

Musik im Raum - Raum in der Musik

von Gisela Nauck

1. Historische und theoretische Dimensionen

Welche Rolle spielt der Raum in der Musik? Und warum beschäftigt uns dieses Phänomen? Diesen Fragen möchte ich in meinem ersten Vortrag nachgehen. Raum wohlgerneht als eine Dimension des Komponierens, die die Werkgestalt mitformt. Also nicht als theatralisch-dramatisches oder illustrierendes Element wie Echowirkungen oder Fanfaren aus dem Off. Die Frage nach dem Sinn einer Beschäftigung mit dem Phänomen des Raumes scheint insofern berechtigt, weil es angesichts einer mehr als 300jährigen Musikentwicklung marginal erscheinen könnte. Einer Musikenentwicklung, die die Zweiteilung von Musikausübung und Hörgemeinde hervorgebracht hat mit der Bühne als fixem Ort des Musizierens auf der einen Seite, auf der das Werk präsentiert wird, und dem Saal mit fester Bestuhlung als fixem Ort des Hörens auf der anderen Seite. Eine hierarchische, einseitig gerichtete Sender- und Empfängersituation, die sich kulturell scheinbar als optimales Arrangement für das Hören wohlbemerkt von artifizieller Musik herausgebildet hat. Raum als physikalische oder architektonische Größe - auf die unterschiedlichen Möglichkeiten, was Raum in der Musik alles sein kann, werde ich noch zu sprechen kommen -, verhält sich in diesem Falle der musikalischen Gestalt gegenüber neutral, ist lediglich akustisches Medium zur Ausbreitung von Klang. Wenn auch bei der Berechnung der Akustik der Raum wichtig ist, was allerdings auf die Werkgestalt keinerlei Einfluß hat. Auch heute noch dominiert jene Hörsituation mit dem Konzertsaal im Zentrum unser Musikleben.

Und doch haben wohl die meisten von uns - und das mit ganz wenigen Ausnahmen bei neuer Musik - auch schon ganz andere

Hörerfahrungen gemacht. Haben in einem Raum gesessen, umgeben von einer Polyphonie instrumentaler oder auch vokaler Stimmen, sind durch einen Park gewandert, der durch Klangereignisse plötzlich eine überraschend andere Atmosphäre bekommen hat, haben in einem von einem permanenten Akkord erfüllten Raum gestanden, der durch das eigene Gehen, die eigene Bewegung immer wieder neue, andere Töne, Melodiefragmente freigab oder haben möglicherweise Ende August im Hafengelände von Basel merkwürdige Grenzsituationen erlebt, weil eine Klangaktion für 68 Musiker und 14 Wasserträger dieses vollkommen verwandelt hatte und damit das Erlebnis, die Erfahrungen von einem Hafen. Was ist also passiert und ab wann wird es überhaupt sinnvoll, Raum und Musik zusammenzudenken, um adäquate ästhetische Aussagen machen zu können? Und warum ist das ein Phänomen der neuen Musik? Denn unübersehbar bzw. unüberhörbar ist, daß für diese heute der Raum als gestaltbildendes Element - und nicht nur das - eine unverzichtbare Kategorie geworden ist.

Mehr noch ist es am Beginn des 21. Jahrhunderts - rückblickend - eine gesicherte These, daß der Raum - ebenso wie Klang und Zeit - die wesentlichen Gestaltungsdimensionen der musikalischen Moderne, gleichsam ihre Parameter der Innovation sind. Das ist wohl der **wichtigste Grund**, warum uns dieses Phänomen so beschäftigt. Haben die Komponisten des 17.-19. Jahrhunderts - sehr pauschal gesprochen - vor allem aus Form, Satztechnik und Harmonie in wohltemperierter Stimmung immer wieder neue innovative Funken geschlagen, mußten mit der Auflösung eines mehr oder weniger verbindlichen Formenkanons einschließlich Satztechnik und mit der Auflösung von Tonalität zu Beginn des 20. Jahrhunderts, neue Parameter der Innovation in kraft treten: serielle Methode, Stochastik, Stille oder Zufall - also Zeit; Zwölftontechnik, Klangfarbe, Objektklänge, Geräusche, Alltagsklänge usw. - also Klang sowie

nah und fern, Klangbewegungen und -situationen, Zusammensetzen von Klang im Raum, Umgebensein von Klängen, das Erwandern von Klangsituationen usw. - also Raum. Seit Arnold Schönberg und Anton Webern, Charles Ives und Erik Satie, Edgard Varèse und John Cage haben sich die Avantgarden des 20. Jahrhunderts an diesen neuen Herausforderungen abgearbeitet, um - wie zu jeder Zeit - *ihre* Erfahrungen mit den *ihrer* Zeit eigenen Mitteln zu gestalten.

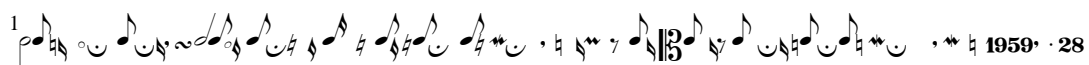
Dem Raum kommt dabei jedoch - anders als bei Innovationen früherer Jahrhunderte - nicht nur eine intern musikalische und kompositorische Bedeutung zu. Und das macht ihn so wichtig. Sondern indem Musik in den Raum expandierte oder Raum die Musik okkupierte, haben sich damit zugleich Aufführungspraxis und Wahrnehmungsweise von Musik gravierend verändert. Mit dem Raum als selbstverständlicher Bestandteil von Musik waren Voraussetzungen für die Entwicklung neuer Gattungen wie Soundart und Klanginstallation gegeben. Und: es veränderten sich die Orte, an denen Musik gehört werden kann und damit deren soziokulturelle Funktion. „Musik im Raum“, um einen Begriff von Karlheinz Stockhausen zu nutzen, der damit 1958 im Rahmen eines Vortrags bei den damals noch Kranichsteiner Ferienkursen dieses Phänomen als erster verbal dingfest machte, signalisiert letztlich den Anbruch eines musikalischen Zeitalters, in dem sich die für das 20. Jahrhundert typische Dialektik von Demokratisierung und Individualisierung in der Struktur der Musik und vor allem im Verhältnis von Zuhörer und Aufführungspraxis abzubilden begann und das in zweifacher Weise: **Erstens** hat eine „Musik im Raum“ die jahrhundertlang gültige und an Prinzipien der Aufklärung orientierte, hierarchische Musikpraxis mit dem Konzertsaal im Zentrum in Frage gestellt und ihr neue Möglichkeiten des Musizierens **und** Perspektiven des **Hörens** zur Seite gestellt. Indem die Schallrichtung ein variabler Parameter wurde, verüberflüssigte sich die Zweiteilung in

Bühne und Auditorium. Seit Karlheinz Stockhausen mit seinen „Gruppen für 3 Orchester“ im Frühjahr 1958 in eine Messehalle ging und Pierre Boulez mit „Poesie pour pouvoir“ für 3 Orchestergruppen, Sprecher Tonband und Lautsprecher im Herbst desselben Jahres die Viehauktionshalle in Donaueschingen nutzen konnte, begann der Weg neuer Musik aus den Konzertsälen hinaus, eben in Messehallen, Galerien, Industriehallen und Landschaftsräume, einerseits, um einer Musik im Raum adäquate Aufführungsmöglichkeiten zu geben, andererseits ein ihr adäquates Hören zu ermöglichen. Daß heute die Suche nach immer wieder neuen sogenannten „locations“ für Musik zur Modeerscheinung geworden ist, ist ein anderes Problem, dessen Wurzeln und Impulse aber in jener „Musik im Raum“ begründet sind. Zugleich verweist dieser run auf neue Räumlichkeiten aber auf ein weiteres: Es ist im 20. Jahrhundert nicht gelungen, für das zeitgenössische, progressive, nämlich innovative Musikschaffen einen ähnlich adäquaten, nämlich variablen Hörort zu entwickeln wie es dem 18. Jahrhundert mit dem Konzertsaal für die seinerzeit progressive Sinfonie gelungen ist: ob für elektronische Musik, instrumentale Raummusik oder Multimediastücke. Einen Hörort, der räumliche Flexibilität und eine angemessene Ungebundenheit des Hörens ermöglicht. Es sei denn mit dem Philipps-Pavillon 1958 in Brüssel oder dem Kugelauditorium 1970 in Osaka als einmalige Experimentierorte zu Weltausstellungen, die übereilig wieder abgerissen wurden. (Jetzt, nach einem halben Jahrhundert gibt es in Brüssel Bestrebungen, den Philippspavillon mit viel Geld wieder aufzubauen.) Eigentlich alle neu gebauten Konzertsäle pflegen - mit ganz wenigen Ausnahmen - weiterhin die Zentralperspektive ob in Hans Scharouns Berliner Philharmonie, Frank Gereys futuristischem Konzerthaus für die Philharmonie von Los Angeles oder Rem Koolhaases Konzerthaus

für Porto. So kann man für das 20. Jahrhundert lediglich festhalten, daß die innovative neue Musik durch die Umnutzung unterschiedlichster Räume für ihre Zwecke den zentralen Ort des Hörens von artifizieller Musik ausdifferenziert, vervielfältigt hat. Jenes Herausgehen aus den Konzertsälen aber ist auch deshalb interessant, weil die neuen Aufführungsorte - erneut in demokratischem Sinne, aber anders als der Konzertsaal - nun die engen Schranken des den Konzertsaal bevölkernden Bildungsbürgertums aufsprengten, neuen Hörerschichten den Zugang zu neuer Musik ermöglichten. Wenn beispielsweise in Berlin in den beiden Wasserspeichern im Prenzlauer Berg Konzerte mit neuer Musik oder Klangkunstaussstellungen stattfinden, erreichen diese ein völlig anderes, nämlich zum großen Teil das Kiezpublikum, als es etwa im Kammermusiksaal der Berliner Philharmonie anzutreffen ist, in das dieses Kiezpublikum nicht geht.

In der Öffnung des Raumes durch die Variabilität von Schallrichtungen aber wurde **Zweitens**. der Klang zum Ereignis und zerbrach die Linearität des musikalischen Flusses - ich werde darauf zurückkommen. Raummusik öffnet zur gleichen Zeit unterschiedliche Perspektiven des Hörens, was einer Individualisierung des Hörens entspricht mit dem Hörer als aktivem Teil. So bemerkte der belgische Komponist Henry Pousseur bereits 1959 in seinem Aufsatz *Theorie und Praxis in der neusten Musik*, veröffentlicht im 2. Band der *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik*: "Wir haben es nicht mehr mit einer sich autoritär aufdrängenden Musik zu tun, sondern mit einer, 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."¹ Und in demselben Aufsatz entwarf er die Vision: "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. Ist es nun zu früh zu behaupten, daß neue Feste des gemeinsamen Hörens, des gemeinsamen Formens von Klang in Raum und Zeit, sich heute vorbereiten?"² Bereits 1962, drei Jahre später, entwickelte Konrad Boehmer mit der Komposition „Position“ das Modell einer mobilen Raumform unter dem Gesichtspunkt, daß das Werk nicht mehr Autorität, sondern ausschließlich Präsenz sei, zu der sich die Hörer verhalten. Acht Jahre später komponierte Karlheinz Stockhausen „Musik für ein Haus“, dreizehn Jahre später Dieter Schnebel die „Gehörgänge. Konzept einer Musik für forschende Ohren“. Jene Zitate spiegeln neben Demokratisierung und Individualisierung noch ein Drittes: Nicht zuletzt der Raum in der Musik, - ob als innerer oder äußerer Raum - signalisiert das Ende des musikalischen Zeitalters der Aufklärung, einer narrativen Musik im weitesten Sinne, sei sie nun klassischer, romantischer oder expressionistischer Natur. An die Stelle von Botschaften sind seit der seriellen Musik und stochastischen Musik der 50er Jahre, seit den vom Zufall gesteuerten Kompositionen eines John Cage oder auch seit Fluxus in den 60er Jahren mehrdeutige Musikwerke, Klangsituationen, die Präsenz von Musik getreten, die verschiedene Perspektiven des Hörens ermöglichen. Warum das so ist, werden wir im dritten Teil des heutigen Vortrags hören Festzuhalten bleibt an dieser Stelle, daß die Innovationen durch den Paradigmenwechsel von Zeit und Raum nicht mehr nur das musikalische Werk und dessen Gestalt betrafen. Sondern als Kriterium für musikalische Innovation werden mehr und mehr Aufführungspraxis wie auch die musikalische

¹  1959 · 28

² A.a.O., S. 23

Wahrnehmung bedeutungsvoll. Das Neue in der neuen Musik bildete sich im Laufe der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht mehr ausschließlich in der Komposition selbst, sondern zunehmend als Verhältniskategorie zwischen Musik und Hörer ab. Die Einbeziehung des Raumes, in welcher Weise auch immer, ist dafür eine Voraussetzung.

An dieser Stelle nun ein erstes, sie vielleicht überraschendes Musikbeispiel. Es soll - bevor ich detaillierter auf die wichtigsten Dimensionen des musikalischen Raumes eingehe, die Aufmerksamkeit auf einen merkwürdigen Spezialfall innerhalb der Musikgeschichte lenken, der bei einem solchen Thema, auch wenn es um neue Musik geht, nicht unerwähnt bleiben darf.

Musikbeispiel 1, Josquin Deprez, Motette Qui habitat, bei (24stimmig zu vier Chören)

2. Zwei wesentliche Stationen

Spezialfall meint, daß der Raum als äußere, architektonische Dimension in der abendländischen Musikgeschichte tatsächlich nur zweimal die Werkgestalt maßgeblich mitgeformt hat: Das erste Mal 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. Das zweite Mal rund 300 Jahre später mit der amerikanischen und westeuropäischen Avantgarde, als der Gedanke der Aufklärung in den Künsten endgültig zerfallen war. Allerdings hatte der Raum in jenen mehrchörigen Werken eine deutlich andere Funktion als dann im 20. Jahrhundert. Hat sich hier doch die Innenarchitektur großer Kirchen wie etwa die des Markus-Doms in Venedig, des Salzburger Doms oder auch des Petersdoms in Rom in der Musik als eben mehrchörige Form abgebildet. Die als meist gegenüberliegende Klangorte fungierenden Emporen regten jene antiphonen Formen an, die bei entsprechender Architektur und Raumnutzung bis zur Drei- Vier- sogar Achtchörigkeit bei dem Engländer Thomas Tallis in seiner berühmten vierzigstimmigen

Motette „Spem in alium“ erweitert wurde. Mehrchörigkeit als konzertierendes Prinzip aber - und das ist der wesentliche Unterschied zur Raummusik des 20. Jahrhunderts - war eine Übertragung von architektonischen Formvorstellungen auf die Musik, orientierte sich zum Teil auch an den mathematischen Proportionen der Kathedralen. Raum war letztlich die Abbildung architektonischer Form in Musik. Dagegen wird durch die moderne instrumental-vokale oder elektronische Raummusik ein autonomer, vieldimensionaler Klangraum im architektonischen Raum geschaffen, vermittelt musikalisch autonomer Strukturierungsgesetze und einer entsprechenden Kompositionsästhetik. Daß sich manche solcher Raummusik teils auch auf konkrete Räume bezieht, konkrete Innenarchitekturen ausnutzt, kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Strukturierungsprinzipien dieser Klang-Räume musikalischer Natur sind. Srockhausens „Gruppen für 3 Orchester“ beispielsweise können nicht nur in jener Messehalle aufgeführt werden. Anders ist das wiederum bei Klanginstallationen, bei denen die akustische Gestaltung und architektonische oder auch landschaftliche Umgebung unauflöslich miteinander verschmelzen. Doch zu solchen unterschiedlichen Möglichkeiten der Beziehung von Musik und Raum mehr in meinem 2. Vortrag heute Nachmittag.

Josquin Deprez' 24stimmiger Motette zu vier Chören zeigte, und deshalb habe ich sie als Beispiel gewählt, daß sich dieser antiphonale Stil keineswegs auf ein „Ping-Pong-Spiel“ reduzieren mußte, von dem sich Luigi Nono später mit Verweis auf Andrea und Giovanni Gabrieli verächtlich distanzierte, damit aber **einen** wichtigen Unterschied zur modernen Raummusik benannte. Denn er begann seit den späten 50er Jahren, den Klang im Raum zusammenzusetzen. Zur Meisterschaft entwickelte er dieses Prinzip in seinem späten Musiktheaterwerk „Prometeo“ mit dem

geheimnisvollen Untertitel „Tragödie des Hörens“, erarbeitet mit den live-elektronischen Möglichkeiten des Experimentalstudios Freiburg. In diesem Zusammensetzen aber bleibt die Zeit stehen, unterläuft Musik den ihr jahrhundertlang zugeschriebenen Charakter einer Zeitkunst, womit der zweite Unterschied zur Venezianischen Mehrhörigkeit benannt ist. Der antiphonische Stil, ob zwei-, vier- oder achtchörig entfaltet sich als quasi figurale Abbildung in der Zeit. Selbst dann, wenn die kanonischen Strukturen so dicht werden, wie bei den 24 Stimmen bei Deprez, daß Musik stillzustehen oder sich im Kreis zu drehen scheint, so daß sich die Beschreibung des Dirigenten des ausführenden Ensembles Paul van Nevel wie die Beschreibung zeitgenössischer Musik liest: "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." Raummusik des 20. Jahrhunderts dagegen hat aufgrund verschiedenster Kompositionstechniken und in mehreren Etappen auch ein neues Zeitkonzept entwickelt. Durch die Auflösung von Tonalität wurden die darin wirkenden struktur- und formstiftenden, funktional-harmonischen Beziehungen, gebunden an eine lineare, ziel-gerichtete 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." Beispiele dafür sind etwa auch die „Momentform“ Stockhausenscher Provenienz oder die Kunstform des Events, wie es mit der Fluxusbewegung entwickelt wurde oder die Klanginstallation mit ihren im Raum plazierten, fixen Klangquellen. Mit dem Eindringen des Raumes in die Musik tritt letztlich ein neues raum-zeitliches Kompositionskonzept in verschiedenen handwerklichen Ausfertigungen in kraft, dessen offensichtlichstes Merkmal ein Stehenbleiben von Zeit ist. Das

Folgende geht nicht mehr verbindlich aus dem Davorliegenden hervor, Entwicklungszeit erscheint außer kraft gesetzt und zur Klangsituation aufgefaltet, Linearität zur Floskelhaftigkeit zersplittert. Dazu als Beispiel „Spazio à 5“ für 5 Stimmen und 4 Schlagzeuggruppen von 1959. Die Aufführungspartitur sieht eine vierkanalige Einspielung der Stimmen durch vier in der Mitte jeder Raumseite angebrachte Lautsprecher vor, dene je eine Schlagzeuggruppe zugeordnet ist. Das Publikum befindet sich mittendrin.

Musikbeispiel 2, Evangelisti, „Spazio à 5“ für 5 Stimmen und 4 Schlagzeuggruppen

Ich kommen zum 3. Teil meines Vortrags: Was ist Raum in der Musik?: Intendierter, komponierter und realer Raum

Der Italiener Franco Evangelisti gehört zu den zentralen Komponisten, die in den 50er Jahren an einer - mit seinen Worten - „Erneuerung der Klangwelt“ gearbeitet haben und den Raum - neben der offenen Form, Aleatorik, Erneuerung des Klangs, Stille - als innovative Dimensionen erkannten. Nicht von ungefähr heißt jene Musik „Spazio“.

Bereits die Formulierung „Musik im Raum“ beinhaltet eine Festlegung, die ich mit einem typographischen Wortspiel Evangelistis erweitern muß. Denn so mechanistisch eindeutig ist die Sache nicht. Über das dritte Kapitel des ersten Teils *Mehrdeutigkeit und Werk* seiner Aufzeichnungen *Vom Schweigen zu einer neuen Klangwelt*, an denen er von 1957 bis zu seinem Tod 1980 geschrieben hat und über der er als Komponist verstummte, über dieses Kapitel stellte er mottoartig folgendes Wortkreuz. (Folie)

Die Worte RAUM MUSIK unterbrochen durch eine Lücke des Schweigens. Über diesem Raum der Stille stehen die Worte "und" und wiederum darüber "für", unter dem weißen Raum die Worte "im" und wiederum 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". Diese Mehrdeutigkeit oder Multifunktionalität ist typisch für

jenes sich als innovative Gestaltungskategorie herausbildendes Verhältnis von Musik und Raum. Musik *und* Raum könnte man - denn interpretiert hat Evangelisti dieses Wortspiel selbst nicht - als die übergeordnete Gleichsetzung, Gleichberechtigung beider „Medien“ verstehen. Musik *im* Raum meint eben die Ausdehnung von Musik in den Raum, die Nutzung von nah und fern, gegenüber und diagonal usw. durch entsprechende Plazierung von Instrumentengruppen oder Lautsprecher im architektonischen Raum, ob Konzertsaal oder Turnhalle, Park oder Höhle. „Raum für Musik“ - man könnte sich dies mit Ausrufezeichen denken - könnte die Notwendigkeit des Raumes für eine neue Klangwelt bezeichnen. Und „Musik ist Raum“, gleichsam das Resultat, ist nicht mehr nur gleichberechtigtes Nebeneinanderstellen, sondern Identifikation, Ineinssetzung - ohne Raum ist Musik nicht mehr denkbar.

Dazu passen die von mir entwickelten Typen einer Raummusik, die man m.E. unterscheiden muß, sollen sinnvolle Aussagen über Musik getroffen werden: der intendierte, nur vorgestellte musikalische Raum, der komponierte Raum und der komponierte reale Raum. Sowohl der intendierte wie auch der komponierte musikalische Raum sind quasi Voraussetzungen für den realen Raum.

Den intendierten musikalischen Raumes finden wir etwa bei Arnold Schönberg - und nicht nur bei diesem - als autonome kompositorischen Vorstellung. Nicht zufällig ist sie mit dem ersten Schritt der Auflösung des tonalen Systems durch die Entwicklung der Zwölftontechnik verbunden. Ihm lag die Idee zugrunde. daß das verfügbare musikalische Material eine Einheit ist und im zwei- oder dreidimensionalen Raum komponiert wird. In diesem Raum gibt es“ - ich zitiere Schönberg - „kein absolutes Unten, kein Rechts oder Links,

Vor- oder Rückwärts" und beim Niederschreiben würde der Raum in die Zeit umgeklappt. Damit hat zunächst der Raum des Komponierens eine neue Perspektive erhalten, Musik wurde aber weiterhin in konventioneller Weise als Trio oder Quartett auf der Bühne aufgeführt

Ganz anders bei dem Russen Alexander Skrjabin, bei dem die Vorstellung von einer Raummusik mit einem utopischen Mysterium verbunden war: Unter einer riesigen Halbkugel sollten dieses Mysterium 2.000 Mitwirkenden - in Indien - darbieten, unter Einbeziehung sämtlicher Künste und Sinneseindrücke. Es sollte so lange stattfinden, bis es die gesamte Menschheit erlebt und dadurch eine neue Bewußtseinsstufe erlangt hätte. Diese Vorstellung blieb Idee. Erwähnenswert ist jedoch, daß Skrjabin zu jenem Zeitpunkt, ebenfalls in den zehner Jahren des 20. Jahrhunderts, ein Kompositionssystem entwickelt hatte, mit dem die funktionale Tonalität - ähnlich wie Schönberg - überwunden werden konnte..

Beides waren, sehr unterschiedliche, Vorstufen. Interessant wird die Sache recht eigentlich erst mit dem komponierten Raum. Erforderlich wurde dieser, weil eben durch die Entwicklung verschiedenster Kompositionstechniken wie die serielle oder stochastische Methode oder auch durch die Einbeziehung des Zufalls bei Cage musikalischer Sinn und Zusammenhang nicht mehr durch lineares Fortschreiten gebildet wurde, sondern durch eine sich permanent erneuernde Gestaltbildung ohne Rückbezüge und Wiederholungen. Ein Zentrum bildete in dieser Entwicklungsphase die serielle Methode, in den 50er Jahren ausgearbeitet quasi von Komponisten verschiedenster Länder als internationales Projekt. Der Ton wurde als ein Ganzes aufgefaßt, daß aus vier - mit dem Raum fünf - Parametern gebildet wurde: Tonhöhe, Tondauer, Klangfarbe und Lautstärke, die im Kompositionsprozeß immer wieder neu zusammensetzen waren. Lineare Verläufe und gleichzeitige Ereignisse waren darin gleichberechtigt, sprengten die musikalische Zeitlinie zum Zeit-Feld mit einem quasi Netzwerk von musikalischen Beziehungen, die für unsere Ohren nicht mehr nachvollziehbar sind. Dieter Schnebel bezeichnete diesen qualitativen Sprung in der Musikentwicklung treffend als:

"Komponieren wird zum Disponieren. Unabhängig vom sukzessiven Zusammenhang wird der Gestalt gewordene Augenblick bedeutungsvoll. Die einmalige Konstruktion ist die Konfiguration des Moments."

Und Pierre Boulez fand im Zusammenhang mit der Arbeit an seinem "Marteau sans maître" die Metapher:

"Wir wünschen, daß das musikalische Werk nicht eine Flucht von Zimmern sei, die man unbarmherzig besichtigen muß, eines nach dem anderen; wir wollen es uns als einen Bereich, als eine labyrinthische Form vorstellen, in dem man gewissermaßen seine eigene Richtung einschlagen kann."

Und im Zusammenhang mit seiner Dritten Klaviersonate konkretisiert er Ende der 50er Jahre:

"Der Begriff des Labyrinths ist der wichtigste, der jüngst in die schöpferische Arbeit eingeführt wurde ... Und er ist im Kunstwerk sicherlich einer der erstaunlichsten Sprünge, die das abendländische Denken vollbracht hat; es gibt kein Zurück."

Für einen ähnlichen Sachverhalt entwickelte Stockhausen die Momentform, Henri Pousseur sprach von der "Verknüpfungstextur" oder von Musik als "Raum-Zeit-Kontinuum" und Herbert Eimert prägte den Begriff der "musikalischen Kugelkarte". Am prägnantesten hat

wohl Karlheinz Stockhausen diese neue Situation unter dem Begriff *Momentform* zusammengefaßt: "Es sind in den letzten Jahren musikalische Formen komponiert worden, die von dem Schema der dramatischen finalen Form weit entfernt sind; die weder auf *die* Klimax noch auf vorbereitete und somit erwartete mehrere Klimaxe hin zielen und die üblichen Einleitungs-, Steigerungs-, Überleitungs- und Abklingstadien nicht in einer auf die gesamte Werkdauer bezogenen Entwicklungskurve darstellen; die vielmehr *sofort* intensiv sind und - ständig gleich gegenwärtig - das Niveau fortgesetzter 'Hauptsachen' bis zum Schluß durchzuhalten suchen; bei denen man in jedem Moment ein Minimum oder ein Maximum zu erwarten hat und keine Entwicklungsrichtung aus dem Gegenwärtigen mit Gewißheit voraussagen kann; ...; in denen entweder jedes Gegenwärtige zählt oder gar nichts; in denen nicht rastlos ein jedes Jetzt als bloßes Resultat des Voraufgegangenen und als Auftakt zu Kommendem angesehen wird, sondern als ein Persönliches, Selbstständiges, Zentriertes, das für sich bestehen kann: Formen, in denen ein Augenblick nicht Stückchen einer Zeitlinie, sein muß, sondern in denen die Konzentration auf das Jetzt - auf jedes Jetzt - gleichsam vertikale Schnitte macht, die eine horizontale Zeitvorstellung quer durchdringen bis in die Zeitlosigkeit, die ich Ewigkeit nenne."³

In dieser Phase einer Raummusik bleiben Orchester oder Kammermusikensemble zwar noch auf der Bühne, aber deutlich verändert sich die Zusammensetzung dieser Ensemble, lösen sich die standardisierten, klassischen Gattungsformationen auf bzw. werden in vielfältigster Weise variiert. Dem Ensembleklang wie auch seinen musikalischen Gestalten sind räumliche Dispositionen eingeschrieben, die es etwa erforderlich machen, wie bei Luigi Nonos Orchesterstück *Diario polacco I* aus dem Jahre 1959, dem Orchester die Form eines großen M zu geben.

— Folie 1 (Instrumentenaufstellung kurz erläutern)

Bruno Maderna brauchte für sein 1. Klavierkonzert aus dem Jahre 1960 folgende Instrumentenanordnung

– Folie 2

Und Karlheinz Stockhausen für sein *Kreuzspiel* aus dem Jahre 1951 folgendes Arrangement, dessen Kreuzform zusätzlich Kontaktmikrophone unterstützen. Es ist im übrigen seine erste, nach der seriellen Methode komponierte Musik. Solche Raumverteilung der Instrumente auf der Bühne folgte, wie bereits gesagt, ausschließlich kompositorischen Erfordernissen, diente der Verdeutlichung von Dramaturgie, Klanggestalt, musikalischem Sinn und leitete letztlich die Entwicklung neuer Hörformen ein.

— Folie 3

Musikbeispiel 3, Kreuzspiel

³K. Stockhausen, *Momentform. Neue Zusammenhänge zwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und Moment*, in: *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Dokumente Band 1, Köln 1988, 2. unveränd. Auflage, S. 199

Seit dieser ersten Phase einer Projektion von Musik in den Bühnenraum dauerte es immerhin noch fünf Jahre bis zur ersten, elektronischen Raummusik, Stockhausens *Gesang der Jünglinge*, und noch sieben Jahre, bis mit den *Gruppen für 3 Orchester* die erste orchestrale Raummusik uraufgeführt wurde und der Gründer der Darmstädter Ferienkurse, Wolfgang Steinecke, begeistert schreiben konnte: "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."

Erst seit dieser Uraufführung im Mai 1958 in der Messehalle Köln sprechen wir tatsächlich von einer Raummusik, einer Musik, die in verschiedenster Weise und aus unterschiedlichen künstlerischen Motivationen den Veranstaltungsraum besetzte, letztlich nur dadurch die ihr eigene sinnliche Gestalt entfalten konnte.

Folien: Stockhausen, *Gruppen*, Boulez *Poésie pour pouvoir*, Berio, *Alleluhja II*

Beispiel: *Pousseur Rimes* Damit entstand nicht nur eine weiteres Raumstück schlechthin, sondern zudem eine Musik, die auch auf Grund ihrer räumlichen Disposition durch eine so differenziert plastische wie radikale Klanglichkeit besticht. Hören Sie den 1. und 2. Teil, dazu in der erstaunlich lebendigen, historischen Aufnahme der Uraufführung von 1959 mit Bruno Maderna und dem Sinfonieorchester des Hessischen Rundfunks:

- MB 3 Henri Pousseur, *Rimes*
Anfang bis 3'57

Entgegen der lange gehegten und von Stockhausen gepflegten Meinung war das in Westeuropa allerdings keineswegs die erste moderne Raummusik, wenn auch vielleicht die erste Uraufführung einer solchen. So komponierte Josef Anton Riedl bereits 1951 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 befindet. Das Werk, wohl die erste instrumentale Raummusik europäischer Provenienze, harrt bis heute seiner Uraufführung. *Metastasis* von Iannis Xenakis, dessen Struktur als Vorlage für den 1958 gebauten Philipps Pavillion in Brüssel gedient haben soll, für den Edgard Varèses sein „*Poème électronique*“ komponiert hatte, entstand 1953-54, Hans Ottes *dromeneon* für 3 Klaviere im Raum 1956-57. Zeitgleich zu den *Gruppen für 3 Orchester* komponierte Luciano Berio sein *Alleluhja II* für sechs Orchestergruppen im Raum und auch das 1956 entstandene erste Chorstück von Dieter Schnebels *Für stimmen ... (missa est)* mit dem Titel *dt 31.6* sieht eine genau vorgegebene Aufstellung der Vokalistinnen im Veranstaltungsraum vor. Die Beispiele aber verweisen gerade dadurch, daß ihnen zum Teil sehr unterschiedliche, dem seriellen Konzept auch diametral

entgegengesetzte Kompositionsästhetiken zugrunde liegen wie bei Hans Otte, auf die Notwendigkeit der räumlichen Dimension im Zuge der radikalen Erneuerung einer Klangwelt seit den 50er Jahren des vorigen Jahrhunderts. Heute, am Beginn des 21. Jahrhunderts, sehen wir anhand der kaum noch zu überschauenden Anzahl von Raummusiken unterschiedlichster kompositorischer Provenienz, daß das keine Modeerscheinung war, sondern der Raum - korrespondierend mit einer neuen Zeitwahrnehmung - als selbstverständliche kompositorische Gestaltungsdimension der Entfaltung des Klangmaterials neue Richtungen erschlossen hat. Ich nenne nur noch ein paar Namen, die zu den genannten hinzukommen: Bernd Alois Zimmermann, Georg Katzer, Helmut Lachenmann, Cornelius Cardew, Gerard Grisey, Hans Wüthrich, George Lopez, Adriana Hölzky, Mathias Spahlinger, Wolfgang Rihm,, Jakob Ullmann, Nico Richter de Vroe, Johannes Wallmann, Hanspeter Kyburtz, Isabel Mundry, Benedict Mason, Beat Furrer, Michael Hirsch, Daniel Ott, und viele, viele andere. Daß der Raum dabei keine neutrale Größe ist, sondern unterschiedlichste Funktionen oder Sinnstiftungen innehaben kann, darum soll es in meinem Vortrag heute Nachmittag gehen.