

Andere Möglichkeiten des Hörens

Autor(en): **Nono, Luigi / Müller, Patrick**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz**

Band (Jahr): - **(1999)**

Heft 60

PDF erstellt am: **30.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927996>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Musik ist nicht nur Komposition. Sie ist nicht Handwerk, sie ist nicht Metier. Musik ist Denken. Alle grossen Autoren von musikalischen Traktaten seit dem 9. Jahrhundert und später – Italiener, Venezianer, Araber, Hebräer, Autoren, die, leider, beharrlich ignoriert werden – folgen und konfrontieren Theorien und Visionen verschiedener Welten und Weisen, um Musik zu verstehen. Gerade diese extreme Vielfalt und Verschiedenheit des Denkbaren ist es, über die Giordano Bruno schrieb: über die Fixsterne, die *anderen* unendlichen Sonnen, die *anderen* Planetensysteme. Jede dieser Welten ist anders und muss es sein. Oder sagen wir es besser mit einem sehr geläufigen, journalistischen Wort, das wir alle oft brauchen: Jede dieser Welten ist *pluralistisch*.

Ich denke dennoch, dass es angezeigt ist, von Vielfalt und Konflikt zu sprechen, von Alterität, von Differenzen, die fähig sind, Dramen und Tragödien hervorzurufen (im musikalischen Bereich, *in* der Musik, und nicht *durch* die Musik). In einer Epoche, wo man alles «anzupassen» versucht, wo Abkommen zwischen Supermächten unterzeichnet werden, während die offenen Kriege (Massaker und humanitäre Katastrophen, die kein Ende nehmen) weitergehen, wird derjenige, der diese Spielregel zu brechen, zu verletzen versucht und der durch seinen Widerspruch andere Regeln in anderen Spielen entdecken will, ausgestossen – wie schon immer seit der Antike und bis heute. Ausgestossen und vergessen. Wie dies der Fall war bei Nicola Vicentino, der als Komponist auch den Gebrauch von Vierteltönen studierte. Bei Kircher, der seinen riesigen Traktaten den Gedanken einer unendlich «chromatischen» Musik mit Mikrointervallen und offenen Intervallfunktionen anvertraute – eine Musik, die nie existiert hat. In diesen Traktaten, in diesen Theorien begegnet uns zeichenhaft das Engagement für eine echte Beziehung zwischen Kunst und Natur und unbestimmter Materie. Nachhall, Resonanzen, verschiedene Arten der Klangdiffusion, Klangverwandlungen, die vom Musik- und Kompositionsstudium ignoriert werden. In alten Büchern zurückgelassene Ideen, versteckt zwischen den verbreiteteren Theorien der Weisen. Etwa aus Neugier den realen Einfluss der anderen Elemente, neben der Luft, auf die Musik zu untersuchen: des Wassers beispielsweise. Ich denke an Mathis Grünewald, den Schöpfer des wunderbaren und beeindruckenden Isenheimer Altars: Er war Wasseringenieur von Beruf. Zu dieser Zeit beschäftigte man sich mit dem Wasser nicht nur, um Brunnen zu bauen oder die Hygiene zu verbessern, sondern auch, um natürliche Klangverwandlungen zu schaffen. Man studierte das Wasser auch im Hinblick auf akustische Forschungen. Wir kennen Arbeiten des Wasseringenieurwesens, die musikalische Ereignisse schaffen sollten. Statuen und Fontänen wurden in Bewegung versetzt und durch die Bewegungsenergie des Wassers in Klangquellen verwandelt. Die Sonne heizte das Wasser, das die Statuen bewegte, diese produzierten Klänge, automatisch. So in Heidelberg, in den Gärten des Pfalzpalastes. Es waren Wasserkünste, Künste, die von Ingenieuren, Malern, Bildhauern praktiziert wurden; sie standen im ideellen Kontakt mit den Naturelementen. Es ist nur eine Erinnerung: diese Kultur und dieses Wissen sind nun verschwunden, und wir wünschen sie wieder auferstehen zu sehen. [...]

Der Raum ist, indem er evoziert wird, Teil der kompositorischen Arbeit. Es genügt, die Musik Andrea und Giovanni

Gabrielis, Monteverdis, Bachs, der spanischen Renaissance-Polyphoniker zu studieren, um zu entdecken, wie sich die kompositorischen Techniken je nach Aufführungsraum unterscheiden, um festzustellen und zu verstehen, dass beim Singen einer vierstimmigen Motette der Klang von einer einzigen Quelle abstrahlen oder dass ein acht- oder mehrstimmiges Concerto Gabrielis in einem ganz bestimmten, geeigneten oder originalen Raum verteilt werden muss (San Marco oder eine grosse deutsche, spanische, englische oder französische Kathedrale). Die Aufzeichnung auf Tonband und die Ausstrahlung durch Radio oder Compact Disc ist eine «Verfälschung»: Der Raum verschwindet gänzlich, und man hört auf der Reproduktion nur eine Art Überlagerung der musikalischen Schichten, eine Art «Photographie» des wirklichen Ereignisses, die selbst ganz offensichtlich kein wirkliches Ereignis darstellt. Es ist dasselbe, was man zur Zeit Benjamins von den ersten mechanisch reproduzierten Kunstwerken erwarten konnte: den Photographien. Heute, inmitten des Informatik-Zeitalters, verfügen wir über die Möglichkeit, äusserst viele, direkte oder indirekte Klangquellen zu nutzen. [...]

Wenn ich an den Bau der Kathedralen denke, an die Konstrukteure, an die Architekten, die nicht nur alles über die Raumakustik wussten, sondern diese Kenntnisse auch mit der antiken Mythologie, die sie bauend «interpretierten», verbanden, so bin ich der erste, der von diesen grossartigen historischen Suggestionen fasziniert ist. Ich habe in den französischen und spanischen Kathedralen Fenster gesehen, durch deren Löcher Sonnenstrahlen drangen und auf dem Boden einen goldenen Kreis beleuchteten: Ich habe in Erfahrung gebracht, dass dies zeitlich berechnet worden war, dass der Sonnenstrahl diesen Kreis zu festgelegtem Tag und Datum erreicht und ihn dann strahlen lässt. Und ich erinnerte mich daran, dass sich die Architekten der Pyramiden etwas Ähnliches einfallen liessen; sie hatten ihre Bauten mit Rücksicht auf die Zeit geplant, so dass der Kopf des Pharaonen bei gewissen, chronometrisch berechneten astronomischen Konstellationen angeleuchtet wurde. All dies sind Aspekte einer Kreativität, die nicht mehr die unsere ist, die wir aber trotzdem nicht als verloren anzusehen haben. Auch heute haben wir die Möglichkeit, so scheint mir, die Kunst gegenüber dem Wissen und dem Studium vergangener Denkweisen zu öffnen. Es sind Möglichkeiten, denen wir uns annähern müssen, wenn wir nicht durch die Spielregeln einer abgeschlossenen, repetitiven und «gefestigten» Kultur blockiert werden wollen. Einige tröstliche Zeichen erreichen uns von gewissen Kindergärten, wo sehr junge und intelligente Lehrerinnen den Kindern mit didaktischen Spielen und Systemen Töne und Musiken, die sich ausserhalb jeder Konvention und Gewohnheit befinden, erfahr- und hörbar zu machen suchen. Dies bedeutet, dass man zu begreifen beginnt, dass Hören nicht nur das Hören traditioneller Musik bedeutet, sondern auch das Hören der Stadt, das Hören der akustischen Umwelt, in der man lebt. Es geht um das Reagieren auf die Gegenwart und um die Wirkungen von Geräuschen, um das Kennenlernen auch der *anderen Klänge*, die existieren und die geschaffen werden können.

Von der Seite der Giudecca aus, von San Giorgio, vom Becken San Marcos, ist Venedig freitags gegen sieben Uhr

eine äusserst schöne Klangszene, wirklich magisch. Wenn die Glocken läuten, um ein altes religiöses Zeichen zu geben (Vesper, Angelus), überlagert sich diesen Klängen Nachhall und Echo in einer Weise, dass man nicht mehr versteht, von welchem Glockenturm der erste Klang herkommt, wie und wo sich die durcheinandergeworfenen Klänge aus allen Richtungen und auf der reflektierenden Oberfläche des Wassers verdichten. Es ist eine glückliche «Antwort», natürlich und angenehm, auf die gewaltsame Verschmutzung der Klangumwelt. Unter den Problemen der modernen Ökologie gehört diese klangliche Umweltverschmutzung nicht zu den geringsten: Auch den Festen (etwa die Feste *L'Unità, Avanti!* oder *Comunione e Liberazione*), seien sie nun weltlich, katholisch, religiös, politisch, ist gemeinsam, dass sie das Hören und das Ohr martern. Man verunmöglicht zumal das Gespräch, die Selbstwahrnehmung, man verunmöglicht das Wort, man verunmöglicht die «Verwandlungen» des Wortes, des Hörens, des Gesprächs... Für den Komponisten muss diese «Verwandlung» des Denkens und Hörens demnach eine Aufgabe für alle darstellen, für den Richter, für den Bürgermeister, für den Regierungspräsidenten, für jedes Individuum. Ob man nun will oder nicht (auch Berlioz und Carlo De Benedetti haben es gesagt, zwei Personen von höchst unterschiedlicher kultureller Bildung), wir sind in eine völlig neue Epoche eingetreten: das Zeitalter der Informatik. Eine Welt und eine Lebensart, die unser Leben verändert, unser Hören, selbst die Zusammensetzung der Gesellschaft: die Arbeit verändert sich, die Formen der Freizeit ändern überall da, wo die neuartige Möglichkeit besteht, Informationen äusserst schnell zu liefern und zu empfangen. Wenn man uns angesichts dieser Veränderungen in einem Zustand der Abkapselung hält (mental, in bezug auf das Denken, auf die Gewöhnung), so kann man in solchem Zustand, der den Konfrontationen mit dem «Möglichen» und dem «Unerwarteten» feindlich gegenübersteht, nicht leben. Abkapselung und Feindseligkeit in der Konfrontation mit dem Unerwarteten und Überraschenden, dies bedeutet zugleich die Unfähigkeit, unerwartete und überraschende Entwicklungsmöglichkeiten abgebrochener Traditionen in anderer Weise weiterzuführen, auch solcher, die bis in jüngere Jahrhunderte zurückreichen, in das 15., 16. und 17. Ganz andere Traditionen als die bekannten und gewohnten. Ich komme gerade aus Spanien zurück. Ich erinnere mich an den Musikologen und Freund Schönbergs Higinio Anglés¹, der auch in Rom gearbeitet hat, im Vatikan, in der Leitung des Instituts geistlicher Musik (für Spanien). Ich erwähnte die Tatsache, dass all die grossartige spanische Musik des 15., 16. und 17. Jahrhunderts, Musik von sehr grossen Mess-, Motetten- und Madrigalkomponisten, sehr wenig bekannt ist. Anglés hat sie zu publizieren und herauszugeben versucht, vergeblich (die Initiative wurde sehr bald an den Rand gedrängt und von Schwierigkeiten erdrückt). Dennoch kehre ich aus Spanien mit einer Anzahl wichtiger «historischer» Eindrücke zurück. Die grossen Kathedralen besitzen zwei Orgeln im Zentrum und, wie in Toledo, eine dritte Orgel auf der Seite. Der Chor befindet sich im Zentrum dieser akustischen Architektur, und die Gläubigen, die Hörer, halten sich – oder hielten sich – in den verschiedenen Hallen dieser Geometrien auf. Und in Escorial sollte die von Philipp II. gewünschte Disposition der

acht Orgeln eine ausserordentliche räumliche Hörsituation schaffen. Nichts hält solcher Pracht stand. Die Partituren sind nicht mehr verfügbar. Ein zweiter Band einer Sammlung mit mehrhöriger Barockmusik befindet sich im Druck – der erste erschien 1982 in Barcelona. Ich habe entdeckt, dass es vierundzwanzigstimmige Kompositionen gibt, neunzehnstimmige Messen, sechzehnstimmige Psalmvertonungen.² Dass sehr zahlreiche, nicht erforschte Kompositionen grosser Autoren erhalten sind, so von Victoria. Dass in dieser polyphonen Tradition auch Strukturen mit seltenen Zahlverhältnissen, Ungeradzahliges etwa, ausprobiert wurden. All dies gilt es zu studieren: In Spanien befinden wir uns im Zentrum kultureller Schnittpunkte. Arabische, italienische, hebräische Einflüsse sind bei der spanischen Anverwandlung selbst des gregorianischen Chorals bemerkbar. [...]

Die Gepflogenheit, bei der kompositorischen Arbeit die Verbote der Gegenreformation zu umgehen, wurde nicht nur in San Marco, in Leipzig oder in anderen bekannten Zentren praktiziert. Auch in Spanien tat man es, und dies mit einer Zurschaustellung von Erfindungen und Techniken, die nicht eigenständiger hätte sein können. Doch wir, wir wissen nichts davon. Wir wissen nichts von der Existenz eines wichtigen, zahlreiche Traditionen zusammenführenden Zentrums: ein Modell kultureller Verknüpfung. Auch Venedig ist ein kulturelles Zentrum, durch das die Kulturen «hindurchgegangen» sind. Man muss etwas tun, um ein solches Verständnis wieder zu erlangen und solche Verknüpfungen zu rekonstruieren, damit der Geist und die Modernität in der Verschiedenartigkeit neu erfahren werden können. [...] Die Verschiedenartigkeit kennen, im historischen Erleben ihrer Begegnungen. Auch Schönberg muss im Licht der «hebräischen Differenz» studiert werden. Ebenfalls in Spanien habe ich einen anonymen Text aus dem 14. Jahrhundert gefunden, den *Sefer yetsirah*. Er enthielt eine Beschreibung der zehn göttlichen Gesetze. Dieses Buch zu lesen, es als einen Bestandteil von Schönbergs Denken anzusehen, hat mir geholfen, Schönberg besser kennenzulernen. Und, vermittelt Schönberg, an musikalische Ideen nicht nur technischer Art zu denken, sondern an solche mit multikulturellen Implikationen. Diese Notwendigkeit liegt mir heute am meisten am Herzen. [...]

Heute erhellt und erleuchtet die Rationalität nichts, sie vermag nicht ausfindig zu machen, was Verwandlung bedeutet. Sie weiss nicht, was das «Mögliche» ist. Ich denke, dass die Verwandlung unserer Epoche als neue Lebensnotwendigkeit Intuition, Intelligenz und die Fähigkeit verlangt, solcher Verwandlung Ausdruck zu geben: äusserst gewagte Öffnungen, Studien, Erfahrungen, Verzicht auf Sicherheiten und Garantien, Verzicht auf «Finalität». Wir müssen in jedem Augenblick bereit sein, fallen zu können, dabei gilt es aber das Unbekannte zu suchen, auf jede Art, immer.

[Auszüge aus: «Altre possibilità di ascolto», in: *L'Europa musicale, un nuovo rinascimento: la civiltà dell'ascolto*, Vallecchi Editore, 1988, S. 107–124. Vortrag übertragen und formuliert von Giovanni Morelli. Aus dem Italienischen von Patrick Müller.]

1. [Higinio Anglés (1888–1969). Nach dem Studium von Philosophie, Theologie, Musikwissenschaft und Musik (Orgel, Harmonielehre, Komposition) wurde er 1943 Direktor des spanischen Institutes für Musikwissenschaft und 1947 Präsident des päpstlichen Institutes für geistliche Musik. Als Spezialist der Musik des Mittelalters und der Renaissance erarbeitete er einen Katalog mit spanischer Musik des 12. bis 17. Jahrhunderts.]

2. [In einem Einführungstext zu *Caminantes...* Ayacucho zitiert Nono zumal Mateo Romero, Juan Bautista Comes und Jorge Ruiz Samaniego; diese Komponisten lernte er sehr wahrscheinlich durch José Maria Llorens Cistero kennen.]