

Diskussion

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz**

Band (Jahr): - **(2000)**

Heft 63

PDF erstellt am: **10.07.2024**

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.

Anmerkungen und Fragen zum Artikel über Hanspeter Kyburz in Nr. 62

Die folgenden Punkte sind nicht primär als Kritik, sondern als Anregung zur weiterführenden Diskussion über heutiges Komponieren gedacht.

Den interessanten Schilderungen von Patrick Müller über die verschiedenen Prozessabläufe in den behandelten Stücken von Hanspeter Kyburz bin ich gerne gefolgt. (So wie ich ganz generell für das hohe und anregende Niveau der Dissonanz an dieser Stelle einmal ein Lob aussprechen möchte.) Wenn man bei der Musik von Kyburz für einmal aber den ganzen theoretischen Überbau mit den Algorithmen beiseite lässt und sich auf das konzentriert, was tatsächlich klingt und was in den Partituren steht, dann stellen sich mir (nebst den auch von mir unbestrittenen Qualitäten dieser Musik) ein paar ganz einfache und grundlegende Fragen:

1. Kyburz komponiert u.a. mit traditionellen Tonleitern (gut sichtbar z.B. in den Takten 246/247 von *The Voynich Cipher Manuscript*, oder die Ganzton-Halbton-Leitern vor und nach Takt 28 in *Cells*), oder mit einem bekannten System aus den 50er-Jahren, wonach jeder der 12 chromatischen Töne nur in einer Oktavlage vorkommen darf, um keine sog. Oktavquerstände zu bilden. (In *Danse aveugle* gilt so ein Zwölftonakkord im Bereich von Takt 119 jeweils für zwei Takte, an andern Stellen jeweils für einen Takt). Interessant ist, dass er aber dieses rigore System gleich wieder aufweicht, indem es durchaus Oktavquerstände von einem Zwölftonakkord zum nächsten gibt (z.B. Klarinette in *Danse aveugle* von Takt 122 zu 123), und indem ganze Phrasen verdoppelt werden (so spielen Flöte und Violine in Takt 120 von *Danse aveugle* in einem polyphonen Umfeld gar das Gleiche, ohne dass eine instrumentationstechnische Absicht zu erkennen wäre). Dazu kommen tonale Akkordbildungen, die unterschiedslos neben nichttonalen Strukturen stehen (z.B. letzter Akkord Takt 134 in *Danse aveugle*), was schon vielfach auch im 2. Satz von Webers *op. 28* oder in gewissen Werken von Xenakis (z.B. *Eonta*) kritisiert worden ist. (Ganz im Gegensatz zum 3. Satz von *Cells*, wo die hervorgehobenen tonalen Akkorde eine deutliche Funktion haben.) Diesbezüglich hätte mich im Artikel (nebst der Beschreibung der kompositorischen Prozesse) eine Reflexion der ästhetischen Haltung interessiert.
2. Auch hätte mich eine kritische Hinterfragung des an sich nicht unproblematischen Vorgehens interessiert, einfach historisch besetzte «objets trouvés» zu nehmen und mit ihnen zu verfahren, als wären sie unbelastet und neu. Oder wie es Marc André kürzlich formulierte: «Die so bestimmten «objets musicaux» sind aus komplexen kausalen Zusammenhängen herausgelöst worden, um zu einer neuen vereinfachten Totalität zu gelangen – einer Totalität, die die nötige Aktualisierung der operativen Funktionen behindert und die einen Handlungsspielraum übrig lässt, der einer Art Neo-Postromantik sehr nahe kommt.» (*Musik & Ästhetik*, Januar 2000, Seite 65.)
3. Zudem hätte mich eine Auseinandersetzung mit den von verschiedener Seite erhobenen Vorwürfen interessiert, der Musik von Kyburz fehle das Widerborstige, sie folge stromlinienförmig

den einmal gesetzten Prämissen und decke die immanente Problematik zugunsten einer traditionellen Ästhetik zu. (Bereits am 5. Feb. 1996 hat Klaus Huber in einer öffentlichen Diskussion anlässlich der Komponistenwoche an der Musikakademie Basel diese Gefahr erkannt und angesprochen.) Zwar erwähnt auch Patrick Müller die «geradezu klassisch anmutende Höhepunktbildung», und schon in einer früheren Ausgabe der *Dissonanz* (Nr. 58, S. 34) hat er auf die «erstaunlich konventionell wirkende Dramaturgie» hingewiesen (in diesem Artikel wurde auch der völlige Verzicht auf Mikrointervalle festgestellt), aber dem folgten keine weiteren Erörterungen dieses interessanten Problemkreises. Vielleicht könnte aber gerade das der Punkt sein, wo eine interessante Diskussion über heutiges Komponieren mit seinen ästhetischen, stilistischen und philosophischen Implikationen einsetzen könnte.

René Wohlhauser

Zur Kritik meines Buches *Die Streichinstrumente als Symbole* (Nr. 62, S. 51)

Ich freue mich, dass Toni Haefeli so eingehend auf mein Buch eingeht. Und er tut das mit einem sehr persönlichen Engagement. Gerade zu dem von ihm als überflüssig empfundenen Teil meiner Darlegung des anthropologischen Systems von Leopold Szondi holt er breit aus, und da schwingt vieles mit, das offenbar aus seiner eigenen Erfahrung auftaucht. Eine Kritik, in der der Kritiker gewissermaßen selbst «drinsteckt». Dagegen ist nichts zu sagen. Allerdings ist es für mich nun – um Herr im eigenen Haus zu bleiben – notwendig, nochmals (s. S.12 meines Buches) die Funktion des Szondi-Systems in meiner Studie darzulegen: Um anthropologische Aspekte des Musikalischen freizulegen, nutze ich das System als eine Matrix, als ein Schema, das meiner strukturalen Methode als Ordnungsraster dient. Szondis System ist wie kein anderes mir bekanntes hinreichend differenziert, um das Terrain des Menschlichen bzw. Musikalischen zu ordnen. Szondi selbst wählte – seinem Forschungsgebiet entsprechend – zur Bezeichnung der repräsentativen Faktoren Begriffe aus der Psychopathologie. Dieser Bereich ist aber lediglich eine von (theoretisch unendlich vielen) Manifestationsebenen, von der ich selbstverständlich abstrahieren muss, um zum Kontext des Musikalischen überspringen zu können. Aus diesem Grunde gehe ich auch nicht auf eine Bewertung von Szondis System als therapeutisches Werkzeug ein. (Im übrigen habe ich mein 1968 im Hinblick auf den Krankheitstheoretiker Szondi hinter mir und verstehe deshalb Haefelis Aufregung ganz gut.) Allerdings: dass Szondi als verfolgter und in Bergen-Belsen gequälter Jude die Energie aufbringt, die psychologische Dynamik des Genischen in sein Forschen und öffentliches Nachdenken miteinzubeziehen, nötigt mir Respekt ab.

Mathes Seidl