne hartnäckige Erwartungen an ihre Eigenart und die eigenen Möglichkeiten, sie zu vereinnahmen.

Dies gilt meines Erachtens in ähnlicher Weise für das Anhören zeitgenössischer Musik, die uns, da es die epochalen Stile nicht mehr gibt, immer wieder dazu auffordert, uns offen und vorurteilslos auf individuelle Klangsprachen einzulassen.

Und genau um dieses Thema, diese Haltung, diese Art des Hörens geht es meines Erachtens unter anderem in Christoph Schillers Musiktheaterstück *Eismeer*. Michael Kunkel fand jedoch in *Eismeer* nicht, was er vom Genre erwartete: keine packende Handlung, keinen psychologischen Realismus, keine Konflikte, keine Dialektik, keine Spannung, keine realistische Atmosphäre und, zu guter Letzt, keinen «kunstfertig»-komplexen, an Akademien gelehrten Tonsatz. Kunkel beschreibt in erster Linie, was er alles nicht gehört hat. Das ist bedauerlich.

Im ersten Teil von *Eismeer* herrscht die menschliche Stimme, gesungenes und gesprochenes Wort vor. Im Stil der abendländischen Theater- und Operntradition wird eine Geschichte gesprochen (Weyprecht) und gesungen (Paier) dargestellt.

Paiers Gesangsstil ist die aus der Romantik erwachsene expressive atonale Sprache der Schönbergsschule. Er verkörpert den romantischen Menschen als komplexes von Subjektivität und Willen geprägtes Wesen, das, längst Herr der Natur, neue Herausforderungen sucht und letzten weissen Flecken auf der Landkarte national gefärbte Ortsnamen als Zeichen der Einvernahme aufdrückt. Seine verbale und musikalische Sprache ist kulturell gewachsene Konvention, verkörpert subjektives begriffliches Denken, eine künstlerische Tradition, eine dialektische Erzählweise – wir verstehen Paier und Weyprecht ohne Übersetzungshilfe, lassen uns genüsslich ins Abenteuer hineinziehen.

Paier dekodiert die Erscheinungen der Natur als Sprache, vergleichbar dem Konzertbesucher, der die ihm dargebotenen Klänge immer an ihm vertrauten musikalischen Sprachen misst und, manchmal vergeblich, «zu verstehen» versucht. Paiers Expeditionsberichte – seine Naturbeschreibungen, seine Kreation neuer Ortsnamen – sind Übersetzungsversuche. Mit dem Auftauchen und der Erkundung des neuen, gemessen an menschlichen Begehrenissen jedoch völlig leeren Franz Joseph-Landes erweisen sich die verbalen Einvernahmen der Eroberer als verfehlt: In der «Schlittenreise», dem 2. Teil von *Eismeer*, übergibt Schiller der abstrakten absoluten Sprache der Instrumentalklänge, vielleicht seiner Leseweise der Naturerscheinungen, das Wort. Ein bereits im Prolog angetöntes Reich der zarten und brüchigen, saftigen, donnernden, flimmernenden, kreischenden und singenden Klänge. Sie sind Schillers kompositorische Heimat, Fokus seiner Invention. Vor dem geistigen Auge des empfindsam-romantischen Hörers erscheint die unwirtliche Polarwelt in all ihren grausamen Facetten, der Synästhetiker vertieft sich in Farbschattierungen und Texturen, der Klanghedonist lässt sich lustvoll das Gehör kitzeln. Bei allem Reichtum spürt man

in Schillers Sprache die Disziplin des erfahrenen Improvisators im Umgang mit dem klanglichen Material. Während seine Musik auch in den opulenteren Passagen transparent bleibt, liegt ihre Stärke doch gerade in den besonders ereignisarmen zerbrechlichen Momenten, die dem Hörer die heute endlich (lange nach den bildenden Künsten) vollzogene semantische Offenheit des Mediums Klang besonders leicht vor Ohren führt: Es geht nicht um das nur dem kompetenten Ohr mögliche Erhören komplexer verborgener Gehalte und Strukturen, sondern um die individuelle spontane lustvolle Realisierung des Stücks im Geiste des Zuhörers. Denn ohne diese haben wir es tatsächlich nur mit papierener Kunstfertigkeit zu tun. Insofern steht es Michael Kunkel gewiss frei, sich gelangweilt zu haben, er ist als Rezensent jedoch herausgefordert, dies anhand des Wahrgenommenen, nicht anhand seiner enttäuschten Erwartungen zu begründen.

Die gesungene Sprache, das Gegenstück zum Klang, tritt im zweiten Teil von *Eismeer* in den Hintergrund, löst sich bis gegen Ende des Stücks auf. Paiers und Nansens Schlussduett verliert sich pathetisch in gestammelten Einzeltönen. Was angesichts dieser musikalischen Entwicklung mit den Menschen in *Eismeer* geschieht, bleibt offen, die Veränderung ihres Gesangs lässt leicht an Selbstverlust, Wahnsinn oder gar Tod denken. Möglicherweise haben sie jedoch, wie vermutlich auch die historischen Entdecker, zu der oben beschriebenen fast ein wenig demütigen Haltung gegenüber der menschenabweisenden Natur gefunden, die ihnen das Überleben darin sicherte. Und vielleicht werden ein paar der zahlreichen Hörer von *Eismeer* nach zukünftigen Konzerten mit zeitgenössischer Musik ebenfalls dem Konzertsaal weniger angeschlagen entkommen, indem sie nicht kopfschüttelnd «nichts verstanden» haben, sondern angeregt darüber diskutieren, *warum* sie in diesem Werk gegen den Schlaf gekämpft, in jenem aber psychophysische Höhenflüge erlebt haben.

A propos Diskussion: Noch ein Wort zum meines Erachtens über die Massen des Üblichen destruktiven, ja verletzenden Tonfall von Michael Kunkels Rezension. Er erinnert mich an den diskursiven Schlagabtausch, wie er in den Aufsätzen der universitären Kaderschmiede vorherrscht. Selbst dort überflüssig scheint er mir im Bereich der experimentellen Kunstszene gänzlich fehl am Platz. So gehen wir doch nicht miteinander um! Geht es in dieser doch auch um ethische und politische Grundwerte unserer Kultur: Freiheit, Toleranz und Respekt. *Dominique von Hahn*

Replik

Danke für die Anregung, ästhetische Erfahrung an den Maximen eines Outdoor-Handbuchs zu messen. Die praktische Umsetzung liefert Dominique von Hahn in obiger Alternativ-Rezension über *Eismeer* gleich mit. Leider fällt der Vorwurf des Akademischen, Papierenen auf die Komposition von Christoph Schiller (dessen Lebensgefährtin hier spricht) zurück: Die Anverwandlung der Rekurse – von Hahn erwähnt etwa «die aus der Romantik erwachsene expressive atonale Sprache der Schönbergsschule» – findet dabei allenfalls auf propädeutischem Niveau statt. Das realisiere lustvoll wer kann.

Von Hahn fühlt sich schon durch meinen Versuch einer Verortung von *Eismeer* im knappen Vergleich mit anderen Musiktheaterproduktionen von heute veranlasst, eine Art Negativkunstwerk

zu imaginieren, das mir anstelle von *Eismeer* (als «Erwartung») vorgeschwebt habe und moniert mangelnde «Offenheit». Offenbar beansprucht sie für *Eismeer* den Status des Inkommensurablen. Das funktioniert, wenn man andere musikalische Erfahrungen weitgehend ausblendet und nichts mehr erwartet. Dann ist es auch möglich, nach jahrzehntelangem musikalischem Ausverkauf der Stille die Intensitätsminima von *Eismeer* als epochale Leistung zu rühmen oder gar auf eine Heilwirkung zum Wohle «angeschlagener» Hörer zeitgenössischer Musik zu hoffen. Auf das Nirwana, das als Belohnung für diese Art «Offenheit» winkt, verzichte ich gerne.

Zur Frage der Grundwerte: Als respektlos fasse ich eher die geläufige Praxis des Liebrezensierens auf. Ich gehe davon aus, dass Musiker und Hörer sich – auch in den Reservaten der experimentellen Kunstszene – weder mund- und ohrtot machen, noch sich zur Heiterkeit nötigen lassen möchten. Zudem habe ich immer noch Erwartungen an die (zeitgenössische) Musik. Ich bin so frei.

Michael Kunkel

Vor 20 Jahren
Il y a 20 ans

Dissonanz/
Dissonance Nr. 1
August / Août 1984



Aus dem Inhalt / au sommaire :

Max Nyffeler: Musiktherapie als Droge

Alain Clavier: Autour de la récente réédition d'une biographie de Beethoven

Thomas Meyer: Der Klang des Alltags

Philippe Albèra: Exposition Stravinsky à Bâle

Christoph Keller: Comment jouer Gluck aujourd'hui? – Grete

Wehmeyer und die Einzelhaft am Klavier

Robert Piencikowski: Musique suisse des femmes compositeurs
Schreibmaschinenkastenlöwen

«Die Dissonanz ist ja das belebende Element in der Musik oder, wie Daniel Gottlob Türk es formulierte: 'Übrigens tragen die Dissonanzen vorzüglich dazu bey, dass die Seele, bei einer Folge von lauter konsonierenden Akkorden, nicht so bald ermüdet, und dass ein Tonstück, wenn ich so sagen darf, schmackhaft wird. Gewissermassen sind daher die Dissonanzen in der Musik eben das, was bey den Speisen das Gewürz ist.' 1789, als Türk dies schrieb, mussten Dissonanzen bekanntlich noch aufgelöst werden. Nunmehr sind sie seit bald einem Jahrhundert emanzipiert. Ich hoffe, dass nicht nur in der Musik, sondern auch in dieser Zeitschrift unaufgelöste Dissonanzen möglich sind.» (Christoph Keller, Redaktor «Dissonanz»: Absichten)

Aus der *Österreichischen Musikzeitschrift*: «Das Marimbaphon hat als relativ einfaches Xylophon, wahrscheinlich über einer Erdgrube als Resonator gespielt, die lange Reise der schwarzafrikanischen Sklaven in die neue Welt mitgemacht».

Aus der *Neuen Musikzeitung*: «Denn unverwechselbar (und unumgebar) an Khatchaturians Musik ist die ausladende Spielfreude. Deren Mechanik – im Violinkonzert impulsiver als im Cellokonzert – lässt bei permanentem solistischen Hochleistungsdruck Tiefe nur an der Oberfläche zu».

Aus der *Neuen Musikzeitung*: «Es gäbe Musik, die von selbst laufe, wenn sie in der richtigen Weise angestossen werde. Die Meinung, mehr ein Bonmot, ist durch Fakten kaum beweisbar.»

Aus einer CD-Rezension auf *klassik.com*: «Das Spektrum ist an sich den Kompositionen freilich angemessen, dennoch gewinnt das dramatische Potential, das die opernerfahrenen Sängerinnen und Sänger mit pfundweise Vibrato einfließen lassen, allzu schnell Oberwasser und der Hörer schwimmt förmlich auf einer sturmgepeitschten See der dramatisch unverhältnismässig gesteigerten Textausdeutung.»

Aus einer Orgelkonzert-Kritik in der *Leipziger Volkszeitung*: «Eisenberg schichtet einen Vulkan auf, bricht ein in die Gewalt der letzten Phantasie-Akkorde, um dann aus dem Gänsehaut-gefüllten Nichts zur finalen Fuge anzusetzen.»

Aus der *Basler Zeitung*: «So wurde aus der Pianistin die Komponistin, Improvisatorin, Dirigentin und Ondes-Martenot-Spielerin. Symptomatisch dafür konnte man Anmari Wili in einer Eigenkomposition an einem Konzert vor ein paar Jahren aus einem Flügel in der Cafeteria der Musik-Akademie hervorkriechen sehen.»

Penchant immodéré pour la chaleur des cordes graves chez les violons, arrogance quasi «tsariste» du côté des cuivres, percussions ravageuses – rien ne semblait pouvoir arrêter le roulement dévastateur des timbales [...]

Sans oublier la passion des contrastes, la prépondérance de l'imédiateté motivique sur la ligne, tranchant net avec la grande tradition germanique [...] d'un Karajan, qui ne pouvait, lui, s'empêcher de tisser des ponts entre chaque phrase. (*Journal de Genève*)

En effet, Manon est une partition magnifique dont Massenet se révèle maître dans l'art de tirer les larmes... (*Tribune de Genève*)

Les cuivres, toujours très flattés par cette acoustique, rugissent à tort et à travers, les cordes menées de main de maître [...] ont su trouver leur juste place ; elle se signalait même dans le Bartók par une flexibilité et une présence rarement entendues dans cette salle. On a senti dans ces deux moments souffler le vent du large, avec une violence sans doute plus terrienne que maritime [...] le jeu juvénile de J.M. [...] a fait merveille. Sa sonorité généreuse se dilatait aux dimensions de la salle comme si le public était plongé dans l'instrument. (*Le Temps*)