

Sind Wolken Kugeln

oder

Wie wäre heute noch Natur zu komponieren?

Von Johannes Bauer

Westdeutscher Rundfunk, 20. April 2008

Bspl. 1 im
Hintergrund

Bspl. 1: Olivier Messiaen, *Petites esquisses d'oiseaux*, Le rouge-gorge [Tr. 1, ab 0'00]

1 Der Gesang eines Rotkehlchens - oder doch nicht? Eine Vogelstimme - oder eher ihr in No-
2 ten gesetztes Modell? Oder bevölkern Olivier Messiaens Vögel eine Sphäre zwischen Natur
3 und Abstraktion? Nach so vielen Fragen ein kleiner Einwurf: Was wir Natur nennen, ist stets
4 kulturell gefiltert. Natur „an sich“ ist ebenso undenkbar wie jede historisch ungebundene
5 Naturerfahrung. Und deshalb konnte auch die nächste unserer Fragen, provokant zugespitzt,
6 erst 75 Jahre nach Beethovens Tod gestellt werden:

7 „Fasst man das Geheimnis eines Waldes, indem man die Höhe seiner Bäume
8 misst?“

9 Debussys Urteil über Beethovens *Pastorale* reicht indes weiter, als die Süffisanz seiner Kri-
10 tik vermuten lässt. Plädiert doch Debussy entgegen jeder musikalischen „Nachahmerei“ für
11 eine „Übertragung des ›Unsichtbaren‹ der Natur“ in die Komposition. Womit wir bereits in
12 Bereichen der Neuen Musik wären.

Bspl. 2 im
Hintergrund

Bspl. 2: John Cage, *Atlas Eclipticalis*, [Tr. 2, ab 0'00]

13 Mag auch John Cages *Atlas Eclipticalis* auf Astronomisches, auf eine Sternkarte anspielen:
14 mit einer klingenden Himmelskunde von Sonnen und Milchstraßen hat seine Komposition
15 nichts zu tun. Zumal der Sternatlas dem Komponisten lediglich als Medium dient, um stel-
16 lare Positionen über Zufallsoperationen in Noten umzusetzen, gleichsam auf das Papier
17 durchzupausen.

18 Dennoch gibt es Parallelen zwischen Cages Musik und den Naturmodellen moderner
19 Wissenschaft. Und damit Parallelen zu unserer wissenschaftlich gefärbten Erfahrung von
20 Natur. Und dies nicht nur, weil die notenschriftlich anverwandelte Sternkonstellation auch in
21 der Komposition von *Atlas Eclipticalis* - ähnlich wie im Universum - mittelpunktslose
22 Strukturen entstehen lässt. Dass Einsteins Relativitätstheorie die „absolute Zeit“ Isaac New-
23 tons zugunsten verschiedener „Eigenzeiten“ relativiert; dass die Quantenmechanik mit
24 Wahrscheinlichkeitswerten arbeitet, die eine strenge Voraussagbarkeit unmöglich machen;
25 dass die Chaosforschung ein Umdenken von Prozessen verlangt, die vormals dem blinden
26 Zufall zugeschlagen wurden: solche Erkenntnisstränge haben ihre ästhetischen Entsprechun-
27 gen: Auch in Cages *Atlas Eclipticalis* bedeutet Gleichzeitigkeit eine Gleichzeitigkeit unter-
28 schiedlicher Eigenzeiten: die der jeweiligen Klänge nämlich, deren Ausführung den Inter-
29 preten im Rahmen individueller Wahlmöglichkeiten freigestellt ist. Auch bei Cage dämpft

Bspl. 3
einblenden

1 die Unmöglichkeit, eine Musik der gelenkten Interpretation auch nur im Geringsten voraus-
2 zuahnen, jedes prophetische Hören. Und was den Zufall anbelangt: er ist in der Auseinander-
3 setzung mit Cage das Reizthema schlechthin.

Bspl. 3: John Cage, *Atlas Eclipticalis*, [Tr. 2, ab 7'42]

4 Also: kein Bühnenhafter Gewitterdonner mehr, keine spielwerkartigen Kuckucksrufe, keine
5 klingende Sphärenharmonie. Wohl aber eine Umsetzung struktureller Bezüge zwischen Na-
6 tur und Musik, eine Umsetzung, die keineswegs bewusst komponiert oder durch spezifische
7 Natur-Titel über den Kompositionen ausgewiesen werden muss.

Bspl. 4: Karlheinz Stockhausen, *Gruppen* [Tr. 2, 0'00 – 1'35]

8 So, wie in der Teilchenphysik die Schwerkraft ihre Absolutheit eingebüßt hat, so verlor in
9 der Musik des 20. Jahrhunderts die Funktionsharmonik ihre Gravitationswirkung. Sie hatte
10 einst das Komponierte auf eine taktgebundene Einheitszeit hin ausgerichtet. Konsequenter-
11 weise konnte deshalb Karlheinz Stockhausens Begriff der „statistischen Formvorstellung“ jenes
12 Prinzip der Wahrscheinlichkeit aufgreifen, das die Quantenphysik von der Kausalität der
13 klassischen Physik unterschied. Nunmehr geht es auch in der Musik - was die Parameter von
14 Tonhöhe, Tondauer, Klangfarbe, Dynamik oder Geschwindigkeit anbelangt - um Formkrite-
15 rien, die mit Worten wie „durchschnittlich, vorwiegend, ziemlich, insgesamt oder annä-
16 hernd“ zu umschreiben wären.

17 Solche eher statistisch zu fassenden Energieniveaus eröffnen der Musik neue Ereig-
18 nisräume. Zuvor jedoch musste sich Musik von ihrem gestischen Tonfall und ihrem sprach-
19 symmetrischen Korsett befreien, um jene Kräfte des Zufälligen, des Wahrscheinlichen und
20 Asymmetrischen und deren untergründige Ordnungen freizusetzen; Kräfte und Ordnungen
21 übrigens, die auch die Chaosforschung an Naturphänomenen zu thematisieren begann. Erst
22 jetzt klang Musik, als hätten Komponistinnen und Komponisten Benoit Mandelbrots „Frak-
23 tale Geometrie der Natur“ gelesen, in der es heißt:

24 „Wolken sind keine Kugeln, Berge keine Kegel, Küstenlinien keine Kreise. Die
25 Rinde ist nicht glatt - und auch der Blitz bahnt sich seinen Weg nicht gerade. Über-
26 haupt gehe ich davon aus, dass viele Naturerscheinungen in ihrer Unregelmäßigkeit
27 und Zersplitterung nicht einfach einen höheren Grad an Komplexität gegenüber Eu-

1 klid“ und der „gesamten Standardgeometrie“ „bezeichnen, sondern ein völlig ande-
2 res Niveau darstellen.“

3 Wobei in diesem Zitat der Assoziationsrahmen von ›Euklids Standardgeometrie‹ ruhig durch
4 den der Tonalität und ihrer Sprache ersetzt werden kann. Sensibilisiert doch der Gang der
5 Musik in den Mikrobereich der Klänge für unentscheidbare Hörsituationen, das heißt für ein
6 Hören unterschiedlichster Ereignisse in ihrer Gleichzeitigkeit. Gerade darin aber liegt eine
7 Verwandtschaft ersten Grades zwischen Neuer Musik und moderner Naturerfahrung: In bei-
8 den Fällen geht es um komplexe, offene Systeme.

9 Was diese Komplexität musikalisch ermöglicht, zeigt sich an Gérard Griseys Kom-
10 position *Jour, Contre-Jour*. Inspiriert von der altägyptischen Kultur, in der das Reich der
11 Nacht und des Todes von dem des Tags und des Lebens nicht zu trennen ist, verzichtet *Jour,*
12 *Contre-Jour* auf illustrative Kontrastmuster von Licht und Finsternis oder auf eine pro-
13 grammmusikalische Inszenierung des Laufs der Sonne durch das Reich der Schatten. Statt-
14 dessen bricht sich die Naturkonstante von Tag und Nacht bei Grisey in ungeahnten Mi-
15 schungsverhältnissen zwischen Hell und Dunkel. Sirrend und mit langen Dauern wird schon
16 die Unschärfe des Beginns zur scharfen Kontur einer inneren Anspannung. Grundiert von
17 Herzschlägen und Atemzügen beginnt die Komposition zwischen dem Aufbruch zu einer
18 Klangerkundung im Unbekannten und dem Aufbruch zu einer mythischen Seelenfahrt durch
19 das Reich der Nacht zu changieren.

Bspl. 5
einblenden

Bspl. 5: Gérard Grisey, *Jour, Contre-Jour* [Tr. 5, 2'00 aufbl. - ca. 3'40]

20 Dieser Beginn wird zu einer Brücke zwischen der alltäglichen und der musikalischen Zeit.
21 Musikalische Zeit aber meint hier einen unentwegt sich wandelnden Klangstrom von Klän-
22 gen im Kosmos ihrer Teil- und Obertöne; ein Oszillieren von Aufhellungen und Eintrübun-
23 gen, von Tönen und Geräuschen, von rhythmischer Periodizität und ungleichen Dauern, in
24 deren mikrospektraler Nuancenvielfalt sich der Dualismus von Tag und Nacht auflöst. Auch
25 wenn sich der komponierte Bogen vom Hellen ins Dunkle spannt, bleibt seine Einbindung in
26 zyklische Verläufe hörbar. Der Bogen selbst: ein aperiodisches Pulsieren von Klängen, jenen
27 „Kraftfeldern in der Zeit“, die, so der Komponist,

28 „wie Zellen [...] eine Geburt, ein Leben und einen Tod [kennen]“ und zu einer „kon-
29 tinuierlichen Transformation ihrer Energie [neigen]“.

30 Die naturhaft-organische Struktur der Musik wird offen dafür, Fluktuationen zwischen
31 Chaos und Ordnung nachzuspüren, ohne komplexe Randbedingungen auf Null einzuebnen.

Bspl. 6
einblenden

Bspl. 6: Gérard Grisey, *Jour, Contre-Jour* [Tr. 5, ab 9'00 (aufbl.)]

1 Schon die Körpersignatur von Atmung und Herzschlag in Griseys *Jour, Contre-Jour* ver-
2 deutlicht, wie sehr Natur als innere Natur in jede noch so vernunftverklärte Idee vom Subjekt
3 hineinreicht, mag auch seit der Aufklärung der Natur- und Triebgrund des Geistes immer
4 mehr diszipliniert worden sein. Wenn Neue Musik deshalb die Norm vom geisterfüllt reinen
5 Ton als dem wahren Ton entkräftet, rehabilitiert sie damit die körperhaft-materiale Naturba-
6 sis des Klangs. Schließlich besteht auch das Spektrum der Stimme aus mehr als schön ge-
7 sungenen Tönen und deutlich artikulierten Worten. Atmen, Röcheln, Stöhnen, Schreien ge-
8 hören nicht weniger zu ihrem Ausdrucksrepertoire. Sobald freilich die Organsprache des
9 Körpers als Natursediment mitkomponiert wird, läuft die Unterscheidung zwischen Rohem
10 und Gekochtem ins Leere - und mit ihr der gängige Schönheitsbegriff.

B
s
p
l

Bspl. 7: Helmut Lachenmann, *temA* [Tr. 2, 9'49 (aufbl.) – 11'36]

11 Gleichwohl verkümmert die Erfahrung von Natur zunehmend in massenmedial zugereichteten
12 Sichtweisen und touristisch aufbereiteten Urlaubserlebnissen. Ob Neue Musik deshalb so oft
13 das Register des Rauschens ins Spiel bringt? Als sollte Wahrnehmung einer Leere ausgesetzt
14 werden, um sie durch diese Leere wieder empfänglich zu machen. Und sei es durch ein pures
15 Rauschen von Bäumen, auf denen sich keiner der Vögel Messiaens niederlässt, um uns mit
16 seinem Gesang zu betören. Uns Zuhörern aber wird damit einen Augenblick lang Gelegen-
17 heit gegeben, die unermüdliche Projektions- und Sinngebungsagentur des Bewusstseins ab-
18 dämpfen und zu ahnen, was anders wäre als das unentwegte Gründen und Begründen einer
19 Kultur des Rechnens und Messens - und was vielleicht Natur heißen könnte.

Bspl. 8
einblenden

Bspl. 8: Peter Ablinger, *Weiß/Weißlich* [Tr. 2 ff.]

Musikbeispiele

**Bspl. 1: Olivier Messiaen, *Petites esquisses d'oiseaux*, [Tr. 1, ab 0'00]
[Håkan Austbø] [NAXOS 8.553532-34]**

**Bspl. 2: John Cage, *Atlas Eclipticalis* [Tr. 2, ab 0'00]
[The Orchestra of the S. E. M. Ensemble, Petr Kotik] [Schott Wergo WER 6216-2]**

**Bspl. 3: John Cage, *Atlas Eclipticalis* [Tr. 2, ab 7'42]
[The Orchestra of the S. E. M. Ensemble, Petr Kotik] [Schott Wergo WER 6216-2]**

**Bspl. 4: Karlheinz Stockhausen, *Gruppen* [Tr. 2, 0'00 – 1'35]
[Berliner Philharmoniker, Claudio Abbado] [Deutsche Grammophon 447 761-2]**

**Bspl. 5: Gérard Grisey, *Jour, Contre-Jour* [Tr. 5, 2'00 aufbl. - ca. 3'40]
[Ensemble l'Itinéraire, Pascal Rophé] [ACCORD SACEM 201952]**

**Bspl. 6: Gérard Grisey, *Jour, Contre-Jour* [Tr. 5, ab 9'00 (aufbl.)]
[Ensemble l'Itinéraire, Pascal Rophé] [ACCORD SACEM 201952]**

**Bspl. 7: Helmut Lachenmann, *temA* [Tr. 2, 9'49 (aufbl.) – 11'36]
[Ensemble Recherche, Linda Hirst] [Montaigne MO 782023]**

**Bspl. 8: Peter Ablinger, *Weiß / Weißlich* [Tr. 2 ff.]
[Maria de Alvear World Edition 0008]**