

ZeitenUmbrüche

Vortrag in der Ev. Stadtakademie am 13. Juni 2017

Folie 2

Die Bochumer Tage für neue Musik stehen in diesem Jahr unter dem Titel ‚Türen ins Offene‘. Unser heutiger Vortrag steht unter dem Thema ‚ZeitenUmbrüche‘. Wie geht das zusammen?

Gemeinsam ist uns die Erfahrung von Zeiträumen, in denen Gewissheiten bröckeln und fest gefügte Begrifflichkeiten ins Wanken geraten. Gemeinsam ist uns auch die Erfahrung, dass in solchen Zeiten Unsicherheit um sich greift, Fremdes in unser gewohntes Gesichts- und Umfeld einbricht und wir mit vielfältigen neuen, noch ungewissen Wahlmöglichkeiten und Perspektiven konfrontiert werden.

So war es aber auch schon im 16. Jahrhundert, als das mittelalterliche Weltbild unter den veränderten Umständen der Entdeckung der Neuen Welt, der Reformation, und des neuen Kommunikationsmittels Buchdruck an Gültigkeit verlor, - so reagiert die Moderne auf ein komplett verändertes Lebensgefühl, indem nichts mehr selbstverständlich erscheint und selbst kleinste bisher für unteilbar gehaltene Bestandteile - wie das Atom – noch spaltbar werden.

Wir können also einerseits Zeiten beschreiben, in denen sich ein Lebensgefühl, eine gesellschaftliche und kulturelle Situation und künstlerische Ambitionen zufriedenstellend ausprägen und ausbreiten.

Wir können andererseits aufmerken auf Brüche in denen Neues und Fremdes spürbar wird, wo gesellschaftliche Lebenssituationen und künstlerischer Ausdruck sich zutiefst verändern.

Dies sind dann Situationen wo zwangsläufig Türen aufgestoßen werden: Türen ins Offene!

Da dies in der Musikgeschichte aber kein einmaliger Prozess ist, können wir auch von ‚ZeitenUmbrüchen‘ als einer Tradition sprechen, die gerade durch viele Umwälzungen hindurch beschrieben werden kann: oder - um im Bild zu bleiben - durch viele offene Türen hindurch beschrieben werden kann.

Der Schritt in unbekanntes, fremdes Terrain, das Verlassen eines als allgemein-gültig empfundenen künstlerischen Ausdrucks wurde zu allen Zeiten mit den gleichen Bildern einer drohenden Unordnung, eines drohenden Zerfalls korrumpiert.

Dabei wurde bewusst oder unbewusst ein Missverständnis von Tradition kultiviert, das es zunächst zu Beginn dieses Vortrags zu entsorgen gilt. Denn: musikalische Tradition entstand jahrhundertlang gerade in dem Spiel zwischen Erreichtem, Gewonnenem und dem notwendigen Ausbrechen in unbekanntes, fremdes Terrain, das dann nach kurzer Zeit selbstverständlich wieder traditionsbildend wurde.

Schöpferische Tradition glückte dabei immer in der neugierigen, staunenden Integration des Fremden unter Missachtung nationaler und religiöser Grenzen. Die Musikgeschichte zeugt von einer Fülle an Beispielen, solch schöpferischer, mithin geglückter Aufnahme und Aneignung. (Schütz: neue musikalische Deklamation in Italien – Messiaen und Kagel: indischen Rhythmen inspirieren)

Hingegen verschweigt eine bestimmte Erziehung, dass geistige Werte nur dann gedeihen können, wenn jeder einzelne sich Unerkanntes, Unbekanntes - also Fremdes aneignet. Diese Erziehung versäumt - willentlich oder vielleicht nur fahrlässig -, die schöpferische Neugierde zu fördern. Nur mit dieser Neugierde und im Kontakt mit dem Fremden entsteht aber Verstehen. Das ständige Wachsen an Wissen und Sensibilität ermöglicht erst, dass wir uns selbst und unsere Umwelt begreifen.

Folie 3

Doch zurück zu unserer Tradition der ‚ZeitenUmbrüche‘.

Gebrochen wurde zunächst einmal mit einer allgemein verbindlichen Musikpraxis – oder besser: mit den Tabus einer als alt empfundenen Musikpraxis.

Einen solchen Bruch können wir schon im Mittelalter entdecken. Dort sang man bis etwas zum 1100 in der Regel einstimmig. Doch lassen sich schon im 9. Jahrhundert Praktiken eines mehrstimmigen Gesangs nachweisen.

Diese neue unerhörte klösterliche Singpraxis bestand darin, dem einstimmigen Gregorianischen Choral eine, später auch mehrere, Stimmen hinzuzufügen.

Gemäß den Vorstellungen der frühmittelalterlichen Musikwelt kamen nur bestimmte Intervalle und Stimmführungen infrage. Diese wurden überwiegend parallel zur schon vorhandenen Stimme geführt. Hinzu kam ein Anfang, der aus dem Einklang hin zu dem bestimmenden parallelen Intervall führte und ein Schluss aus der Parallelführung der Stimmen in den Einklang zurück.

Im Einzelnen: erläutern *und Einspielung* (Parallelorganum in Quinten und Quarten / *Musica enchiriadis* -¹).

Das mehrstimmige Singen ist auch heute für Sängerinnen- und Sänger eine Praxis, die nicht selbstverständlich ist und die der Übung bedarf. Wie irritierend und im neuen Ausdruck beglückend müssen das aber Sängerinnen und Sänger empfunden

¹ („Handbuch zur Musiklehre“) ist der Titel einer Lehrschrift zum Singen des Organums

haben, als sie zum ersten mal mehrstimmig sangen und es vormals noch nie gehört hatten?

Halten wir fest: das 9. Jahrhundert (!) beschert uns in diesem zunächst irritierenden Umbruch von der Einstimmigkeit zur Mehrstimmigkeit die Geburtsstunde der Neuen Musik.

Und mit der künstlerischen Ausgestaltung der Mehrstimmigkeit eröffneten sich Dimensionen, die eine schier unbegrenzte kompositorische Entwicklung verhiessen.

Folie 4

Im späten Mittelalter in dem weltliche Musik überwog, sprach man dann auch schon von der ‚ars nova‘, der neuen Kunst, die auch sofort heftigen Anstoß erregte. Neuerungen vollzog die ‚ars nova‘ vor allem auf dem Gebiet der konsequent künstlerischen Gestaltung und des Systems der musikalischen Notation und der Verwendung von Instrumenten. Die Praktiken der ‚ars nova‘ führten dazu, dass sich sogar Papst Johannes der XXII gezwungen sah, mit einer Bulle im Jahre 1324/25 das Eindringen neuer Musik in die Kirche mit Kirchenstrafen zu belegen.

Aus dieser Zeit stammt die Sammlung der ältesten Instrumentalstücke: der Robertsbridge-Codex. Er ist das älteste Zeugnis einer Zeit, die als Aufbruch vom Mittelalter zur Renaissance beschrieben werden kann: der Gotik.

Im Mittelalter betrachtete der Mensch das diesseitige irdische Leben nur als Übergangs- und Durchgangsstadium in ein besseres Leben im Jenseits. In der Gotik entdeckt der Künstler eine neue, sinnlichere Realität. Die Entwicklung einer höfischen Standesgesellschaft und das Aufkommen stadtbürgerlicher Kulturen fördern das Aufblühen der Gotik und führen zu einer Verfeinerung und neuartigen Eleganz der Kunst. Liebevoller Detailschilderungen, bewegte Linienführung sind typische Merkmale dieses neuen Ausdrucks.

Im Robertsbridge Codex gibt es drei Estampien: sogenannte Stampftänze. Sie haben eine komplexe Form und sollten gerade aufgrund ihrer komplexen Struktur aus Wiederholungen mit verschiedenen Schlüssen die Jugend von schlechten Gedanken abbringen.

Nehmen wir uns den ersten Abschnitt einer solchen Estampie vor:

- musikalische Ornamentik ist farbig und bewegt, entzündet sich aber ausschließlich am Gerüst der parallel geführten Töne. Deren Ausdruck ist statisch, architektonisch → Gotische Plastik: nicht freistehend konzipiert, Falten des Gewandes einer Figur verhüllen jedwede Körperlichkeit; Architektur bzw. Struktur als notwendige Stütze. Architektur: Kathedrale – in die Höhe gezogen werden → Klangideal: hell, ohne Tiefe

Folie 5

In der **Renaissance** erlebt sich der Mensch wieder als Mittelpunkt des gesellschaftlichen Geschehens. Große Entdeckungsreisen, religiöse Spannungen und politische wie soziale Unruhen spiegeln eine Zeit die sich in heftigem Umbruch befindet.

Ausgehend von den italienischen Stadtstaaten wie Rom, Venedig und dem Florenz der Medici verbreitet der Humanismus ein neues Menschenbild.

Intensive Naturstudien und die Erfindung der Zentralperspektive ermöglichen es Künstlern wie Leonardo da Vinci, Michelangelo und Albrecht Dürer Malerei und Skulptur grundlegend zu erneuern. Kunst und Architektur der Renaissance führen im 15. Jahrhundert zu einer Wiederentdeckung antiker Ideale und zur Ausbildung eines völlig neuen, selbstbewussten Künstlertypus.

In der musikalischen Kunst entsteht ein neues, vermenschlichtes Klangideal, das sämtliche Parameter musikalischer Technik- und Ausdrucks umfasst: unerhörte kompositorische Neuerungen im melodischen, harmonischen und rhythmischen Bereich, die neuartige, zunächst befremdliche Behandlung zu vertonender Texte und die erstmals in den Blick genommene rhetorische Wirkung musikalischen Ausdrucks.

Wenn wir bisher von Mehrstimmigkeit gesprochen haben, so meinte dies ein Gefüge von zwei und mehr Stimmen bei dem das Augenmerk vor allen Dingen auf der horizontalen Melodielinie ruhte. Was Vertikal als Zusammenklang der Stimmen passierte - war geregelt, aber nicht zentrales Anliegen.

Das änderte sich im frühen fünfzehnten Jahrhundert² nun unter dem Einfluss einer neuen Musik, die in England entstanden war. Die englische Musik hatte sich im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert ziemlich isoliert entwickelt und befasste sich mit den Möglichkeiten der Harmonie mehrerer gleichzeitig erklingender Stimmen. Das fünfzehnte Jahrhundert war von diesen neuen englischen Harmonien gefesselt und schwelgte in der reinen Schönheit der Dreiklänge - mit großer oder kleiner Terz. So entdeckten die Musiker die Körperlichkeit des Klanges, der Entdeckung der Perspektive in der Malerei verwandt.

Vergegenwärtigen wir uns das an einem Beispiel genauer:

- Heinrich Isaac: Innsbruck ich muss dich lassen – Dreiklangsharmonik gegenüber gotischem Ausdruck.
- Andererseits ist es eine unerhörte Art der Dissonanzbehandlung, die gegenüber der Spätgotik neue Wege einschlägt (Beispielhafte Erläuterung am Klavier anhand des erklingenen Satzes: Zusammenstoß von Stimmen; Konfliktbewältigung des musikalischen Satzes).

² ebenda S. 141

- Beide Neuerungen, die Ausbildung einer Dreiklangsharmonik als Fundament und die neuartige Dissonanzbehandlung als vorwärtstreibende Kraft und logisches Moment der Weiterentwicklung von Harmonik, bestimmen die Musik bis ans Ende des 19. Jh., bis zur Musik eines Arnold Schönberg!

Zunächst jedoch gewinnt der Künstler der Renaissance über die harmonischen Neuerungen eine körperliche Tiefendimension, einen auf die tiefste Stimme bezogenen Vollklang hinzu. Vergleichbar der Gewinnung der Perspektive in der Malerei oder der Schaffung der freistehenden Plastik in der Bildenden Kunst.

... *Klangbeispiel hören* ...

Folie 6

Im **Barock** erlebte sich der Mensch nicht mehr nur als Ebenbild Gottes, als Maß und Schönheitsideal wie in der Renaissance, sondern als fühlender, als affektbegabter in seinen Leidenschaften und Phantasien. Das Barock liebte dynamische Fülle und entgrenzte die Realität durch einen phantastischen Illusionismus.

DER Komponist des deutschen Barock Johann Sebastian Bach sprach von seiner Musik in einer Randnotiz seiner persönlichen Bibel. Dort lesen wir: ‚bei einer andächtigen Musik ist allzeit Gott mit seiner Gnadengegenwart‘. Was haben wir darunter zu verstehen? – Ich knüpfe zur Beantwortung der Frage an ein Bild des barocken Sakralbaus an. Dieses Bild wird von zwei Richtungen bestimmt. Zum einen von der kontinuierlich fließenden Zeit und zum anderen vom Innehalten, vom Überschreiten des chronologischen Zeitflusses, vom verweilenden Augenblick in dieser Zeit. Beides korrespondiert mit der Architektur des barocken Sakralbaus. Das Durchschreiten der Zeit dem barocken Langhaus, das Innehalten dem barocken Kuppelbau.

Wie verhält sich das nun konkret in einem Bachschen Werk wie z.B. der Johannespassion:

Die dramatische Entwicklung der Chöre und die Erzählperspektive des Evangelisten in den Rezitativen, entsprechen dem barocken Langhaus, dessen Durchschreitung die Erfahrung von Zeit festhält.

Die innehaltenden, kreisförmigen Gestaltungen der Arien überschreiten den chronologischen Fluss des musikalischen Geschehens, halten somit Erfahrungen von augenblickszentrierter Zeitlosigkeit fest. Dieses in den Arien zum Augenblick gesagte ‚Verweile doch, du bist so schön‘ entspricht dem Prinzip des barocken Kuppelbaus.

Auf einer Metaebene wird der von Energien geladene barocke Raum dennoch noch einmal transzendiert, überschritten in eine anthropologische Dimension hinein. So im Schlusschor der Johannespassion ‚Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine‘, wo

Erfahrungen von Körperlichkeit, Dimensionen von Leiblichkeit festgehalten werden für jeden einzelnen und für uns alle. Erfahrungen wie die eines umfassenden Gebettet- und Umhülltseins. Hören Sie aus dem Schlusschor der Johannespassion ...

Folie 7

Im Zeitalter des 18. Jahrhunderts strebt der Mensch verstärkt nach Mündigkeit. Es ist die Zeit der Aufklärung, die zum Zerschlagen der alten Ordnungen und zu einer neuen Vorstellung der Würde, der Freiheit und des Glücks der Menschen führt.

Gegen barocke Lebensart, Schwulst, Pathos, Zeremoniell und Künstlichkeit erhebt sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Sehnsucht nach dem Einfachen und Natürlichen.

Drängen in der Renaissance die Körperlichkeit des Klangs, im Barock die Darstellung menschlicher Affekte in die Musik ein, so in der sogenannten Klassik das Handeln des Menschen, seine Gestik, seine Bewährung im Augenblick: lebendig wechselnde Gefühle und wacher Verstand, ausgeglichen in einer künstlerisch intuitiven Ganzheit.

Dabei veränderte das neue Zeitbewusstsein die Qualität des gesamten seelisch-körperlichen Erlebnisses, setzt Neues an die Stelle des Alten.

An die Stelle der höfischen Kultur mit den Zentren Kirche und Schloss, tritt langsam die bürgerliche Kultur mit privatem Haus, Salon, Cafe und Saal. Mit dem Wachsen dieser bürgerlichen Kultur verliert vor rund 260 Jahren die Kirche den Kontakt zum zeitgenössischen künstlerischen Schaffen!

Und trotzdem gehören größere Werke wie die Marienvesper von Monteverdi und die Bachschen Oratorien nicht in den Konzertsaal. Das ist erst bei Beethovens ‚Missa solemnis‘ der Fall.³

Das Mündigwerden des Menschen in der Aufklärung führt zum Zerschlagen der feudalen Hierarchie der Gesellschaft. Konsequenter Weise verlässt der musikalische Ausdruck - der diesem erwachenden Lebensgefühl entspricht - vollständig die hierarchischen barocken Schichtungen der Musik.

³ Mozart ... "Wir wissen von seiner eigenen Ehefrau, dass sie gesagt hat, er sei nicht im wirklichen Sinne religiös gewesen. Das bedeutet wohl in erster Linie, dass er kein ganz regelmäßiger Kirchgeher war, außer, wenn er dort musiziert hat", sagt Dr. Ulrich Leisinger vom Salzburger Mozarteum. Doch kann man von dieser überlieferten Aussage Constanzes wirklich darauf schließen, dass Mozart nicht religiös war? Auch der Musikwissenschaftler hat seine Zweifel.

"Und da müssen wir dann doch sagen, die Hälfte seines Lebens war Mozart Kirchenmusiker."

Und zwar ein sehr fleißiger, wenn nicht gar besessener. Vor allem in seiner Salzburger Zeit, als er von 1769 bis 1781 in den Diensten der dort amtierenden Fürsterzbischöfe Schrattenbach und Colloredo stand, schrieb er die meisten seiner Messen, Oratorien, Cantaten, Vespere, Sonaten und Litaneien.

Nehmen wir uns die ersten drei Akkorde des ‚Andante‘ für eine Orgelwalze von Wolfgang Amadeus Mozart zum Beispiel:

Hier ist der Dreiklang nicht mehr das Ergebnis einer planvollen Schichtung von Stimmen, sondern selbst der Ausgangspunkt für eine schnelle, wechselhafte Beweglichkeit des musikalischen Ausdrucks, bei dem immer die Melodie das Sagen hat. ... *spielen* ...

So schießt auf dem Hintergrund einer relativ einfachen harmonischen Struktur in der wachen Beweglichkeit der Musik eine unglaubliche Sehnsucht hervor. Eine Sehnsucht nach einem zutiefst selbstbestimmten Bei-Sich-Seins.

Hören Sie Mozarts ‚Andante‘ für eine Orgelwalze ... Hören Sie Mozarts Handeln, seine Gestik, seine Emotionalität, seine Bewährung im Augenblick, sein wacher, schneller Verstand und seine lebendig wechselnden Gefühle, charmant und provokativ und beides transzendiert in einer künstlerisch intuitiven Ganzheit.

Oder abseits vieler Worte zusammengefasst in dem eindrücklichen Bild einer ZuhörerIn in der St. Reinoldi-Kirche in Dortmund anlässlich eines Konzerts mit dem Andante für Orgel: das die Musik Mozarts wie ein Lichtstrahl aus dem Auge springe – welch‘ wundervolles Bild.

Folie 8

Romantik⁴

Die Romantik als Inbegriff des Phantastischen und Ahnungsvollen, des träumerisch Erahnten bezeichnet zunächst einmal mehr einen Wesenszug als eine Epoche. Im 19. Jahrhundert - als heute beschriebene Zeitepoche romantischen Komponieren - bestimmt zum erstenmal das Bürgertum in ganz Europa Inhalt und Form der Kunst. Die Künste sind aus der Kirche in den bürgerlichen Konzertsaal und Salon umgezogen. Gleichzeitig zeigt das 19. Jh. eine wirtschaftliche und soziale Wirklichkeit die trotz fortschreitender Demokratisierung das Zeitalter der Industrialisierung und der Vermassung und somit des zunehmenden Elends ist. Müssen wir also von einem gespaltenem Lebensgefühl ausgehen, mit dem der romantische Künstler dem industriellen Elend entschlüpft über ein träumerisch Erahntes?

Ich behaupte nicht. Denn die Musik des 19. Jahrhunderts entwickelt Gegenentwürfen und diesen Gegenentwürfen ist der Begriff der ‚Arbeit‘ nicht fremd. So schreibt Brahms: ‚Es gibt kein Schaffen ohne harte Arbeit. Was man eine

⁴ **Romantik** bezeichnet im 17./18 Jh. in der Literatur das Romanartige, Märchenhafte, Phantastische und in der Aufklärung besonders den Gegensatz zum Rationalen: das Empfindsame, träumerisch Erahnte.

Erfindung nennt, eine musikalische Idee, ist zunächst ein Einfall, wofür ich nicht verantwortlich bin, woran ich keinen Verdienst habe. Das ist ein Geschenk, eine Gabe, die ich beinahe verachten darf, ehe ich sie nicht durch meine Arbeit zu meinem Eigentum gemacht habe.'

Allerdings - und dies ist der wesentliche Unterschied - ist die kompositorische Arbeit eine selbstbestimmte, folgt ihrer eigenen Richtung, ihren eigenen Intentionen: Arbeit mit dem musikalischen Material als die Sehnsucht, es möge sich erfüllen, was intendiert ist! Solch romantische Musik überschreitet die industrielle Wirklichkeit, aber nicht abseits von ihr, sondern durch sie hindurch mit einem sehnsuchtsgeladenen, verheißungsvollen Begriff von Arbeit.

Musik folgt im 19. Jahrhundert oft einem Programm, einer Idee wie im folgenden Beispiel dem ‚Kreuzweg‘ und seinen Stationen.

Dabei wird die harmonische Entwicklung der Tonalität, wie sie sich in der Renaissance entwickelte, bis an ihre Grenzen getrieben - immer mit der Gefahr in Atonalität umzukippen.

Hören Sie aus den Kreuzandachten von Franz Liszt, das Stück ‚**Jesus wird entkleidet**‘ - entkleidet wird allerdings die gewohnte Tonalität. Im Verlauf des Stückes verlieren wir bald den harmonischen Boden unter den Füßen. So wird das Stück zu einem Paradigma einer sich auflösenden Tonalität ...

Folie 9

Im **20. Jahrhundert** befinden wir uns dann in einer Situation epochaler Umwälzungen, die das Bild grundlegend veränderten, das sich die Menschen von ihrem Planeten bisher gemacht hatten.

Anschaulich ist eine Geschichte über Kandinsky, der in Paris weilte. Als er dort von den neuesten Entwicklungen in der Physik, der Spaltung des Atoms hörte, drängte sich ihm der Eindruck auf, das die Steine der ihn umgebenden Häuser sofort schmelzen müssten.

Diese erdbebengleichen Umwälzungen führten auch zu Umbrüchen in den künstlerischen Gesetzmäßigkeiten. So der Impuls zur Abstraktion in der Malerei befeuert durch die faszinierende Gegenstandslosigkeit der Musik.

Zudem befreite man sich aus dem System der perspektivischen Räumlichkeit. In der Musik schaffte man das seit der Renaissance geltende harmonische System der temperierten Tonalität ab.

Die Zerschlagung des einheitlichen Bild bzw. Tonraumes, die Verselbständigung der Klang-Farben, Formen und Strukturen und die zunehmende Dynamisierung lassen die Frage nach neuen Gesetzmäßigkeiten in Bildender Kunst und musikalischer Kunst aufkommen: wie ist der Bild bzw. Tonraum zu strukturieren, auf welchem Reglement beruht von nun an die Stimmigkeit einer Komposition?

Um diese grundlegende Frage zu beantworten, widmen wir uns einem Thema, das Arnold Schönberg seinen ‚Variationen über ein Rezitativ‘ für Orgel 1941 zugrunde gelegt hat. ... *spielen und entwickeln* ...

1. Vorübung: C-Dur Tonleiter // vollendet // unvollendet
2. Gesamtgestalt: Klanggebärde
3. Thematische Keimzelle
4. Gesamte Melodie / expressiver Umfang
5. Rhythmus / Beschleunigung / Verlangsamung
6. Dynamik / Höhepunkt im Fortissimo
7. Nochmals Gesamtgestalt: in dem wir das Schönbergsche Thema als Klanggebärde beschreiben und erinnern können wir es als Klangbild im Bewusstsein halten.

Beschluss – Folie 9

Was wir **heute** gewohnt sind als neue, oftmals immer noch befremdliche Musik zu betrachten versuchte zunächst Antworten auf den Bruch einer Tonalität zu finden, die in der Renaissance geschaffen, in Barock, Klassik und Romantik weiterentwickelt und letztendlich in der Spätromantik zerbrach.

Diese **Neue Musik** hob bei Satie, Debussy, Ravel und Mahler an, kam bei Schönberg, Strawinsky und Ives heraus, ward von Webern und Varèse weitergetrieben und setzt sich in jüngerer Zeit bei Cage, Messiaen, Ligeti, Kagel, Nono, Penderecki, Schnebel, Lutoslawski, Allende-Blin, Scelsi, Crumb und vielen anderen fort.

Die musikalischen Antworten dieser Komponisten auf den Zusammenbruch der gewohnten Tonalität hörend sich zu erschließen, mag manchem immer noch wie eine Zumutung erscheinen. Diese Zu-mutung aufzunehmen, d.h. den Mut aufzubringen die gestaltete Widersprüchlichkeit einer zeitgenössischen musikalischen Sprache auszuhalten, sich ihr zu stellen, ist aber gerade auch im Raum der Kirche unumgänglich, wenn sich Geistliches aufrichtig mit Geistigem verbinden soll! Deshalb seit fünfzehn Jahren die ‚Bochumer Tage für Neue Musik‘.

Was bedeutet diese ‚Zumutung‘ aber für unsere Art des Hörens, für unsere Art der Wahrnehmung von neuer Musik? Zu wünschen und zu entfalten ist eine Kunst des Hörens, die ein wahrnehmendes Sich-öffnen meint.

Dieses Hören meint das Vergegenwärtigen von Musik wie sie sich im Erklingen vollzieht ... und das führt zunächst auf eine leibliche Ebene, auf eine Ebene des Spürens, des Wahrnehmens, des Hineinhörens.

Leiblich ist diese Ebene des Spürens deshalb, weil der ganze Körper da mit drin ist, ich bin quasi Wahrnehmungsorgan im und am Klang.

Nachspürendens Hören erinnert so eine Welt, die im kompositorischen Akt in Struktur gegossen wurde.

Das hat Marcel Proust⁵ in seinem Hauptwerk ‚Auf der Suche nach der verlorenen Zeit‘ so wunderbar beschrieben:

„Er wusste, dass sogar noch die Vorstellung von dem Klavier den Hintergrund fälschte, auf dem er die Dinge der Musik sich bewegen sah, dass das eigentliche Feld, das dem Musiker offensteht, nicht die Klaviatur mit ihren sieben Tönen ist, sondern ein unendliches Manual, das noch ganz unermessen ist, in dem nur hier und da, durch dichtes unerforschtes Dunkel getrennt, einige von Millionen Klangtasten der Zärtlichkeit, der Leidenschaft, der göttlichen Heiterkeit, aus denen es sich zusammensetzt, verschieden voneinander wie ein Weltall vom anderen, von einigen großen Künstlern entdeckt worden sind ...“

Der Schritt oder das schöpferische Ausgestoßen werden in unbekanntes, fremdes Terrain ist der entscheidende erste Schritt Neues zu erschließen - so sagte ich am Anfang dieses Vortrags.

Am anderen Ende heißt das aber für uns, für unser Erleben und unser Hören: erst in der schöpferischen Aneignung fremder, befremdlicher musikalischer Ausdrucksformen entdecke ich mich selbst; erst in der neugierigen Suchbewegung ins Fremde erfahre ich die eigene Identität; erst in der Fremde ist Heimat.

Hören Sie in diesem Sinne nun zum Abschluss von György Ligeti: *Atmosphères* für großes Orchester. Das Werk war 1961 eine Sensation, weil es eine informelle Musik vorstellte. Informelle Musik „wäre eine,“ schrieb Adorno, „in der das Ohr dem Material lebendig anhört, was daraus geworden ist.“

Wenn man sich die Studienpartitur vor Augen führt sieht sie aus wie ein miniaturisierter Wolkenkratzer: Schmal und hoch, nicht den gewöhnlichen Papierformaten auch nur im geringsten ähnlich. Notensysteme, bis zu 87 türmen sich übereinander, jedes System repräsentiert eine Stimme im Orchester und folgt einer eigenen durchaus komplexen rhythmischen Struktur und Melodie.

Das Stück scheint im Detail geradezu undurchschaubar. Anders der Effekt beim Hören: Es tritt auf wie eine große orchestrale Plastik. Ligeti schreibt in seinen Bemerkungen zur Einstudierung: „Die Gesamtform des Stückes ist wie ein einziger, weit gespannter Bogen zu realisieren, die einzelnen Abschnitte schmelzen zusammen und werden dem großen Bogen untergeordnet.“⁶

Vielen Dank für Ihr Aufmerken!

⁵ in seinem Hauptwerk ‚Auf der Suche nach der verlorenen Zeit‘ J. S., S. 114 im ersten Band, *In Swanns Welt*

⁶ Kritische Musik de