

# Funktionen des Raumes - Modelle von Verräumlichung

von Gisela Nauck

Raum als künstlerische Dimension begegnet uns nicht nur in Instrumental- und elektronischer Musik, sondern auch in anderen musikalischen oder akustischen Kunstrichtungen. Das soll hier wenigstens vorangestellt sein, wenngleich ich auf diese Gebiete hier nicht genauer eingehen kann. Nur so viel sei gesagt: Diese anderen Richtungen zeigen, daß Raum sehr viel mehr an sinnlichen Erfahrungen und Gestaltungsmöglichkeiten in die Kunst gebracht hat, als ein fern und nah, Klangbewegungen im Raum oder die Möglichkeit Klänge neu zusammensetzen. Elektronische und elektroakustische Musik Anfang der 50er Jahre mit der Plazierungsmöglichkeit von Lautsprechern im Raum verwies auf die mögliche Mobilität der Musikedarbietung „aus allen Richtungen“, von der beinahe gleichzeitig auch die Instrumentalmusik Gebrauch machte. Mit den Lautsprecherorchestern des GRM Paris etwa entstanden eigenwillige Musik-Wiedergabe-Skulpturen. In der *musique concrète*, die sich, ausgehend von Frankreich, etwa zeitgleich entwickelte, erkannte man, daß durch die Feldaufnahmen aus Städten, Wäldern, Eisenbahnen, Feldern, von Seevögeln oder woher auch immer unterschiedlichste Lebens- als Klangräume zu Material werden konnten. Auch das Hörspiel oder später, in den 60er Jahren die Akustische Kunst, machte sich dies zunutze: Raum als Atmosphäre, Klima, Klanksituation. Fluxus in den 60er Jahren besetzte Räume als Aktionsraum und entwickelte mit dem Event oder Happening Formen, die sich durch die Komplexität gleichzeitig stattfindender, unterschiedlichster Kunstereignisse auszeichnen - Raum als neutrales Medium fungiert hier als Voraussetzung für die Expansion und Vermischung der Künste. Ähnlich wenn auch sehr viel konzentrierter, ist es bei der Klangkunst oder konkreter bei Klanginstallationen. Die Symbiose von akustischen und visuellen Elementen, die diese Kunstform auszeichnet, ist nur auf der Basis eines räumlichen Denkens möglich. Raum ist hier aber mehr als ein neutrales Medium der Anordnung. Am besten wird dieses andere vielleicht mit den Worten des Bildenden und Klangkünstlers Andreas Oldörp, der davon spricht, durch seine Installationen einen „Raum zu stimmen“.

Deutlich wird schon aus diesen Beispielen, daß Raum seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die klingende Kunst vielfältig und sehr unterschiedlich mitgeformt hat. Vor

diesem Hintergrund möchte ich wieder auf die Instrumentalmusik zurückkommen und Ihnen anhand von fünf Beispielen aus den ersten Jahrzehnten zeigen, wie verschieden die kompositorischen und ästhetischen Motivationen, mit Raum zu arbeiten, allein in der Instrumentalmusik sein können.

Ich beginne mit Luigi Nono, der, aus dem seriellen Lager kommend, seit den 50er Jahren neben Stockhausen, Schnebel, Boulez oder Xenakis einer der ersten und konsequentesten Verfechter einer Musik im Raum war und ist. Seine erste Raumkomposition "Composizione per orchestra numero due, Diario Polacco '58" organisiert, wie bereits heute Vormittag gesagt, den Klangraum der Bühne neu. D.h. die Orchestermusiker sind in einer nur für dieses Werk gültigen, symmetrischen Anordnung in Form eines großen W plaziert. Diese Platzierung spiegelt ein ästhetisches und inhaltliches Anliegen, auf das Nono in seinem Vortrag anlässlich der Warschauer Uraufführung 1960 einging:

"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."

Die erst in den neunziger Jahren aufgefundenen 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. Das Besondere bei Nono war jedoch - ähnlich wie bei Luciano Berio -, daß er sein serielles Raumkonzept zur Gestaltung von Emotionen bzw. Gefühlszuständen einsetzte.

Musikbeispiel 1, Diario polacca, 1958

**2. Beispiel = Poésie pour pouvoir für 3 drei Orchestergruppen und Tonband mit elektronischen Klängen und Sprecher** von Pierre Boulez. Die Orchestergruppen sind hier auf drei im Zentrum des Raumes spiralförmig angeordneten Podesten plziert. Das Publikum hat in den sich ergebenden Zwischenräumen Platz genommen, umgeben von zahlreichen Lautsprechern an den vier Wänden, die in der Mitte über den Orchestern in einer sich drehenden Lautsprecherzeile an der Decke münden. Es war auch die erste Raummusik, die Pierre Boulez 1958 komponierte, wofür ihm der Auftraggeber, Musikabteilungsleiter des SWF Baden-Baden und künstlerischer Leiter der Donaueschinger Musiktage Heinrich Strobel auf dem Funkgelände in Baden-Baden extra ein Tonstudio einrichten ließ und ihm 2 seiner besten Toningenieur zur Seite stellte. Der die Komposition und Aufführung begleitende Redakteur, Josef Häusler, schrieb denn auch als Augen- und Ohrenzeuge: "Der Ehrgeiz war umfassend. Er zielte auf nichts geringeres als die Synopsis von vielerlei Erwägungen, wie sie um Mitte der 50er Jahre Konzeptionen und Denken der Avantgarde beherrschten. Eine der wichtigsten davon: die Zusammenführung von radiophonisch manipuliertem und real instrumentalem Klang. Eine zweite: die "Verräumlichung" der Klangereignisse, welche die einseitige Gerichtetheit des Schalls im traditionellen Konzertsaal zugunsten einer 'funktionellen Raummusik', wie sie von Stockhausen bezeichnet wurde, aufbricht; daraus resultierend: eine andere Plastizität des Klangverlaufs und eine Aktivierung des Hörerlebnisses. ... Das alles in einer von innen her wie nach außen hin gleich wirksamen Weise verschmolzen durch das Mittel einer zusammenhangstiftenden Satztechnik, für welche das serielle System die Voraussetzungen bot."<sup>1</sup> Es wird gesagt, daß Boulez mit dieser Steigerung, nämlich der Verschmelzung von elektronischem, Vokal- und Instrumentalklang, Karlheinz Stockhausen, dessen rein instrumentalen Gruppen im Mai desselben Jahres in Köln uraufgeführt worden waren, übertreffen wollte.

Zweierlei ist an dieser Arbeit interessant - auch das in Abgrenzung von Stockhausen,

---

<sup>1</sup>Josef Häusler, booklet zur CD-Kassette *40 Jahre Donaueschinger Musiktage*, col legno, AU-031800, S. 62

der in den Gruppen Klänge im Raum kreisen läßt. Zum einen ihr Raumkonzept und zum anderen dessen sehr bewußte Verwendung dafür, das Hören, die Wahrnehmung quasi mitzukomponieren. So argumentierte Boulez in der ersten seiner Darmstädter Vorlesungen 1960:

"Wer die Stereophonie nur oberflächlich anwendet, beschwört die Wonnen des Cineramas; das heißt: er bezieht sich auf eine ziemlich geringwertige, äußerliche (anekdotische) Vorstellung des Raumes. Der Raum ist keineswegs die tönende Autorennbahn, zu dem man ihn degradieren möchte; er wäre eher ein Potential für polyphone Verteilung, Exponent der Anordnung von Strukturen."

Und an anderer Stelle heißt es:

"Die räumliche Anordnung darf verschiedene, voneinander entfernte Gruppen nicht nur nach einfachen geometrischen Figuren aufgliedern, die am Ende immer darauf hinauslaufen, daß sie einem Kreis oder einer Ellipse einbeschrieben sind: sie muß auch, und das noch mehr, die Mikrostruktur dieser Gruppen ordnen."

Die Spiralfigur in "Poésie pour pouvoir" aber ist tatsächlich eine ganzheitliche Idee, die alle Elemente des Werkes erfaßt, von der Vorbereitung des Reihenmaterials und deren mikrostruktureller Organisation bis zu jener typischen Plazierung im Veranstaltungsraum, die das entsprechende Innen- und Außenverhältnis von Musik und Hören festlegt, zu dem Boulez bemerkte:

"Der Hörer nimmt seinen Platz entweder außerhalb oder innerhalb der Figur ein, die den Ort des Klanggeschehens beschreibt; im ersten Fall verfolgt er den Klang, im zweiten wird er vom Klang verfolgt, ja, sogar eingeschlossen. Diesen Dualismus der Stellung habe ich in der Disposition dieses Werkes angestrebt, wo die Spirale erlaubte, die beiden Möglichkeiten alternieren zu lassen und sie zu kombinieren."

In "Répons" von 1981/84 hat er diese Idee wieder aufgegriffen. Hier ist im Zentrum des Saales ein Ensemble mit 24 Instrumentalisten plaziert, 6 Solisten stehen in einem großen Kreis an den Wänden des Saales und eine größere Zahl an Lautsprechern für den Computer-, bzw. live-elektronischen Part umkreist wiederum die Zuhörer. Die Spirale hat nun zwar die Form eines Ringes angenommen, weiterhin können die Klangfiguren oder Klangobjekte - um einen Boulezschen Begriff - zu gebrauchen, gleichsam von außen verfolgt werden oder verfolgen das Publikum.

## Musikbeispiel 2, Poésie oder Repons

**3 Beispiel: Karlheinz Stockhausen.** Seine Schaffensentwicklung zeigt sehr organisch, wie - etwa mit „Punkte“ für Orchester von 1951, erst die Bühne, dann mit Gruppen, Carré und anderen Werken ein eigener Klangraum im Raum entstand, dann ein ganzer Raum zur Spielstätte wurde, später ein Haus, Dann das Kugelauditorium bei der Weltausstellung in Osaka 1972. und schließlich das Helikopter-Streichquartett in den Wolken spielte. Der entscheidende Umschlag, mit dem Komposition quasi auch Veranstaltungspraxis mit dem Raum im Zentrum wurde fand mit "Ensemble"(1965) und "Musik für ein Haus" (1967) statt. Der damalige Stockhausen-Schüler und mitwirkende, Rolf Gehlhaar, der die Entstehung von "Ensemble" authentisch dokumentiert hat, schreibt:

"ENSEMBLE ist ein Versuch, der traditionellen Form des 'Konzertes' eine neue hinzuzufügen. Wir sind gewohnt, verschiedene, nacheinander gespielte Kompositionen zu vergleichen. In 'ENSEMBLE' werden 'Stücke' von zwölf Komponisten gleichzeitig aufgeführt."

Diese zwölf Komponisten aus sechs Ländern haben "Ensemble" nach einem Raum- und Zeitplan von Stockhausen im Rahmen eines dreiwöchigen Kompositionskurses während der Darmstädter Ferienkurse 1967 entwickelt. Durch jenen kollektiven Kompositionsprozeß war, wie Stockhausen sagte, eine Musik entstanden,

"die zwischen völliger Isoliertheit einzelner Ereignisse und totaler Abhängigkeit aller Schichten fluktuiert sowie zwischen extremer Determiniertheit und Unvorhersehbarkeit vermittelt."

Es kommen damit neue musikalische Raumqualitäten hinzu. Ein Jahr später, ebenfalls in Darmstadt, expandierte dieses Einraummodell zu "Musik für ein Haus", an dem 14 Komponisten aus 10 Ländern beteiligt waren. Stockhausen bemerkte u.a. dazu:

"Daß mehrschichtige, 'polyphone' Musik immer nur in einem Raum dargeboten wird, ist falsch: weil die Identität von zeitlicher und räumlicher Qualifikation des Klanges immer wichtiger in der Komposition selbst wird. Je differenzierter die einzelnen Schichten werden, um so mehr brauchen wir separate Räume, akustisch schwingende Räume. Wir betrachten einen Raum als Instrument - wie

eine Geige -, mit ganz spezifischen Raumeigenschaften."

In "Musik für ein Haus" aber löste sich Musik aus ihrer seriellen Determiniertheit. Der räumlichen Öffnung korrespondierte eine musikalische in dem Sinne, daß diesem Konzept nun intuitive Musik nach Textkompositionen zugrunde liegt.

1970 gelingt es dann Stockhausen, bei der Weltausstellung in Osaka jenes von ihm seit 1958 erträumte und im Geist längst konstruierte Kugelauditorium zu realisieren - einen variablen Veranstaltungssaal für Raummusik per excellence. Dieser aber wird das Schicksal des Philipp-Pavillons von Corbusier und Xenakis aus dem Jahre 1958 teilen - und ersatzlos zerstört. Und so blieb von Stockhausens kühnstem 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."

Musikbeispiel 3, Oktophonie

**4. Beispiel Dieter Schnebel.** Von Anfang an, also seit den frühen Versuchen für Streichquartett aus dem Jahre 1956, ist der Raum für Dieter Schnebel Kommunikationsmedium, weil Töne und Klänge nicht als isolierte Klangpunkte komponiert sind, sondern daraufhin angelegt, daß sie sich gleichsam zueinander verhalten. Dazu muß der Raum durchquert, überwunden werden. Unter diesem Gesichtspunkt ist es nicht mehr nur einfach experimentell, daß er in dem seinerzeit nur konzipierten Stück „raum-zeit y“ an den Stuhl jedes Instrumentalisten einen

Schallparabolspiegel montierte lassen wollte. In *Das Urteil (nach F. Kafka)* für "denaturierte Instrumente, naturierte Singstimmen, sonstige Schallquellen und Publikum" - wie es in der Partitur heißt - avanciert Raum Medium gerichteter Klangbewegungen zum gemeinsamen Aktionsort und Erfahrungsraum für Interpreten **und** Publikum. In den Skizzen ist noch vermerkt: "Einige sitzen unerkannt im Publikum. Stehen plötzlich auf und beginnen Leute anzuschreien, beginnen zu spielen und zu pfeifen. Das alles, um das Publikum wie auch die Ausführenden - die Rollen vertauschen sich wohl von selber fortwährend - das Urteil, den Weg zur Brücke und in den Selbstmord erfahren zu lassen."<sup>2</sup> Auch das blieb eine Vision - die Uraufführung 1990 in Hannover und wenige Tage später im Kammermusiksaal der Berliner Philharmonie reduzierte sich auf eine rein konzertante Darbietung. Dieses Element von Klangerfahrung und musikalischem Verhalten aber wurde zu einem wichtigen Bestandteil der Raummusiken Dieter Schnebels, man denke etwa an das Konzept der *Gehörgänge* von 1972, einer *Musik für forschende Ohren* oder an das 1978 uraufgeführte *Orchestra* für mobile Musiker. "Die Instrumentalisten werden zu ... musikalischen Akteuren eines Spiels, das sich aus vielfältigen Reaktionen entfaltet, aus Beziehungen zwischen Einzelmusikern und Gruppen, die in wechselnden Positionen im Raum verteilt sind".<sup>3</sup>

#### Musikbeispiel 4 Orchestra

### **5. Beispiel Iannis Xenakis, Raum als soziales Modelle - Stratégie - Duel**

In Iannis Xenakis' *Stratégie* von 1962 stehen sich jeweils auf der linken und rechten Seite des Saales zwei Orchester gegenüber. Die Raumform bildet dabei bereits Inhaltliches ab: dem Werk liegt als Modell das 1959 komponierte Stück mit dem bildhaften Titel *Duel* zugrunde. Durch die Übertragung einer mathematischen Spieltheorie auf Musik werden hier logische Verhaltensprinzipien demonstriert. Xenakis bemerkte zum Prinzip seines Stückes salomonisch: "Wie auch immer, ein besieger

---

<sup>2</sup>D. Schnebel, *Das Urteil*, verbales Konzept, Typoskript, S. 15

<sup>3</sup>D. Schnebel, Programmheft zur Uraufführung in der Reihe des WDR Köln *Musik der Zeit III* am 20.1.1978

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."<sup>4</sup> Struktur und Form werden - vermittelt durch den Raum - zu Modellen für soziales Verhalten.

## 6. Beispiel Hans Wüthrich - Netz-Werke 1-3

## 7. Beispiel : Luciano Berio,

Luciano Berios "Allelujah II" für fünf Instrumentalgruppen im Raum ist ein anderes frühes Beispiel für eine Raummusik, die im seriellen Denken wurzelt. Das zwischen 1956 und 58 komponierte Werk bezieht sich mit dem Titelwort auf den gregorianischen Choral. Josef Häusler erläutert die Idee des Werkes, wobei er sich auf die Einführung des Komponisten bezieht:

"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. ... Stilistisch steht das Werk, ..., auf der Basis des seriellen Denkens: Tonscharen und splittrig aufschießende Punktstrukturen, Register-Dynamik-Dauer-Gegensätze, ausgebauter Klangfarbenaspekt. 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...".

Musikbeispiel 6 Berio.

Allelujah II, 9'25 - 13'14 (nach 'Schlag') 3'50

---

<sup>4</sup>Iannis Xenakis, Einführungstext zur CD des Yomiuri Nippon Symphony Orchestra, Dirigenten: Seigi Ozawa und Hiroshi Wakasugi (Übers. aus dem Englischen)



organischen Prozeß des Musizierens zu ermöglichen - Hans Wüthrich

## **8. Beispiel: Konrad Böhmer**

Einen ähnlichen Traum hatte der einundzwanzigjährige Konrad Boehmer, der 1962 eine Komposition vollendete, deren ideale Aufführung einen kreisförmigen Saal mit einem ebenfalls kreisförmigen Zentral-Raum und acht durch Gänge miteinander verbundene Segment-Räume erfordert hätte. Dieses "Position" genannte Werk für elektronische Klänge, Vokalklänge nach phonetischem Sprachmaterial von Ferdinand Kriwet und Interpretation wurde zwar 1963 im WDR Köln uraufgeführt, der erforderliche adäquate Raum dafür wurde meines Wissens allerdings nie gebaut:

- Musikbeispiel 6, Boehmer, "Position" 4'30

Noch entschiedener ist hier die auch in Stockhausens Momentform oder seiner unendlichen Form 1960 entwickelte Idee komponiert, den Zeitbegriff als Dauer und damit den musikalischen Zeitfluß aufzusprengen. Bei Boehmer erhält das Publikum eine noch größere Bedeutung durch ein quasi interpretierendes Hören, durch das die Komposition erst im Kopf des Hörers entsteht.

"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 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. ... Die Beweglichkeit der Hörer wird Spiegel einer geistigen Bewegung, die im einzelnen Werk selbst angelegt ist."

- viell. noch ein Stück "Position" 15"

Diesen Gedanken der mobilen Raumformen entwickelte der junge Boehmer schon 1961 über mehrere Stufen weiter mit der letztlichen Konsequenz, daß das Werk nicht mehr Autorität, sondern ausschließlich Präsenz sei. Ziel dieser kompositorischen Liquidierung von Autorität aber ist der aktive Zuhörer, der auf Werke trifft, so Boehmer,

"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."

Am Ende eines Jahrzehnts kompositorischer Determiniertheit haben die Schüler der seriellen Väter - zumindest im Geiste - den Bogen zur selbstgewählten Indeterminiertheit eines selbstbewußten Hörens geschlagen. Der emanzipierte musikalische Raum, den die serielle Methode hervorbrachte, wird als vermittelnde Instanz zur unverzichtbaren Voraussetzung.