

was ein ereignis zeitigt

ZU ISABEL MUNDRYS «SANDSCHLEIFEN»

VON HARRY LEHMANN

Keine Kunst unter den Künsten ist so ephemer wie die neue Musik. Sie bezeichnet nichts mit Worten wie die Literatur, sie erinnert kaum an lebensweltliche Wahrnehmungen wie die bildende Kunst. Nur als Grenzfall versuchen die anderen Künste die Musik zu imitieren, etwa als pure Farbfeldmalerei oder als reiner Sprachklang in der hermetischen Poesie. So ist es nicht verwunderlich, dass die neue Musik immer wieder versucht, diesen basalen Mangel an Weltbezug durch eine Anlehnung an andere Künste zu kompensieren. Auch die Komponistin Isabel Mundry bezieht sich gern auf Sujets aus der bildenden Kunst, der Architektur oder der Literatur. Exemplarisch zeigt sich diese Arbeitsweise in dem Stück *Sandschleifen* für Streichtrio, Schlagzeug und Klavier, in dem sich Mundry einerseits auf ein Landschaftsbild – mit Bäumen, Haus und einem Teich – und andererseits auf eine mehrfache Bildinterpretation dieses Bildmotivs bezieht. Die Vertonung der Bild- und Textvorlage ist allerdings nicht illustrativ, so dass sich die Frage stellt, ob solche Bezüge für das Verständnis dieses Kammermusikwerks letztendlich relevant sind. Sie sind es nicht, lautet die Ausgangsthese, vielmehr handelt es sich bei dieser Bildvorlage und ihren Beschreibungen um eine Kompositionsleiter, die zurückgestoßen wird, noch während das Stück entsteht.

Was hört man also, wenn man diese Kompositionsleiter zurücklässt? *Sandschleifen* ist ein siebensätziges Kammermusikwerk, das durch vier Generalpausen unterteilt wird. Die Übergänge vom vierten zum fünften und vom sechsten zum siebenten Satz sind fließend und lassen sich nur in der Partitur erkennen. Die Einspielung des Ensemble Recherche von 2006 dauert annähernd eine Viertelstunde. Das Stück setzt mit einem Schlag ein, der von allen Instrumenten gleichzeitig ausgeführt wird und aus dem sofort ein vibrierender Streicherklang her-

vorgeht – so als ob ein Stein ins Wasser geworfen wurde, von dem sich nun kreisförmig nach allen Seiten hin kleine Wellen ausbreiten. Diese musikalische Metapher von Ursache und Wirkung wiederholt sich in den folgenden Sekunden noch mehrmals in verschiedenen Variationen, bis sie vom Klavier aufgegriffen und zu einer Folge von fünf abfallenden Akkorden zusammengebunden wird. Nach weniger als einer Minute erreicht die Akkordfolge einen Tiefpunkt, es entsteht ein kurzes Innehalten, aus dem ein statischer Streicherklang hervorgeht. Was sich in der nächsten Minute entwickelt, ist eine Art Spiegelbild des bisher gehörten musikalischen Verlaufs, in dem die Klavierakkorde aus größerer Entfernung noch einmal im Klangteppich auftauchen. Letztendlich zerfasern sie aber; immer weniger Töne drängen sich zum Akkord zusammen, bis sich hieraus einzelne melodische Linien entwickeln.

Dieser Umschlag aus der vertikalen in die horizontale Tonorganisation bildet nach einer Pause das «Leitmotiv» für den zweiten Satz. Es erklingt mehrmals derselbe einzelne Ton (ein *d*) auf dem Klavier: zunächst so leise, dass die Saite scheinbar nicht angeschlagen, sondern nur berührt wird, dann laut und klar, schließlich laut und gedämpft, dann zusammen mit einem Gong. Aus diesen Anschlägen heraus entwickelt sich dann eine Melodielinie auf dem Klavier, so dass das Stück zwischendurch im Zusammenspiel mit den Streichern den Charakter eines kleinen Klavierkonzerts annimmt. Wieder hat man es, von seiner umfassenderen Gestalt her, mit einem musikalischen Prozess zu tun, der das «Anfangsmotiv» des ins Wasser geworfenen Steins aufnimmt, wobei man es jetzt eher mit kleinen Steinchen zu tun hat, die vom Klavier zuerst mit angeschlagener, dann mit angerissener Saite in die von den Streichern aufgespannte akustische Landschaft geworfen werden. Bei mehrmaligem Hören kann man auch eine dreiteilige Gliederung

dieses zweiten Satzes bemerken: Nach einer knappen Minute markiert ein einzelnes vom Klavier angeschlagenes *d* den Beginn einer neuen Entwicklung, nach einer ebenso langen Passage beschließt eine ganze Gruppe von solchen hingeworfenen Tönen, aus denen sich die Musik entspinnt, diesen zweiten Satz.

Der dritte Satz beginnt mit hohen Flageolettönen der Streicher und mit Beckenklängen, die sich ein abfallendes Melodiebruchstück zusammensuchen. Es lässt sich eine aus fünf bis acht Tönen bestehende Gestalt wiedererkennen, welche im Verlauf des dritten Satzes immer wieder einmal auftaucht und zunehmend den engen Ambitus des Anfangs sprengt. Nach weniger als einer Minute tritt auch das Klavier zusammen mit einem Glockenspiel hinzu, wobei die übernommenen Melodielinien zunehmend ornamental wirken. Sie bleiben zuletzt eine Verzierung zu dem, was die Violine, die Bratsche und das Cello spielen. Man könnte sagen, dass im Unterschied zum vorangegangenen zweiten Satz das Streichtrio jetzt das Klavier als hervortretendes Soloinstrument ablöst. In der Schlussphase hört man drei, vier Mal eine ähnliche Klavierlinie heraus, so als ob das von den Streichern gesuchte Melodiebruchstück jetzt eine klare Form gefunden hätte. Danach klingt der Satz auf reinen Beckenklängen aus.

Sobald man es einmal unternimmt, eine derart komplexe Komposition wie *Sandschleifen* zu beschreiben, wird offensichtlich, wie stark selektiv eine solche Wiederbeschreibung ist. Das Problem tritt letztendlich bei jeder Kunstgattung zutage; in der Musik und speziell in der neuen Musik scheint die Schwierigkeit aber von einer ganz besonderen Qualität zu sein. Es ist unmöglich bzw. würde vollkommen absurd werden, wenn man jedem Ton in einer solchen Komposition «Gerechtigkeit widerfahren» lassen wollte. Schnell verwandelt

sich ein Takt Musik in eine Seite beschriebenes Papier. Letztendlich ist es wohl auch nicht richtig, die einzelnen Töne als die elementaren Einheiten von Musik anzusehen, sondern es sind immer Relationen zwischen den Tönen, die eine bestimmte Rhythmik, Melodik, Harmonik und Klangfarbe aufweisen und die den Charakter von Musik oder besser gesagt von klassischer Musik bestimmen. Die neue Musik aber konstituiert sich geradezu über eine Negation solcher Kategorien. Im Vergleich zur Klassik könnte man zugespitzt sagen: Kein Rhythmus taktet Mundrys *Sandschleifen*, keine Harmonik organisiert ihren musikalischen Verlauf; wo Geräusche in die Klänge hineinkomponiert werden, beginnt die Kategorie des Klangs zu verblassen, und selbst dort, wo man melodische Linien heraus hören kann, entwickeln diese nicht jene Suggestionskraft, mit der ein Ton einen anderen im tonalen System nach sich ziehen kann. In der neuen Musik werden die klassischen musikalischen Parameter derart entgrenzt oder gar negiert, so dass sie ihr altes Beschreibungsvermögen verlieren.

Man kann sich natürlich fragen, ob Musik überhaupt beschrieben werden muss. Aber hier verhält es sich so wie in der bildenden Kunst, von der Arnold Gehlen sagte, dass sie «kommentarbedürftig» geworden ist. Der Kommentar und die Interpretation verändern in der ästhetischen Moderne ihre Funktion; sie dienen dazu, die neue Musik überhaupt erst als Musik im sozialen Raum hörbar zu machen. Wenn das tonale System als intersubjektive Grammatik der Musik wegfällt, dann muss sich das musikalische Kunstwerk selbst organisieren, was heißt, dass es seine musikalischen Einheiten und damit auch die hörbaren Phänomene, auf die es hin komponiert wurde, an sich selbst definiert. Neue Musik ist in einer Weise offen, dass sich eine Vielzahl von verschiedenen, hochgradig subjektiven Musiksprachen herausbilden können, die im Vergleich zur modalen oder tonalen Musik um ein Vielfaches kontingenter, unverbindlicher und privater sind. Deshalb das gängige Vorurteil konventioneller Musikhörer, neue Musik sei überhaupt keine Musik. Der Komponist kann diese Kontingenz durch spezifische Hintergrundannahmen über die Genese und den Begriff seiner Musik zu einem Spielraum für sich einschränken. Er und ein kleiner Kreis ähnlich ausgebildeter und sozialisierter Komponisten, Interpreten, Musikmanager und Liebhaber verfügen

über ein entsprechendes Vorverständnis, um diese Musik zu hören, was noch nicht heißt, sie zu verstehen – jeder andere Rezipient muss sich das Alphabet solcher Musik aneignen. Die Konzepte der Komponisten *können*, sie *müssen* hierfür aber nicht reproduziert werden, sowenig wie man sich beim Hören von *Sandschleifen* tatsächlich auf die Bildvorlage mit Pappel, Haus und See beziehen muss. Möglicherweise verfehlt eine solche komponistennahe Rezeption sogar das, was der Komponist in seinem Werk eigentlich intendiert.

Doch, wie schon bemerkt, bleibt auch die bisherige Beschreibung der ersten drei Sätze extrem selektiv und offen; man hätte sicherlich auch andere Akzente setzen und andere musikalischen Phänomene hervorheben können, zumal dies auch von der musikalischen Aufführung abhängt. Wie also geht man mit dieser Kontingenz um? Zumindest kann man davon ausgehen, dass Isabel Mundry sich in die Tradition der komponierten Musik stellt und entsprechend den Werkcharakter ihrer Musik betont. Letztendlich heißt Komponieren immer, musikalische Sinnzusammenhänge schaffen, in denen sich dann auch Risse, Brüche und Verwerfungen wahrnehmen lassen. Es gibt in der neuen Musik aber durchaus Entwicklungen, die den Begriff des Komponierens selbst preisgeben möchten. In den *Sandschleifen* zumindest ist man nicht mit diesem Problem konfrontiert; hier kann man davon ausgehen, dass sich die komponierten sieben Sätze wechselseitig interpretieren und dass sich das, was man in den ersten drei Sätzen zu hören bekommt, in irgendeiner Weise auf die noch ausstehenden vier Sätze beziehen wird. Das heißt auch, dass man die Formen, die man bislang erkannt hat, als Beobachtungsformen für die folgenden Sätze verwenden kann.

Was bislang in den *Sandschleifen* hörbar wurde, waren Fragen wie: Was ist ein Ereignis, das als polyphoner Schlag oder einzelner Ton plötzlich aufscheinen kann? Welche Entwicklungen entfalten sich aus dieser temporalen Zäsur? Es gibt das schöne Wort «zeitigen», das soviel bedeutet wie «etwas in der Zeit hervorbringen». Genauso zeitigen die musikalischen Ereignisse etwas in den *Sandschleifen*. Was zeitigt ein Ereignis? – dies scheint das Thema der *Sandschleifen* in ihren ersten zwei Sätzen zu sein. Man könnte meinen, hier vergewissere sich die Komponistin noch einmal

der Musik als einer Zeitkunst. Bereits im dritten Satz geht es aber weniger um solche Ereignisspuren, also um die musikalische Gestalt in Form jener herabfallenden melodischen Linien. Folgen sie dem Ereignis, gehen sie aus ihm hervor? Wenn sich diese Fragen überhaupt stellen, dann finden sie ihre Antwort in dem, was musikalisch folgt.

Das Gefühl, das sich beim Hören des vierten Satzes unmittelbar einstellt, ist das Gefühl von Nervosität. Zwar nimmt auch dieser Satz den Faden aus dem dritten Satz wieder auf und setzt mit einem flächigen Streicherklang ein, aber schon nach den ersten Takten wird klar, dass hier die Zeit anders verläuft. Distinkte Akkorde, die von fast allen Instrumenten gleichzeitig gespielt werden, markieren Taktanfänge, sprich, sie setzen oft die Eins im Takt, obwohl die Musik der *Sandschleifen* den Zeitfluss hintergründig nach ihrem eigenen inneren Maßstab organisieren will. Zwei konträre Zeitordnungen überlagern sich, man spürt, wie das starre Zeitschema sich über das extrem flexible und dehnbare Geflecht dieser Komposition legt. Von der anderen Seite her betrachtet verwischt die Musik selbst die ihr zugefügten Einschnitte und folgt ihrem ursprünglichen, jeden Rhythmus aufsparenden Impuls. Schließlich überkreuzen sich immer wieder aufsteigende und abfallende Linien, was den Eindruck von extremer Unruhe und von Gewalt gegenüber dem musikalischen Material erzeugt.

In dem Moment, wo die Violine eine kleine Pizzicato-Figur aus vier Tönen spielt, setzt ohne Pause der fünfte Satz ein. Anstelle des punktuellen Ereignisses treten jetzt musikalische Zellen, also kleine gestalthafte Einheiten aus einigen wenigen Tönen, hervor. Diese Einheiten stehen für sich, so dass es bildlich gesprochen zu keiner Zellteilung kommt, aus der sich dann größere Organismen entwickeln könnten. Wenn man sich mit dieser Hörerfahrung an die ersten beiden Sätze erinnert und sich noch einmal die dort aufgeworfene Frage («Was zeitigt ein musikalisches Ereignis?») vergegenwärtigt, dann macht man in diesem fünften Satz die Erfahrung: es zeitigt nichts. Der Stein fällt ins aufgewühlte Wasser, in dem er keine Spuren mehr hinterlässt. Was sich hier musikalisch ereignet, löscht sich von selbst wieder aus und überschreibt fortwährend das auditive Gedächtnis seiner Hörer. Für eine Minute regiert in den *Sandschleifen* die physikalische Zeit und bringt die musikalische Zeit zum Verschwinden.

Was diesen und den vorangegangenen Satz eint und beide Sätze bruchlos ineinander übergehen lässt, ist ihr negativer musikalischer Sinn. Sie entwickeln zwei unterschiedliche Prozesse, in denen das Zusammenklängen der akustischen Ereignisse das eine Mal gestört und das andere Mal blockiert wird.

Der sechste und vorletzte Satz setzt ähnlich wie der vierte mit einem vorsichtigen flächigen Streicherklang ein. Diesmal aber nimmt die Musik eine vollkommen andere Wendung, sie durchläuft nicht jene Reihe rhythmischer Selbstblockierungen, sondern setzt ihre Formen frei, so als ob die Instrumente farbig schillernde Seifenblasen in den akustischen Raum aufsteigen ließen – und ihnen nachhörten, bis sie zerplatzten. Alle in den ersten drei Sätzen gehörten musikalischen Figuren erklingen in einer transparent gewordenen Gestalt wieder: der einzelne Klavierakkord, die herabfallende siebentönige Linie, die Klangflächen der Streicher, der einzelne Schlag als gedämpfter Ton auf dem Klavier oder erzeugt von dem herabfallend federnden Bogen auf den Violinsaiten. Nun aber entfalten sie sich nach den Gesetzen ihrer Eigenzeit.

Auch der Übergang zum siebenten Satz vollzieht sich bruchlos, wieder setzt ein statischer Streicherklang ein, als ob der Vorhang zum nächsten Akt hochgezogen würde. Was in diesem Schlussteil erklingt, ist vor allem eine Steigerung jener Atmosphäre, die sich bereits eingestellt hat. Der einzelne Klavierton durchbricht nicht mehr die aufgebaute Klangfläche wie ein ins Wasser geworfener Stein. Erst recht nicht ist das Medium der Musik so aufgewühlt, dass es jedes musikalische Ereignis sofort wieder vertilgt. Jeder Klang und jedes Geräusch verbleiben jetzt mit großer Präsenz auf der Oberfläche. Eine einzelne Violin- saite vibriert, als ob sich eine windstille Wasserfläche kräuselte, die vom Metallbecken auf dem Becken erzeugen Geräusche huschen wie Wasserläufer über die Klangflächen, ein langgezogener Violoncelloton schwimmt wie ein unbenetztes Blatt daher, der auf dem Holz gestrichene Bogen lässt einen Schwarm von Mücken überm Wasser tanzen. In welchen Bildern auch immer man sich den Ausklang der *Sandschleifen* vorstellt, auf jeden Fall scheinen die musikalischen Ereignisse nicht mehr von außen in den Klangraum hineinzukommen, vielmehr bringt dieser seine Formen nun selbst hervor. Was man hört, ist eine angespannte

Stille, in der noch das kleinste Geräusch bedeutsam wird. Beinahe möchte man sagen: Hier erklingt eine Metapher des Glücks.

Aber ist dieses Hörbild mehr als eine subjektive Assoziation, wird sie von der Komposition selbst evoziert? Eigentlich bestehen die *Sandschleifen* nicht aus sieben Sätzen, sondern aus drei großen Teilen: Den ersten Teil bilden die Sätze eins bis drei, der Mittelteil besteht aus dem vierten und fünften Satz, der Schlussteil setzt sich aus dem sechsten und siebenten Satz zusammen.

Der erste Teil formuliert das Thema: Was zeitigt das Ereignis in der Musik, oder anders ausgedrückt, wie erzeugt sich überhaupt musikalischer Sinn? Entscheidend ist, dass ein hörbarer Zusammenhang die akustischen Ereignisse bindet, dass eine gesetzte Differenz sich als musikalische Einheit erfahren lässt. Hierfür müssen sich einerseits die Ereignisse als verschiedene Einheiten identifizieren lassen, und andererseits sollten sie eine starke Bindung untereinander eingehen können, sprich, es müssen rhythmische, harmonische, klangfarbliche Ähnlichkeiten und Verwandtschaftsverhältnisse jenseits des tonalen Systems erfahrbar sein. Der vierte und der fünfte Satz führen vor, wie es sich anhört, wenn genau diese Sinnbedingungen unterlaufen werden. Konkret waren es die von den Klangereignissen aufgebauten Erwartungen, welche durch rhythmische Verschiebungen und Verwerfungen enttäuscht werden. Die beiden Schlusssätze sind vollkommen transparent und lassen sich bis ins kleinste akustische Detail durchhören. Im Unterschied zum ersten Teil, wo die musikalischen Ereignisse wie Setzungen klingen, deren Folgen man nachhört, und erst recht im Kontrast zum zweiten Teil, wo die kompositorischen Vorgaben sich gegen die Musik zu wenden scheinen, erklingt jetzt vor diesem Hintergrund eine Musik ohne menschlichen Eingriff. Deshalb auch die Assoziation von einem Glück, das man leicht überhört, wenn es ohne diese Vorgeschichte erklingt.

Zurückblickend könnte man sagen, dass der erste Teil den gesuchten Klang des Glücks in einer menschlich allzumenschlichen Weise antizipiert – und dass er gerade deswegen in dem folgenden Mittelteil wieder zerfällt. Aber erst aus dieser schmerzhaften Zeiterfahrung heraus, wo der musikalische Zusammenhang zwischen den akustischen Ereignissen «künstlich» zerrissen wird, kann

sich im dritten Teil so etwas wie die Genese der glücklichen aus der unglücklichen Zeit vollziehen.

Wenn sich eine Schlussfolgerung aus den großen Vereinseitigungen innerhalb der Geschichte der ästhetischen Moderne ziehen lässt – die vom Ästhetizismus bis zur Entgrenzung der Kunst ins Leben reichen –, dann vielleicht die, dass avancierte Kunst immer dann gelingt, wenn sie sowohl einen interessanten Innen- als auch einen relevanten Außenbezug herstellen kann, wenn sie es vermag, sowohl den Kunstbegriff zu reflektieren als auch eine spezifische Erfahrung der Welt zu erschließen. In der Frage nach dem, was ein Ereignis zeitigt, kommen in den *Sandschleifen* beide Aspekte zusammen.

Im Vergleich zu allen anderen Künsten ist es in der Musik am schwierigsten, auf einen ästhetischen Gehalt zu stoßen. Es ist sicherlich ein Kriterium für den Rang einer Komposition, ob es ihr tatsächlich gelingt, ein basales Erfahrungsmuster zu artikulieren, das in der Lebenswelt eingegraben ist. Weshalb man anders als in der bildenden Kunst oder in der Literatur viel eher vor solchen Interpretationen zurückschreckt, ist die starke Abstraktion, die damit einhergeht. Allzu leicht entsteht der Eindruck, dass man das musikalische Kunstwerk auf irgendeine Aussage reduziert. Aber auch dies ist ein theoriegeleitetes Vorurteil. Ich denke, dass sich hinter dieser Angst vor der «verdinglichenden Interpretation» letztendlich ein klassisch-romantischer Kunstbegriff verbirgt. Nur wo jedes Detail pauschal wie in der klassischen Musik seinen Sinn und seine Bedeutung in der Gesamtkomposition durch ein tonales System zugewiesen bekommt, tendiert jede sprachliche Auslegung zu einer hypostasierenden Abstraktion vom singulären Phänomen. In der neuen Musik aber ist dieses Verhältnis nicht a priori reguliert, sondern muss im Akt des Hörens erst hergestellt werden. Hören in der neuen Musik heißt: akustische Komplexität sinnhaft reduzieren. Hierbei hilft kein vorgegebenes Hörschema, das die Phänomene individuiert, sondern die Unterscheidung zwischen Allgemeinem und Besonderem muss im Werk selbst getroffen werden. Auch in den *Sandschleifen* ist vorab nicht klar, welche die hörbaren Phänomene sind, die miteinander «musizieren». Neue Musik ist zunächst einmal ein weiß rauschender akustischer Körper, der vom Komponisten, Interpreten und Hörer gleichermaßen angeschnitten werden muss,

damit er erklingt. Erst wo dieser dreifache tomografische Schnitt gelingt, entsteht das neue musikalische Werk.

Die vorliegende Betrachtung versteht sich als eine Höranalyse und wird von der Überzeugung getragen, dass dem Höreindruck und seinen Verweisungen auf außermusikalische Gehalte in der neuen Musik zu wenig Bedeutung beigemessen wird. Für die alte Musik konnte sich ein allgemeines Analysevokabular ausbilden, weil die Komposition selbst von einem allgemeinen Regelwerk getragen wurde, das im tonalen System verankert war. Die Werke der neuen Musik schreiben sich im Idealfall ihr Regelwerk selbst, nach dem sie ihre musikalischen Einheiten und Bezüge definieren. Entsprechend stellt sich in jedem einzelnen dieser Werke von Neuem die Frage, was an ihnen die musikalischen Einheiten und Relationen sind, die es zu beobachten gilt. Letztendlich ist es nicht das neue Material, sondern es sind diese selbst-programmierten musikalischen Sinneinheiten, welche die Neuheit der neuen Musik ausmachen und sowohl nach innen auf die Musik als auch nach außen auf ihre lebensweltlichen Erfahrungsgehalte verweisen. Dieser unerhörte musikalische Sinn aber bleibt in den Analysen zur neuen Musik allzu oft un-erhört. ■



■ INFO

Zu Isabel Mundry siehe auch den Bericht auf Seite 78 und die Rezension der KAIROS-CD auf Seite 88 dieser Ausgabe.

CD

■ Isabel Mundry: *Dufay-Bearbeitungen / Traces des Moments / Sandschleifen*. ensemble recherche; Teodoro Anzellotti, Akkordeon. Kairos 0012642KAI

Aufführung

■ *Sandschleifen* wird am 8. Juli 2008 vom ensemble recherche bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt gespielt.

edition musica viva forum der gegenwartsmusik



EDITION «MUSICA VIVA – FORUM DER GEGENWARTSMUSIK»

JE 24,95 EUR

- DVD 1/05 DIETER SCHNEBEL – EKSTASIS (NZ 51)
- DVD 2/05 JÖRG WIDMANN – EXPERIMENTELLE KAMMERMUSIK (NZ 52)
- DVD 3/05 HELMUT LACHENMANN – FURCHT UND VERLANGEN (NZ 53)
- DVD 4/05 KARL AMADEUS HARTMANN – 3 SYMPHONIEN (NZ 54)
- DVD 1/06 HELMUT OHRING – WEIT AUSEINANDER LIEGENDE TAGE (NZ 61)
- DVD 2/06 HANS WERNER HENZE – «WAS ICH SUCHE, IST WOHLKLANG» (NZ 62)
- DVD 3/06 IANNIS XENAKIS – MYTHOS UND TECHNIK (NZ 63)
- DVD 4/06 GIACINTO SCELSI / HANS ZENDER – KLANG UND SINN (NZ 64)
- DVD 1/07 HEINER GOEBBELS – SCHWARZ AUF WEISS (NZ 71)

■ Die Edition dokumentiert ausgehend von den Veranstaltungen der musica viva-Konzertreihe des Bayerischen Rundfunks sowie der begleitenden TV-Sendereihe von BR-alpha die Konzerte in freier Folge auf DVD.

■ Interviews mit Komponisten, Dirigenten und Interpreten, die eigens für die DVD-Dokumentation entstanden sind, lassen Werk und Aufführung in authentischen Stellungnahmen lebendig werden.

■ Der Datenteil enthält Informationen zu musikalischen und technischen Fragestellungen sowie zu Werk und Komponist.

«Was diese Reihe ... am ständig wachsenden Markt der DVDs auszeichnet, ist die gelungene Vermittlungsform, denn es handelt sich hierbei nicht um abgefilmte Konzertaufführungen in mittelmäßiger Tonqualität, sondern um überlegte Begegnungen mit Werkkomplexen neuer Musik ohne intellektuelle Überfrachtung und all das ohne komplizierte Navigationsmenüs. Die optische Aufbereitung mit gezielten Kameranäherungen auf Instrumentalisten, Gesangssolisten oder Dirigenten vermittelt einmal mehr Intensität und Lebendigkeit, entkräftet mit Einblendungen aus der Probenarbeit das oft unfassbare Moment zeitgenössischer Musik. In jedem Fall gelingt es Peider Defilla, die oft rätselhaften Dimensionen neuer Musik sinnlich zu vermitteln.»

Deutschlandfunk, April 2007



«VOM INNEN UND AUSSEN DER KLÄNGE».

DIE HÖRGESCHICHTE DER MUSIK

DES 20. JAHRHUNDERTS

2 DVDS – DIE SENDUNGEN 99,95 EUR / 89,95 EUR

BESTELLNUMMER: T 6655

1 CD-ROM – DIE TEXTE 19,95 EUR / 16,95 EUR

BESTELLNUMMER: NZ 5007