



Emil Meerkämpers Eisblumen, entstanden um 1920 in Davos.

Foto Fotosammlung Ruth und Peter Herzog

BILD DER WOCHE

Eisblumen-Träume

Von Katja Petrowskaja

Der Traum von Schnee und Frost wird mit jedem Jahr größer und nostalgischer, als wären sie endgültig irgendwo in der märchenhaften Welt unserer Kindheit geblieben, als wären Eisblumen und Schnee die Kindheit selbst. Der Schnee tritt von uns weiter in die Vergangenheit zurück, zieht höher in die Berge, weiter nach Norden. Sogar ein gewöhnlicher Winterurlaub bekommt die Züge einer Pilgerfahrt Richtung Schnee. So wie man früher in dünnen Jahren den Regen herbeigerufen hat, hat man in Moskau nun angefangen, den Schnee zu beschwören, wenn auch nur im Spaß und auf Facebook. Seit kurzem gibt es in Russland den hochmütigen Begriff „Euro-Winter“, womit nicht nur der sneeloose europäische Winter gebrandmarkt wird, sondern unterschwellig – wenn auch ironisch – die Demokratie der lauwarmen Europäer verspottet wird. Denn: Alles schmilzt.

Die Sehnsucht nach dem weißen Schnee, nach der Erneuerung, nach der

Stille hat mich auf die Idee gebracht, statt des Fotos hier eine leere Stelle zu lassen. Vielleicht in einem schwarzen Rahmen, um die Weiß des Papiers zu entblößen, als Hommage an den nicht gefallenen Schnee, als Todesanzeige.

Aber dann habe ich dieses Foto gefunden, das vor hundert Jahren in Davos entstanden ist. Es hat mich zurück in die Welt meiner Kindheit katapultiert. Ich habe geglaubt, hier etwas zu erkennen. Eis-Träume verderben nicht, sie frieren nur ein. Eis spricht aus der Ewigkeit.

Ob es an einer besonderen Krümmung der Schneepflanzen lag, an der Silhouette ihrer Verzierung? An dem Fokus zwischen Erinnertem und Erträumtem? Die Farnwedel, die Asten, der Feuervogel. Wo ist hier das fotografische Punktum? Und wer ist hier der Künstler – Väterchen Frost?

Auf diesem Foto ist das Märchen direkt auf die Oberfläche graviert. Unten lodert das Feuer, erstarrte Eisflüsse schlängeln sich nach oben, Eispflanzen entfalten ihre Flussärmel. In dieser Landschaft tritt der Urwald in Erscheinung, die dunkle Grenze der Tannen, von Bergen gekrönt, alles mit Puderzucker bestreut. Wir folgen dem Fotografen und blicken in ein verzaubertes Reich. Er schaut durch seine Linse auf eine undurchsichtige Fensterscheibe. Ganz oben ist sie nur beschlagen. Verbirgt sich dahinter eine reale Berglandschaft? Oder gehören die dunklen Linien zur Eisblumenstruktur?

Die Betrachtung von kaltem Eis weckt unerwartet warme Gefühle. Eiskristalle, in einer dichten spitzenartigen Schleife, die den Blick nach draußen versperrt, lassen die Wärme und Geborgenheit des Hauses stärker spüren. Wir stehen selbst in diesem warmen Vorraum. Die phantastischen Frostblumen verkapseln unsere Innenwelt, machen aus ihr eine prachtvolle Schatulle. Man kann an die Scheibe hauchen, um ein Guckloch zu machen, ein Atem-Auge nach draußen. Als ich Kind war, dienten mir die Eisblumen als ein Beweis dafür, dass die Schneekönigin vorbeigefahren war und die Blumen ausgeatmet hatte. Sie wollte unbemerkt bleiben. Diese Blumen bezeugten damit auch die Wahrheit aller anderen Märchen.

Emil Meerkämpfer, ein junger deutscher Ingenieur, zog wegen seiner Lungenkrankheit im Jahre 1900 nach Davos. Dort eröffnete er ein Fotoatelier, porträtierte Kurgäste, Wintersportler und Einheimische, aber vor allem wurde er durch seine Ortsansichten bekannt. Die Postkarten mit seinen Motiven wurden aus Graubünden in die ganze Welt verschickt. Und wenn man auf die geographische Karte des Kantons schaut, ist man verblüfft, wie ähnlich sich die Bergketten auf der Karte und die Eis-Ornamente auf dem Foto sind. Eine Ähnlichkeit, auf die man nur hinweisen darf, ohne sie zu erklären. So wie das Schicksal von Hans Castorp aus dem „Zauberberg“ von Thomas Mann, der als junger Schiffbauingenieur nach

Davos kommt, ein Echo bildet zur „Ankunft“ von Meerkämpfer (mit seinem seemännischen Namen). Und ja, die Ansichten.

Denn das Geheimnis der Eisblumen liegt auch darin, dass sie uns ständig an etwas erinnern, sie bilden unvorhersehbare Ähnlichkeiten. Sie wachsen, wenn andere Blumen und Pflanzen vor Kälte erstarren, als übernehmen sie eine Aufgabe, die die vegetative Welt im Winter nicht mehr vollbringen kann. Oder wie Adrian Leverkühn, der im „Doktor Faustus“ nicht darüber hinwegkam, dass Eisblumen „mit einer gewissen gaulenden Unverschämtheit Pflanzliches nachahmten“.

Walter Benjamin hat die Verschmelzung der Formen von Eisblumen beschrieben, als Komplott zwischen Kindlich-Märchenhaftem und Natur-Volkstümlichem, das einen organischen Übergang zwischen Kultur und Natur bilde. Die bunten bäuerlichen Tücher der Frauen auf einem Moskauer Wintermarkt seien mit blauer Wolle genäht, die Eisblumen nachbildete.

Eisblumen entstehen und verschwinden auf der Grenze zwischen Natur und Zivilisation. Eigentlich müsste man heutzutage solche Fenster wie auf dem Foto sofort denunzieren, denn die Existenz dieser Blumen bedeutet schlicht, dass die Fenster undicht sind, sich dort Schmutz und Feuchtigkeit gesammelt haben. Eine Reminiszenz an eine Zeit vor der Energieeffizienz, so wie der Rauch von Lokomotiven.

Zukunftsmusik

Wie hört man 2030? Acht Szenarien

Von Marcus S. Kleiner und Holger Schulze

Wer Musik hört, hört sie fast immer in den Grenzen der eigenen Zeit und Kultur. Bevor Techniken des Aufzeichnens und Abspielens im 19. Jahrhundert erfunden wurden, war Musik an bestimmte Orte gebunden: ob bei Hofe oder auf dem Markt, ob im Wirtshaus oder auf dem Rummel, in der bürgerlichen Stube oder zum Gottesdienst. Das änderte sich mit dem Grammophon, dem Volksempfänger, mit der HiFi-Anlage im Wohnzimmer, dem Walkman, den MP3-Playern unterwegs und im Augenblick mit den Streaming-Diensten. In fast jeder Situation und zu nahezu jeder Zeit kann man nun aus unvorstellbar vielen Musikstücken wählen. Wohin führt diese Befreiung: Ersehnen wir weitere Entgrenzungen? Setzen wir uns künftig neue Grenzen? Erleben wir Musik dadurch anders? Idealisieren wir die Vergangenheit? Acht Szenarien zum Musikhören der nächsten Jahrzehnte.

Keiner kauft Musik

Ich erwerbe Musik (was für eine befremdliche Formulierung, nicht?) nur noch in Ausnahmefällen. Niemand kann sich heute den Erwerb mehr leisten. Musikhören wird von Experten- und Assistenzsystemen organisiert und kuratiert. Sie wissen doch viel besser, was du jetzt hören musst und willst – vor dem Einschlafen, beim Workout, vor dem Termin oder zum Kochen. Das Tollste aber: Sie verlangen keine Extragebühr! Deine übliche Mitgliedschaft bei einem der globalen Datendienstleister reicht aus. Wenn du ein bestimmtes Vintage-Album, etwa des frühen 21. Jahrhunderts, erwerben möchtest, musst du in eines der Sammlerforen gehen. Unter 2000 Yuan gibt es da kaum etwas. Dafür kriegst du dann Originaldatensätze von frühen MP3. Viele erinnern sich gerne an das futuristische Hoppeln durch die niedrige Kompressionsrate jener Jahre.

Akustische Pawlows

Überall, wo ich bin, ist meine Musik. Unmittelbar und zum kleinsten Preis. Mein Musikerleben ist zu einem digital-akustischen Anzug geworden, der sich mir jederzeit gut anpasst. W-Lan ist überall. Ich nenne das Freiheit. Ein Freund – ein analoger Euphoriker, wie ich ihn nenne – kann das nicht nachvollziehen. Er behauptet, Streaming mache musikalisch taub, weil man sich durch die Allverfügbarkeit weniger intensiv mit der Musik auseinandersetze. Streaming-Dienste, denkt er, würden permanent einen neuen Mainstream erzeugen, der immer zu mir passen und sich mir anpassen würde. Playlisten sind für ihn ein Manipulationswerkzeug. Die Vielfalt an Musik verschwinde damit ebenso wie eine Breite der Musikerfahrung. Streaming-Dienste konditionierten uns, sie machten uns zu akustischen Pawlows. Für mich ist das eine Verschwörungstheorie.

Contactless Analog

Meine Musik habe ich immer noch auf Vinylplatten, Musikassetten, auch CDs. Ich sammelte sie seit den Siebzigern. Einen Plattenspieler oder einen CD-Player habe ich nicht mehr. Analoge Datenträger werden jetzt vollkommen anders abgetastet und archiviert. Mechanisch funktioniert in diesen Geräten kaum mehr etwas. Die Abtastung erfolgt berührungslos, teils optisch, teils durch subsonische Techniken – die ohne jede Berührung und Bewegung der Scheibe oder des Bandes auskommen. Dafür sind sie dann auch nicht ganz billig, wirklich nur noch etwas für Connoisseure jenseits eines steuerungspflichtigen Monatsgehaltes. Es ist mein Genuss, mein Elysium, meine kontaktlose, gegenwartsthobene Sphäre audiophilen Genusses. Der analoge Euphoriker wird diese raffinierte Sensorik nie verstehen.

Streaming vs. Loudness

Der Loudness-War der späten Zehnerjahre hat uns fast taub gemacht. Die Musikindustrie interessierte sich ausschließlich dafür, Musik in immer höheren Lautheitspegeln zu produzieren, um Songs direkt voneinander zu unterscheiden. Daraus ist ein undifferenzierter Musikklangsbrei entstanden, da die Dynamik erzeugende Differenz von laut und leise immer weiter angeglichen wurde. In dieser Zeit waren es kurioserweise die Strea-

ming-Dienste, die sich für die Qualität des Musikhörens engagierten. Sie machten dem Loudness-War durch eine Gehörschutznorm, die sich zu einer EU-Richtlinie weiterentwickelte, ein Ende. Sie wurden zu Musiktherapeuten, die uns eine bekömmliche Lautstärke von Musik therapeutisch verschrieben haben. So sensibilisierten sie uns, wieder auf unser Gehör zu hören. Der Traum aller Technoutopisten.

Hearing Aid Listening

Musik höre ich nicht mehr einfach so aus Lautsprechern oder auf Kopfhörern. Meine Datendienstleister archivieren im Expertensystem nicht nur meine Stilpräferenzen und Idiosynkrasien von Ort und Zeit – sondern auch all meine erworbenen Hörschwächen, meinen Tinnitus und meine altersgemäße Absenkung der Hörfähigkeit. Dadurch wird mir ein Musiksignal gesendet, das dynamisch ausgeglichen wird, entsprechend meiner Hörschwächen. Wenn ich dann doch einmal ohne diese Angleichung höre, kommt es mir vor, als hätte ich meine Brille vergessen: Alles klingt ärgerlich blass, schlierig und fade. Durch diese Technik kann ich Musik erst richtig hören: Sie wird meinem Hören so angeschmiegt, dass ich sie mit allen ehemals ungehörten Einzelheiten genießen kann. Als wäre ich lange nur durch eine verschwommene Welt von Musikstücken gestolpert. Ich höre, endlich, wirklich Musik (so kommt es mir vor).



Illustration Kat Menschik

Kiez-Clouds

Städte sind Musik-Maschinen und Musik-Tankstellen. Ein ununterbrochener Ambient-Sound groovt uns in das Stadt- und Selbst-Erleben ein. Ich kann diesen Klang jeder Stadt shazamen und in Cloud-Playlisten laden. Jedes Gebäude und jeder größere Club der Stadt bietet seine eigene Playlist an für eine geringe, monatliche Stadtmusik-Pauschale. Musikläden brauche ich nicht mehr. Anstelle dieser analogen Jäger- und Sammler-Kulissen sind Musik-Tankstellen getreten, Kiez-Clouds, die an die Musikgenres der jeweiligen Clubs angepasst sind. Alles wird automatisch in meine Playlists eingefügt. In meiner Smart Home Disco tanze ich dazu. Wenn ich eigene Musik hinzuladen will, kostet das aber extra.

Inner Ear Sensorics

Kabel und Membranen senden schon lange keine Musik mehr in meine Ohren. Fast mittelalterlich käme mir das jetzt vor. Die aufgezeichneten Klänge werden direkt und drahtlos in das Innenohr gesendet. Das Eintreffen der Klänge nach den Hörnerven beweglich gestaltet und angepasst werden. Meine Abspielgeräte spielen somit auf und in meinem Körper – so intensiv habe ich vielleicht nie zuvor Musik erlebt. Mir fehlt dieses sensorisch genussvolle Hören fast, wenn ich gelegentlich Konzerte besuche. Ich mag noch Konzerthallen und Clubs, aber eher aus einer alteingübten Kneipen-Nostalgie. Das Hören durch zeitgenössische Audiosignalsensorik ist eindeutig die bessere Erfahrung. Gewöhnungsbedürftig allerdings ist es für Altvordere, die das Knistern auf ihren Tonträgern bewundern.

Analoge Euphoriker

Wenn ich eine Platte auf meinen Dual 701 Plattenspieler, Baujahr 1973, lege und das Knistern bei der Begegnung von Nadel und Platte erklingt, beuge ich mich auf eine Erinnerungsreise. Ich denke an meine erste, bewusste Musikbegegnung: an den ersten eigenen Plattenspieler; an die Euphorie beim Besuch von Plattenläden und Plattenbörsen; an das archaische Stöbern nach Raritäten in den globalen Musikarchiven; an die minutiöse Inszenierung der eigenen Plattensammlung; an das Eintauchen in fremde Sammlungen; an das eigenständige Reparieren meiner Plattenspieler; oder an die nie enden wollende Suche nach dem perfekten Plattenspieler. Unbegreiflich für mich, welche Wonnen das digitale, das von Software bestimmte Hören mit seinen kaum noch physisch spürbaren Musikkörpern und Musikprothesen auslösen soll. Die sensorische Utopie, von der sie so oft reden, wird mir immer fremd bleiben.

Marcus S. Kleiner ist Professor für Medienwissenschaft an der SRH Berlin University of Applied Sciences. Holger Schulze ist Professor für Musikwissenschaft an der Universität Kopenhagen.



Auf Ihre Frage habe ich lange gewartet, liebe Frau Lambrecht! Sie liegt ja allen Freunden dieser unmöglichen Kunstform schon seit Jahren schwer auf der Seele. Ungezählte Pausengespräche drehen sich darum, in Bayreuth oder Berlin oder Bonn; die absurdesten Pro- und Contra-Threads in Internetforen wurden schon dazu gespannt, alles ohne Ergebnis, während die konzertante Mode, die so harmlos als Sparmaßnahme getarnt 1960 in Salzburg begann, sich unaufhaltsam zu einer flächendeckenden Plage entwickelt hat.

„Konzertante Aufführungen von Opernwerken verbreiten sich in den letzten Jahren wie eine Hydra mit immer größeren Armen“, klagte zu Beginn dieser Spielzeit Wiens Staatsopernlangzeitdirektor und Servus-TV-Moderator Ioan Holender. Dem ist so, egal, wie viele Gliedmaßen einer Wasserschlange zustehen. Es geht in Musik- und Operndingen nie um das, was der Realität entspricht. Es geht vielmehr um Surreales, um Träume und Offenbarungen, die Realität werden könnten. Das ist bekannt, seit Claudio Monteverdis „Orfeo“ 1607, gewappnet nur mit einfacher, begleiteter Monodie, die Hölle betrat

und wieder verließ. Es wurde danach immer wieder neu in Erinnerung gerufen, von Purcell, Händel, Mozart, Beethoven, Weber, Bellini, Donizetti, Meyerbeer, Verdi, Wagner, Puccini, Strauss, Britten, Schreker, Berg, Rihm und vielen anderen mehr. 1913 verfasste Oskar Stark sein mehr als fünfhundert Seiten starkes Manifest zu Paradoxie und Anarchie der Oper. Zuletzt wurde es bestätigt durch das Wirken Gerard Mortiers, der von sich und anderen Opernmachern verlangte, die „Routine der Alltäglichkeit zu durchbrechen, die Akzeptanz wirtschaftlicher, politischer und militärischer Gewalt als Normalität in Frage zu stellen und die Gemeinschaft zu sensibilisieren für Fragen des menschlichen Daseins, die sich nicht durch Gesetze regeln lassen; und zu bekräftigen, dass die Welt besser sein kann, als sie ist.“

Besser kann man es nicht sagen. Ohne Pathos geht das nicht. Auch nicht ohne Zivilcourage. Billig ist beides nicht, natürlich sprengt das Gesamtkunstwerk Oper regelmäßig das Budget. Die konzertante Aufführung einer Oper, ohne Szene und Aktion, ohne Bühnenbild, Licht und Kostüm, ist nichts weiter als das halbierte Gesamtkunstwerk: eine „Unsitte und Uniform“ (Holender) oder, wie es der Kritikerkollege Carsten Niemann formulierte: „Oper ohne Unterleib“ – auch so ein

schönes Bild, das etwas schief in den Angeln hängt, schließlich singen Opernsänger nicht nur mit dem Zwerchfell, sondern vor allem mit den Stimmbändern, und man hört ihnen auch nicht nur mit dem Sonnengeflecht zu, vielmehr mit Auge und Ohr. Aber wir verstehen, was gemeint ist: Es geht um die Amputation von etwas Wesentlichem.

In der Praxis werden paradoxerweise vor allem unbekannte Stücke amputiert. Mozarts „Zauberflöte“ würden die Opern- und Festivalintendanten niemals konzertant anbieten. Aber die „Perlenfischer“ von Bizet, „Dinorah“ von Meyerbeer oder „Anna Bolena“ von Donizetti, wenn überhaupt, dann so. Warum? Teure Probenzeit fällt weg, die Kosten für Ausstattung, Regie und Abendspielleitung werden eingespart, außerdem langt, je nachdem, die Gema nicht so heftig zu. Für eine „nichtbühnenmäßige“ Darbietung gilt im deutschen wie auch im österreichischen Urheberrecht das sogenannte Kleine Recht. Was freilich „nichtbühnenmäßig“ bedeutet bei einem um die Hälfte seines Selbst gekürzten Bühnenwerk, bleibt den Juristen überlassen. Zum Vergleich: Beim Großen Recht, beispielsweise der szenischen Vollproduktion des „Rosenkavaliers“ an einem großen Haus, in München oder Berlin, müssen zwischen 13 und 17 Prozent der Einnahmen abge-

führt werden. Ein weiteres Argument für die konzertante Aufführung lautet: Unbekannte Stücke, Wiederausgrabungen oder Werke aus dem randständigen Belcanto-Repertoire ziehen eh kein Publikum. Im Übrigen dient die konzertante Aufführung immer auch als ein Feigenblatt, das die traurige Schrumpfung des Angebots verhüllen soll. Im deutschen Semi-Station-Betrieb subventionierter Opernhäuser werden heute, wie das Musikinformationszentrum ausgerechnet hat, nur noch rund fünfzig Werke gezeigt, die zum Kanon der sogenannten „Erfolgstücke“ gehören.

Kurzum: Die konzertante Aufführung ist ein Armutszeugnis. Erstens unterschätzen die mutlosen Opernmacher damit, wie so häufig, ihre Kundschaft. Zweitens wird etwas Nichtpopuläres nicht bekannter, wenn es nur als halbe Sache präsentiert wird. Drittens können auch konzertant neuerdings enorme Extragagen auflaufen, aber auch Extraprofite erzielt werden: Man engagiere einen mediengestählten Opernsuperstar, etwa Anna Netrebko. Wenn sie singt – egal, was sie singt –, ist die Hütte voll. So wird aus einer halben Sache ein komplettes Konsumvergnügen. Oper reduziert sich auf Spitzentöne. Kein Regisseur stört. Die konzertante Aufführung wird zur Waffe gegen das Regietheater. Aber das ist wieder eine andere Geschichte.