

Gisela Nauck

Musik erobert den Raum (1): Vier Stühle, drei Orchestergruppen, eine Spirale und Duel

Drei Orchester mit drei Dirigenten sind hufeisenförmig im Saal plaziert. Zwischen den drei Klangschenkeln befindet sich das Publikum, gleichsam eingeschlossen von der Musik. Wir schreiben den 24. März 1958, Ort des Geschehens ist der Rheinsaal auf dem Kölner Messegelände. Den Kennern neuer Musik ist diese +Szenerie bekannt. Sie wurde zum Markenzeichen einer instrumentalen Musik im Raum, wie sie Karlheinz Stockhausen mit seinen *Gruppen für 3 Orchester* zwischen 1955 und 1957 komponiert hatte. Die Zweiteilung in Bühne und Podium ist aufgehoben, in der Öffnung des Raumes zwischen den Orchestergruppen wird der Klang zum Ereignis. Je nach Position zu den Klangquellen erhält jeder Hörer seine eigene Perspektive von Musik. Ein musikalisches Zeitalter ist angebrochen, in dem sich die das 20. Jahrhundert prägende Dialektik von Demokratisierung und Individualisierung in der Struktur der Musik wie auch in einem neuen Verhältnis von Zuhörer, Werk und Aufführung abzubilden beginnt.

- MB 1 "Gruppen für drei Orchester (31 (bei 52"-33 = 35"))

(Unter Zitat liegen lassen)

"Der Klang wandert im Raum, durchmißt ihn von links nach rechts und dann wieder zum mittleren Orchester in Korrespondenzen, in Echo- und Antwortwirkungen, in responsorischen Steigerungen, im Hin- und Rückwurf rhythmischer und klanglicher Akzente, in Bläser-Crescendi, die faszinierend den Raum weiten, in konzertierenden Fanfaren, die ihn aufzusplittern scheinen und in polymetrischen Schlagzeugpartien, die mit dem Aufgebot von neun Spielern in den großen Steigerungen das Publikum einem konzentrischen Trommelfeuer ausliefern."

- so beschrieb Wolfgang Steinecke die Besonderheiten der Uraufführung in der Juli/August-Nummer 1958 der Zeitschrift "Melos".

- weiter MB 1, Gruppen für 3 Orchester, 34-36 (= 1'40")

(Schluß 37 ausblenden)

Diese *Gruppen für 3 Orchester* galten - als Pendant zur elektronischen Raummusik

Gesang der Jünglinge - lange Zeit als Initialwerk einer neuen Instrumentalmusik im Raum. Von dem französischen Kritiker Claude Rostand wurden sie als eines "der glänzendsten Stücke der jungen Orchesterliteratur", gerühmt, als "Musik, die neue Horizonte auftut". Der Komponist selbst kommentierte später die Motive für ein solches Sich-Auftun neuer Horizonte:

- O-Ton 1, K. Stockhausen, A, 122-168 "Ich glaube, daß es etwas damit zu tun hat, ... sich fliegend zu bewegen.") = 2'

Auf Grund dieser allgemeinen Situation waren die *Gruppen für drei Orchester* such keineswegs ein Initialwerk, sondern die "neuen Horizonte" kündigten sich bereits seit der Mitte des 20. Jahrhunderts an. Denn die neue Problematik des musikalischen Raumes - die zugleich auch eine der Zeit ist -, war ein Resultat aller kompositorischen Avantgarderichtungen, die um die Jahrhundertmitte den endgültigen Bruch mit der funktionalen Tonalität vollzogen, sei es die serielle Musik von Stockhausen, Boulez oder Nono, sei es die stochastische Methode von Iannis Xenakis oder seinen es das konzeptuelle Komponieren von Dieter Schnebel, die elektronische Musik und *musique concrète* oder die entsubjektivierten, vom Zufall bestimmten Verfahren von John Cage. Der neu sich öffnende Raum formte gleichermaßen die europäische wie auch - etwas früher - die amerikanische Avantgarde. Wir wollen uns in dieser Sendung - mit Ausnahmen - auf die europäische Entwicklung beschränken.

Bereits 1951 komponierte der Münchener Josef Anton Riedl, der sich ästhetisch dem französischen Komponisten der *musique concrète*, Pierre Schaeffer verbunden fühlte, ein *stück für gemischte schlaginstrumente, pauken, templeblocks und röhrenglocken*, das eine Aufführungsversion mit fünf kreisförmig angeordneten Spielern und einem Schlagzeuger im Zentrum vorsieht, zwischen denen sich das Publikum befinden sollte. Diese erste instrumentale Raummusik europäischer Provenience harrt bis heute ihrer Uraufführung. Andere Beispiele einer frühen Raummusik wären *Metastaseis* des Griechen Iannis Xenakis oder "dromeneon" für 3 Klaviere im Raum des Bremer Komponisten Hans Otte, komponiert zwischen 1956 und 57. Zeitgleich zu Stockhausens "Gruppen" entstand Luciano Berios *Allelujah II* für 5 Orchestergruppen, aus dem Jahre 1958 stammt Pierre Boulez' serielle Musik *Poésie pour pouvoir* für 3 spiralförmig angeordnete Orchestergruppen und Tonband. Sein Oktett *raum-zeit y - nomen est omen* - konzipierte Dieter Schnebel 1959, im selben Jahr komponierte Henri Pousseur *Rimes pour différent sources sonores* und Tonband, Franco Evangelisti

Spacio à cinque usw. Allein diese wenigen Beispiele zeigen: seit Beginn der 50er Jahre erobert die musikalische Avantgarde, in unterschiedlichsten Handschriften und Stilen, den Raum. *Metastaseis* wird dafür, vier Jahre nach seiner Komposition, als einzigartige Synthese von Musik und Architektur zum gleichnishaften Fanal, indem Xenakis die mathematische Berechnungsgrundlage für die Musik auch dem architektonischen Entwurf des berühmten Philipps-Pavillions zur Weltausstellung 1958 in Brüssel zugrunde legte. Kein geringerer als Edgard Varèse schuf dafür - im Auftrag des Architekten Le Corbusier - sein *Poème Electronique*, eine *musique spatiale par excellence* für 425 Lautsprecher aus Klängen verfremdeter Glocken, Chöre, Sänger, Machinengeräusche und Klavierakkorde.

- MB 4, Varèse, Poème electronique

[von Anfang bis 0'40"]

Edgard Varèse ist einer der wichtigen Väter einer modernen "Musik im Raum", andere sind Anton Webern oder Charles Ives. Bereits in den 20er Jahren stieß Varèse auf Schriften des polnischen Physikers, Musikologen und Philosophen Hoëné-Wronsky, die ihn so stark inspirierten, daß er sich später entzückt erinnerte:

"Dieser Mann definierte die Musik als 'la corporification de l'intelligence, qui est dans les sons'. Es war für mich eine neue, aufregende und die erste einleuchtende Konzeption von Musik. Hier lag für mich wahrscheinlich der erste Ansatzpunkt, mir Musik räumlich vorzustellen, mir die Klänge als bewegliche Tonkörper im Raum zu denken, eine Konzeption, die ich stufenweise weiter entwickelte und realisierte."

Die kristalline, dabei brachiale Klanggestalt von *Ionisation* für 36 Schlaginstrumente und Sirenenklänge aus den Jahren 1929-31 führt ebenso wie der filigrane Kubismus in Anton Weberns spätem *Streichquartett* von 1937/38 vor Ohren, daß jener Aufbruch der Musik in den Raum - auch im Zusammenhang mit der Entwicklung der Dodekaphonie - bereits in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts vorbereitet wurde. Noch ehe sich Musik durch entsprechende Platzierung von Musikern oder Lautsprechern die Konzertsäle eroberte und aus diesen hinausdrängte, veränderten räumliche Dispositionen der kompositorischen Struktur ihre klangliche Gestalt.

"Der musikalische Prozeß ist die Inkarnation der Zeit selbst," schlußfolgerte Dieter Schnebel hinsichtlich der Besonderheiten der Webernschen Musik.

"und zwar nicht der abstrakten des Chronometers, sondern der wirklichen, die vom Stillstand bis zur gedrängten Fülle der Momente reicht und Werden und Vergehen gleichermaßen kennt. So tendiert Weberns späte Musik zu ihrer Aufhebung in der Zeit ... Die Musik erscheint als ein Gefüge von Gebilden, die sich vom Untergrund des metrischen Rhythmus abheben. Das verleiht ihr quasi räumliche Gestalt. ... Die Gestaltung aus Elementen und Gestaltung der Musik als inkarnierte Zeit sind wesentliche Resultate der Webernschen Musik, hinter die es kein Zurück mehr gibt."

Bei Webern entsteht eine Art Klangfarbenmosaik...

- MB 5, Webern, op 28, 1. Satz Beginn 15"

Bei Varèse schießen dagegen die Sirenenklänge wie Klangstrahlen durch den Raum. In beiden Fällen ist die räumliche Dimension Bestandteil der kompositorischen Struktur geworden:

- MB 6, Edgard Varèse, Ionisation 2'50-3'28 (schnell ausblenden)

Wie brisant die Problematik des Raumes für die internationale Avantgarde dann gegen Ende der 50er Jahre geworden war, verdeutlicht nicht nur die zunehmende Quantität an Raummusiken, sondern eine denkwürdige, dabei zufällige Konstellation bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik. Drei Tage, nachdem Karlheinz Stockhausen am 4. September 1958 im Konzertsaal des Heiligenberger Schlosses mit seinem Vortrag "Musik im Raum" die Notwendigkeit des fünften Parameters "Raum" aus der seriellen Methode des Komponierens begründet hatte, wurde die Bedeutung dieser neuen Dimension des Komponierens gleich ein zweites Mal thematisiert. Im Rahmen des spektakulären Auftritts zweier junger Amerikaner, John Cage und David Tudor, hielt Cage den Vortrag *Indeterminacy*, in dem er u.a. ausführte:

"Die räumliche Trennung der Spieler ist im Falle eines Ensembles nützlich, um Nichtstörung und wechselseitige Durchdringung hervorzubringen. Die Spieler werden nicht mehr in der Mitte des Raumes zusammengepfercht, sondern müssen mindestens getrennt um die Hörer herum sitzen, wenn nicht sogar unter diesen Platz nehmen. In diesem letzteren Falle wird die weitere Trennung der Spieler und Hörer untereinander die unabhängige Aktion ihrer aller erleichtern, was Mobilität seitens aller in sich begreift."

Mit der amerikanischen Unabhängigkeit und der westeuropäischen Determiniertheit stießen 1958 in Darmstadt also nicht nur zwei entgegengesetzte

kompositionsästhetische Positionen der Avantgarde aufeinander, sondern damit zwei in ihrem Wesen gänzlich verschiedene Raumkonzepte. Bereits am Beispiel der damals von Cage und Tudor bei großem Tumult im Publikum gespielten *Variations 1* ist zu hören, mit welcher radikalen musikalischen Folgen ein linear bzw. überhaupt logisch strukturierter, musikalischer Raum hier aufgelöst worden ist. Hören Sie einen Ausschnitt des live-Mitschnittes für zwei Klavier und 2 Radios.

- MB 7, John Cage Variations I - 5'03"-6'12"

Am Beispiel dieser zufallsbestimmten Musik wird ebenso deutlich wie am Beispiel der punktuellen Phase serieller Musik zu Beginn der 50er Jahre, etwa bei Karlheinz Stockhausens *Kontra-Punkten*, daß die Gestaltung jener räumlichen Dimension auf Grund der Zersplitterung des Zeitflusses notwendig geworden war.

- MB 8 Stockhausen, Kontra-Punkte [Anfang -1'23]

Die lineare Zielgerichtetheit des tonalen, funktionsharmonischen Komponierens mit Höhepunkten und Finalstrategien hat sich zum scheinbar zusammenganglosen, mehrdimensionalen Klangraum geweitet. Innerhalb dieses neuen Kompositionsraumes aber beginnen die Klänge, Töne oder Cluster vor unseren Ohren ihre Tiefenschichten zu entfalten, die Klangräume des einzelnen Tones öffnen sich, Musik, Klänge und Figuren gewinnen eine besondere Präsenz, die sie zuvor nie besessen hatten. So beispielsweise auch in den Klavierstücken von Roman Haubenstock-Ramati, die er zwischen 1963 und 65 komponierte und in deren erstem beinahe jeder Ton oder Akkord eine andere Klangqualität erhält, für sich zum Ereignis wird.

- Haubenstock Ramati - Klavierstück 2 2'49-3'59 = 40"

Musikalischer Sinn, Zusammenhang und damit Inhalt entsteht nun nicht mehr durch melodisch-harmonische Verbindungen, also durch lineares Fortschreiten, sondern durch eine sich permanent erneuernde Gestaltbildung. So resümierte György Ligeti 1972 zu Recht:

"Ich glaube, daß das wesentlich Neue in der Musik Anfang der 50er Jahre, was Boulez und Stockhausen und Goeyvaerts machten, nicht das Prinzip des Seriellen war. Vielmehr war es eine total veränderte Denksituation 1950, weil die Sukzessivität und die Simultaneität von Tönen aufgehoben, irrelevant geworden war. Die serielle Musik war eine handwerkliche Möglichkeit, in diese neue Denkweise hineinzukommen".

Von dieser veränderten Denksituation wurde auch Ligetis kompositorisches Schaffen

geprägt. Zwar ließ er die Instrumente auf der Bühne, jedoch förderte er mit +dem Ignorieren von Entwicklungszeit ganz neue Klangdimensionen zutage, wie etwa in seinem berühmten Orchesterstück "Atmosphères" von 1962:

- MB 10 Ligeti, "Atmosphères"

[CD 9, bei aufziehen 55"-1'47"] langs. ausblenden] = 50"

Nur noch ein kleiner Schritt war es dann von dieser neuen Gleichwertigkeit von Simultanem und Sukzessivem zu einer auch räumlich strukturierten Aufführungspraxis, die die Grenze zwischen Musik und Hörer, Bühne und Auditorium aufhob. Der Raum hatte sich als gestaltbildendes Element emanzipiert. Zu dieser Dialektik von Zeit und Raum soll noch einmal Karlheinz Stockhausen zu Wort kommen, der mit seinen zahlreichen und dabei sehr verschiedenen Entwürfen für musikalische Raumkonstellationen, vom *Gesang der Jünglinge* für 5 Lautsprecher über *Carré* für 4 Orchestergruppen und Chöre, *Musik für ein Haus* und *Sternklang* bis zur elektronischen *Oktophonie* aus der Oper *Dienstag aus Licht* ohne Zweifel einer der Pioniere einer modernen Raummusik ist.

- O-Ton 2, B 244-259 u. 358-372

"Ich weiß nicht, ob da ein ... kausaler Zusammenhang besteht... der Tempri."

"Die Tatsache, daß wir ... Raum und Zeit sind eins." [1'40"]

Diese Verräumlichung von Musik aber ist deshalb ein so bemerkenswertes Phänomen und Rostand sprach zu Recht weitsichtig von "neuen Horizonten", weil sie etwas Wesentliches anzeigt: das Ende des musikalischen Zeitalters der Aufklärung, einer narrativen Musik im weitesten Sinne, sei sie nun romantischer oder expressionistischer Natur, sei sie Tod eines verlorenen Engels, Allegro barbaro, Ludus tonalis oder Jakobsleiter. Denn sie war weitaus mehr als lediglich eine Bereicherung des Materialfonds und auch mehr als die bloße Verteilung von Klangquellen im Raum. Vielmehr zeigt sie an, daß sich die Kriterien für die Bestimmung des Neuen zu verändern beginnen. Die Art und Weise der musikalischen Wahrnehmung und der kulturelle Kontext der Aufführungspraxis können dafür ebenso wichtig werden wie das + "Objekt" Musik selbst. Denn Raummusik öffnet unterschiedliche Perspektiven des Hörens zur gleichen Zeit. Und sie zwingt wieder zum live-Erlebnis, zu einem sinnlich unmittelbaren Hören. Auch das ist im Medienzeitalter ein bemerkenswerter Trend. Diese Neuerungen haben auch den Komponisten, Architekten und Mathematiker Iannis Xenakis weiter beschäftigt. Im Unterschied zu Stockhausen, Cage oder Ligeti

waren tonale Linearität und musikalische Zielgerichtetheit bei ihm durch eine Kompositionstechnik außer kraft gesetzt, die auf der Anwendung von Wahrscheinlichkeitsrechnung, Spieltheorien und mathematischer Logik basierte. Er entwickelte Aufführungsmodelle, bei denen die Musiker eines großen Orchesters gleichsam solistisch unter dem Publikum verteilt sind wie in *Terretektorh* für 88 Musiker. Oder es entstanden Kompositionen, denen regelrechte musikalische Spiele zugrunde liegen wie in *Stratégie* aus dem Jahre 1962, das nach dem Modell von *Duel* von 1959 entstanden ist. Hier stehen sich tatsächlich zwei Orchester zum Klangduell gegenüber, die Raumform bildet bereits Inhaltliches ab. Durch die Übertragung einer mathematischen Spieltheorie auf Musik werden logische Verhaltensprinzipien demonstriert, zu deren Prinzip Xenakis im Falle von *Stratégie* salomonisch bemerkte:

"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 vom Komponisten festgelegten Spielregeln befolgte."

- MB 11 Xenakis, Stratégie, Anfang - ci 1'30"(ausblenden)

Während bei Xenakis Struktur und Form - vermittelt durch den Raum - zu Modellen für soziales Verhalten werden oder Stockhausen mit den *Gruppen* abstraktes Klangtheater schuf, organisierte Luigi Nono mit seiner ersten Raumkomposition *Composizione per orchestra numero due 'diario polacco' 58* den Klangraum des Orchesters auf der Bühne neu. Die Musiker sind hier in einer nur für dieses Werk gültigen Anordnung plaziert. Anlässlich der Warschauer Uraufführung 1960 erläuterte Nono:

"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."

- MB 10 Luigi Nono, Diario polacco '58 ab 7'50 ci 1'30'

Kürzlich von einem italienischen Musikwissenschaftler gefundene Skizzen zu dieser Komposition zeigen übrigens, daß Nono seine 2. Orchesterkomposition ursprünglich tatsächlich als Raum-, nicht nur als Bühnenraummusik konzipiert hatte. Dabei sollte es vier Orchestergruppen auf der Bühne geben, zwei Soloflötisten hätten in großem Abstand vor dem Orchester gespielt und im Halbkreis hinter dem Publikum sollten sich fünf Lautsprecher befinden.

Noch radikaler als Nono ging es Evangelisti ebenfalls schon in den 50er Jahren um eine Erneuerung der Klangwelt. So entstand 1959 eine Komposition, die den Raum im Titel trägt: *Spazio a 5 (tschi'nkue)* für 5 Stimmen und 4 Schlagzeuggruppen. Für diese neue Räumlichkeit nutzte er neben einem strengen Kompositionskonzept zugleich das Prinzip der offenen Form, strukturelle Mehrdeutigkeit, Flexibilität wie auch eine vierkanalige Lautsprechereinspielung.

- MB 8 F. Evangelisti "Spazio a 5" von Anfang, ci 2'

In jedem Falle aber tendiert eine "Musik im Raum" immer stärker zum Veranstaltungs- und Hörexperiment. Bei Josef Anton Riedl etwa führte dieser Weg von jenem frühen Schlagzeugstück zum multimedialen Environment in den 70er, 80er und 90er Jahren, bei Dieter Schnebel von den *Stücken* über die Sinfonische Musik für mobile Musiker *Orchestra* 1978 zu den *Museumsstücken* 1995, bei John Cage von *First Construction (in metal)* 1939 zu *A House Full of Music* 1982 oder bei Luigi Nono von *Diario Polacco '58* bis zu der im Untertitel so genannten "Tragedia dell'ascolto", der "Tragödie des Hörens" *Prometeo* von 1984/85

1972 gelingt es Karlheinz Stockhausen für solche Experimente des Hörens tatsächlich zum zweiten Mal einen adäquaten Raum bauen zu lassen: den legendären Kugel-Pavillon, wiederum zu einer Weltausstellung, diesmal im japanischen Osaka. Bereits 1958 hatte er in seinem Darmstädter Vortrag "Musik im Raum" diese Architektur visionär beschworen. +Dieser Pavillon aber wird nicht nur das Schicksal des Philipp-Pavillons aus dem Jahre 1958 teilen - er wird zerstört, weil die Unterhaltung des Gebäudes zu teuer gewesen wäre. Sondern, Ironie des Schicksals, es wird Stockhausen vom deutschen Vorbereitungskomitee auch nicht gestattet, die dafür geplante und für diesen Raum adäquate Musik zu komponieren. Stattdessen erklang während der Weltausstellung ein Programm aus bereits vorhandenen Raummusikkompositionen Stockhausens. Und so blieb von seinem kühnsten Traum, nämlich von einem ständig geöffneten Musikhaus, dessen Idee er 1972 gegenüber

Jonathan Cott entwickelte, tatsächlich nur die Vision:

"Das Musikhaus könnte die Form eines Leuchtturms haben, in dem das Publikum wie in einer Spirale hochsteigen bzw. mit einem Lift auf eine Plattform fahren kann. Auf dieser wären verschiedene Säle angebracht, getrennt durch Laufstege, von denen aus man die wundervolle Komposition von Stadtlichtern durch die Glaswände sehen könnte. Jede Halle ist von anderer Größe und hat eine andere Akustik. Da jeder Klang und jede musikalische Schicht ihre eigene Zeit haben, könnte man in den verschiedenen Sälen nicht nur eine Polyphonie von Stimmen, sondern auch eine Polyphonie von musikalischen Charakteren und Stilen erleben. Du gehst von einem Saal in den anderen als ob Du durch eine riesengroße Partitur hindurchgingest. Man erlebte Polyphonie physikalisch, wandernd im Raum durch die verschiedenen Schichten der Komposition."

Im selben Jahr, 1972, und zum selben Zweck, nämlich für den amerikanischen Pavillon zur Weltausstellung in Osaka, entwarf wiederum ein Amerikaner eine Raummusik, die ästhetisch jedoch völlig anders ist: Alvin Lucier.

- MB 12 Alvin Lucier, I am sitting in the room

[ab 4'04"- 5'20"] ganz langsam ausblenden 1'

Ähnlich wie 1958 zwischen Stockhausen und Cage kam es 14 Jahre später erneut zu einem Zusammentreffen zweier ästhetisch brisanter Raumkonzepte. Während bei Stockhausen der Werkcharakter der aufgeführten Kompositionen erhalten bleibt, wollte Lucier - ähnlich wie in seinem drei Jahre zuvor entstandenen *I am sitting in a room* - die akustischen Eigenschaften des Pavillons selbst komponieren, dessen Resonanzfrequenzen und Nachhalleigenschaften. In seinem Programmvorschlag heißt es: [erst hier ganz ausblenden]

"Dies wird über direkte Tonbandaufnahmen von Klangmaterial geschehen, (besonders von Sprache, Unterhaltungen in verschiedenen Sprachen), ... Wenn das aufgenommene Material in den Raum zurückgespielt und dort wieder aufgenommen wird, werden seine ursprünglichen Eigenschaften verstärkt werden. Nach ungefähr sechs Durchläufen dieser Art ist jede Ähnlichkeit mit der ursprünglichen Sprache verschwunden und es verbleiben nur sehr schöne glockenähnliche Klänge, ... die durch Sprache artikulierten Resonanzfrequenzen. Es wäre schön, wenn man viele Leute hätte, die viele verschiedene Sprachen sprechen, so daß sich der Rhythmus der glockenähnlichen Klänge von Vorführung

zu Vorführung ändern würde."

Glockenähnlich [**langsam aufblenden ab 12'17"**] werden die Klänge zunehmend auch in *I am sitting in a room*:

- noch weiter MB 12, Lucier, I am sitting...

[bei 13'00 rasch ausblenden = 1']

Die sich in solchen und anderen Werken und Ästhetiken spiegelnden neuen Dimensionen von Zeit und Raum zeigen das Zeitalter der musikalischen Moderne an. +Der Paradigmenwechsel ist deshalb so bedeutungsvoll, weil dadurch letztlich der Charakter von Komposition als Kunstwerk revolutioniert wurde. So stellte Henri Pousseur bereits Ende der 50er Jahre fest:

"Wir haben es nicht mehr mit einer sich autoritär aufdrängenden Musik zu tun, die auf eine viel willentlichere, gehaltenere Weise aufgenommen werden kann. Die Aufführung nimmt ihrerseits ebenfalls einen neuen Platz ein. Weit davon entfernt, der Vermittlung vorgegebener eindeutiger Ideen untergeordnet zu sein und vor ihnen verschwinden zu müssen, erscheint sie jetzt als wirklicher Ort der Musikerzeugung."

Zu jener Zeit, 1959, entwarf auch der belgische Komponist eine Raumvision des Hörens:

"Würde man beispielsweise über komplex artikulierte, verzweigte Musikbauten verfügen, in denen die verschiedenen elektrischen und 'lebendigen' Schallquellen, ohne völlig voneinander abgesondert zu sein, zum größten Reiz des Ohres überraschungsvoll verteilt wären, so könnten die Hörer, indem sie sich dieser oder jener näherten oder entfernten, ihre Wahrnehmungsperspektive nach ihrer eigenen Wahl formen."

Als er dies formulierte, war auch Henri Pousseur mit der Komposition seiner ersten "Musik im Raum" beschäftigt: *Rimes pour différent sources sonores* für 2 Orchester und Tonband mit drei Lautsprechern, eine Musik die nicht zuletzt auf Grund ihrer räumlichen Disposition durch eine radikale Klanglichkeit besticht.

- MB 13 Henri Pousseur, Rimes..., Anfang bis zu 2'

Diese neue Plastizität steigerte Luciano Berio schon einige Jahre vorher zu einem wahrhaft glutvoll zu nennenden Stil: nämlich in dem zwischen 1956 und 58 entstandenen *Allelujah II* für 5 Orchestergruppen, das 1959 in Rom uraufgeführt wurde und im selben Jahr bei den Donaueschinger Musiktagen ein zweites Mal erklang. Das

Titelwort, mit dem sich Berio auf den gregorianischen Choral bezieht, gibt zugleich das Stichwort für die dem Werk zugrunde liegende Raumidee. Josef Häusler, seinerzeit Redakteur für neue Musik des SWF Baden-Baden, schrieb dazu:

"In der 'ständigen und raschen Ausbreitung des klanglichen Geschehens' und in der 'fortgesetzten Umformung aller grundlegenden Elemente, die in den ersten 21 Takten der Komposition aufgestellt werden', sieht Berio die ideelle Entsprechung zu den 'biegsamen, ständig wandelbaren Formen' einer gregorianischen Alleluja-Jubilation. ... Sprachlich herrscht eine emotional beredsame Deutlichkeit, die Berios Wunsch nach direkter Kommunikation entspricht, dem Willen, 'eine aktive, wechselseitige und geistige Beziehung zwischen dem Hörer und dem neuen Musikstil' herzustellen...".

MB 14 Berio. Allelujah II, 9'25 - 13'14 2'00

Deutlicher noch als in diesem fünfgeteilten Klangraum suchte ein anderer Komponist musikalische Funken aus jenen neuen Perspektiven des Hörens zu schlagen: Konrad Boehmer. 1962 entstand eine Komposition, deren ideale Aufführung einen kreisförmigen Saal mit einem ebenfalls kreisförmigen Zentral-Raum und acht durch Gänge miteinander verbundene Segment-Räume erfordert hätte. +Er gab diesem Werk "für elektronische Klänge, Vokalklänge nach phonetischem Sprachmaterial von Ferdinand Kriwet und Interpretation" den bezeichnenden Titel *Position*, da sich der konkrete musikalische Verlauf jeweils aus der Position des Hörens ergibt. Boehmer bemerkte dazu:

"Im zentralen Raum sollte nur das Band mit den elektronischen Klängen zu Gehör gebracht werden, das in allen anderen Räumen an der Peripherie unter Hinzufügung einer jeweils verschiedenen instrumentalen Interpretation simultan erklingen sollte. Auf diese Weise hätten die Zuhörer die Gelegenheit, von einem 'Saal' in den anderen sich bewegend, sich für die ihnen am besten scheinende Möglichkeit ein und desselben Werkes zu entscheiden; sie würden dank der eigenen Bewegung der Beweglichkeit der Klanggestalten inne und wären an der Artikulation der resultierenden Version unmittelbar beteiligt."

Diese Ideen haben ganz entscheidend die musikalische Substanz geprägt. Denn eine maßgebliche Voraussetzung für seine mobile Raumform bestand für den Komponisten darin, daß das Werk - ähnlich wie bei Pousseur -, nicht mehr Autorität, sondern ausschließlich Präsenz sei. Aktive Zuhörer sollten auf Werke treffen,

"die Freiheit als utopischen Kern ihrer eigenen Intentionen durchscheinen lassen ... und jedem, der sie hört und bemüht ist, sie zu erfassen, vor allem die Freiheit der Wahrnehmung garantiert."

- MB 15, Boehmer, Position [Anfang bis zi 2]'

Ein neuer Begriff musikalischer Freiheit, klangliche Präsenz, Tiefenschichten des Klanges, neue Perspektiven des Hörens und der Wahrnehmung wie auch die Stiftung neuartiger kommunikativer Beziehungen zwischen Musik und Hörer - all das sind innovative Konsequenzen aus der musikalischen Eroberung des Raumes hat. Seit den 50er Jahren wurde dadurch ein neues Potential des Komponierens entwickelt, dessen Wirkung bis in die Gegenwart reicht. "Musik im Raum" hat auf die eine oder andere Weise nicht nur das Schaffen aller innovativen Komponisten mehr oder weniger ausgeprägt durchdrungen, sondern verbindet inzwischen drei Generationen: von den "Vätern" Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez und Luigi Nono über deren "Schüler" Helmut Lachenmann, Matthias Spahlinger, Georg Katzer oder Hans Wüthrich bis zu den Jüngeren und Jungen wie Jakob Ullmann, Olga Neuwirth, George Lopez, Johannes Wallmann, Silvia Fomina, Wolfgang Mitterer und vielen anderen. Erstaunlich ist allerdings, daß es im 20. Jahrhundert nicht gelungen ist - vergleichbar dem an der fortschrittlichen Aufklärungsbewegung orientierten Konzertsaal des 19. Jahrhunderts - auch der modernen Musik adäquate architektonische Hörräume zu schaffen. Was bleibt ist die Umfunktionierung der alten Säle und wenn das nicht genügt die Flucht aus dem Konzertsaal in leerstehende Fabriken, Museumshöfe, Parks oder Planetarien. Besetzung statt Neubau, Flucht ins Leben statt neuer Präsentationsräume.

- ev. noch MB 16 von einem dieser Jungen: Ullmann oder Lopez