

Gisela Nauck

"Musik, die den Raum aufschließt"

Über die Bedeutung des Raumes in alter und neuer Musik

DRB Sendung Jan. 1997

Im Programmheft der 4. Tage Neuer Musik München von 1961 findet sich ein Aufsatz des 33jährigen Karlheinz Stockhausen, der unter dem Titel "Erfindungen und Entdeckungen" die Kompositionsentwicklung der letzten zehn Jahre zusammenfaßt. Ein wichtiger Punkt ist darin ...

"... die Wiederentdeckung der *Funktion des Raumes* für die musikalische Komposition; Richtung und Bewegungsformen der Klänge im Raum werden so maßgeblich wie alle anderen klanglichen Eigenschaften."

Mit diesen Gedanken schließt Stockhausen den Bogen zu seinem Vortrag "Musik im Raum", den er im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik 1958 gehalten hat und der mit den Worten beginnt:

"In jüngster Zeit wurden anlässlich einiger Uraufführungen Beispiele der abendländischen Musikgeschichte diskutiert, in denen die Verteilung von Chören oder Instrumentalgruppen im Raum ebenfalls eine Rolle spielte. Prüft man diese Beispiele genauer, so erkennt man, wie wenig sie mit der heutigen musikalischen Situation gemeinsam haben."

Stockhausen verweist hier auf die dialogischen Formen venezianischer Mehrchörigkeit eines Adrian Willaert, auf Motetten und Madrigale von Andrea und Giovanni Gabrieli oder auf Beispiele bei Mozart und Berlioz.

Forscht man diesen Raummusiken genauer nach, so wird deutlich, daß der reale oder hier der architektonische Raum in der abendländischen Musikgeschichte tatsächlich nur zweimal die Werkgestalt mitgeformt hat, und das mit maßgeblichen Folgen für weitere Musikentwicklung: Das erste Mal eben im 16. Jahrhundert, in der Hochzeit der Renaissance also, in der sich ein neues Welt- und Menschenbild auszuprägen begann und damit auch eine aufklärerische Kunst. Für den einzigen öffentlichen Ort damaliger Kunstmusikausübung - besonders in den großen Kirchen und Kathedralen - entstanden mehrchörige Kompositionen, in denen die Formgesetze anschaulichen Wert erhielten. Manchmal haben von den Emporen und anderen Plätzen bis zu zehn vielstimmige Chöre die Menschen wahrhaft in ihre Mitte genommen. In Italien selbst war der Dom San Marco von Venedig ab Anfang des 16. Jahrhunderts nicht zufällig Ausgangspunkt und Zentrum dieser Entwicklung,

verfügte er doch über zwei gegenüberliegende Orgeleporen. Und obwohl sich die Bezeichnung Venezianische Mehrchörigkeit als Stilbegriff eingebürgert hat, wurden schon bald auch in anderen italienischen Städten, oder für Kathedralen in Österreich, England, Deutschland oder Spanien ähnliche mehrchörige Werke komponiert. Hören Sie zur Einstimmung und noch unkommentiert den Anfang der 16stimmigen Motette zu vier Chören "Exaudi me Domine" von einem der Hauptmeister Venezianischer Mehrchörigkeit, Giovanni Gabrieli. Es singt das holländische Huelgas Ensemble unter Leitung von Paul van Nevel.

- Mb 1 G. Gabrieli, Motette "Exaudi... 1'45"

bei 1'45" ausblenden

Erst seit den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts, also rund 350 Jahre später, erhält der reale Raum erneut konstruktive und gestaltbildende Funktion, nämlich innerhalb der musikalischen Avantgardeströmungen Amerikas und Europas. Und wiederum mit erheblichen Folgen für die weitere Musikentwicklung, reichen doch die Auswirkungen dieser Verräumlichung bis in die Gegenwart und Zukunft. Sie lassen sich an den inzwischen zahlreichen, von Komponisten aller Generationen geschaffenen instrumentalen und elektronischen Raummusiken ebenso ablesen, wie auch daran, daß sich seit Anfang der 80er Jahre eine ganz neue Gattung entwickelt hat, für die der reale Raum grundlegend geworden ist: die Klanginstallation. Als gesellschaftlicher Hintergrund läßt sich vermuten, daß es einen Zusammenhang zwischen Demokratisierungsmodellen innerhalb spätbürgerlich-kapitalistischer Gesellschaften, der damit verbundenen Individualisierung des Einzelnen und der Herausbildung einer ideologie- und aufklärungsfreien Kunst gibt, die sich auch durch eine Verräumlichung verschiedenen individuellen Rezeptionsweisen geöffnet hat. Hören Sie als Beispiel für eine moderne "Antiphonie" den Anfang von Iannis Xenakis' 1962 beendetem Stück "Stratégie" für zwei sich jeweils auf der linken und rechten Seite des Saales gegenüberstehende Orchester und zwei Dirigenten:

- Mb 2 I. Xenakis, Stratégie = 1'33"

bei 1'33" ausblenden

Es spielte das - geteilte - Yomuri Nippon Symphony Orchestra unter Leitung von Seiji Ozawa und Hiroshi Wakasugi.

Zu klären bleibt die Frage: Sind die ersten neuen Raummusiken wie etwa Karlheinz Stockhausens elektronische Messe "Gesang der Jünglinge" von 1956 und seine "Gruppen für drei Orchester" von 1957, Pierre Boulez' "Poésie pour pouvoir" von 1958, Luciano Berios zwischen 1956-58 entstandenes "Allelujah 2" für 5 ums Publikum verteilte Orchestergruppen

oder Dieter Schnebels 1956 begonnene, frühe Messe "Für Stimmen ... missa est" und andere seit den 50er Jahren entstandene Werke - sind sie tatsächlich keine dissonanten Nachauflagen der Venezianischen Mehrchörigkeit? Und wenn es eine solche zweite Periode von Raummusik moderner Prägung nach eigenständigen Modellen gibt, was macht den Unterschied aus? Denn die alte wie die neue Raummusik zeichnen sich auf den ersten Blick durch eine ähnliche Verteilung von Musikern und Musikerguppen im Veranstaltungsraum, damit also durch eine spezielle Klangtopologie der Aufführung aus. Versuchen wir uns die Gemeinsamkeiten - oder Unterschiede - noch anhand zweier längerer Musikbeispiele, zu verdeutlichen, ehe wir dieser für die Musikgeschichtsbetrachtung tatsächlich wichtigen Frage auf den Grund gehen. Allerdings muß ich selbst bei Hörern an einem High-tech-Stereo-Radio den nicht übertragbaren realen Raumeindruck ihrer Phantasie überlassen, eingedenk der Stockhausenschen Antwort auf die Frage, warum er die Rundfunkübertragung seiner Raummusiken zulasse:

"Nun: es ist besser, eine Photographie von einer Plastik zu sehen, als gar nichts; vielleicht bekommt man dann Lust, sich die Plastik im Original anzuschauen."

Hören Sie also das "Crucifixus" aus der 12stimmigen "Missa de Batalla" zu drei Chören und Instrumenten des spanischen Komponisten Joan Cererols (Therérols) aus dem 17. Jahrhundert, es singen und musizieren der traditionsreiche Chor des Klosters von Montserrat und die "Ars Musicae de Barcelona" unter Leitung von Ireneu Segarra (Thegárria):

- Mb 3 Cererols "Crucifixus" 4'35"

Zur Gegenüberstellung Karlheinz Stockhausens "Gruppen für drei Orchester". Die Uraufführung fand im März 1958 in einer Kölner Messehalle statt, weil keiner der herkömmlichen Konzertsäle über Voraussetzungen für eine räumliche Aufführungspraxis verfügte. Wir bringen den Höhepunkt des Werkes, der sich durch eine spezifische Raumform auszeichnet. Im Zentrum der Komposition treffen zwei polare Zustandsformen aufeinander - dynamische Bewegung als ein Kreisen von tiefen Blechblasklängen im Raum, solistische Aufsplitterung derselben im Raum und absolute Statik als richtungsloses Auffächern einer extrem lauten, dissonanten Klangfläche, simultan ausgeführt von allen drei Orchestern. Um Ihrer Phantasie eine Richtung zu geben, stellen Sie sich bitte vor, daß Sie inmitten dreier hufeisenförmig angeordneter Orchester sitzen, wie es der Komponist für live-Aufführungen vorschreibt. Um einen besseren Eindruck zu erhalten, beginnen wir eine Gruppe vor dieser Stelle:

Mb 4 Stockhausen, Gruppen für drei Orchester 3'40"

ab 31 - 37 (bei 37 00:02 Ausblenden)

Im Europa des 20. Jahrhunderts war dies übrigens die erste instrumentale Raummusik, die öffentlich zu hören war. Andere Werke aus den 50er und 60er Jahren wurden oft Jahre oder sogar erst Jahrzehnte später uraufgeführt wie etwa Dieter Schnebels Konzeptstück "Das Urteil (nach F. Kafka) und Iannis Xenakis' "Terretektorh" für 88 im Publikum verteilte Orchestermusiker". Oder die Komponisten mußten ihre Raumentwürfe erheblich reduzieren wie etwa Luigi Nono bei seiner 2. Orchesterkomposition "Dario polacco '58", die noch für vier Orchestergruppen auf der Bühne, zwei in deutlichem Abstand vor dem Orchester platzierte Flötisten und fünf im Halbkreis hinter dem Publikum angeordnete Lautsprecher skizziert worden war. 1959 jedoch erschien sie als ein auf der Bühne zu spielendes Orchesterwerk. Andere dieser kühnen Kompositionen harren noch bis heute ihrer Uraufführung wie Josef Anton Riedls bereits 1951 komponiertes "stück für gemischte schlaginstrumente, pauken, templeblocks und röhrenglocken" für fünf kreisförmig um das Publikum angeordnete Spieler und einen Schlagzeuger in dessen Mitte, das damit die erste moderne instrumentale Raummusik europäischer Provenienz überhaupt darstellt. Diese verzögerte Uraufführungssituation wirft nicht nur ein bezeichnendes Licht auf den unaufgelöst gebliebenen Querstand zwischen kompositorischem Entwurf und adäquaten Aufführungsmöglichkeiten heute. Sondern er verweist bereits auf einen ersten wichtigen Unterschied zwischen Venezianischer Mehrchörigkeit und moderner Raummusik. Erstere bildet, etwa in den zweichörigen "Salmi spezzati" von Adrian Willaert, den äußeren Kirchenraum - eben jenen Dom von San Marco mit seinen zwei gegenüberliegenden Orgelemporen - in einer adäquaten musikalischen, zunächst antiphonen Form ab. Architektonischer Raum und Musik gelangten in der Renaissance zur Übereinstimmung. Später wurde von Willaerts Schülern Andrea Gabrieli und vor allem von dessen Neffen Giovanni, aber auch von anderen italienischen, englischen oder eben spanischen Meistern dieser am Anfang einfache dialogische, antiphone Stil zur großartigen Polyphonie der Renaissance kunstvoll entfaltet. Wie eng die Symbiose zwischen Architektur und Musik war, zeigt die riesige St. Peterskirche von Rom, in der sich Mehrchörigkeit zum sogenannten "römischen Kolossalstil" entwickelte. Zugleich wirkte darin aber auch ein vermittelndes, dialektisches Prinzip, durch das Kompositionstechnik in imitatorischen, Kanon-, Fugen oder konzertierenden Formen und architektonischer Raum eine kunstvolle Verbindung eingingen, die sich bis zur Vierzigstimmigkeit zu 10 Chören beispielsweise in Alessandro Striggios Motette "Ecce beatam lucem" aus dem Jahre 1561 steigerte. Helga de la Motte

schlußfolgerte im Kapitel "Raum als musikalische Kategorie" in ihrem Buch "Musik und Bildende Kunst":

"Diese konkrete Bindung von Musik an einen Raum zu einer Zeit, da konkrete Funktionen die musikalische Tätigkeit bestimmten, wäre nicht weiter erwähnenswert, wenn nicht auf diesem Fundament eine Entwicklung der abendländischen Musik begonnen hätte, die in gewaltige Formkonzeptionen mündete. Bereits das konzertierende Prinzip zeigt, daß der außermusikalische Raum zu einem innermusikalischen Formprinzip geworden ist."

Wie gut sich konzertierendes Prinzip und Mehrchörigkeit entsprachen, ist dem Anfangsteil aus Petronio Franceschini's "Dixit Dominus" für 2 4stimmige Chöre, Trompeten und Streicher von 1676 nachzuhören:

- Mb 5 P. Franceschini, Dixit Dominus a 8 3'25"

Diese geistliche Musik aus der Bologneser Musizierpraxis an der Basilika des Hl. Petronius ist bereits ein Beispiel für die entwickelte Konzertpraxis im 17. Jahrhundert, wobei der reale Raum gleichsam der klanglichen Materialisierung von Zeit diene. Im 18. und 19. Jahrhundert sind daraus - sehr vereinfacht gesagt - die gewaltigen Formkonzeptionen der Sinfonie, des Solokonzerts oder der Sonate hervorgegangen bis zu deren Auflösung im 20. Jahrhundert. Die konkrete Form des architektonischen Raumes wird als musikalisches Formmodell gleichsam verinnerlicht, die "Raumform" als autonomes musikalisches Entwicklungsprinzip erweitert, differenziert, vervollkommnet, modifiziert und schließlich wieder aufgelöst. Diese Phase fällt mit der abendländischen tonalen, funktionsharmonisch orientierten Musikentwicklung zusammen. Beschäftigt mit der Auslotung des tonalen Potentials, das des äußeren Raumes nun nicht mehr bedarf, haben das 18. und 19. Jahrhundert auch keine eigenständigen Raumkompositionen hervorgebracht. Der zwanzigjährige Konrad Böhmer argumentierte in seinem 1961 geschriebenen, seinerzeit jedoch unveröffentlicht gebliebenem Aufsatz "Raum-Formen":

"Die klassisch-romantischen Kompositionstechniken ließen getrennte Klangquellen nur ausnahmsweise und meist in illustrativer Form zu (...). Das Klangideal forderte eine einzige Quelle, einen Punkt; alle Versuche der Formierung eines den damals neuen Formvorstellungen entsprechenden Orchesters tendierten überdies zu einer eine größtmögliche klangliche Einheitlichkeit bewirkenden Aufstellung der Instrumente. Die Eindeutigkeit der die tonale Epoche beherrschenden Formen, ..., machten eine Entfaltung der Klangmittel im Raum, eine zweite Schicht der dialektischen Komposition klanglicher Ereignisse überflüssig."

Erst mit der Auflösung der durch Tonalität gestifteten strukturellen und formalen Verbindlichkeiten werden im 20. Jahrhundert neue gestaltbildende Kompositionsgesetze erforderlich. In deren Zentrum stehen - wiederum vereinfacht - die Organisation der Zeit, der Klangfarbe, des autonomen Klangereignisses und der Stille mit der Konsequenz, daß der Raum, die Verräumlichung von Musik, erneut ins Spiel kommt. Letztlich handelt es sich nach der Auflösung der Tonalität und der großen sinfonischen Formkonzeptionen um den Durchbruch eines neuen raum-zeitlichen Kompositionskonzepts in verschiedenen handwerklichen Ausfertigungen. Die Dodekaphonie Schönbergischer und Webernscher Prägung oder Busonis "Versuch einer neuen Ästhetik der Tonkunst" fungierten in diesem Prozeß offenbar als Scharniere.

Aber nun entstand auf Grund spezifischer kompositorischer Gesetzmäßigkeiten eine räumlich gleichsam aufgefaltete Struktur **und** Form. Diese sind vom architektonischen Raum weitestgehend unabhängig, entwerfen in diesem vielmehr einen eigenen Klangraum wie etwa die spiralförmige Anordnung von drei Orchestergruppen und Lautsprechern in Pierre Boulez' "Poésie pour pouvoir" zeigt oder Dieter Schnebels "raum - zeit y" mit den elipsenförmig angeordneten Instrumentalisten auf Drehstühlen mit schallreflektierenden Parabolspiegeln.

Einen interessanten Vergleich zwischen der alten und neuen Raummusik ermöglicht die 24stimmige Motette zu vier Chören "Qui habitat" von Josquin Deprez. Denn durch kanonische Verschachtelung kommt es hier zu einem überraschenden Effekt, dem ich bisher nur in zeitgenössischer Raummusik begegnet bin: einer Gleichzeitigkeit verschiedener Schichten, so daß man den Eindruck hat, Zeit bliebe stehen und weitet sich zu einer in sich bewegten Klangfläche im Raum.

- Mb 6 J. Deprez, Qui habitat, bei ci 2' (ausblenden)

(im Hintergrund weiterlaufen lassen)

Der Kommentar zu dieser Motette von Paul van Nevel, Leiter des Huelgas Ensembles, das wir gerade hörten, liest sich denn auch eher wie die Beschreibung einer modernen Komposition:

"Gleichzeitig werden hier vier verschiedene "Räume" geschaffen ... Das Werk enthält so viele gleichzeitige "Erfahrungen", daß bei jedem Anhören andere freie Dissonanzen und neue rhythmische Konfrontationen zwischen den vierundzwanzig Stimmen auffallen. Das Werk ist wie eine gotische Kathedrale, in der das einfallende Morgenlicht immer mehr Details sichtbar macht."

Mb 6a Deprez weiter bis 3'30 wieder ausbl.

Im Vergleich etwa mit Luigi Nonos "Composizione per Orchestra Nr. 2 'Diario polacco '58" läßt sich daran ein zweiter - oder dritter - wesentlicher Unterschied zeigen. Dieser wird - abstrahiert man von den 300 Jahren dazwischenliegender Klangentwicklung - möglicherweise auch schon beim Hören deutlich. Es spielt das Rundfunk Sinfonieorchester Stuttgart unter Leitung von

- Mb 7 Luigi Nono, Diario polacco '58,
bei 9'10 reingehen (leiser Paukenwirbel) = 4'55

Offenbar war es nicht zufällig, daß gerade der Venezianer Luigi Nono, in einem Vortrag anlässlich der Warschauer Uraufführung dieses Werkes 1960 sagte:

"Die räumliche Auffassung von Musik, wie ich sie mir vorstelle, beruft sich auf das Prinzip der Venezianischen Schule um 1600 ... Aber sie unterscheidet sich von den Venezianern in einer völlig grundverschiedenen kompositorischen und klanglichen Einstellung. Diese Ping-Pong-Auffassung, bei der Musik von rechts nach links und von links nach rechts wechselt, wie der Ball beim Ping-Pong-Spiel, ist meiner Musik fremd. Ich setze den Klang räumlich zusammen durch die Benutzung verschiedener, im Raum getrennter Ausgangspunkte. ... Den drei Gefühlszuständen, die ich vorher darlegte - Entsetzen, bewunderndes Staunen, Begeisterung - entsprechen die drei verschiedenen Wesensarten des Klangs und ihre unterschiedliche kompositorische Verwendung."

So sehr Nono hier auch die Renaissance-Raummusik vereinfacht, so recht hat er mit seiner neuartigen "räumlichen Zusammensetzung des Klangs", die selbst auf Deprez' komplizierte Kanontechnik nicht zutrifft: der Kanon entfaltet sich von seinem Wesen her immer linear auf einer Zeitschiene, nur die räumlich aufgefächerte Gleichzeitigkeit der musikalischen Linien erzeugt den Eindruck von Stillstand. Bei Nonos "Diario polacco '58" aber - im Gegensatz zu seinen späteren Raummusiken noch auf der Bühne gespielt - zeigt schon ein flüchtiger Blick in die Partitur, was solch Zusammensetzen des Klangs meint: die normierte Aufstellung des klassischen Orchesters ist aufgelöst zugunsten einer nur für dieses Werk geltenden Neuformierung des Orchesterapparates, der hier in Draufsicht die Form eines großen Druckschrift Ms hat. Die darin erkennbaren Symmetriebeziehungen von 4 Blechbläser-, 4 Schlagzeug-, vier Streicher- und 4 Holzbläsergruppen - also die Platzierung der Instrumente im Bühnenraum nach Klangfarben - ist verantwortlich für die Bildung der musikalischen Gestalten, für deren Farbe, Charakter und Entfaltung. Der jeweilige Ort der Klangquelle entscheidet sich nach dem kompositorischen Plan, nicht nach der Form des

architektonischen Raumes. Dieser Plan wird zum Modell für die Konstruktion der musikalischen Form und damit für klangliche Verräumlichung. Wie auch andere Beispiele zeigen, z.B. Boulez' "Polyphony X" und das frühe Orchesterwerk "Doubles", Stockhausens "Kreuzspiel" oder "Schlagquartett", Berios Allelujah I und II u.v.a.m., macht solche kompositorische Konstruktion - gebunden an eine entsprechende Kompositionsästhetik - für jedes Werk eine neue Topologie der Klangquellen erforderlich.

Der allgemeinste Nenner solcher Kompositionsästhetik aber ist die Auflösung der Tonalität. Damit werden die darin wirkenden struktur- und formstiftenden, funktional-harmonischen Beziehungen, gebunden an eine lineare, zielgerichtete Entwicklungsdramaturgie entlang eines Zeitpfeils, aufgehoben. Es entstehen, wie Konrad Boehmer 1961 für die serielle Musik feststellte:

"... komplexe, vieldeutige Formen, in denen ein Netz von Beziehungen alle Elemente miteinander in Verbindung bringt ... damit mobile Werke, denen auch mobile Formen der Wahrnehmung entsprechen müssen, wozu neue Hörbedingungen und neue Raumbedingen erforderlich sind."

Wie ursächlich die Entwicklung einer neuen Art von Raummusik und die Auflösung von Tonalität miteinander verbunden sind, zeigen schon am Anfang dieser Entwicklung die unterschiedlichsten Kompositionskonzepte. Dazu gehören die bahnbrechenden theoretischen Entwürfe eines Edgard Varèse, entsprechende Werke der Amerikaner Charles Ives, Henry Brant und John Cage oder die *musique concrète* eines Pierre Schaefer, auch Bernd Alois Zimmermann mit seinen historischen Zeitschichten, die seriellen Arbeiten eines Karlheinz Stockhausen, Henri Pousseur oder Konrad Boehmer, die auf menschliche und klangliche Kommunikation angelegten Konzepte von Dieter Schnebel, Iannis Xenakis' stochastische Kompositionen, die Schlagzeugmusik von Josef Anton Riedl oder Hans Ottens Klangkompositionen. Es ist hier unmöglich, auf all diese Entwicklungen einzugehen. Als Erkenntnis ist jedoch festzuhalten, daß entsprechend der Individualisierung von Kompositionskonzepten im 20. Jahrhundert auch die Einbeziehung des Raumes unterschiedlichste musikalische und ästhetische Ursachen hat.

Anhand von zwei Beispielen möchte ich Ihnen das noch verdeutlichen. Dies ist mir umso mehr ein Vergnügen, da selbst musikhistorisch exemplarische Raummusiken, insbesondere Orchesterkompositionen, wegen ihrer unkonventionellen Aufführungsbedingungen immer noch äußerst selten live gehört werden können. Die radiophone Verfügbarkeit ermöglicht zwar nur Ansichtskarten von Plastiken. Jedoch brachten gerade die räumlichen

Konstellationen oft auch rein klanglich einzigartige musikalische Resultate hervor.
Franco Evangelisti's Komposition "Spazio a 5 (tschi'nkue)" für 5 Stimmen und 4 Schlagzeuggruppen von 1959 trägt den Raum bereits im Titel. Hören Sie den zweiten Teil in einer Aufnahme des Ensemble für Neue Musik unter Leitung von Mauricio Kagel:

- Mb 8 F. Evangelisti "Spazio a 5", 5'10

Noch radikaler als Nono ging es Evangelisti schon in den 50er Jahren um eine Erneuerung der Klangwelt überhaupt. Dafür nutzte er offene Formen, strukturelle Mehrdeutigkeit und Flexibilität, in diesem Stück den seinerzeit ungewöhnlichen Einsatz von Phonemen, wie auch den Raum als vierkanalige Einspielung durch vier in der Mitte jeder Raumseite angebrachte Lautsprecher. Auf die für ihn charakteristische Mehrdeutigkeit, mit der der Raum in seine Musik eingreift, verweist etwa ein mottoartiges Wortkreuz, das über dem dritten Kapitel seiner Aufzeichnungen "Vom Schweigen zu einer neuen Klangwelt" steht. Die in Großbuchstaben geschriebenen Worte RAUM und MUSIK sind, unterbrochen durch eine Lücke des Schweigens, nebeneinander geschrieben. Über dieser Pause stehen die Worte "und" und wiederum darüber "für", unter dem weißen Raum die Worte "im" und darunter "ist". So kann man entweder von links nach rechts lesen: "Raum und Musik" - sowie rückwärts "Musik im Raum" oder wiederum von links nach rechts "Raum für Musik" bzw. "Musik ist Raum".

- vielleicht noch einmal den Anfang von Teil 2- 30"

Zu jenen bisher kaum übertroffenen Werken gehören auch diejenigen von Iannis Xenakis, der ideell spätestens seit 1958 mit "Metastasis" Raumkonzeptionen realisierte. Hier noch dienten ja die musikalischen Skizzen als Grundlage für die architektonischen Skizzen des Philipps-Pavillons zur Brüsseler Weltausstellung 1958, womit zusammen mit Corbusier und Varèse ein spatiales Experimente per excellence geschaffen - und wieder abgerissen - wurde. Was diese Komposition als Neusetzung des Verhältnisses von Klangfläche und Masse, Einzelereignis und Tonpunkt noch auf der Bühne durchspielt, wird in den darauf folgenden Werken zum Aufführungsexperiment, das Musiker, Dirigenten, Hörer und Veranstalter gleichermaßen herausfordert. Hören Sie den Anfang von "Nomos Gamma" für 98 im Publikum plazierte Musiker, es spielt das Orchestre Philharmonique de l' O.R.T.F. unter Leitung von Charles Brück:

- Mb 6 Xenakis, Nomos Gamma 4'

Der Dirigent befindet sich in der Mitte des Orchesters und damit in der Mitte des Publikums. Seine Aufgabe und zugleich das Thema dieser Musik ist die Organisation unterschiedlichster

Gruppenbeziehungen, deren Eigenzeit in Beziehung zur äußeren, chronometrischen Zeit gesetzt wird. Jeder Hörer gewinnt hier, entsprechend seines konkreten musikalischen Umfelds, einen anderen Eindruck von dieser Musik.

Geradezu bildhaft ist dagegen die musikalische und dementsprechend räumliche Organisation bei seinem "Duel" von 1959, nach dessen Modell auch das bereits gehörte Stück "Stratégie" angelegt ist. Wie bei einem Spiel im Sinne eines Matches stehen sich hier zwei Orchester und ihre jeweiligen Dirigenten gegenüber. Durch die Übertragung einer mathematischen Spieltheorie auf Musik werden logische Verhaltensprinzipien demonstriert, wobei die Strategien - eine vom Dirigenten festgelegte Auswahl aus 400 Möglichkeiten - stochastische Strukturen haben. Xenakis merkte dazu salomonisch an:

"Wie auch immer, ein besiegter Dirigent sollte niemals denken, er sei minderwertiger als ein Dirigent, der gewonnen hat. Letzterer gewinnt den Wettkampf nur, weil er besser die Spielregeln befolgte, die der Komponist festgelegt hat." (Musik schon unterlegen)

- "Stratégie, Schluß, 2'

In jedem Falle aber entfaltet der Komponist des 20. Jahrhunderts im architektonischen Raum einen eigenen, von diesem weitestgehend unabhängigen Klang-Raum. Dieser kann entweder den Bühnenraum neu strukturieren oder in letzter Konsequenz die Hierarchie von Bühne und Auditorium aufheben und damit den Aufführungsraum, das Verhältnis von Musik und Hören, neu organisieren. Darin liegt letztlich auch das utopische Potential der neuen Raummusik. Unter dem erwähnten Gesichtspunkt des aufklärerischen Botschaftscharakters von Musik würden somit jene beiden Raummusikmodelle aus dem 16. und 20. Jahrhundert zwei entscheidende Stationen im Verhältnis von Musik und Rezeption, Musik und Wahrnehmung markieren und begleiten: In der Renaissance den Beginn einer im weitesten Sinne vom Geist der Aufklärung geprägten Entwicklung und im 20. Jahrhundert den Beginn einer musikgeschichtlichen Epoche, in der solch Botschaftscharakter zugunsten individuell geprägter Wahrnehmungsweisen zurücktritt.