

Landschaftsmusik – Musiklandschaft

Ein Feature von Gisela Nauck (für: Feuilleton, DeutschlandRadio Berlin, 2003)

Musik 1 Antonio Vivaldi, Vier Jahreszeiten, Winter (Nigel Kennedy), 1'

Sprecher 1 Die Vier Jahreszeiten von Antonio Vivaldi, 1725. In kunstvoller Anwendung des Repertoires musikalischer Affektengestaltung zeichnet Musik die Stimmungen der Jahreszeiten nach, etwa die klirrende Kälte des Winters.

Sprecher 2 Sinfonia Pastorale - Ludwig van Beethovens 6. Sinfonie, 1808. Ein Tongemälde des Lebens auf dem Lande, ein Widerhall erlebter Naturschönheiten und Naturbedrohungen.

Sprecher 1 Die Winterreise von Franz Schubert, 1827. Private Einsamkeit und soziale Kälte finden in Naturbildern und einer diesen analogen, emotional realistischen Musik ihr Pendant.

Sprecher 2 Die Moldau aus Mein Vaterland von Bedrich Smetana, 1874. Eine Tondichtung, die in programmatischer Deutlichkeit die Entwicklung dieses großen nationalen Stromes und des Lebens in und um ihn herum verherrlicht.

Sprecher 2 La Mer von Claude Debussy, 1903-1905. Kein programmatisches Abbild, sondern Übersetzen der Poesie von Tag und Nacht, Erde und Himmel, Wind und Wellen in eine autonome Klanglichkeit.

Sprecher 1 Imaginary landscapes von John Cage (1939-1952) - musikalische Strukturmodelle für unterschiedlichste Klangquellen, von Schlaginstrumenten bis zu Radios, Stadien experimenteller Erkundung der Landschaft Musik.

Sprecher 2 Traumzeit / Traumdeutung von George Lopez 1996/97. Sinfonische Aktion für Instrumentalisten im Bergraum, komponiert für die Kapruner Alpen in Österreich. Die natürliche Geräuschkulisse des Aufführungsortes (Wasser und Wind) bildet den Grundton dieser Musik.

Sprecher 1 Der blaue Klang von Johannes Wallmann, 2004 - Landschaftsklang-Komposition für voneinander weitentfernte Vokal- und Orchestergruppen, entstanden für den berühmten Wörlitzer Park bei Dessau in Sachsen.

Musik 2 Johannes Walmann aus Der blaue Klang, 1''

Sprecher 2

Die Beziehungen zwischen Musik und Landschaft oder allgemeiner zwischen Musik und Natur sind wahrscheinlich so alt wie die Tonkunst selbst. So, wie unsere alltäglichen Stimmungen von Sonnenschein und Wolken, von Wärme und Kälte beeinflusst werden, so, wie die Harmonie und Erhabenheit von Landschaften oder der Zauber des Pflanzenwachstums Abbilder in unserer Gefühlswelt hinterlassen, durchziehen künstlerische Reflexionen von Landschaft und Natur auch die musikalische Kunst B bis in die Gegenwart. Die wenigen Beispiele zeigen jedoch bereits, daß sich die musikalischen wie auch ästhetischen Eigenarten dieser Spiegelungen im Laufe der Jahrhunderte ständig verändert haben. Eine entscheidende Zäsur setzte am Beginn des 20. Jahrhunderts, konkret 1910, Claude Debussy mit *Ibéria* aus den *Images*, Bilder für Orchester, einer Musik, die das Abbildhafte zugunsten klanglicher Autonomie aufgehoben hatte.

Musik 3, Claude Debussy, *Ibéria* aus *Images*, 2' (Musik unter Zitaten stehenlassen, dann wegblenden)

Sprecher 1 `Indem die Musik die natürlichen Elemente in sich vereintA, so Debussy bereits 1903 in seinem Zeitungsbeitrag `Musik im FreienA, `komme sie aus ihrer Abgeschlossenheit herausA.

Sprecher 2: Und weiter heißt es dort:

Sprecher 1 `Ich könnte mir ganz neuartige Feste vorstellen, die die Herrlichkeit der Natur ganz in sich einbeziehen. [...] Und es ließe sich sogar eine Musik denken, die eigens für das Freie komponiert wäre, eine großlinige Musik, mit ganz neuen stimmlichen und instrumentalen Wirkungen, die über den Wipfeln der Bäume im Licht der fernen Natur erklingen würde. Solch ein Klanggemälde, das in einem geschlossenen Konzertsaal undenkbar wäre, würde hier gewiß zu seiner wahren Geltung kommen.A

Sprecher 2

Das war 1903 eine Vision. Aber jene von Debussy beschworene Autonomie hat eine Vielfalt von Beziehungen zwischen Musik, Landschaft und Natur freigesetzt. Doch erst die musikalische Moderne des 20. Jahrhunderts ist davon maßgeblich geprägt worden:

Vogelstimmen inspirierten Olivier Messiaen zu seinem Catalogue d'oiseaux. Naturmaterialien wie Holz und Steine wurden in Christian Wolffs Prose collection zu Instrumenten oder 3 Baumstämme, ein Regenstab und 5 Vogelstimmen in Volker Staubs Komposition Waldstück. Sternenkarten dienten John Cage in Atlas eclipticalis für 87 Instrumentalstimmen als Schablonen für musikalische Strukturen. Landschafts- wie auch urbane Räume wurden bei Karlheinz Stockhausen, George Lopez, Gerhard Stäbler, Daniel Ott oder Johannes Wallmann zu komponierten Orten.

Musik 3a, Claude Debussy, weiter Iberia aus Images, 30'>

Sprecher 1

Und noch eine weitere Komposition sorgte für folgenreiche Veränderungen in der Beziehung von Musik und Landschaft, eine Komposition, die die Visionen des Franzosen um ein vielfaches übertreffen sollte: Nur acht Jahre nach Debussys Aufsatz 'Musik im Freien' begann Charles Ives, 1911, seine 5. Sinfonie zu komponieren, der er den anspruchsvollen Titel Universe Symphony gab - Sinfonie des Universums. Unter dem Titel 'Vergangenheit' für den 1. Satz werden darin die Herausbildung des Wassers und der Berge aus dem Chaos beschworen, der 2. Satz, 'Gegenwart' widmet sich der Evolution von Natur und Menschheit und der 3. Satz, 'Zukunft' imaginiert in Tönen den Aufstieg aller Wesen zum Spirituellen. Kerngedanken des amerikanischen Transzendentalismus mit seiner Orientierung von Freiheit, Selbstverwirklichung und Menschlichkeit an den Gesetzen der Natur und deren Transzendierung finden darin ein klangliches Substrat. Trotz vierzigjähriger Arbeit an diesem Werk sollte Ives seine Universe Symphony nicht vollenden. Das Skizzenmaterial hinterließ er der Nachwelt jedoch mit den Worten:

Sprecher 2

'... für den Fall, daß ich nicht in der Lage sein sollte, das zu vollenden, könnte irgend jemand anderer versuchen, die Idee auszuführen...'

Sprecher 1

Dieser 'Irgendjemand' war der amerikanische Komponist Larry Austin, der anlässlich des 100. Geburtstages von Charles Ives 1974 jene visionäre Musik auszuarbeiten begann; am 28. Januar 1994 wurde diese Ausarbeitung in Cincinnati uraufgeführt. Den Kern jener Idee aber, überliefert von Charles Ives' Freund, Henry Cowell, bildete die utopische Vorstellung, daß

...:

Sprecher 2

„... mehrere unterschiedliche Orchester, mit großen Konklaven singender Männer und Weibern, in Tälern, an Abhängen und auf den Gipfeln zu postieren sind, [...] sechs bis zehn verschiedene Orchester, untergebracht auf mehreren Berggipfeln, jedes in seinem eigenen, unabhängigen Zeitablauf in Bewegung, die einander nur treffen, wenn ihre Zeitzyklen zusammenfallen.“

Sprecher 1

Die faszinierende Modernität jener „unabhängigen Zeitläufe in Bewegung“ ist von Ives am eindrucksvollsten in dem die Sinfonie eröffnenden Live Pulse Prelude komponiert, dem von einem Schlagzeugorchester gespielten Puls des Herzschlags des Universums. Hören Sie den Übergang des Preludes zum 1. Satz:

Musik 4, Charles Ives, Universe Symphony, Live Pulse Prelude, 2'30">'

Sprecher 1

Mit jenen Werken von Claude Debussy und Charles Ives war der Boden bereitet für eine künstlerische Neusichtung von Landschaft und Natur. Einer, der als erster und am entschiedensten in dieses sich auftuende Neuland vordrang, war der Kanadier Murray Schafer. In den 60er Jahren entwarf er mit den Soundscapes die Vision einer hörend ausbalancierten Gesellschaft und damit ein neues, ökologisches Bewußtsein vom Klang. (Musik 5 einsetzen) Eines der klassischen Beispiele für die Komposition von Stadtlandschaften ist Murray Schafers Vancouver Soundscape aus dem Jahr 1973.

Musik 5 Murray Schafer, Soundscape Vancouver, 1'30'

Sprecher 1

Ein zweites legendäres Beispiel sind Alvin Currans Maritimes Rites für Chöre in Ruderbooten, mit Schiffs- und Nebelhörnern aus dem Jahr 1981, eine Serie von Environmentkonzerten auf und über dem Wasser. Archaische Zivilisationsklänge korrespondieren darin mit vom Wasser geprägten Landschaften. Sein Faible für Naturklänge

wie auch für solcherart Kompositionen begründete Curran damit,

Sprecher 2

... daß ich die Lust daran verlor, meine Kompositionen auf Papier zu notieren und kein Interesse mehr hatte, Oboe, Violine, Fagott und so weiter als die einzig möglichen Musikinstrumente zu betrachten. Ich glaube, zu meinem Wesen gehört ein ganz starkes Interesse für Pflanzen, Tiere und Naturerscheinungen. Dies hat mich zu den Ursprüngen des Daseins geführt. Naturgeräusche sind inzwischen meine wichtigste kompositorische Grundlage.A

Musik 6 Alvin Curran, Maritimes Rites, 1'00

Sprecher 1

Beide Beispiele sind Ergebnisse eines sich seit den 70er Jahren durchsetzenden, neuen künstlerischen Denkens über Klang, Geräusch, Landschaft und Stille mit Soundscapes und Klanginstallationen als musikalische Resultate. Eine wichtige Basis fand dieses Denken in dem von Schafer 1993 gegründeten World Forum for Acoustic Ecology, das sich inzwischen zu einem weltweit wirkenden Netzwerk entwickelt hat. Damit aber hatte das Hören selbst als Sinneswahrnehmung eine neue Bedeutung erhalten, expressis verbis thematisiert in Schafers berühmten Buch aus dem Jahr 1977 `The Tuning of the World': Akustisch gestaltete Umwelt, Klangökologie regt das Ohr auf neue Weise zum bewußten, offenen Lauschen an, zur sensiblen Wahrnehmung unserer Umgebung. Diese Wahrnehmung ist zunehmend auch Bestandteil musikalischer Gestaltung geworden.

Musik 7 Rolf Julius, `Für einen kleinen See', 10'> frei stehenlassen, dann unter Text liegenlassen)

Sprecher 1

Soundscapes und Klanginstallationen veränderten aber auch die Bedeutung von Landschaft und Natur, die sie für die Musik hatten. Landschaft ist nicht mehr benutztes Objekt, sondern wurde zur autonomen Matrix für Klanggestaltung, Natur wiederum liefert ungeahnte Geräusche, Klänge, Rhythmen für eine neuartige `Umweltmusik'. Von dem Berliner Klangkünstler Rolf Julius gibt es Konzerte für einen Baum, für einen gefrorenen See oder

auch `Für einen kleinen SeeA, die wir immer noch im Hintergrund hören. Andreas Oldörp verlieh den beiden Inseln im See des Fürstenbergischen Parks von Donaueschingen mit Hilfe von sorgsam gestimmten Orgelpfeifen eine zarte Klangaura. Oder der Holländer Paul Panhuysen baute mit `Singing in the RainA eine Installation für Winde, Wasser und Regen. In solchen Klanginstallationen bildet sich zwischen Landschaft, Natur und Mensch eine Art friedliche Koexistenz oder wie der japanische Musikwissenschaftler Shin Nakagawa am Beispiel der Arbeiten von Rolf Julius sagte:

Sprecher 2

`Das Verhältnis zwischen Natur und Mensch ist weder Absorption noch Abhängigkeit, sondern Unabhängigkeit. Es ist keine zweiseitige Beziehung, hier die Natur, dort der Mensch, sondern ein facettenreiches Gewebe.A

Musik 7, weiter Rolf Julius, `Musik für einen kleinen SeeA, 30'>

Sprecher 1

Aus den Visionen des Franzosen Claude Debussy, des Amerikaners Charles Ives und den neuen musikalischen Realitäten des Kanadiers Murray Schafer schlußfolgerte der deutsche Komponist Johannes Wallmann:

Sprecher 2

`Künftig muß es um die Neubestimmung von Musik als einer bewußteren akustischen Gestaltung der menschlichen Lebenswelten überhaupt gehen. Entscheidend ist dabei die Frage der Unterscheidung von Klang und Lärm. Ist Klang eine Brücke zur Stille oder eine Vorhut des Lärms?A

Sprecher 1

Der 1952 in Leipzig geborene Johannes Wallmann ist einer der wenigen Komponisten, die in vergleichbarer Konsequenz wie etwa Murray Schafer im Wortsinn Landschaftskompositionen entwickelt haben. War in seinen frühen Arbeiten wie `SynopsisA für sieben Instrumente oder `KreisspielA der Aufführungsraum wichtiger Bezugspunkt, änderte sich das seit Beginn der 90er Jahre. Es entstanden in zunehmender Zahl Kompositionen für Landschaftsräume wie 1991 das `KlangsegelA auf der Wupper in

Wuppertal, 1996 `Klangfelsen HelgolandA an der Steilküste der gleichnamigen Nordseeinsel, 2003 `Der grüne KlangA, eine Lichtklang-Landschaft für den Goethe-Park des thüringischen Städtchens Bad Berka und in diesem Jahr nun, uraufgeführt am 3. Juli, `Der blaue KlangA.

Sprecher 2

`Die Grundidee besteht darin, eine Landschaftsklang-Komposition für die Wörlitzer Anlagen zu schaffenA, so Wallmann in seinem Einführungstext, `durch die optisch und akustisch ein konkretes Wechselspiel zwischen Klang und Stille, zwischen Teil und Ganzem wahrnehmbar wird. Dieses Wechselspiel soll zugleich verdeutlichen, daß sich natürliches Vorhandensein und menschliches Gestalten gegenseitig ergänzen können, anstatt sich gegenseitig zu zerstören. In diesem Sinne knüpft `Der blaue KlangA ganz an dem Geist des Dessau-Wörlitzer Gartenreiches an.A

Musik 8, Der blaue Klang, 30'>, dann unter Text liegenlassen

Sprecher 1

Punkt 18.00 Uhr begann das ungewöhnliche Klangereignis mit Violoncelli, Bässen, Trompeten und Fagotten, die über den Wörlitzer See hinweg miteinander kommunizierten. In neun sogenannten Klangarealen zwischen Roseninsel und Venustempel entfaltete Wallmann mit 124 Instrumental- und Vokalstimmen über knapp drei Stunden hinweg Klangräume, durch die eine Klang-Wanderkarte führte oder die man auch, in Gondeln schwimmend, mit den Ohren erkunden konnte. Solistische Aktionen fügten sich zu dialogischem Ensemblespiel, wobei die Strukturen des Parks - Lichtungen, Wege, Sichtachsen, Kanäle, Schloß und sogar der Glockenturm der Sankt Petri-Kirche - den akustischen Strukturen als Basis dienten. Resonanzphänomene des Gartens korrespondierten mit Resonanzphänomenen von Instrumenten und Stimmen, Parklandschaft und Klanglandschaft verschmolzen zu einem Gesamterlebnis für Ohren und Augen, einer im Sinne Debussys `großlinigen Musik, die über den Wipfeln der Bäume im Licht der fernen Natur erklingtA. Drei Stunden lang war eine Oase der Friedfertigkeit, von Ruhe und Harmonie entstanden. Ein ästhetischer Raum für Erfahrungen, die für so viele aus dem von Streß und Existenzangst besetzten Alltag verschwunden sind.

Musik 8, Der blaue Klang, weiter, zirka 2'

Sprecher 2 (nach 30'> auf Musik draufsprechen)

„Blau“, so Johannes Wallmann, „ist die kosmische Farbe, die Farbe der Weite und Ferne, die Farbe des großen Zusammenwirkens und der Stille. Klang ist die Brücke zur Stille, ist das Zusammenschwingen unterschiedlicher Teile zu einem Ganzen.“

Musik 8 weiter „Der blaue Klang“