

Komposition als Gedächtnis

Vortrag zum Portraitkonzert Peter Kieseewetter am 1. 12. 2010

Veranstaltet von der Münchner Gesellschaft für Neue Musik e. V.

Im Schwere Reiter, München

Meine sehr verehrten Damen und Herren, liebe Freunde der Musik von Peter Kieseewetter. Portrait-Konzert Peter Kieseewetter – „na klar, wie schön, finde ich eine sehr gute Idee“, so habe ich auf den ersten Impuls, dieses Konzert zu organisieren, reagiert. Aber was bitte ist ein „Portrait-Konzert“? Was sagen diese beiden Wortglieder? Dass ein Konzert nicht notwendigerweise ein Portrait ist, dass es aber – durch welche Zutaten? – zu einem Portrait werden kann? Portrait durch Musik? Welche Rolle spielen die in einem solchen Kontext aufgeführten Werke? Sind sie das „Portrait“ oder das Material für ein – erst vom Zuhörer zu schaffendes Bild. Bedarf es dazu des Wortes?

1. Bild

Ich habe Peter Kieseewetter 1969 kennen gelernt, 20-jähriger Medizinstudent der ich damals war, auf der vorsichtigen Suche nach einem Lehrer, der mir Antwort geben könnte, ob das, was ich da so nebenbei als Entwürfe aufs Notenpapier gebracht hatte, ob das eventuell etwas sei, das man Komposition nennen könnte. Bei dieser sehr vorsichtigen Suche, wollte ich unbedingt acht geben, beim ersten Kontakt nicht gleich so beschämt zu werden, dass alles bisher Ertastete und Erfühlte, sobald der

Blick eines Fremden darauf fiele, sich in Nichts auflöse bzw. sich als ein zu Vernichtendes erweise. Ich suchte nach einem feinfühligem Mentor.

Ich traf Peter Kiesewetter im Kontext seiner letzten Studienzeit an der Münchener Musikhochschule. Der feinfühligem Mentor war: füllig, beweglich, laut, immer in Hochspannung, immer umgeben von einer Blase von Studenten oder Kollegen von der Hochschule, umtrieblich, „humorig“, ständig Sprachspiele treibend, deftig, „boarisch“ (obwohl eigentlich ein schlesisches Flüchtlingskind), schnell im Geist und mit der Zunge spitz, manchmal derb, also auf den ersten – und für viele auch auf den zweiten Blick – die Erfüllung des Klischees vom barocken Lebensgenießer, der seine geistige Potenz lieber an die gelungenen Pointen verausgabte als an das durchgeformte Werk? Seine – bis heute unüberbotenen Hits für die Faschingskonzerte an der Musik-Hochschule waren „Stadt-bekannt“ und wurden Legende. Die Titel sprachen für sich: „Und Isolde ...?“, „Schwanenröschen“ ..., der „Tango Pathétique“ machte ihn dann „Welt-bekannt“, als Gidon Kremer ihn spielte ...
Ist das ein Portrait?

2. Bild:

Ich hörte damals radikale Ausdruckswerke von ihm wie „Agonia“ für Sopran und 2 Schlagzeuger, oder ausgetüftelte Kompositionen wie „Musik unter Tage für Oboe und Tonband“, aber er ließ mich vor allem Musik von Ockeghem hören, Jacob Obrecht, Josquin. Lange Stücke, Stille, immer wieder diese Musik, Schweigen. Diese Hörsitzungen waren Initiationen für mich, damals in seiner Wohnung noch in Fürstenfeldbruck, später dann in Türkenfeld, das Arbeitszimmer randvoll mit Platten, Noten, Manuskripten, Büchern. Immer wieder Schweigen. „Über das 19. Jahrhundert zurückspringen“, war seine Aufforderung. Und: „Gattungsgeschichte, das ist die Lehrmeisterin. Lerne die Gattungen kennen“. In diesen kostbaren Momenten war er

zugewandt, unendlich geduldig und interessiert an den tastenden Fragen, was denn nun eigentlich Musik sei, was Komponieren heißt, was denn die Tradition bedeute, die vor oder hinter uns steht, oder „über uns“. Ich lernte Kiewewetter kennen als einen Menschen, der hinter seinen vielen, manchmal krampfhaft vorgehaltenen Masken, intensivste Beziehung hatte zur Tiefe der Zeit, sowohl historisch wie persönlich, wenn man jedes Leben als eine je individuelle Aktualisierung von „Muster-Gültigem“, kollektiv Geprägtem versteht, und geistige Arbeit als ein „Schöpfen aus dem Brunnen der Vergangenheit“, wie es Thomas Mann im Josefsroman entfaltet.

Sabine Reitmaier zitiert in ihrem biographischen Beitrag in der Monographie über Peter Kiewewetter (erschieden als 51. Band in der Reihe Komponisten in Bayern), eine sehr treffende, das Leben quasi wie ein „skript“ vorausschreibende, biographische Begebenheit: Kiewewetters Kompositionslehrer Günther Bialas: „Kiewewetter, Sie müssen nicht immer bei Adam und Eva anfangen“. Dazu der Kommentar von Willhelm Killmayer: „Vielleicht doch *noch* früher ...“

Die Suche nach dem Anfang, dem Anfangenden, die Richtung des suchenden Geistes „ad fontes“ konstituiert den Komponisten Kiewewetter. Die Fragen, was bildet mich, wo nehme ich mich her, haben sein kompositorisches Leben bestimmt. Nebenbei: Selbstdefinition ist immer eine Auseinandersetzung mit der Vordefinition der anderen, des persönlichen Umfelds, der Geschichte, etc.

So heißt denn auch das für ihn wohl wichtigste Werk: „bereshit“ – im Anfang.

Und einen „Anfang“ haben Sie gerade gehört, das Klavierquartett op. 1., dessen schwierigen Geburtsprozess in den Entstehungsjahren 1971/1972 ich miterlebt habe. Dieses Stück ist mit einem Ausrufe-Zeichen geschrieben: op. 1. Es ist quasi das Nadelöhr, durch das erst der kompositorische Geist hindurchgehen musste, sich ganz

„arm“ machend, sich ganz der Reduktion der Mittel beugend, bevor sein späteres Werk, das kompositorische Werk von Peter Kiewewetter entstehen konnte. Davor gab es ausladendes wie die Fachingsschwänke, Hochexpressives, Experimentelles, Bearbeitungen und Gebrauchsmusiken, und dann das: Die Konzentration auf einen Ton, nur ein eingestrichenes a in allen Instrumenten, im heftigen Sechzehntel-Dokus des Klaviers dem Gehör wie eingehämmert, dann, als letzter Vollzug in einer großen Erschöpfung erscheint das schier unerreichbare 4-gestrichene e in der Violine, und dann im weiteren Verlauf (fast kaum wahrnehmbar) ein cis – e im Cello, eine kleine Terz, im Ganzen also ein A-Dur-Dreiklang (gegen Ende des Stücks mit einigen delikaten moll-Eintrübungen) als „Material“ einer über 10-minütigen Komposition. Hier ist alles vorgebildet, das den Komponisten Kiewewetter ausmacht: Intensität, Reduktion, quasi „körperliche“ Spannungsverläufe, die sich mit den Spannungen der exponierten Ton-Beziehungen verschränken, Formbewusstsein. Danach gab es auch wieder Humorvolles, Ausladendes, Gebrauchsfertiges, Lehrhaftes etc., sein Werk ist wirklich umfassend, wie Sie auch an weiteren Stücken dieses Abends feststellen können – aber immer blieb diese Konzentration auf den Ton das wahre Zentrum seines Arbeitens.

Was er gelernt hatte (und ich von ihm): Die „Würde des Tons“, das „Intervall als Erlebnisgröße“, diese Kategorien als bestimmende Merkmale ins komponierende Bewusstsein zu integrieren, Kategorien, die nicht so recht in die aufbrechende Zeit der 70er Jahre passten. (Erst später kam Morton Feldman mit einer ganz ähnliche Haltung in den europäischen Gesichts- und Hörkreis und zur Geltung). Damals rüttelte Fluxus und neue Expressivität an den rigiden Mauern des seriellen Denkens, und die Rede von der „Würde des Tons“ wäre ein guter Lacherfolg gewesen, mehr nicht. Und dennoch:

Ganz und gar treffend charakterisiert Magret Wolf, Komponistin und Musikwissenschaftlerin, ebenfalls aus der Kiesewetter-Schule, die sowohl psychische als auch historische „Aufgeladenheit“ von Kiesewetters Ton-Sprache: „Das Aktualisieren des Tons – in der eigenen Musik – schließt das Gedächtnis des Tons – die Erinnerung an seine Geschichte – mit ein.“ Und ich würde ergänzen: Das Erfinden von Form schließt das Gedächtnis der Form als geistige, ja spirituelle Aufgabe der westlichen Musik mit ein.

Und im Aspekt des Gedächtnisses kommen wir zu einem zentralen Punkt von Kiesewetters Musik: Seine Hinwendung zum Hebräischen. Diese äußert sich in der Verwendung hebräischer Texte und in der hebräischen Titelgebung vieler Stücke, wie im nachfolgend zu hörenden „Shoshanim“ (Rosen) oder „Gil“ (Freude). Magret Wolf sieht diese Stücke „mit hebräischem Kontext“ ganz im Sinne des oben Gesagten als „Hinwendung ad fontes, zum zeitlich am weitesten zurückliegenden Punkt des europäischen kulturellen Gedächtnisses“ – eben der hebräischen Sprache. Die hebräische Werkgruppe von Kiesewetter beginnt etwa 1991 mit seiner zweiten Symphonie, in Tel Aviv unter Lior Shambadal uraufgeführt, geschrieben als Auftrag des Kibbuz Kammerorchesters unter Verwendung des hebräischen Textes des 102. Psalms. Die Werke mit „hebräischem Bezug“, die danach in großer Zahl folgten, nehmen nach Wolf keine Sonderstellung im Werk Kiesewetters ein, sondern seien ein integraler Bestandteil seines Schaffens, in dem sich ein Wesen seiner Musik besonders entfalte. Mit dem Hebräischen verbinde Kiesewetter – so Wolf – Zeit mit Ort, wobei das Freilegen der Zeitschichten zu Musikalischer Archäologie werde. Zitat:“ Die hebräischen Titel sind historisch-archäologische Referenz. Sie verweisen auf einen unbekanntem, verborgenen Ort.“ ... „ Dieser Ort ist unsere Landschaft im historischen Gedächtnis und reicht vom zeitlich entferntesten Punkt zum uns

nächsten.“ ... und weiter: „Diese Landschaft ist das „*Gelände*“ in Paul Celans Gedicht „*Engführung*“, in dem es heißt: ... *Wir / taten ein Schweigen darüber .“*

Nach Magret Wolf verweisen Kiesewetters hebräische Titel auf diesen verschwiegenen, beschwiegenen Ort.

Von diesem Ort und der geschichteten Zeit wird wortlos gesprochen. Kiesewetters späte, zeit- und raumgreifenden Kompositionen sind Geschichten in Musik, die für jedes Stück einen eigenen Kosmos entfalten. Die Musiksprache, wie zum Beispiel in „*Shoshanim*“ (Lilien, Rosen), entlehnt dem Vers des Hohen Liedes: „*Ich bin meines Geliebten und mein Geliebter ist mein, der unter Rosen weidet*“, geschrieben für Viola und Diskant-Zither, folgt dabei nicht so sehr einer zeitgenössischen expressiven Idiomatik, vielmehr scheint das Vokabular der Werke, – das bezieht sich auch auf die Wahl der Instrumente – aus tieferen Schichten zu stammen. Stücke wie diese stehen quer zur Augenblicks-Empfindung und -Empfindlichkeit der Moderne. Mit ihrem stetigen, manchmal syllabischen „*Erzähl- Gestus*“ erscheinen sie nicht nur als „*Lieder ohne Worte*“ sondern auch als Mediationen der Überlieferung. Sie machen erfahrbar: mit dem Erklängen des Tons, dem Gewährwerden des Akkords, mit dem Erscheinen der Linie, mit der Ausdehnung des Klingenden, mit dem Heraustreten einer „*Schöpfung*“ tritt auch die Zeit und damit der Tod auf die Bühne des Bewusstseins.

Wie gelingt es Kiesewetter, seine Musiksprache soweit dem archaisch Typischen, dem Vorvergangenem anzuverwandeln, ohne in billigen Exotismus zu verfallen? Wie besteht man den Ruf, der vom Alt-Hergebrachten an einen ergeht, ohne ihm seine künstlerische Individualität zu opfern? Ganz wesentlich für das Bewältigen dieser künstlerischen Herausforderung scheint mir das eingangs aufgezeigte Strukturmerkmal von Kiesewetters Schaffen zu sein: Die Ebene der musikalischen Reflektion ist von der Ebene der musikalischen Aktion nicht zu trennen. Das Ton-

Denken nicht vom Ton-Setzen. Das Denken über Musik und das Denken in Musik sind eins. Diese Haltung erlaubt die individuelle Prägung des überindividuell Präformierten. Und es bezieht Parodie, Persiflage, als das zweite Merkmal dieser überindividuellen Haltung mit ein – denn schon immer gehörte auch die Maske als Requisit zum kultisch-überindividuellen Bereich.

Schicksalhaft ist für den Komponisten die Begegnung mit dem Hebräischen und dem Land dieser Sprache - Israel - geworden. In dieser Sprache und dem schier endlosen Bedeutungs- und Beziehungshorizont, den ihre Worte, Silben und Laute eröffnen, findet der Komponist eine Verbindung von Uraltem und jeweils individuell neu Geprägtem. Dazu die Begegnung mit der Wüste in Israel, er selbst spricht von der „Wüstenfarbe“, welche das Hebräische für ihn habe. Die Wüste und das damit evozierte Bild der Leere, als dem einzig wahren vom abbildlosen Einen und Ewigen Gott, trafen auf ein Ausdrucksbedürfnis, das schon lange in ihm angelegt war, aber noch nicht seine eigentliche Sprache gefunden hatte. Denn nicht zuletzt scheint auch erst das mit dem Bild der Wüste hervortretende Bild der Wüstenwanderung jene seelischen Weiten aufgetan zu haben, denen sich die Intensität seiner Musiksprache der letzten Jahre verdankt.

Nicht zu trennen und auf grausame Weise stimmig mit dem Bild der Wüste und der Bedrohung durch innere und äußere Verwüstung ist allerdings das persönliche Schicksal des Komponisten, den eine progrediente schwere Erkrankung zunehmend aller Artikulations- und Bewegungsmöglichkeiten beraubt.

Die Eindrücklichkeit von Kiesewetters Musik verdankt sich einer Expressivität, deren individueller Charakter durch Reduktion der Mittel und Gesten bestimmt ist. Den sparsamen Gesten, deren Wachstum wir miterleben, eignet quasi Persönlichkeit. Der

Hörer erlebt hautnah das Gefährdetsein aller Gestaltung und aller Gestalt. Sinn stellt sich eher im Schicksal dar, das die musikalischen Gebilde erleiden als in der Konstruktion oder der Struktur der Elemente. So gehört, sind Peter Kiesewetters Werke – ergreifende – Erzählungen in Musik.

Nikolaus Brass