

Die Spatzen pfeifen es von den Dächern ...

Musik & Natur

5 SWR-Musikstunden von Uli Aumüller

1. Musikstunde: Natura Naturta	S. 03
2. Musikstunde: Natura Naturans	S. 15
3. Musikstunde: De Natura Sonoris	S. 27
4. Musikstunde: De Natura Auris	S. 39
5. Musikstunde: Adoratio Naturae	S. 51

1. Teil

Signet Musikstunde

Die Spatzen pfeifen es von den Dächern – aber es sind, um präzise zu sein, immer weniger Spatzen. Wir hören ihr Lied, wir verstehen genau, was sie uns zu sagen haben – und wir wissen genau, was wir zu tun hätten. Aber was in uns geschieht, nennt man kognitive Dissonanz – und die hat nichts damit zu tun, dass die Spatzen womöglich in einer falschen Tonart singen. Kognitive Dissonanz meint, dass wir uns weigern, etwas wahrzunehmen, was sich direkt vor unseren Augen abspielt, es ist jeden Tag zu hören und es ist zum Greifen nahe. Wir sehen es, aber wir wollen einfach nicht hinschauen. Die Rede ist von der Natur, mit der wir nicht im Einklang leben. Ob Dissonanz oder Einklang, was hat die Natur mit Musik zu tun, oder umgekehrt, was die Musik mit der Natur – das ist die Frage, mit der sich diese und die nächsten vier Folgen der Musikstunde beschäftigen werden. Am Mikrophon begrüßt Sie Uli Aumüller.

Musik: Intro Musikstunde Gitarre – übergehend in

Musik: Séries Sonores Grunewald (das Vogelkonzert bleibt unter folgendem Text liegen – bis Musik Vivaldi)

In einem **Sonetto Dimostrativo** zu dem Concerto mit dem Titel „Der Frühling“ von Don Antonio Vivaldi – das der Komponist seiner Musik voranstellte, wird die klingende Oberfläche der Natur beschrieben, die *natura naturata*, wie man damals sagte, die erschaffene Natur:

Der Frühling ist gekommen und die Vögel begrüßen ihn mit ihrem fröhlichen Gesang. Zum säuselnden Wind fließen die Quellen mit süßem Gemurmel.

*Auch der Himmel von einem schwarzen Mantel bedeckt
kündigt ihn mit Donnern und Blitzen an. Mit der
Wiederkehr der Stille beginnen die Vögel ihr vielstimmiges
Lied.*

*Dort, auf der blühenden Wiese, beim lieblichen Rascheln
der Blätter, schläft der Hirte den treuen Hund an seiner
Seite.*

*Zu den freudigen Klängen des Dudelsacks tanzen Nymphen
und Schäfer, um die Pracht des Frühlings zu feiern.*

Musik: Vivaldi – Frühling 1. Satz

Wir hören nacheinander Vogelstimmen, einen murmelnden Bach, ein kurzes Gewitter, und wieder die Vögel – im zweiten Satz das Rauschen der Blätter und Gräser im Wind – und den bellenden Hund des schlafenden Hirten – im dritten Satz den Tanz zum Dudelsack. Der murmelnde Bach tritt nicht über die Ufer, das Gewitter kommt zwar vor, verschwindet aber noch schneller, als es heraufgezogen ist, der Wind reißt keine Bäume aus – und auch der Hund bellt so regelmäßig wie der Hirte schnarcht, dass er als ein ostinates Continuo erhalten kann. Es gibt nichts Störendes an diesem Frühling, keinen Hunger, keine Krankheiten, weder Unfrieden noch Unrecht – und das ändert sich auch nicht in den anderen drei Jahreszeiten. Die Menschen, die Götter und die Natur leben im Einklang miteinander, jedwede Dissonanz ist ausgeblendet. Don Antonio Vivaldi hat eine Landschaft komponiert, wie sie schöner im Paradies nicht sein und wie sie paradiesischer nicht klingen könnte. Es ist eine Landschaft, wie wir sie gerne hätten, eine idyllische Pastorale, in der niemand irgendeinen Mangel leidet. Er komponierte einen Frühling, wie sich sein Publikum einen Frühling wünschte – und bis

auf den heutigen Tag wünscht. Vivaldi malt uns unsere Träume aus, so wir ... im Träumen ... ein klein wenig Nachhilfe und Assistenz nötig haben. Vielleicht werden wir dieser Hilfe bald bedürfen, um uns zu erinnern, wie schön ein Frühling gewesen sein könnte, weil uns eine unberechenbare Wirklichkeit in schon sehr naher Zukunft einholt.

Musik: Vivaldi – Frühling 2. Satz

Die Camerata Bern spielte angeleitet von Thomas Zehetmair an der Geige aus den Vier Jahreszeiten von Antonio Vivaldi den Frühling – ich habe diese Aufnahme ausgesucht, weil bei ihr die Bratsche im zweiten Satz der Partituranzeige: *come il cane che grida* – wie ein Hund, der bellt – am nächsten kommt.

Man kann gegen das eingangs Gesagte natürlich einwenden, dass zu Lebzeiten Vivaldis niemand auf die Idee gekommen wäre, von einem Komponisten zu verlangen, die Wirklichkeit so zu zeigen, wie sie ist: Also vom Frühling nicht nur die Schokoladenseite in den Blick zu nehmen – vom Frühling eben nur das Frühlingshafte, das Angenehme, das, woran wir sofort und am liebsten beim Stichwort „Frühling“ denken ... wobei es durchaus sein kann, dass unsere ersten Assoziationen zum Begriff Frühling genau von solchen Kunstwerken wie den Vier Jahreszeiten von Vivaldi geprägt sind. Kunst ist gewissermaßen das Schlüsselloch, durch das wir die Wirklichkeit betrachten – sie ist die mal rosa, mal himmelblau gefärbte Brille, durch die wir in die Welt sehen. Und irgendwie gefärbt ist diese Brille immer – niemand ist in der Lage Wirklichkeit in ihrer Totalität zu erfassen. Wir treffen immer eine Auswahl – und hinter dieser Auswahl steht ein Katalog von Werturteilen, die uns längst nicht alle bewusst sind. Die Musikwissenschaftlerin Helga de la Motte erzählte in einem Vortrag die Geschichte

des Kunsthistorikers Ernesto Grassi, die sich während seines Aufenthaltes in Chile ereignete. Ich zitiere Helga de la Motte: *„An einem hellen Frühlingstag schaute er – also Ernesto Grassi – aus dem Fenster auf die schneebedeckten Berge der Anden, sah zu ihren Füßen eine Ebene mit Pappeln und Weiden, Eukalyptussträuchern und anderes mehr, ganz im Vordergrund eine große blaugraue Agave. Grassi erkennt keine Vermittlung zwischen diesen verschiedenen Eindrücken. Er fragt sich, was das Gemeinsame der vergilisch wirkenden Ebene und den im Licht schmelzenden Bergen sei; die Blätter der Agave, die wie gebogene Schwerter wirken, scheinen darüber hinaus den Zugang zu dieser Landschaft zu verwehren. Nichts bietet einen Zusammenhang oder eine Handhabe zur Einordnung widersprechender Sinneseindrücke. Grassi schildert, wie die Natur im Chaos der Sinneseindrücke auf uns einstürzt und fragt sich, ob sich die Kunst zwischen uns und die Natur einschieben muss, um die Schrecken des Chaos zu lindern. Die Natur muss gebändigt werden. Dabei machen wir Ausschnitte, aber es sind unsere Ausschnitte und nicht die Ausschnitte der Natur.“* Soweit Helga de la Motte und Ernesto Grassi – mit einem ganz nebenbei zweiten Schilderungsversuch des Frühlings, nicht im arkadisch ländlichen Italien, sondern in der vergilisch wirkenden Ebene von Chile. Der Versuch könnte um viele weitere Zeugnisse ergänzt werden, meint Helga de la Motte, und zitiert ein Gespräch, das Joachim Gasquet mit Paul Cézanne führte. Cézanne fragte: *„Was gibt es Gemeinsames zwischen einer Kiefer, wie sie mir erscheint, und einer Kiefer, so wie sie in Wirklichkeit beschaffen ist? – Ja, wenn ich das malen würde ...“* – Nun, vielleicht hat Cézanne deswegen immer wieder den Berg Saint Victoire gemalt, um sich dem Gemeinsamen zwischen Bild und Wirklichkeit anzunähern. Was ist das Gemeinsame zwischen dem Frühling – zumal dem Frühling in Venedig um das Jahr 1725, wo noch ganz andere Geräusche zu

hören waren – und dem Violinkonzert La Primavera von Vivaldi? Die Gemeinsamkeit besteht darin, dass wir wegen des ungeheuren Erfolges dieses Konzertes bei Frühling früher oder später an Vivaldi denken – wenn die Ebenen von Chile vergilisch sind, so ist der Frühling seit bald 300 Jahren in unserer Wahrnehmung vivaldisch.

Musik: Vivaldi – Frühling 3. Satz

Ein anderes Beispiel für die Imitation der tönenden Oberfläche der Natur, ihrer Schöpfung und ihrer Geschöpfe, ist ein weiteres Konzert für Violine und Orchester, das unsere Aufmerksamkeit auf einen anderen Aspekt des Frühlings lenkt: Die Frösche, wobei Georg Philipp Telemann einen älteren Begriff als Werktitel verwendet: Die Rellinge – das Grimm'sche Wörterbuch stellt einen Zusammenhang zum noch heute gebräuchlichen Verb „röcheln“ her – und ein wenig so klingen sie ja auch – die Teichfrösche, *pelophylax esculentus* – und um die Nagelprobe zu machen auf das Gemeinsame zwischen Telemanns Rellinge und den heute lebenden gleichen Tieren andern Namens, stellte mir der Komponist Wolfgang von Schweinitz eine Aufnahme zur Verfügung, die er vor einigen Jahren in Wiepersdorf in der Nähe von Jüterbog machte. Während die Teichfrösche noch überall verbreitet sind, ist ein anderes Tier, das ebenso auf dieser Aufnahme zu hören ist, in seiner Existenz bedroht – die Rotbauchunke, deren Rufe also bald niemand mehr hört, weil es dieses Tier nicht mehr gibt. Die Unken aus Wiepersdorf singen oder rufen – ähnlich wie der Hund von Vivaldi – ein *passables basso continuo*, eine ostinate Figur in den tiefen Registern – und dazwischen, rhytmisch sehr präzise, zunächst die Solostimmen einzelner Frösche, die dann bald im Chor möhmeln, wie man früher gesagt hat, jedes Tier das gleiche einfache Quaken, aber in den Phasen leicht versetzt, so dass aus den Einzelstimmen ein Flirren wird – eine

Kompositionstechnik, die sich auch die minimal music eines Steve Reich und Consorten unter dem Namen Phase shifting zunutze machte. Diese Frösche und Unken hat aber Wolfgang von Schweinitz nicht komponiert, sondern er hat nur mit seinem Kollegen Hartmut Dorschner ein Mikrophon in die Landschaft gestellt. Einen Ausschnitt dieser Aufnahme hören wir jetzt ...

Musik: Rotbauchunken / Frösche

So weit also die Aufnahme der Rotbauchunken und Teichfrösche aus Wiepersdorf, zu der mir der Komponist Wolfgang von Schweinitz folgenden Begleittext schrieb: *Unmittelbar nach dem Tod meiner Mutter und meines Vaters war ich Anfang 2000 zur Erholung vier Monate lang im Künstlerhaus Schloss Wiepersdorf. Nach der groben Zäsur hat es mir sehr geholfen, etwas für mich radikal Neues anzufangen. Es waren die Frösche da mit all ihren Frühlingshormonen – dazu noch sogar die hier bei uns fast ausgerotteten Rotbauchunken. Also lag es nahe, zusammen mit meinem jungen Kollegen Hartmut Dorschner am ersten Abend im Mai mit seinen zwei exquisiten Mikrophonen einmal ins Moor zu gehen, um 74 Minuten diese komplexminimalistische Musik so stereophonisch wie möglich einzufangen.* Tatsächlich hat sich im Anschluss Wolfgang von Schweinitz mit etwas für ihn vollkommen Neuen beschäftigt, nämlich mit Oberton-Spektren oder dem, was man Naturtonreihen nennt, wozu ihn möglicher Weise die Gesänge der Unken angeregt haben mögen. Damit werden wir uns in einer späteren Folge dieser Musikstunde beschäftigen – auch mit der Frage, ob Musik eine spezifisch menschliche Erfindung sein muss – sprich ob es einen Komponisten gegeben haben muss, der sie entweder erschaffen hat – oder dessen Ohr einer Erfindung der Natur einen ästhetischen Wert beimisst, den wir in der Regel der Natur selbst, also zum Beispiel den Unken und Teichfröschen, nicht zusprechen

wollen. Die quaken nämlich, Wolfgang von Schweinitz deutet es an, der Hormone wegen, also weil sie sich vermehren wollen – und nicht, um den Trauerschmerz eines jungen Komponisten zu lindern – oder um eine komplexminimalistische Schönheit zu generieren. Wo also liegt die Schönheit? Im denkenden Subjekt von Schweinitz oder in den Wiepersdorfer Sümpfen? Eine Antwort auf diese Frage berührt letzten Endes die Sphäre des Glaubens – von daher scheiden sich hier die Geister.

Als Georg Philipp Telemann vor rund dreihundert Jahren sein Violonkonzert mit dem Titel „Die Relinge“ komponierte, standen ihm noch keine exquisiten Mikrophone und Digitalrekorder, und auch keine erweiterten Notationstechniken zur Verfügung.

Vieles wurde in der Barockmusik von den Interpreten improvisiert – und so muss man sich auch heute darauf verlassen, was die Musiker aus den wenigen überlieferten Angaben in der Partitur herausholen – notiert ist ein kleines Glissando und der Vermerk, dass es wie ein Frosch klingen soll – und es wird noch eigens auf den Unterschied zwischen Solo-Frosch und Frosch-Chor hingewiesen. Das ist eigentlich schon alles.

Musik: G.P. Telemann Relinge 1. Satz

In der Literatur zu dem Konzert „Die Relinge“ von Georg Philipp Telemann heißt es immer wieder, es würde die Liebesgeschichte eine Froschpärchens erzählt – die ich aber trotz mehrmaligen Hörens nicht habe nachvollziehen können – man muss sie vielleicht in die Musik hineinhören, wer weiß – um zu bestätigen, was wir so und so über Frösche zu wissen glauben, nämlich, dass sie sexuell sehr aktiv sind – lange Zeit symbolisierten sie vor allem das

weibliche Begehren, das weibliche Geschlechtsorgan – also eben das, was man bis ins frühe 20igste Jahrhundert als die Natur des Weibes bezeichnete. Ich will damit nur andeuten, dass dieses Solo-Violin-Konzert gar nicht so sehr von Fröschen handelt, und ihrer Natur, sondern viel mehr von menschlichen Eigenschaften – zeitspezifisch darin inkorporiert geschlechtliche Vorurteile, die heutzutage auszusprechen politisch nicht mehr korrekt wäre (da wir sie durch zeitgemäße neue Vorurteile ausgetauscht haben). Es fällt auch schwer, sich vorzustellen, dass Telemann in die Sümpfe gegangen ist, um sich zu seiner Musik anregen zu lassen – vielmehr glaube ich ist er in dem wohlumzäunten Schlosspark geblieben, und ließ seine Frösche und Fröschinnen, bevor sie das Konzertpodium bestiegen, einparfümieren, pudern, schminken, schnüren – solange, bis sie bis aufs Haar der Gesellschaft glichen, vor der sie auftraten. Das hätte dem Humor Telemanns entsprochen, die eigene Gesellschaft als eine Froschgesellschaft zu karikieren. Es spielt die Akademie für Alte Musik Berlin und Midori Seiler, Solo-Violine –

Musik: Telemann – Relinge – 2. Satz

Das war von dem Konzert A-Dur TWV 51 Die Relinge – der zweite Satz und der dritte folgt sogleich - komponiert vor rund 300 Jahren von Georg Philipp Telemann – gespielt von der Akademie für Alte Musik mit Midori Seiler, Solo-Violine. Vergleicht man diese Musik mit der rund 300 Jahre jüngeren Aufnahme der Teichfrösche von Wolfgang von Schweinitz, fällt sofort auf, wofür sich Telemann interessierte, und wofür nicht. Das Quaken der Frösche wird mit einem kratzenden Glissando nachgeahmt – und das Wechselspiel zwischen Solofrosch und Froschor, wie es in der Natur zu hören ist, hat offensichtlich auch Telemann fasziniert. Ansonsten folgen die Relinge selbstverständlich den Konventionen eines barocken Violinkonzertes – wahrscheinlich war die Wahl

des Sujets, eben Frösche, für das Publikum damals schon eine Provokation, eine Herausforderung - ...

Musik: Telemann – Relinge – 3. Satz

Widmen wir uns als letztes Beispiel der Nachahmung Gottes herrlicher Natur, so wie sie geschaffen ist, der *natura naturata*, einem weiteren Frühlingskonzert, der Pastorale von Ludwig van Beethovens, deren zweiter Satz Takt 129 bis 132 mit den Stimmen eines Kukuks, einer Nachtigall und einer Wachtel endet. Sicher erinnern Sie sich an das Vogelkonzert, das ich eingangs dieser Sendung vorgespielt habe, eine Aufnahme, die am Ostersonntag 2004 im Berliner Grunewald entstand. Ein Freund von mir lehrt an der Universität von Manchester musikalische Formen – und gab seinen Studenten unter anderem diese Aufnahme, sie sollen sie analysieren. Der Student, der sich den Grunewald anhörte, schrieb zunächst, dass es sich wahrscheinlich um eine Feldaufnahme handele, die eher der Rubrik *sound Ökologie* zuzuordnen sei – vor allem weil die schönen Naturklänge immer wieder von Flugzeuglärm gestört würden. Dann aber wurde er unsicher, und fuhr fort, dass der Komponist – gemeint war ich – möglicher Weise der Natur etwas nachgeholfen haben könne, denn es tauchten bestimmte Motive immer wieder auf und seien rondohaft dicht miteinander verwoben – es sei eher unwahrscheinlich, dass dies ein Zufall sei. Der Grunewald erinnere ihn an den zweiten Satz von Beethovens Pastorale. Könnte also Beethoven abgesehen von den Vogelstimmen der Natur auch die Form seines Symphoniesatzes abgelauscht haben? Wahrscheinlich nicht – und wenn, dann wider besseren Wissens, also unbewusst.

Musik: Beethoven Pastorale ... Schluss 2. Satz ... eben mit den erwähnten Vogelstimmen?

Beethoven war zum Zeitpunkt dieser Komposition taub – was kein Hinderungsgrund ist, Vogelstimmen oder musikalische Formen der Natur aus dem Gedächtnis zu imaginieren. Und es gab rund um Wien zum Beginn des 19. Jahrhunderts so gut wie keine Wälder, das Holz war verheizt, verbaut, oder die Bäume aus sonst welchen Gründen gerodet. Man muss sich ganz Mitteleuropa kahl vorstellen – und hätte man nicht auf den alternativen Energieträger Kohle und später das Erdöl zurückgreifen können, es wäre Mitteleuropa seitdem auch kahl geblieben. Es gibt Theorien, die besagen, dass die Knappheit der Ressource Holz, die daraus resultierende Energiekrise, eine der Ursachen für den Ausbruch der französischen Revolution war. Und es gibt andere Theorien, die besagen, dass Beethoven 6. Symphonie gar nicht von der Natur und dem Wald und Gewitter handele, sondern eben von dieser Revolution. Die Revolution wird mit dem Ausbruch einer Naturgewalt, dem Gewitter und dem Sturm verglichen – die eine Gesellschaft, die schon vorher im Schlingern und im Fluss war, reinigt – und in ihren Naturzustand zurückdreht. Revolvere – Zurückrollen. Das wogende Thema des zweiten Satzes, der „Szene am Bach“, die Triller, sie ahmen freilich die Wellen und Strudel eines Baches oder Flusses nach – man könnte sie demzufolge auch auf den Zustand einer Gesellschaft beziehen, die in den Strudel der Zeiten geraten ist, den rasanten Veränderungen, die mit dem Beginn der Industrialisierung einsetzten. Und diese Veränderungen lösen Angst aus – und es entsteht die Sehnsucht nach Harmonie und Ruhe – nach einer Gesellschaft im Einklang mit sich selbst und – um sich herum – mit der Natur, die zu einer

Projektionsfläche wird für alles, was die Gegenwart an Wünschen offenlässt.

Musik: Beethoven – Pastorale – Gewitterausbruch (4. Satz)

Gegen die Deutung von Beethovens Pastorale als verdeckte Revolutionssymphonie spricht, dass Beethovens Natur und die in ihr lebende Gesellschaft, das Landvolk, weder nach noch vor dem Gewitter irgendeinen Reformbedarf erkennen lassen – die Revolution hätte keine sozialen oder politischen Gründe, von Menschen gemacht und von Menschen veränderbar, sondern sie wäre ein Naturereignis, wie ein Vulkanausbruch oder Kometeneinschlag. Wie auch die Naturschilderungen von Vivaldi und Telemann zuvor, eröffnen sich vor unseren Ohren arkadische, idyllische Landschaften, als wäre der Mensch nie aus dem Paradies vertrieben worden. Es wird also nicht die oder nach der Wirklichkeit gemalt, sondern vertont wird ein Versprechen, das Versprechen der Umkehrbarkeit des biblischen Mythos, oder die Zusage, es würde die wahre Natur hinter der scheinhaften Wirklichkeit eine paradiesische Natur sein, die es gut mit dem Menschen meint, die ihm alle Sünden und Raubzüge verzeiht, die er – der Mensch dem Menschen und der Natur – antut. Diese Idee, die Natur wäre ein riesiges, unermessliches Paradiesgärtlein, und der Mensch könne sich darin verhalten wie der sprichwörtliche Elefant im Porzellanladen – die Natur wäre unendlich gütig und geduldig, eine Vorschau im Diesseits auf die jenseitige Erlösung – diese Idee hat seither einen immensen Schaden angerichtet.

Musik: Beethoven – Pastorale – 2. Satz

Sie hörten aus der 6. Symphonie von Ludwig van Beethoven den 2. Satz „Szene am Bach (Andante molto moto)“ – es spielte The Chamber Orchestra of Europe unter der Leitung von Nikolaus Harnoncourt. Am Mikrofon verabschiedet sich Uli Aumüller

2. Teil ...

Musik: Signet Musikstunde

Musik: Séries Sonores – Meeresrauschen Monterico

Die Spatzen pfeifen es von den Dächern – aber es sind, um präzise zu sein, immer weniger Spatzen. Wir hören ihr Lied, wir verstehen genau, was sie uns zu sagen haben – und wir wissen genau, was wir zu tun hätten. Aber was in uns geschieht, nennt man kognitive Dissonanz – und die hat nichts damit zu tun, dass die Spatzen womöglich in einer falschen Tonart singen. Kognitive Dissonanz meint, dass wir uns weigern, etwas wahrzunehmen, was sich direkt vor unseren Augen abspielt, es ist jeden Tag zu hören und es ist zum Greifen nahe. Wir sehen es, aber wir wollen einfach nicht hinschauen. Kann uns Musik, die die inneren Schaffensprozesse der Natur nachahmt, möglicher Weise helfen, möglicher Weise helfen, die Augen zu öffnen und unsere Wahrnehmung zu schärfen? Das ist die Frage, mit der sich diese Musikstunde beschäftigt. Am Mikrophon begrüßt Sie Uli Aumüller.

Musik: Musikstunden Indikativ Gitarre geht über in

Musik: Séries Sonores: Rudower See ...

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts gerieten Kompositionen, die wie Vivaldis Jahreszeiten oder Telemann Froschkonzert Gottes herrliche Natur, wie sie erschaffen wurde, einfach nachahmten, in Verruf. Der Mensch fühlte sich, einfach gesagt, zu höherem berufen, als sich mit dem zu bescheiden, was ihm hier in der schnöden Wirklichkeit geboten wurde – er wollte als schaffender Künstler, als denkender Geist Zeugnis davon geben, was er über die Natur hinaus an neuen Wirklichkeiten nicht nur finden, sondern erfinden könne. Erfinden und empfinden – als Beethoven seine 6. Symphonie, die Pastorale komponiert hatte, beeilte er sich zu erklären, diese Musik sei „mehr

Ausdruck der Empfindung als Mahlerey“. Natürlich hat auch ein Vivaldi nicht ohne Empfindung komponiert, aber es wäre ihm nicht eingefallen, diese seine Empfindungen zum eigentlichen Gegenstand seiner Schöpfungen zu machen, sondern diese sind ihm sozusagen nebenher unterlaufen – sie sind Teil der menschlichen Bedingung – während er sich im wesentlichen darauf konzentrierte, das Thema seiner Kompositionen, also zum Beispiel den Frühling mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln zur Darstellung zu bringen. Welche Gefühle er damit bei seinen Zuhörern auslösen würde, war für ihn eine Frage des gelungenen Handwerks.

Musik: Beethoven – 6. Sinfonie – 4. Satz - Gewitter

Dieses Gewitter aus der 6. Symphonie von Ludwig van Beethoven ist weniger als Mahlerey, also Nachahmung eines Naturphänomens zu verstehen, sondern eher als Ausdruck der Empfindung. Das Gewitter aus der Feder Beethovens fügt der Natur in gewisser Weise noch etwas hinzu – denkt, fühlt und formt über sie hinaus – wie es der Philosoph Immanuel Kant in seiner Kritik der Urteilskraft 1790 schrieb: *„Die Einbildungskraft (als produktives Erkenntnisvermögen) ist nämlich sehr mächtig in Schaffung gleichsam einer anderen Natur aus dem Stoffe, den ihr die wirkliche gibt. Wir unterhalten uns mit ihr, wo uns unsere Erfahrung zu alltäglich vorkommt; bilden diese wohl auch um; zwar noch immer nach analogischen Gesetzen, aber doch auch nach Prinzipien, die höher hinauf in der Vernunft liegen (...); wobei wir unsere Freiheit vom Gesetze der Assoziation (...) fühlen, so daß uns nach demselben (...) von der Natur zwar Stoff geliehen, dieser aber von uns zu etwas anderem, nämlich dem, was Natur übertrifft (...), verarbeitet werden kann.“* Soweit

Immanuel Kant. In anderen Worten: Wir sollen an dem Gewitter der Pastorale nicht bewundern, wie meisterhaft es Beethoven gelungen ist, ein Naturphänomen mit 60 Instrumenten zu orchestrieren, sondern wie es Beethoven gelungen ist, ein Gebilde zu erschaffen, das zwar Elemente aus der Wirklichkeit „geliehen“ hat, aber eben zu etwas anderem, nämlich zu dem, was Natur übertrifft, verarbeitet. Wir sollen daran bewundern, dass es dieses Gewitter in dieser Form ohne Beethoven nicht gegeben hätte, und dass es sich dabei wie ein echtes Gewitter anfühlt. Die Natur liegt nicht in dem Gewitter, sondern in der Wahrheit der Empfindung, die auf die wirkliche Natur wieder zurückgespiegelt werden kann.

Was damit gemeint ist, wird vielleicht deutlicher, wenn wir uns den zweiten Satz aus der dritten Symphonie von Gustav Mahler anhören, 1892 bis 96 komponiert, also rund 100 Jahre nach der Veröffentlichung von Kants Kritik der Urteilskraft. Der Satz ist überschrieben mit dem programmatischen Titel: Was die Blumen mir erzählen ... es ist also klar, um die Nachbildung einer akustischen Oberfläche kann es nicht gehen, denn so viele Geräusche machen Blumen nicht. Mit etwas Phantasie entdecke ich vielleicht das Rauschen des Windes, der in einer Blumenwiese spielt – aber die Satzbezeichnung: Tempo di Menuetto verrät, dass es sich um einen Wind handelt, der aus einer vergangenen Epoche zu uns herüberweht, die Reminiszenz einer anderen, verlorenen Zeit, auch wenn manche Dirigenten das vorgeschriebene Menuett mehr wie einen Walzer oder eine Polka nehmen, die um 1890 gebräuchlicher waren. Was Gustav Mahler als eine Erzählung bezeichnet, die er aus diesen Blumen heraushört, also als seine persönliche Empfindung, versucht er zugleich zu objektivieren, indem er sagt, er selbst sei nur ein Instrument, auf dem das Universum spielt ... die ganze Natur bekommt darin eine Stimme. So jedenfalls schrieb er

der Sopranistin Anna von Mildenburg. Die Empfindung, welcher der Komponist eine Stimme verleiht, ist zwar eine subjektive, aber ihr Subjekt ist allen voran die Natur selbst, das Universum, das sich dem Künstler unmittelbar mitteilt, respektive offenbart.

Musik: Mahler Symphonie 3 – Zweiter Satz ...

Das war der zweite Satz – Was die Blumen mir erzählen ... der 3. Symphonie von Gustav Mahler gespielt von dem London Philharmonic Orchestra unter Klaus Tennstedt.

Die 3. Symphonie, ein rund eineinhalbstündige Werk, steigt in den folgenden Sätzen immer weiter auf, von den Blumen zu den Tieren, zur Nacht, den Morgenglocken – und schließlich zur Liebe – die Symphonie wird also immer abstrakter, befasst sich immer mehr mit dem, was die Natur übertrifft, wie Kant es formuliert hat, oder anders gesagt, ihr Gegenstand ist die schöpferische Energie, die sich im Innern der Natur entfaltet – und diese Musik will nicht nur die Erzählung sein von dieser Energie, sondern sie will die Entfaltung sein von dieser Energie, also das musikalische Werk selbst gebärt sich nicht wie, sondern als ein lebendiger Organismus. Die vom Menschen erschaffene Kunst wird selbst zur Natur erklärt ... weil es die schöpferischen Prozesse der ursprünglichen Natur, der Natur-Natur, nicht nur nachbildet, das wäre zu technisch gedacht, sondern inkorporiert. Es ist schwer, diesen feinen, aber wesentlichen Unterschied in Worte zu fassen – ich nehme Zuflucht bei einem anderen großen Genie des 19. Jahrhunderts, Richard Wagner. In dem Brief Zukunftsmusik von 1860 erläutert er den Begriff der unendlichen Melodie, welchen Eindruck sie hervorbringen würde - Zitat:

„Das unendlich reich verzweigte Detail in ihr soll sich keineswegs nur dem Kenner, sondern auch dem naivsten Laien, sobald er nur erst zur gehörigen Sammlung gekommen ist, offenbaren. Zunächst soll sie daher etwa die Wirkung auf seine Stimmung ausüben, wie sie ein schöner Wald am Sommerabend auf den einsamen Besucher hervorbringt, der soeben das Geräusch der Stadt verlassen; das Eigenthümliche dieses Eindrucks ist das Wahrnehmen des immer beredten Schweigens. Wie nun aber der Besucher des Waldes, wenn er sich überwältigt durch den allgemeinen Eindruck zu nachhaltiger Sammlung niederlässt, seine vom Druck des Stadtgeräusches befreiten Seelenkräfte zu einer neuen Wahrnehmungsweise spannend, gleichsam mit neuen Sinnen hörend, immer inniger auflauscht, so vernimmt er nun immer deutlicher die unendlich mannigfaltigen, im Walde wach werdenden Stimmen; immer neue und unterschiedene treten hinzu, wie er sie nie gehört zu haben glaubt; wie sie sich vermehren, wachsen sie an seltsamer Stärke; lauter und lauter schallt es, und so viel Stimmen, deren einzelne Weisen er hört, das überwältigend hell angeschwollene Tönen dünkt ihm doch wiederum nur die eine große Waldesmelodie, die ihn schon anfänglich so zur Andacht fesselte. Diese Melodie wird ewig in ihm nachklingen, aber nachträllern kann er sie nicht; um sie ganz wieder zu hören, muß er wieder in den Wald gehen, und war am Sommerabende. Wie thöricht, wollte er sich einen der holden Waldsänger fangen, um ihn zu Hause vielleicht abrichten zu lassen, ihm ein Bruchtheil jener großen Waldesmelodie vorzupfeifen! Was Anderes würde er zu hören bekommen, als etwa – welche Melodie?“

Soweit Richard Wagner. Im Hintergrund die Aufnahme eines kanadischen Waldes an einem Frühlingsabend 1999. Eine Aufnahme seines immer beredten Schweigens – Es gibt in Kanada nicht so viele Singvögel wie in Mitteleuropa, von daher hört man unterbrochen von nur

wenigen Ereignissen im Vordergrund das Schweigen, die Stille dahinter.

Musik: Séries Sonores: Kanadischer Frühling

Je länger man dem beredten Schweigen der kanadischen Wildnis zuhört, umso mehr werden auch kleinere Ereignisse wahrnehmbar, die wir zuvor einfach nur als Stille überhört haben. Die Vogel- und Insektenstimmen da, das Knarren der Äste, das Rauschen der Blätter, all das ist ineinander verwoben, ein in sich verschlungenes Band von Ereignissen und Geschichten – alles zusammen die große Waldesmelodie. Selbstverständlich hat Richard Wagner kein Mikrophon in den Wald gestellt – und hinterher seine Aufnahme akribisch in eine Partitur für großes Orchester transkribiert, nein, er hat das abstrahierte Prinzip übernommen – eine Vielzahl von Stimmen und Motiven sind in einem riesigen Kontrapunkt miteinander verbunden und verwoben, tauchen mal auf, verschwinden wieder, deuten sich nur an oder treten in den Vordergrund – und er imitiert darin das sozusagen autopoetische Konzept der Natur, in welcher ein Ereignis auf seltsam verschlungenem Wege ein anderes hervorbringt, der berühmte Sack Reis, der in China umfällt und am anderen Ende der Welt einen Taifun auslöst. Obwohl Wagners Helden der Natur entstammen oder sich auf sie beziehen - wie Walter von Stolzing, der die Wirkung seiner Lieder mit der Nachahmung der Vogelstimmen erklärt, Siegfried und Parzival sind im Wald aufgewachsen und sozialisiert – so hört man doch in den Werken Wagners relativ selten direkte Imitationen von Naturgeräuschen, sondern eben dieses eher abstrakte Prinzip der unendlichen Melodie, das er im Wald „aufgelauscht“ hat, und das als quasi innerer Motor die Erschaffung seiner Musik antreibt. Auch der

Dieselmotor, der in der gleichen Zeit erfunden wurde, als Gustav Mahler seine 3. Symphonie komponierte, fügt eine Reihe abstrakter Gesetze, die der Natur entlauscht sind, zusammen – nicht zu einem autopoetischen, sondern zu einem automobilen System, das seitdem zum Schaden der Natur, deren Ressourcen bald verbraucht sind, wie von selbst eine ungeheure Eigendynamik entfaltet hat. Hören Sie als ein Beispiel unter vielen das Vorspiel zum 3. Akt der Oper Parzival von Richard Wagner. Es spielt das SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg unter der Leitung von Sylvain Cambreling.

Musik: Wagner- Parzival - Vorspiel 3. Akt

Die Meereswellen, die ich Ihnen eingangs dieser Sendung vorgespielt habe, branden an die Pazifikküste des kleinen guatemaltekischen Städtchens Monterico – selbst an scheinbar windstillen Tagen sind sie drei bis fünf Meter hoch und durchaus in der Lage, selbst geübte Schwimmer unter sich zu zermahlen, und ihnen das Genick zu brechen. Der gewaltige Eindruck, den sie machen, optisch wie akustisch, lässt sich mit einem Mikrofon nicht einfangen – zu dicht ist die Fülle der gleichzeitigen Ereignisse, die in einem allgemeinen Rauschen untergehen. Mit dem Auge sind wir hingegen in der Lage, uns nur auf einzelne Details zu fokussieren – und dann auch nur das zu hören im objektiven Breitbandrauschen, was wir auch sehen. So kann die Wahrnehmung die Wirklichkeit überlisten – aber dieses Thema hatten wir ja schon. Von all dem hört man in den Trois esquisses – den drei symphonischen Skizzen von Claude Debussy LA MER nichts – hätte er seine Tondichtung einfach nur 3 Skizzen genannt, Nummer 1 und 2 und 3, es wäre der Naturbezug womöglich untergegangen – dem Erfolg dieses Werkes hätte es

wahrscheinlich nicht geholfen. Es fehlt auch – wie bei Wagner und Mahler eine dem Werk hinterlegte programmatische Geschichte oder eine metaphysische Überhöhung, eine Schlussapothese.

Musik: Debussy LA MER – Jeux de vagues – The Cleveland Orchestra – Pierre Boulez.

Debussy kritisierte zwar an seinen Zeitgenossen, dass das Buch der Natur viel zu wenig gelesen würde – und hielt eine tiefe Kunst- und Naturerfahrung nur dann für möglich, wenn sie vom Erleben des Unendlichen beflügelt sei. Charles Baudelaire aber hatte über die sicht- und hörbare Natur als „heiliges Gemüse“ gespottet, von der sich die Kunst abzuheben habe. Und Debussy kritisierte Beethovens Pastorale in einer ähnlichen Weise. Aber was interessierte Debussy an der Natur, was las er aus ihrem Buch heraus: Für Debussy boten die vielfältigen Gestalten der Natur eine Möglichkeit, eine Anregung, eine Folie an, den akademischen „kleinlichen Form-Manien“ der eigenen Zunft zu entgehen – also ein Akt formaler Befreiung – die aber zugleich mit einer formalen Strenge einhergeht, deren Muster der Natur entlehnt sind. Diese Muster sind so wie sie sind perfekt und zugleich rätselhaft. Das Buch der Natur, es ist offen, aber zugleich rätselhaft – es hat nicht nur eine Bedeutung, oder vielleicht hat es sogar gar keine Bedeutung, aber zugleich ist es faszinierend und von befremdender Schönheit. Was Debussy an der Natur interessierte, war ihre Alterität, oder wie Adorno das immer nannte: Das Nicht-Identische. Natur geht in den Begriffen, die wir Menschen uns von ihr machen, nicht auf. Schlicht und ergreifend wissen wir gar nicht, was Natur ist. Wir können Natur grundsätzlich nur als Ableitung des Komplementärbegriffes Kultur verstehen, als Spiegelbild

unserer Bedürfnisse, Sehnsüchte, Ängste ... aber ist das Natur? Wir wissen, dass Natur ist ... aber von ihr wissen tun wir nur einen Bruchteil ... das meiste liegt im Jenseits unseres Erkenntnisvermögens. Und so ergeht es mir beim Hören von Debussy's LA MER immer wieder (und im Übrigen mit vieler anderer französischer Musik), wenn ich mit meiner Deutung richtig liege: Sie ist schön und faszinierend, so wie sie ist, handwerklich perfekt, ein in sich lebendiger Organismus – aber was sie zu bedeuten hat, weiß ich nicht. Poesie, reine Poesie, die sich vehement dagegen wehrt, vor irgendeinen Karren gespannt zu werden. Auch nicht vor den Karren der Natur, paradoxer Weise – und schon gar nicht vor Richard Wagners wogenden Wald:

Musik: Debussy LA MER –Dialogue du vent et de la mer – The Cleveland Orchestra – Pierre Boulez.

Die ersten zwei Sätze Spiel der Wellen und Dialog des Windes und des Meeres aus La Mer von Claude Debussy. Es spielte das Cleveland Orchestra unter der Leitung von Pierre Boulez.

Haben Sie schon einmal einen Schwarm Stare beobachtet – eine Starenwolke. Wenn diese Vogelschwärme über die Parks in den Städten herfallen, sitzen sie wie schwarze Blätter auf den Bäumen, machen einen furchtbaren Lärm – und wegen ihrer Ausscheidungen ist der Park unter ihnen zu nichts mehr zu gebrauchen. Aber im Spätsommer, ungefähr eine Stunde vor Sonnenuntergang, bilden sie riesige Schwarmwolken manchmal aus mehreren tausend Tieren, die nicht nur wie Meereswogen von einer Ebene auf- und absteigen, sondern sie führen dreidimensionale Formationsflüge auf, als würden die amöbenhaften Skulpturen von Henri Moore in der Zeit animiert und bewegt werden als ein Spektakel in den Lüften. Der tschechische Komponist Miroslaw Srnka saß um das Jahr

2010 am Fenster seines Studios in der Britten-Stadt Aldeburgh, wo er ein Stipendium hatte – und – so erzählte er es mir – stellte mal wieder fest, dass immer, wenn er komponierte, er von irgendwelchen Parametern gebunden und gehemmt werde, die ihm durch die musikalischen Traditionen weitergegeben worden seien. Er starrte aus dem Fenster - und da waren diese unendlich riesigen Schwärme von Vögeln, die es in England gibt. *Die haben dieses faszinierende fliegende Theater vor meinem Fenster vorgeführt*, erzählte Miroslav Srnka, *wo eine gewisse Masse zusehen ist, die eine absolute Freiheit hat, eine absolute Bewegungsfreiheit, und die zugleich faszinierende Strukturen generiert, auf die man einfach stundenweise starren kann*, meinte Miroslav Srnka, *und man entdeckt immer wieder etwas Neues*. Seitdem versuchte Srnka eine ähnliche Freiheit in der Musik zu realisieren – und kam auf die Bézier-Kurve.

Musik: Miroslav Srnka – Ausschnitt aus der Oper „Birds“ (aus dem Film – Rechte?)

Musik: (besser vielleicht) Séries Sonores 57 – Frösche Kühe Stare (hier nur die hunderte von Staren in den polnischen Elbauen)

Die Frage, die er sich stellte, war einfach: wie kann man die Bewegungen des Vogelschwarms formal beschreiben – wenn der Schwarm die Richtung ändert, gibt es zunächst ein Individuum, das in die neue Richtung fliegt, dem folgen drei weitere, dann 7, dann 41 – die Zahl steigt exponentiell in einer Kurve, und nicht linear. Will man die Zahlenreihe mathematisch berechnen, das war die Lösung, die Srnka fand, kann man sich einer Formel bedienen, die in den 60er Jahren der französische Mathematiker Pierre Bézier entwickelt hatte, um für Renault Karosserieteile zu

gestalten – aber diese Formel ist so etwas wie eine Naturkonstante: Mit ihr lassen sich Blattformen genauso beschreiben wie wohlgeformte Brüste, Wetterformationen oder Tonhöhen- und Lautstärkeverläufe, Rhythmen und Stimmeneinsätze. Seine beiden Skizzen für Orchester, Move 1 und Move 2 waren Etüden für seine erste große Oper „Southpole“ – was also in Move 1 und 2 abstrakt blieb, und sich nur für den Leser des Programmheftes auf Formationsflüge der Starenschwärme bezog, war in der Oper – die das Wettrennen von Amundsen und Scott zum Südpol beschrieb – mit dem Heraufziehen, Wüten und Abebben von arktischen Stürmen verknüpft. Es ist erstaunlich, finde ich, dass 100 Jahre nach Debussy ein junger tschechischer Komponist mit den fast identischen Vokabeln von einer Befreiung von musikalischen Traditionen träumt, und dann als Lösung seines Problems im offenen Buch der Natur blättert, mit inzwischen verfeinerten Methoden freilich, computergestützt – und sehr wohl wissend, dass diese Idee der Dekonstruktion musikalischer Traditionen seinerseits eine lange Tradition hat – die vielleicht mit Richard Wagner begann, und sich mit Debussy, Xenakis, Ligeti, Kyburz, um nur ein paar Namen zu nennen, bis in die Gegenwart fortsetzte. Inzwischen haben die menschlichen Aktivitäten Einfluss auch auf den letzten Winkel dieser Erde – und der heraufziehende Klimawandel stellt uns jetzt vor die Herausforderung, eine globale ökologische Katastrophe abzuwenden. Ob da die Natur weiterhin nur als Lieferantin von Mustern, von Steilvorlagen zur Entfaltung abstrakter künstlerischer Freiheit erhalten kann, halte ich für überdenkenswert. Wäre es nicht an der Zeit, der Natur etwas zu geben – anstatt ihr immer nur etwas zu nehmen? Andererseits, von wem sollen wir lernen, wessen die Natur jetzt bedarf, denn von ihr selbst, damit es mit unserer Art nicht den Bach hinunter geht?

Hören Sie zum Abschluss dieser Musikstunde Move 1 von Miroslav Srnka – es spielt das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter der Leitung von Matthias Pintscher. Am Mikrophon verabschiedet sich Uli Aumüller

Musik: Miroslav Srnka – Move 1

3. Teil

Musik: Signet Musikstunde (geht über in)

**Musik: Francis Dhomont – Un autre Printemps
(Abspann-Musik)**

Die Spatzen pfeifen es von den Dächern – aber es sind, um präzise zu sein, immer weniger Spatzen. Wir hören ihr Lied, wir verstehen genau, was sie uns zu sagen haben – und wir wissen genau, was wir zu tun hätten. Aber was in uns geschieht, nennt man kognitive Dissonanz – und die hat nichts damit zu tun, dass die Spatzen womöglich in einer falschen Tonart singen. Kognitive Dissonanz meint, dass wir uns weigern, etwas wahrzunehmen, was sich direkt vor unseren Augen abspielt, es ist jeden Tag zu hören und es ist zum Greifen nahe. Wir sehen es, aber wir wollen einfach nicht hinschauen. Die Rede ist von der Natur, von den gewaltigen Veränderungen, die sich zurzeit vor unseren Augen abspielen. Aber es ist in dieser Musikstunde nicht die Natur im Großen und Ganzen gemeint, sondern die Natur, die in jedem Klang steckt, wenn sie sich denn entfalten darf. De natura sonoris. Wenn wir das Kleinste nicht beachten, wie soll uns dann der Umgang mit dem Großen und Ganzen gelingen? Am Mikrophon begrüßt Sie Uli Aumüller.

. Am Mikrophon begrüßt Sie Uli Aumüller.

Musik: Musikstunden Intro – Gitarre (geht über in)

**Musik: Rebel – Les Éléments – Anfangsakkord
(gespielt von großem Orchester / NDR-Aufnahme)**

Wenn man die einzelnen Elemente dieses Klangs, den das tutti des Orchester spielt, nicht gleichzeitig, sondern schön langsam der Reihe nach als Arpeggio intonieren lässt, stellt

sich heraus, dass hinter der chaotischen Wirkung eine klare und einfache Ordnung steckt – es handelt sich schlicht und ergreifend um eine d-moll Tonleiter, aus der sich im Folgenden wunderbare Melodien und Rhythmen gestalten lassen. Im ersten Satz seiner Tanzsuite Les Éléments wollte der Komponist Jean-Fery Rebel das anfängliche Chaos der Schöpfung zur Darstellung bringen – wobei für ihn offensichtlich klar war, dass bereits in diesem ursprünglichen Durcheinander eine klare Ordnung im Keim angelegt war, die sich im weiteren Verlauf zu einer stabilen Harmonie, zu einem tonalen Miteinander der Schöpfung und ihrer Geschöpfe entfalten würde. Allerdings hat Rebel bei seiner Rekonstruktion des kosmischen Urknalls ein wenig geschummelt, würde man heute sagen, indem er mit dem gewünschten Ergebnis, der tonalen Ordnung am Ende begann – die er als natürlich und vielleicht gottgewollt voraussetzte – um sie mit dem übermäßigen Arpeggio der d-moll-Tonleiter nur ein wenig durcheinanderzuwirbeln. Der Versuchsaufbau beweist also, was man vorher schon wusste, erwartete und hören wollte. Allerdings muss man zur Verteidigung von Jean-Fery Rebel anführen, dass er 1666 geboren wurde, ein Zeitgenosse Antonio Vivaldis war, es also damals noch gar nicht so lange her war, dass nach allgemeiner Ansicht die Erde eine Kugel und die Sonne im Mittelpunkt des Weltalls stünde. Von der Annahme eines Urknalls zum Auftakt der Schöpfung war man Lichtjahre entfernt – geschweige dass man über Gerätschaften verfügt hätte, Radioteleskope oder dergleichen, mit denen man ein Hintergrundrauschen aus den Tiefen des Kosmos empfangen hätte können, das als Echo dieses Urknalls zu interpretieren wäre. Ein Physiker jedoch des Hamburger Elektronensynchrotrons erklärte mir einmal, dass nach heutigem Stand des Wissens bereits 10 hoch minus 30 Sekunden nach dem Anfang, als das gesamte Weltall sich gerade mal bis zur Größe einer Walnuss ausgedehnt hatte, alle Strukturen im Großen, der

Sterne, der Galaxien, der Milchstraßen und im Kleinen, der Baupläne der Atome und ihrer Bestandteile, angelegt waren. Lag er also doch nicht so verkehrt, Herr Jean-Fery Rebel mit seiner Suite Les Éléments aus dem Jahre 1737 – und dem ersten Satz Le Chaos, das Chaos – gefolgt von drei weiteren Sätzen – einer Loure, einer Chaconne und einer Ramage, die in dieser Reihenfolge die vier Elemente repräsentieren: Die Erde, das Wasser, das Feuer, die Luft. Es spielt die Akademie für Alte Musik Berlin - ...

Musik: Rebel – Les Éléments – Satz 1 – 4

Der Frühling ist gekommen und die Vögel begrüßen ihn mit ihrem fröhlichen Gesang. Zum säuselnden Wind fließen die Quellen mit süßem Gemurmel.

Auch der Himmel von einem schwarzen Mantel bedeckt kündigt ihn mit Donnern und Blitzen an. Mit der Wiederkehr der Stille beginnen die Vögel ihr vielstimmiges Lied.

... und so weiter, sie kennen dieses Gedicht ... dass ich es nochmals wiederhole, und wie in der ersten Folge dieser Musikstunde auf Vivaldi zurückkomme, hat also nichts mit der eingangs erwähnten kognitiven Dissonanz zu tun. Ich möchte mich der gleichen Musik noch ein weiteres Mal aus einem anderen Blickwinkel nähern wie in der ersten Musikstunde – um das Jahr 2000 bekam der französische Komponist elektroakustischer, er nannte sie akousmatischer Musik Francis Dhomont, der damals in Kanada lebte, den Auftrag, das Frühlingskonzert von Vivaldi erneut zu komponieren. Man stelle sich vor, Antonio Vivaldi hätte vor 300 Jahren auch schon über Mikrophone, Fotoapparate, Computer und Internet verfügt – welchen Einfluss hätte das auf sein Komponieren, sein

musikalisches Denken genommen. Mal ganz abgesehen davon, dass damals ganz andere soziale und politische Verhältnisse herrschten, und Musik aus diesem Grund ganz andere Funktionen zu erfüllen hatte, anderen Erwartungen antworten musste. Francis Dhomont nahm sich also das Gedicht und strich die Begriffe an, die sich auf Hörbares bezogen: Der Gesang der Vögel, der säuselnde Wind, das Gemurmel der Bäche, der Donner, die Stille, der Hund ... sodann machte er sich mit einer Tonangel und einem DAT-Recorder auf den Weg, um die Geräusche einzusammeln, die er nicht schon in seinem Schallarchiv vorrätig hatte. Vor allem das Bellen des Hundes – und die ostinate Figur der Bratsche aus dem zweiten Satz wurden eigens aufgenommen – „auf den lieblichen Blumenwiesen beim zarten Rauschen von Blättern und Pflanzen schlummert der Hirte, den treuen Hund zur Seite“. Lautet die Zeile des Sonetts, die den zweiten Satz von Vivaldi's Frühlingskonzert inspirierte – interpretiert von der Berliner Akademie für Alte Musik klingt er so:

Musik: Vivaldi – Frühling – 2. Satz

Die Berliner Akademie für Alte Musik hat in dieser Aufnahme die Stimme des Hundes auf mehrere Instrumente verteilt – es könnten also mehrere verschiedene Hunde sein – oder das Bellen klingt mal eher wie ein Schnarchen des Hirten, mal eher wie ein blökendes Schaf – oder eben wie ein Hund. Francis Dhomont nahm nur einen Hund auf – und nur eine Bratsche – veränderte aber mit seinen Werkzeugen elektronischer Klangbearbeitung die Aufnahmen so, dass der Hund eher wie eine Bratsche – und die Bratsche eher wie ein Hund klang. Das wilde Hundegebell wurde also in gewisser Weise domestiziert – und das Kulturprodukt Bratsche

wurde ausgewildert. Das ist aber nur ein kleiner Baustein in der Dhomont'schen Komposition „Un autre Printemps“ – ein anderer Frühling, wie er sie nannte. Deren Kerngedanke beruht auf der sogenannten Klangmikroskopie, die der Komponist mit einer Anekdote aus seinem Leben erläuterte. Nach dem Krieg, Dhomont ist Jahrgang 1926, durchlief er keine akademische Laufbahn, bevor er zur elektroakustischen Musik kam – sondern er arbeitete zunächst auf Olivenplantagen in Südfrankreich. Bei einem Eisregen knickten viele der alten Olivenbäume ein – und er musste zahllose Äste und Bäume abschneiden, die aber teilweise so faszinierend pittoreske Formen hatten, dass er sie nicht einfach wegschmeißen oder verfeuern wollte. In dem einem Holzstück entdeckte er – wie beim Bleigießen – einen Gnom, im anderen eine Tänzerin – das nächste war einfach nur so von anrührender Schönheit. An manchen Stücken schnitzte er noch etwas heraus, damit sie das deutlicher zeigen würden, was Dhomont in ihnen entdeckt hatte – und er fertigte Lampen, Teller, Blumenvasen – aber auch abstrakte Kunstwerke aus dem Olivenholz, das er Touristen zum Kauf anbot. Dann erst hörte er im Radio die Musik von Pierre Schaefer und Pierre Henry, den Pionieren der Musique Concrète – und dachte sich, dass die ja genau das Gleiche mit Tonaufnahmen machten wie er mit seinen Olivenbaumholzstücken – und nahm Kontakt mit ihnen auf. So wurde er selbst zu einem der Pioniere dieser sehr jungen Musikgattung der Elektroakustik oder Akousmatik. Hören Sie „Un autre Printemps“ von Francis Dhomont aus dem Jahr 2000.

Musik: Francis Dhomont – Un autre Printemps ...

Un autre Printemps – ein anderer Frühling nach Vivaldis Frühlingskonzert von Francis Dhomont, komponiert im Jahr 2000. Die elektroakustische Musik ist vor allem in ihrer Pionierzeit in den 50er und 60er Jahren heftig attackiert worden. Vielen Menschen war vor allem der Einsatz der Technik suspekt – Schallplattenspieler, Tonbandgeräte, Sinus- und Ringmodulatoren, Rechenmaschinen – vieles davon war erst während des Krieges zu ganz anderen Zwecken erfunden worden, etwa um verschlüsselte Nachrichten des deutschen Militärs zu entziffern. Und jetzt soll damit Musik gemacht werden? Nein, der militärisch-industrielle Charakter stecke noch immer in diesen Gerätschaften, und der sei unmenschlich und widernatürlich, und so auch die Musik. Ein jeder wollte ein Radio bei sich zu Hause stehen haben, in dieser Zeit, aber damit keine Radiokunst hören, die man mit der darin verbauten Elektronik herstellen kann, sondern viel lieber Reproduktionen von Konzerten der alten Meister, von Bach, Beethoven, Brahms. Und das obwohl eine Geige nur dann wirklich gut klingt, wenn ihr Resonanzboden lackiert wurde, mit einem Lack, um deren Zusammensetzung die Geigenbauer selbstverständlich ein großes Geheimnis machen. Eine Geige ist also ein chemisch denaturierter Holzkasten – gespielt von einem Menschen, dessen Bewegungen alles andere als natürlich sind, der jahrzehntelang üben muss, dass sie zumindest natürlich wirken. Aber es steht ein Mensch auf der Bühne, der mit seinem Publikum kommunizieren kann – und das ist wahrscheinlich ein weiterer Grund für die Anfeindungen, denen elektroakustische Musik ausgesetzt war: ein Lautsprecher zeigt keine Emotionen (er übermittelt sie nur), keine Gesten, er schwitzt nicht, stöhnt nicht – tanzt nicht wie ein Dirigent – und ist auch als erotische Projektionsfläche ausgesprochen unattraktiv. Aus diesem Grund fristen Konzerte elektroakustischer Musik noch immer eher ein Mauerblümchendasein nur für

eingefleischte Liebhaber. Der römische Komponist Giacinto Scelsi nutzte zwar die Möglichkeiten elektroakustischer Neuerungen, indem er Improvisationen auf seinem *onde martenot* auf Tonband aufnahm, also einem Monochord, einem sogenannten Schwebungssummeer, dessen Frequenzen durch elektrische Filter verändert werden können – aber er gab die in seinen Ohren gelungenen Aufnahmen einem Arrangeur zum Transkribieren mit Papier und Bleistift in Partitur. Seine Konzerte wurden dann von lebendigen Musikern – also zum Beispiel vom Arditti Quartett – gespielt, nicht von Lautsprechern.

Musik: Scelsi – 3. Streichquartett (Anfang)

Scelsis Kompositionen kreisen häufig um einen stehenden Ton, dessen Farbe und Partialtöne langsam verändert werden, auch die Zusammensetzung mitgespielter oder mitschwingender Ober- und Partialtöne. Vereinfacht könnte man sagen, dass er sich einen Ton herausgreift und diesen ganz genau betrachtet, all seine Bestandteile, seine Feinheiten und Möglichkeiten – als würde man stundenlang eine Wolke betrachten, oder einen kleinen Wasserstrudel in einem murmelnden Bach – und dabei in Trance geraten, die Zeit vergessen. Scelsi ging so weit zu behaupten, dass diese klein für Soloinstrument oder groß für Orchester besetzten Tongebilde **leben** – wie eine Qualle oder ein Pulsar, das ganze Universum **lebt** nach seiner Auffassung, und ein Komponist wie er schreibt das nur auf, er findet, aber erfindet nicht. In der Natur des einzelnen Klanges steckt also zugleich die Natur des Universums ... des lebendigen Universums, an dem unser Leben als Mensch nur teilhat. Hören sie einen Ausschnitt aus *Natura renovatur* – zu Deutsch: Die Natur wird wiederhergestellt,

ein Arrangement des 3. Streichquartetts von Giacinto Scelsi für 11 Instrumente aus dem Jahr 1963. Hören Sie eine Aufnahme mit dem Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg unter der Leitung von Hans Zender.

Musik: Scelsi – natura renovatur

Ich hab´s gesehn, sagt der Doktor, in Büchners Woyzeck, er hat auf die Straß gepißt, an die Wand gepißt, wie ein Hund. Der Doktor bezahlt den armen Woyzeck dafür, dass er nichts als Erbsen isst, und seinen Urin bei ihm abgeliefert, damit er ihn untersuchen kann. Aber Herr Doktor, ist die Antwort von Woyzeck, aber Herr Doktor, wenn einem die Natur kommt. – Die Natur kommt, die Natur kommt!, echauffiert sich der Doktor, Die Natur! Hab ich nicht nachgewiesen, daß der Musculus constrictor vesicae dem Willen unterworfen ist? Woyzeck, der Mensch ist frei, in dem Menschen verklärt sich die Individualität zur Freiheit.

Diese Szene erzählt der in Leonberg lebende Komponist Helmut Lachenmann gern, wenn er gefragt wird, wie er komponiert, wie er seine Klangmaterialien findet. Das „Wenn einem die Natur kommt!“ bezieht er auf die Energie, die aus einem Klang herausplatzt, weil sie aus ihm herausplatzen muss – sie kann in dem Augenblick nicht anders. Aus diesem Grund, meint er, seien ihm die Assoziationen, die Frage, was mit den Klängen erzählt oder abgebildet werden könnte, also die Frage, was sie bedeuten, bei weitem weniger wichtig, als die instrumentale Naturgewalt zum Beispiel eines TamTams, das aufkreischt, weil es mit Gewalt gerieben wurde und mit einem Schrei reagiert, als Antwort auf einen Schlag im Gehäuse des Flügels oder auf einen Knall von Bartok-Pizzikati sämtlicher Streichinstrumente. Wenn so etwas passiert, wenn der Schrei aus dem Klang herausbricht – ein

Schrei, der nicht unbedingt laut sein muss: wer bedeutend ist, kann leise reden, meint Lachenmann – wenn so ein Augenblick unterläuft, dann nennt ihn Lachenmann magisch – und lacht dabei,

**Musik: Lachenmann ... zwei Gefühle ... - „O Mensch“
(Ausschnitt aus unserem Film mit Lachenmanns
Stimme und TamTam)**

Das Wörtchen Magisch ist für Helmut Lachenmann ein Wortspiel mit genau genommen dreierlei Bedeutung: Die Magie, dass ein Klang aus sich heraus überhaupt so etwas wie Energie, wie einen Schrei entfalten kann – es ist also nicht nur die Energie, die ein Musiker in den Klang hineinlegt – dann sagt uns der Schwabe Lachenmann: Magisch – mag ich, find ich wunderbar – und drittens, und weil wir gerade bei den Qualitäten von Klängen und Geräuschen sind: Die Musikalität der Laute Magisch ... richtig ausgesprochen, hat für sich selbst genommen die Eigenschaft von: Aber wenn einem die Natur kommt! Körperlich, magisch – aber um diese Magie hervorzubringen, müssen die Musiker sehr präzise kontrollieren, welche Geräusche sie wie ihren Instrumenten entlocken, wie sie hineinrufen müssen, damit aus der Eigendynamik des Instrumentes herauskommt, was uns als dessen Natur sofort packt, ergreift, fasziniert – ohne im Geringsten zu wissen, was es bedeutet. Die Musiker müssen sich sehr präzise kontrollieren, damit ihrem Instrument, den Klängen ihres Instrumentes die Natur kommt ... Kontrolle und Natur sind in diesem Fall auf das Engste miteinander verbandelt. Es ist wie beim Walzertanzen – nur ein perfekter Tänzer kann durch den Saal schweben, und dabei genau kontrollieren, wohin er sich bewegt, ohne an ein anderes Paar zu stoßen, dabei eine

witzige und geistreiche Konversation führen und zugleich dafür sorgen, dass die Frau in seinen Armen dahinschmilzt und gar nicht weiß, wie ihr geschieht – als wäre all dies das Selbstverständlichste auf der Welt. Manchmal gelingt so etwas auch einem Normalsterblichen – Magisch, kann ich da nur sagen.

Hören Sie den Anfang von „... zwei Gefühle ...“ Musik mit Leonardo, komponiert von Helmut Lachenmann im Jahr 1992 – die Sprecherstimme ist die des Komponisten. Es spielt das Klangforum Wien dirigiert von Hans Zender. Ich lasse alles Wissenswerte zu dieser Komposition einfach mal weg – es müsste ja auch so funktionieren, wenn etwas dran ist an der Magie – denn die wäre auf jeden Fall unmittelbar und selbsterklärend – wie die Natur, wenn sie denn kommt.

Musik: Lachenmann – zwei Gefühle – Anfang

Zum Ende dieser Folge der Musikstunde kehre ich zu ihrem Anfang zurück – zur Warnung vor einer möglichen ökologischen Katastrophe, die abzuwenden eine Herausforderung für die nächsten Jahre, Jahrzehnte und Jahrhunderte sein wird. Es wird nicht damit getan sein, im Supermarkt auf Plastiktüten zu verzichten, die nächste Fernreise mit der Bahn statt mit dem Flugzeug zu unternehmen und mit dem eigenen Automobil grundsätzlich nicht schneller als 60 Stundenkilometer zu fahren. Es hat Generationen gedauert, diesen Schaden anzurichten, es wird Generationen dauern, ihn **vielleicht** wieder in den Griff zu bekommen. Seit rund 4 Milliarden Jahren gibt es unsere Erde, noch nie hat es einen so schnellen Wandel des Klimas gegeben, wie eben der, der uns gerade bevorsteht. Es sei denn, es wäre ein Komet eingeschlagen. In Erdzeitaltern gedacht entsprechen also da

Tempo und der Effekt der Aktivitäten der Menschheit praktisch dem eines Kometeneinschlags. Das Gebrüll des Herrn Trump ist im Verhältnis dazu lächerlich. Wenn die Prognosen der seriösen Wissenschaftler zutreffen, werden die Meeresspiegel bis zum Ende des Jahrhunderts irgendwo zwischen 5 und 50 Metern ansteigen, mit unabsehbaren Folgen für die Küstenbewohner – dies nur eine der vielen düsteren Vorhersagen, die einem begegnen, wenn man sich mit der Thematik beschäftigt (und damit jede Party killt - plötzlich will keiner mehr mit einem reden – aber das nur so nebenher). Gérard Grisey hat kurz vor seinem Tod 1998 noch ein Werk abgeschlossen mit dem Titel *Quatre Chants pour franchir le seuil* – vier Gesänge, die Schwelle zu übertreten - für Sopran und Ensemble. Grisey galt als einer der wichtigsten Vertreter der sogenannten Spektralistens, einer Gruppe französischer Komponisten, die in einfachen Worten die Klänge, die sie für ihre Kompositionen verwendeten – oder das Material, aus dem sie diese Klänge ableiteten – zuerst gründlich auf ihre spektralen also Klangfarben-Eigenschaften untersuchten, um mit deren Struktur auch die globalen Strukturen ihrer Werke zu bestimmen – so dass sich im Kleinen das Globale, und im Globalen das Kleine wiederfindet. Denn es gibt nichts Richtiges im Falschen oder umgekehrt, würde man in Deutschland sagen. Das richtige Mülltrennen kann in einer verfehlten Abfallwirtschaft genau das Gegenteil der gut gemeinten Absicht bewirken. Der letzte dieser vier Gesänge, eine Berceuse – also ein Schlaflied, vertont eine Schilderung der Sintflut – nicht die biblische Fassung, sondern die des Gilgamesch-Epos. Die Sintflut ist vorüber – es herrscht Stille! Alle Menschen sind wieder in Ton umgewandelt; und die flüssige Ebene erscheint wie eine Terrasse. Ich öffne das Fenster, so heißt es weiter in dem Epos, und der Tag berührt meine Wangen. Ich falle auf die Knie, regungslos und weine ... Ich betrachte den Meereshorizont, die Welt ...

Es ist dem Text und der Musik nichts weiter Erklärendes hinzuzufügen ... es singt Catherine Dubosc, Sopran, das Klangforum Wien spielt unter der Leitung von Sylvain Cambreling. Am Mikrophon verabschiedet sich Uli Aumüller.

Musik: Gérard Grisey – Quatre Chants pour franchir le seuil – Berceuse

4. Teil

Musik: Signet Musikstunde (geht über in)

Musik: Séries Sonores - Sommer

Die Spatzen pfeifen es von den Dächern – aber es sind, um präzise zu sein, immer weniger Spatzen. Wir hören ihr Lied, wir verstehen genau, was sie uns zu sagen haben – und wir wissen genau, was wir zu tun hätten. Aber was in uns geschieht, nennt man kognitive Dissonanz – und die hat nichts damit zu tun, dass die Spatzen womöglich in einer falschen Tonart singen. Kognitive Dissonanz meint, dass wir uns weigern, etwas wahrzunehmen, was sich direkt vor unseren Augen abspielt, es ist jeden Tag zu hören und es ist zum Greifen nahe. Wir sehen es, aber wir wollen einfach nicht hinschauen. Die Rede ist von der Natur, aber was ist Natur eigentlich? Wird der Begriff nicht immerzu missbraucht und in den Dienst von Ideologien gestellt? So wie ein Kosmetikprodukt, das verspricht, wenn man es kauft und anwendet, würde es uns ein „natürliches“ Aussehen verleihen? Diese Musikstunde beschäftigt sich mit der Natur des Hörens – de natura auris. Am Mikrofon begrüßt Sie Uli Aumüller.

Am Mikrofon begrüßt Sie Uli Aumüller.

Musik: Musikstunden-Intro Gitarre

Musik: Séries Sonores - Sommer ...

In der ersten Folge dieser Musikstunde habe ich schon einmal von meinem Freund erzählt, der an der Universität von Manchester unter anderem Musikalische Formen lehrt, und in dieser Eigenschaft auch diese CD mit einer Aufnahme südfranzösischer Zikaden einem seiner Studenten gegeben hat mit dem Kommentar: „Hier, das hat Uli Aumüller gemacht, ein deutscher Komponist. Analysiere das einmal!“ – Der Student schrieb, dass es sich wahrscheinlich um keine Komposition, sondern um Insekten handele – und somit diese Musik in der Tradition der sound ecology oder der ecoacoustics des kanadischen Komponisten und Klanghistorikers Muray Schafer stünde. Man müsse aber konstatieren, dass die musikalische Struktur dieser Komposition von Mutter Natur ihn sehr an die minimal music des Steve Reich oder an manche Kompositionen von György Ligeti erinnere, clocks and clouds oder das berühmte Atmosphères, in denen einfache rhythmische und melodische Zellen, sogenannte Patterns, in quasi unendlicher Zahl übereinander geschichtet wurden und in ihrer Phase gegeneinander langsam verschoben, so dass sich immer neue polyrhythmische und kontrapunktische Konstellationen ergeben. Von daher könne es also sein, dass Aumüller, schrieb der Student, mit Tonaufnahmen einzelner Insekten die Kompositionsverfahren eines Steve Reich oder György Ligetis angewandt habe – dann hätte diese Musik zwei Komponisten – Mutter Natur und Aumüller. Soweit der Student. Mit der letzten These hatte er insofern recht, als dass ich zwar nicht mehrere Zikadenaufnahmen übereinander gelegt habe, sondern mit der Wahl des Mikrofonstandortes eine ästhetische, nicht nur eine technische Entscheidung getroffen hatte – in gewisser Weise ist schon das Hinhören Komposition - denn ich wollte die unglaublich faszinierende Orchestration, die Bewegungen der Zikadenstimmen im Raum einfangen, die Klangskulptur, die die vielen hundert Einzelindividuen

jeden Sommer aufführen – da ich aber nur ein Stereomikrophon zur Verfügung hatte, waren meine diesbezüglichen Möglichkeiten akustische Bewegungen im Raum einzufangen begrenzt. Inzwischen – die Aufnahme entstand vor rund 20 Jahren – ist die Zahl der Zikaden auch in Südfrankreich deutlich zurückgegangen, in den Zeitungen steht etwas von 50 bis 80 Prozent, entsprechend auch die Zahl der Vögel – aus den Gründen, die bekannt sind. Man kann meine Aufnahme also im zynischen Sinn des Wortes als historische Aufnahme bezeichnen.

Steve Reich – Pulses – aus: Music for 18 musicians

Aus der Music for 18 musicians – Musik für 18 Instrumente – Pulses – Pulse oder Pulsationen – von Steve Reich und seinen Musikern – entstanden 1976 – als Inspirationsquellen gibt Steve Reich allerdings nicht die Zikaden Südfrankreichs an, sondern die getrommelte Musik Ghanas, Gamelan-Musik aus Indonesien und Bali – sowie die frühe Polyphonie des Mittelalters, also zum Beispiel die Choräle von Perotinus Magnus, die aber eher eine musikalische Übersetzung der Bewegungen der Wandelgestirne sind, oder was man damals Sphärenmusik nannte – also die Anwendung mathematischer Proportionen aus der Astronomie auf die Gestaltung von Rhythmus und Harmonik in der Musik. In Bali und in Ghana allerdings gibt es Zikaden, oder Insekten, die ähnliche Geräusche machen und ähnliche musikalische Strukturen hervorbringen – ganz ausgeschlossen ist ein indirekter Einfluss auf Steve Reich demnach nicht. Ich traf ihn einmal, vor rund 20 Jahren, da hätte ich ihn fragen können – aber wir haben uns über andere Dinge unterhalten. In der Nacht vor unserer Verabredung hatte mein damals kleiner Sohn ein Verdauungsproblem, und ich

griff zu einer Maßnahme, die ... nun ja, ich konnte sein elendes Geschrei nicht mehr ertragen, und dachte mir, wenn ich jetzt einen Arzt hole, dauert das noch mindestens eine Stunde, und ich will ihn nicht so lange leiden lassen. Die Maßnahme gelang, mein Sohn schlief schnell wieder ein, aber ich machte mir Vorwürfe, und wälzte mich die ganze Nacht hin und her, weil ich mich fragte, ob ich nicht fahrlässig gehandelt hätte, nicht doch lieber einen Arzt hätte holen sollen und so weiter. Am nächsten Morgen traf ich Steve Reich, erzählte ihm, dass ich eine schlaflose Nacht hinter mir hätte – und bat ihn, mir einfach von seinem Musiktheaterprojekt *The Cave* zu erzählen, das in Berlin Premiere hatte, auch ohne Fragen von mir, denn ich wäre zu müde um Fragen zu stellen. Anstatt von seiner Oper zu erzählen, fragte er mich, was denn genau passiert sei – erzählte von ähnlichen Erlebnissen mit seinen Kindern – und wir unterhielten uns über unser Vaterdasein, Vaterfreuden und – sorgen. Und wie unbedingt und hingebungsvoll die Kinder ihren Eltern vertrauen, darauf, dass ihnen in solchen Momenten schon etwas einfällt, um eine Lösung des Problems zu finden – und dass wir später nur mit diesem Ur-Vertrauen unser Leben gestalten und meistern können, dann nennen wir es Selbstvertrauen oder Gottvertrauen. Hilf Dir selbst, dann hilft Dir Gott! – Irgendwie hat er ja auch geholfen in der Nacht, gestern, meinte ich, es ist ja alles gut gegangen. Gott sei Dank! – Dann fragte mich Steve Reich, ob ich meinem Sohn Lieder auch vorgesungen hätte? Und ich sagte, ja, natürlich – schon immer – ich hoffe nicht zu viele, die kitschigen Harmonien dieser Lieder werden sein musikalisches Empfinden prägen für den Rest seines Lebens – er wird zum Beispiel Perotin – fürchte ich – nicht mögen, denn der ist alles andere als kitschig. Nein, meinte Steve Reich, die Angst bräuchte ich nicht zu haben (womit er recht behalten sollte), die Tonalität, meinte er dann, fast beiläufig, aber mit ernster Stimme – mit einem leisen Seufzer, die

Tonalität ist eine Offenbarung göttlicher Ordnung. Wie?!, rief ich, wie das Alphabet – die Tonalität auch. Beim Alphabet fragte ich mich, warum es so durcheinander ist – das M und das N sind zusammen, die B und das P sind getrennt, obwohl genauso verwandt sind, – und ebenso das C ganz am Anfang, des Z ganz am Ende. Und dennoch heißt es, das Alphabet repräsentiere die göttliche Ordnung, die allen Dingen zu Grunde liegt. Aber ich verstehe diese Ordnung nicht – bin ja auch nur ein Mensch. Und mit der Tonalität ist es genauso ein Durcheinander – es gibt doch hunderte von tonalen Systemen in den Kulturen der Welt. Wie können die eine Offenbarung göttlicher Ordnung sein? Oder gibt es ein richtiges System – und alle anderen sind falsch? Gibt es einen oder mehrere Götter? – Steve Reichs Antwort hat mich damals sehr überrascht. Er meinte, ich hätte sehr wohl verstanden, was er gemeint hätte. Er müsse nicht jemanden überzeugen, der schon überzeugt ist. Alles, was er komponiere, leite er aus der Sprache ab, die Rhythmen, die Melodien – alles sei in ihr bereits enthalten. Man müsse nur aufmerksam zuhören! Und deswegen sage er, die Tonalität sei eine göttliche Offenbarung – die Offenbarung einer göttlichen Ordnung.

Aus dem Musiktheater *The Cave* – die Höhle – von Steve Reich hören sie die Ouvertüre, sowie die zweite Szene – Steve Reich vertont hier das 12. Kapitel der Genesis, dem ersten Buch Moses – und die dritte Szene „Who is Sarah“ – die Musikalisierung von kleinen Interviewschnipseln auf die Frage: Wer ist Sarah?

Musik: Steve Reich – *The Cave* (die genannten Tracks)

Soweit ein Ausschnitt aus *The Cave* – die Höhle – von Steve Reich, es spielt das Steve Reich Ensemble unter Leitung von Paul Hillier.

Das europäische Tonsystem beruht im Wesentlichen auf den Untersuchungen, die der griechische Philosoph Pythagoras an einem Monochord unternommen hatte. Er stellte fest, dass besonders die Klänge dem menschlichen Ohr besonders gefallen, die auf einfachen ganzzahligen Teilungen beruhten – also ein Halb für die Oktave, dann zwei zu drei, drei zu vier und so weiter. Der ganze Kosmos beruhte nach Pythagoras auf solchen einfachen ganzzahligen Proportionen – warum sollten sich die Götter bei der Erschaffung der Welt unnötig kompliziert angestellt haben? Auf diese Weise hängt alles mit allem zusammen, eine Weltsicht, die in Europa bis zum Ende des Barock Allgemeingut war, aber auch bis in die Gegenwart zahlreiche Freunde und Anhänger findet – so unter anderen der Kölner Komponist Karlheinz Stockhausen, der einmal bemerkte: „Ich bin kein Pythagoras-Spezialist, aber was mir hie und da über Pythagoras begegnete, scheint das Resultat einer einheitlichen Weltkonzeption zu sein, in der alles aufeinander bezogen ist – sozusagen Musik ist und alles Intervall hat und alles einigen wenigen universalen Gesetzen gehorcht, aus denen sich Vielfalt erzeugt.“ Diese Ansicht schützte Stockhausen nicht davor, dass zumindest sein frühes Werk vielleicht aus Unverständnis heftig abgelehnt wurde – als drohe der Untergang des Abendlandes oder sei bereits vollzogen. Ein Beispiel unter vielen ist eine Polemik, die der Musikwissenschaftler Friedrich Blume 1959 verfasste, sehr wahrscheinlich aus Anlass einer Aufführung von „Gesang der Jünglinge“ – aus heutiger Sicht ein Meisterwerk aus der Pionierzeit elektroakustischer Musik von Karlheinz Stockhausen. Hören sie daraus zunächst einen Ausschnitt – der Gesang ist aus einer einzigen Knabenstimme gewonnen, elektronisch bearbeitet, vervielfältigt etc. – bei der Text handelt es sich um eine Apokryphe zu dem biblischen Buch Daniel, in welchem Jünglinge in einem Feueroffen

steckend stoisch ihr Martyrium erdulden und dabei Gott den Herrn loben und preisen.

Musik: Stockhausen: Gesang der Jünglinge – Anfang

...

Soweit ein Höreindruck aus dem „Gesang der Jünglinge“ von Karlheinz Stockhausen, einer Produktion in den damals berühmten, heute längst geschlossenen Studios des WDR aus dem Jahr 1955/56. Man muss sich die Klänge aus 5 Lautsprechern um den Zuhörer kreisend vorstellen – wie die Flammen im Feuerofen, in dem die Jünglinge im Buch Daniel stehen. Beeindruckt hat dieses Werk unter anderen den Musikwissenschaftler Friedrich Blume, in äußerst negativer Art und Weise, denn er sah durch solche Musik (die er nicht Musik nennen wollte) eigentlich alles in Gefahr, was ihm lieb und teuer war. Hier ein etwas längerer Ausschnitt aus seiner Polemik:

„Unser eigenes diatonisch-chromatisches System bildet das Dach für eine Reihe von Auswahlssystemen (...) Frühe Pentatonik, die Sechsstufigkeit mittelalterlicher Melodien, die ganze Modalmelodik des mittelalterlichen Chorals und Liedes, das Dur-Moll-System, das äquivalente Zwölftonsystem sind solche Untergruppierungen. (...) Das Volk, die Kulturgruppe usw. haben aus der Welt der potentiellen Klänge etwas gewählt, was ihrem Hörbedürfnis entspricht. (...)

Jedes Tonsystem, das wir notieren, und jedes spezifische Kolorit, das wir beschreiben können, ist nur eine Abstraktion aus empirischen Klängen. Die Musik aller Kulturen arbeitet mit sehr komplexen, nicht mit einfachen Klängen. Aber, und das ist wichtig, alle diese noch so komplexen Klänge beruhen auf dem Naturklang. Ob wir

Luftsäulen in Röhren, ob wir Saiten, ob wir Hohlkörper zum Schwingen bringen, und einerlei auf welche Weise wir es tun: immer entstehen Naturklänge. (...) Alle uns bekannte Musik beruht auf dem Naturklang. (...)

Soviel zunächst über den ‚Tonstoff‘ der Musik (...) Dieser Tonstoff ist also nichts Natürliches, aber er beruht auf dem Natürlichen. (...)

Musik: Clavichord-Musik von C.P.E. Bach ...

*Ganz anders freilich liegen die Dinge in der ‚Elektronischen Musik‘. fährt **Friedrich Blume** in seiner **Polemik fort**: (...) Die sog. Elektronische Musik verläßt grundsätzlich den Naturklang, indem sie (kurz formuliert) die Naturklänge in ihre Bestandteile auflöst und diese für sich oder in beliebigen Kombinationen montiert. Mit diesen konstruktiv gemeinten Klangmontagen baut oder errechnet der Klangmonteur etwas, was er Musik nennt. Zum ersten Male, seit es Musik gibt, d.h. seit es Menschen gibt, wird versucht, den Naturklang durch Denaturierung abzutöten, gewissermaßen wie eine chemische Verbindung in die Elemente zu zerlegen und aus diesen Elementen ein reines Artefakt aufzubauen, das den Naturklang ersetzen soll. (...)*

Ausschlaggebend scheint mir, daß hier Dinge produziert werden, die für uns gar nicht apperzipierbar sind, weil unser Gehör, das auf dem Naturklang und seine Ableitungen eingerichtet ist, weder im physischen noch im psychischen Sinne befähigt ist, diese Produktionen zu verarbeiten, und beim Versuch nach Apperzeption vergeblich nach Beziehungen zum naturklanglichen Tonstoff sucht, der in den elektronischen Reizen nicht mehr enthalten ist. (...)

Ist es statthaft, daß wir die Axt an die Wurzeln einer der vollkommensten Schöpfungen Gottes legen, um uns dann aus den Trümmern eine Fratzenwelt aufzubauen, die den Schöpfer äfft? Ist das nicht Vermessenheit? Streift das nicht an Blasphemie? Es mag wohl sein, daß diese nur durch Apparate produzierbare und reproduzierbare Schallgeneration etwas ist, was unser Zeitalter der Atomzertrümmerung und der Vollautomation spiegelt. Mit Musik aber – meine elektronischen Kollegen mögen mir verzeihen, wenn ich frei bekenne – hat dies volldenaturierte Produkt aus der Montage physikalischer Schälle nichts mehr zu tun. Hier ist die Grenze entschieden überschritten.“ –

Soweit Friedrich Blume aus dem Jahr 1959. Abgesehen davon, dass er völkisch-biologistische Gedanken aufwärmt, die in Deutschland in den 30er und 40er Jahren ihre Blütezeit erlebten, beunruhigt ihn, dass nunmehr auch die Musik sich solcher Mittel zu bedienen begann, die auf dem Gebiet der Atomkraft, der totalen Automobilisierung, der Luft- und Raumfahrt schon längst zum Alltag einer globalen Menschheit geworden war. Für ihn war – negativ formuliert – die elektronische Musik eine Erweiterung der Kampfzone gegen die Natur, ein Tabubruch, Blasphemie, wie er schreibt. Die positive Seite, dass mit der neuen Technik viel präziser als zuvor in die Natur der Klänge hineingehorcht werden könne, um ihr Innenleben besser zu erforschen und zu verstehen, erwähnt er nicht. Sein Hauptargument gegen die Elektronik: Unser Ohr wäre ebenso naturhaft wie die Natur der Naturklänge – womit er temperiert gestimmte und gespielte Instrumentalklänge meint – schwingende Saiten und Luftsäulen. Dieser Gedanke findet sich schon 1797 bei Goethe – in dem kleinen Gedicht: *Wäre nicht das Auge sonnenhaft / die Sonne könnt es nie erblicken / Läg nicht in uns des Gottes eigne Kraft / wie könnt uns Göttliches entzücken?* -ein

wunderschön klingender Zirkelschluss, der eigentlich nichts beweist, weil mit der Eigenart des einen die Definition des anderen mitgedacht wird. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts fand ein deutscher Anatom im Innenohr, im sogenannten Cortischen Organ eine Struktur – die für ihn so aussah wie die Saiten eines Clavichords – hätte auch eine Harfe sein können – für ihn war damit der Beweis erbracht für die sogenannte Resonanztheorie, die schon seit der Mitte des Jahrhundert durch die Köpfe der Fachwelt geisterte: in unserem Ohr, in der Gehörkammer der Seele, wie man damals sagte, befindet sich eine Struktur, die wegen ihrer Ähnlichkeit zum Clavichord den Menschen für die Musik des Clavichordes besonders empfindlich und empfänglich macht. Um die Resonanz zu optimieren, muss das Instrument vor dem Spielen erst noch gestimmt werden - und genau das macht zum Beispiel Werther bei seiner ersten Begegnung mit der geliebten Lotte – er stimmt das Clavichord, an dem sie sitzt – aber er stimmt natürlich nicht nur das Instrument, er stimmt damit zugleich die Frau, um sie zu öffnen für den Gleichklang der Seelen, also für den Klang seiner Sehnsüchte und seines Begehrens und den ihren. Geklungen haben könnte das dann in etwa so ...

Musik: Clavichord-Musik Freye Fantasie von xyz

Das ist eine Fassung der „Freyen Fantasie“ fis-moll von Carl Philipp Emanuel Bach gespielt auf einem Clavichord von Robert Hill ... näher an unseren Hörgewohnheiten ist die folgende Aufnahme mit Andreas Staier an einem Hammerklavier. Der Komponist gab dieser Fantasie noch den Untertitel: „Carl Philipp Emanuel Bachs Empfindungen“ – womit gesagt sein sollte, das **sind** die Empfindungen des Carl Philipp Emanuel Bach, sie werden nicht dargestellt wie Vivaldi den Frühling, oder Telemann

die Relinge – sondern sind in dieser Musik enthalten, es sind Schwingungen, bereit zum resonieren, bereit auch Ihre Seelen vibrieren zu lassen, wenn Sie nur Ihre Gehörkammern öffnen.

Musik: C.P.E. Bach - Freye Fantasie - Andreas Staier –

...

Ist es ein Sakrileg zu fragen, welche Empfindungen Carl Philipp Emanuel Bach mit oder in seiner Musik denn eigentlich meinte – und worin sich diese Fantasie von den Improvisationen sein präludierenden Vaters Johann Sebastian unterschieden? Der Inhalt reiner Poesie, meinte ein lebender Komponist, dem ich diese Frage stellte, ist nichts als reine Poesie – und er meinte damit sowohl seine eigene als auch die Bach'sche Musik – woraufhin ich ihm entgegnete, dass in diesem besonderen Fall der Schlüssel zu einer möglichen Antwort in dem Wörtchen Frey stecken würde – der Bach Sohn wollte sich befreien von der Regelmäßigkeit, der höfischen Etikette, der eingeschachtelten Affektenlehre, des gestrengen Kontrapunktes des Barock, der Epoche seines Vaters – er wollte hinaus aus den abgezielten Gärten und geschnürten Kleidern, der gekünstelten Affektiertheit des Adels – hinaus in die Freiheit der Natur, zur Tiefe und Wahrheit der Empfindung. Während noch Francois Couperin 1716 in seiner berühmten Cembalo-Schule *L'art de toucher le clavecin* den Musikern unbedingt empfahl, beim Vortrag der Musik keine Miene zu verziehen – sogar die Anbringung eines Spiegels empfahl, um den eigenen Gesichtsausdruck zu kontrollieren – schrieb Carl Philipp Emanuel Bach in seinem Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen 1762: *Aus der Seele muss man spielen und nicht wie ein abgerichteter Vogel*, denn nur ein Musicus, der zeigt, dass er selber von der Musik gerührt ist,

der kann auch seine Zuhörer, nämlich die Mithörenden, sozusagen zur Rührung bewegen. Der abgerichtete Vogel, das war der Aristokrat, der in den Zwängen seiner gesellschaftlichen Verpflichtungen steckt – aus denen sich der empfindsame Mensch befreit, hinaus geht in die Natur, Wanderungen unternimmt, und völlig sinnloser Weise Bergesgipfel besteigt – aber (das wird bis heute gerne verdrängt) um dorthin zu gelangen, braucht man Transportmittel, Infrastruktur, Eisenbahnen, Dampfmaschinen – mit der Befreiung der Empfindungen geht eine ungeheure explosionsartige man kann sagen Befreiung der Energiereserven der Natur einher – und inzwischen ist das Verkehrsnetz so dicht, dass man sehr weit fahren muss, um ein ruhiges Fleckchen ohne Autolärm zu erhaschen – das ist die Kehrseite dieser Befreiung. 1000 Kilometer Autofahren bewirkt den Verlust von rund einem Quadratmeter arktischen Eises, hat mal irgendjemand ausgerechnet. 250 Milliarden Tonnen Grönlandeis sind seit 2006 geschmolzen. Ich lebe in meiner Berliner Wohnung auf 47 Meter über Meereshöhe. Werde ich es noch erleben oder erst meine Kinder, dass aus meinem Fenster der Strand zu sehen ist?

**Musik: Richard Strauß – Alpensinfonie – erster Satz
(kann schon vorher unter dem Text liegen – und wird
brutal auf die nötige Zeit ausgeblendet ...)**

Zum Abschluss dieser Musikstunde hörten sie einen aus der Alpensinfonie op. 64 von Richard Strauß die ersten drei Abschnitte - Nacht Sonnenaufgang Der Anstieg – es spielte das Gewandhausorchester unter Kurt Masur. Am Mikrophon verabschiedet sich Uli Aumüller

5. Teil

Musik: Signet Musikstunde (geht über in)

Musik: Séries Sonores: Grunewald

Die Spatzen pfeifen es von den Dächern – aber es sind, um präzise zu sein, immer weniger Spatzen. Wir hören ihr Lied, wir verstehen genau, was sie uns zu sagen haben – und wir wissen genau, was wir zu tun hätten. Aber was in uns geschieht, nennt man kognitive Dissonanz – und die hat nichts damit zu tun, dass die Spatzen womöglich in einer falschen Tonart singen. Kognitive Dissonanz meint, dass wir uns weigern, etwas wahrzunehmen, was sich direkt vor unseren Augen abspielt, es ist jeden Tag zu hören und es ist zum Greifen nahe. Wir sehen es, aber wir wollen einfach nicht hinschauen. Die Rede ist von der Natur. Sie ist das Herrlichste, was wir haben. Es gelingt uns zwar zurzeit, sie nach Kräften zu zerstören, aber die Gewissheit bleibt, dass sie uns überleben wird. In der Geschichte der Natur ist und bleibt der Mensch im besten Falle eine kleine Fußnote – alles was Odem hat, lobe und preise die Natur, die Vielfalt ihre Farben und Formen, die sie hervorgebracht hat. Die adoratio naturae, die Lobpreisung der Natur ist das Thema diese fünften und letzten Musikstunde. Am Mikrophon begrüßt Sie Uli Aumüller.

Am Mikrophon begrüßt Sie Uli Aumüller.

Musik: Musikstunden-Intro Gitarre (geht über in ...)

Musik: Grunewald – Fortsetzung – aber ein Moment, in dem auch ein Flugzeug zu hören ist ...

In keiner Region dieser Erde gibt es – oder gab, muss man leider sagen – so viele Singvögel wie in Mitteleuropa, die jedes Frühjahr, jeden Morgen, zunächst hintereinander – beginnend mit dem Zaunkönig oder dem Rotkehlchen – ihre Lieder trällern – und dann zu einer Stunde, meist um halb sechs bis halb sieben, singen sie alle gleichzeitig. Abgesehen vom Gelächter der eigenen Kinderschar gibt es in meinen Ohren nichts Schöneres. Ich habe schon oft die Ansicht gehört, dass eben diese Gleichzeitigkeit der Vogelstimmen, die oft genug nicht nur irgendwie wild durcheinander trillieren, sondern aufeinander Rücksicht nehmen, die eine Stimme mit der anderen rhythmisch oder melodisch verzahnen, indem mal die eine pausiert und der anderen Raum lässt und umgekehrt – dass eben die strukturierte Gleichzeitigkeit der Vogelkonzerte Einfluss genommen habe auf die Strukturen der europäischen Kunstmusik. Die Entwicklung der europäischen Vokalpolyphonie und des Kontrapunktes sei inmitten dieses Naturspektakels zumindest begünstigt worden – nicht nur dadurch, da gibt es noch viele andere Fäden, die wir durch die Kulturgeschichte verfolgen können, die Mathematik, die Astronomie, die Einflüsse anderer Kulturen, der Araber vor allem – es gibt eine ganze Reihe von Faktoren, aber es sind eben auch die vielen tausend Vögelchen, die in unseren Wäldern mal gelebt haben. Die Kompositionen, die davon beeinflusst wurden, beschäftigen sich nun nicht explizit mit den Phänomenen der Natur, der Vielfalt der Formen und Farben, die sie hervorgebracht hat – oft preisen sie die Herrlichkeit der Schöpfung und ihres Schöpfers im Allgemeinen – die Trennlinien der Begriffe zwischen Natur, Schöpfung, Glaube, auch Preisung des menschlichen Geistes, der vermag solche Kunstwerke zu erschaffen, verschwimmen – wo Glaube drauf steht, ist Natur drinnen und umgekehrt. Es gehört zur Natur des Naturbegriffes, wenn wir ehrlich sind, dass wir nie so recht wissen, was damit eigentlich gemeint

sein soll. Im ersten Augenblick schon – na klar, Natur – ist doch einfach. Natur ist ... ähm ... irgendwie alles, um uns herum – und wir sind ein Teil davon. Im zweiten Augenblick, wenn wir es erklären sollen, ergeht es uns so wie Augustinus, der eine Antwort suchte auf die Frage: Was ist Zeit? – Wenn ich nicht darüber nachdenke, dann weiß ich´s. Wenn ich´s erklären soll, fehlen mir die Worte.

Um das Jahr 1200 komponierte Perotinus Magnus – der Name deutet darauf hin, dass er vielleicht klein von Wuchs, aber von großer Bedeutung war – eines der ersten Werke europäischer Vokalpolyphonie – das organum quadruplum – das vierstimmige – *Viderunt omnes*:

Viderunt omnes fines terrae salutare Dei nostri:

Jubilate Deo omnis terra.

Notum fecit Dominus salutare suum;

ante conspectum gentium revelavit justitiam suam.

Alle Erdkreise sehen das Heil unseres Gottes.

Jauchzet dem Herrn, alle Welt.

Der Herr lässt sein Heil kundwerden,

vor den Augen aller Völker erhebt er seine Gerechtigkeit.

Hören sie eine Aufnahme mit dem Hilliard-Ensemble.

Musik: Perotinus – *Viderunt omnes* ...

Alle Erdkreise sehen das Heil unseres Gottes – Jauchzet dem Herrn alle Welt ... das war das Organum für vier Stimmen von Perotinus Magnus, komponiert um das Jahr 1200 – eines der ersten Werke europäischer Vokalpolyphonie und zugleich ein Meisterwerk, als wäre die Kunst der polyphonen Kompositionsweise urplötzlich vom Himmel gefallen. Aber wir wissen natürlich nicht, wie viele gescheiterte Versuche Perotin unternommen hatte, bis er diese eine Fassung in einer Handschrift der Nachwelt überlieferte – oder es kann auch sein, dass Perotinus sich diese neue Technik nicht mit Fleiß erarbeiten musste, sondern sie ihm im Geist, der Inspiration einfach zufloss, eben des Geistes, den er in allen Erdkreisen am Werke sah und in seinem Werke lobte ... so wie etwas mehr als 500 Jahre später Johann Sebastian Bach in seiner H-Moll-Messe. Es gibt eine visuelle Interpretation dieser Messe – also einen Film, der nicht einfach die singenden Sänger und dirigierenden Dirigenten ablichtet, sondern der versuchte, zu der Musik Geschichten in Bildern zu erzählen, was natürlich nicht funktionieren kann, weil die Assoziationsräume, die eine solche Musik eröffnet, viel größer, viel schwebender und offener sind, als jedwede noch so cineastische Zuordnung – die Zutat von präzisen Bildergeschichten engen die mitphantasierende Gestaltungsfreiheit beim Zuhören nur allzu sehr ein, sind dem Zuhören eigentlich eher hinderlich, als dass sie es befördern. Aber dieser Film „Klang der Ewigkeit“ von Bastian Clevé zeigt zum anfänglichen Kyrie der H-Moll Messe eine animierte Kamerafahrt aus dem Weltall in unser Sonnensystem, am Mond vorbei auf unsere Erde – durch die Wolken in das nächtliche Eisenach in das Geburtszimmer von Bach am 21. März 1685. Zwei Hebammen reichen der Mutter, die im Bett liegt, den frisch geborenen Säugling. Es folgen eine Reihe – ebenfalls animierter – abgefilmter Ölbilder ungefähr aus dieser Zeit, obwohl ein Caspar David Friedrich auch dabei ist – von

Kultur- und Naturlandschaften. All dies ist selbstverständlich musikhistorisch und aus dem Studium der Partitur nicht abzuleiten – es ist eher ein Zeugnis davon, wie Bach heutzutage, bald 300 Jahre nach der Entstehung seiner H-Moll-Messe gehört und verstanden wird: Wenn wir Bach hören, denken wir an die Herrlichkeit der Schöpfung, sogar Ungläubige fallen von ihrem Unglauben ab – „Ich glaube nicht an Gott“, diesen Satz hat Maurizio Kagel einmal geprägt, „Ich glaube nicht an Gott, ich glaube an Johann Sebastian Bach“. Hören sie also – ob das nun musikhistorisch richtig ist, Bach dem Thema Musik und Natur zuzuordnen oder nicht – aus der H-Moll Messe von Johann Sebastian Bach das Kyrie, den fünfstimmigen Choral – in der Interpretation der Bachakademie Stuttgart unter der Leitung von Helmut Rilling.

Musik: Bach – H-Moll-Messe: Kyrie ...

Schon öfter kam ich in dieser Musikstunde auf die Konzerte der Vogelstimmen zu sprechen. Das hat seinen Grund nicht nur im Thema dieser Woche, die Frage: Was hat Musik mit Natur zu tun? – sondern auch einen aktuellen Anlass, denn die Vögel sind in den letzten Monaten immer häufiger in die Schlagzeilen geraten – in der Wissenschaft bezeichnet man das Phänomen, das in den Schlagzeilen beschrieben wird, schon seit den 70er Jahren mit dem ungewöhnlich poetischen Namen „Stummer Frühling“ – „Silent Spring“. Das Unkrautvernichtungsmittel DDT hatte damals als Kollateralschaden die Vogelpopulationen direkt dezimiert. Dann wurde DDT verboten, die Vogelbestände erholten sich wieder – es wurden neue Unkrautvernichtungsmittel entwickelt, die wesentlich raffinierter, nicht die Vögel

direkt vergifteten, sondern deren Lebensgrundlage, die Insekten. An dem dramatischen Verlust an Insekten- und Vogelpopulationen sind, so weit wir das wissen, nicht nur die Methoden der modernen Landwirtschaft schuld, sondern auch viele andere Faktoren: Der dichte Autoverkehr zum Beispiel. Durchschnittlich bringt jedes Jahr jedes Auto 1,5 Vögel zur Strecke – das sind in Deutschland pro Jahr rund 100 Millionen Vögel. Mal abgesehen davon, dass eine versiegelte Landschaft den Vögeln wie den Insekten die Lebensgrundlage raubt. All dies hat mit Musik selbstredend erst einmal nichts zu tun – indirekt vielleicht, denn die Stille, die wir seit Neuestem in unseren Wäldern erleben, wir sollten sie nicht genießen, nach dem Motto: Endlich Ruhe – wie herrlich! – sondern die Stille, sie sollte uns aufhorchen lassen und in Alarmbereitschaft versetzen! Mal abgesehen davon, dass der Rückgang der vielen Insektenarten, der Bienen zum Beispiel, auch unsere Lebensgrundlage bedroht, weil plötzlich die Bestäubung der Blütenpflanzen ausfällt, fällt auch eine ästhetische, eine geistige Inspiration aus, die von Vögeln, von den Insekten und anderen Tieren ausgeht. Ich habe in dieser Musikstunde einige wenige Beispiele genannt: Die Zikaden, die Frösche, die Stare ... ein Komponistename darf, wenn wir über die Inspiration reden, die von Vögeln ausgehen kann, nicht fehlen – und das ist Olivier Messiaen – 1908 geboren, 1992 gestorben – er ist mit einem Block durch die französischen Landschaften gewandert und hat Vogelstimmen aufnotiert – und hat ihnen in seinen Kompositionen ein Denkmal gesetzt, die dann Katalog der Vögel, das Erwachen der Vögel oder Exotische Vögel für Klavier und Orchester hießen.

Musik: Messiaen – Reveil des Oiseaux – SWF-Sinfonieorchester Baden-Baden -

Aus dem Reveil des Oiseaux – dem Erwachen der Vögel von Olivier Messiaen hörten sie einen kleinen Ausschnitt des Mitschnitts der Uraufführung in Donaueschingen 1953 – es spielte das Sinfonieorchester Baden-Baden unter der Leitung von Hans Rosbaud mit Yvonne Loriod am Klavier.

Es fällt auf, dass Messiaen die Vogelstimmen nicht exakt aufzeichnete, sondern nur ungefähr, da das Raster der Halbtonschritte unseres Notensystems für die Intonationen der Vogelstimmen nicht hinreicht – die Vögel singen nicht nur in Dur oder Moll – und ihre Melodien sind manchmal so schnell, dass die menschliche Auffassungsgabe hinterherhinkt. Man müsste so manche Vogelmelodie also viel langsamer spielen, damit wir Menschen ihr folgen können. Hinzu kommt, dass für Olivier Messiaen die Vögel nicht einfach nur Vögel waren – für ihn waren sie Intermediäre, Botschafter zwischen Himmel und Erde, die letzten Wesen, die wir noch sehen, wenn wir unseren Blick himmelwärts richten – vor den Engeln, die wir nicht mehr sehen, bestenfalls spüren und ahnen können. In seinem berühmten Quatuor pour la fin du temps, dem Quartett für das Ende der Zeit, geschrieben 1940 in einem deutschen Lager für Kriegsgefangene – gibt es ein Klarinettensolo – 9 Minuten lang – mit dem Titel – Abîme des Oiseaux – Abgrund der Vögel – es klingt unendlich traurig und melancholisch, wobei Messiaen bei diesem Werk wahrscheinlich nicht an das Aussterben der Vögel, sondern eher an die Abgründe des Krieges dachte, dem Ende der Zivilisation – an das Fernbleiben der Engel, die er mit der langsamen, resigniert klagenden und zugleich innig betenden einsamen Solostimme betrauert – die für mich wie die verlangsamte Melodie einer Nachtigall klingt, aber da kann ich mich auch täuschen. Jetzt, da es den Vögeln so massenhaft an den Kragen geht, könnte man den Abîme des Oiseaux – den Abgrund der Vögel auch auf etwas

anderes beziehen, nicht auf den Krieg, den sich Menschen untereinander antun, sondern auf den Krieg, den die Menschheit, manche sagen der Kapitalismus, der Natur erklärt hat – mit dem er Gefahr läuft, sich letztendlich selbst auszurotten. *Abîme des Oiseaux* aus dem *Quatuor pour la fin du temps* von Olivier Messiaen mit Michel Arrignon, Klarinette.

Musik: Messiaen – *Abîme des oiseaux* ...

Auf einen anderen Krieg, den ersten Weltkrieg, bezieht sich das letzte Werk, das ich in dieser Musikstunde erwähnen möchte – es ist das Ballett *Sacre du Printemps*, zu deutsch Frühlingsweihe, von Igor Stravinsky, das am Vorabend des Krieges uraufgeführt wurde – es entstand in den Jahren 1910 bis 1913. Das noch zaristische Russland steckte in einer tiefen Krise, sozial und wirtschaftlich so und so, die Künstler und Intellektuellen spürten das – wie der Dichter Alexander Blok 1908 schrieb – *„ein unbarmherziges Gefühl einer nahenden Katastrophe“*. Ein möglicher, damals viel diskutierter Lösungsansatz für die anstehenden Probleme: Die Kultur der Städte ist entwurzelt, künstlich, verbraucht – notwendig sei eine Rückbesinnung auf die *„urtümliche Natürlichkeit“* des Volkes – *„in unseren Dörfern“*, schreibt Alexander Blok weiter, *„tanzen die Mädchen ihre zeremoniellen Reigentänze, vergnügen sich mit Spielen, singen ihre Lieder; sie wissen dunkle Rätsel, legen Träume aus und weinen über die Toten. Rituale, Lieder, Zauberformeln binden die Menschen eng an die Natur, machen ihnen deren nächtliche Sprache verständlich und lassen sie deren Bewegungen nachahmen.“* – Soweit Alexander Blok.

Musik: Sacre du printemps - Ausschnitt

Die völlig absurde Idee, Gesellschaften, die von den Segnungen der Industrialisierung noch nicht erfasst worden sind, stünden der Natur näher als wir – und wir könnten, indem wir sie nachahmen, quasi die Reset-Taste drücken und uns in einen Zustand der Unschuld zurückbeamten, geistert bis heute in so manchen Köpfen herum. Aber genau diesen Ansatz verfolgte Igor Stravinsky in seiner Komposition und ließ sich für das Libretto von schon damals pseudowissenschaftlichen Rekonstruktionen heidnischer Rituale inspirieren – aus der Steinzeit, von den Skyten, von denen Herodot berichtet und so weiter. Geholfen hat es nicht, mit der Erinnerung an den Mythos der vorgeblichen Naturnähe prähistorischer Völker und vorindustrieller Kulturen die Probleme moderner, industrialisierter Gesellschaften zu heilen – die auf den Schlachtfeldern an der Somme und rund um Verdun ihre eigenen Mythen erschaffen haben – die Stahlgewitter. Entstanden ist – angeregt unter anderem von Sammlungen lettischer und litauischer Volkslieder – ein Meisterwerk des 20. Jahrhunderts, das paradoxer Weise klingt wie der Soundtrack zu eben diesem Gemetzel, das am Tage seiner Uraufführung 1913 noch gar nicht begonnen hatte, dessen Ausmaße niemand ahnte und sich auch niemand vorstellen konnte. Am Ende des Balletts opfert sich ein Mädchen dem Frühlingsgott und tanzt sich zu Tode, damit die anderen Mädchen des Dorfes heiraten können – durch solche Rituale, ob naturnah oder nicht, werden wir die heraufziehende Klimakatastrophe, die uns dräut, nicht aufhalten können. Was wir tun können, wäre uns zu überlegen, auf welche goldenen Kälber, um die wir tanzen, wir – sogar ohne Verlust an Lebensqualität – gut und gern verzichten sollten. Brauchen wir zum Beispiel ein Auto, eines für jeden? Wäre es nicht besser, sie uns so gut es geht

zu teilen? Stellen sie sich eine Welt vor mit nur einem 10tel des heutigen Autoverkehrs. Müssen wir an das andere Ende der Welt fliegen, um Urlaub zu machen? Wäre es nicht besser, die Zeit, die uns bleibt, zu nutzen und auf jeder freien Fläche, die wir finden, einen Baum zu pflanzen?

Hören sie den Schluss des Sacre du printemps – mit dem Cleveland Orchestra unter Pierre Boulez. Am Mikrophon verabschiedet sich Uli Aumüller

Musik: Igor Stravinsky – Sacre du Printemps (den Schluss)

Musikauswahl:

1. Teil

- 01 Séries Sonores 10 – Grunewald (inpetto)**
- 02 Antonio Vivaldi – La Primavera / Camerata Bern / Zehetmaier (inpetto 1678 V4)**
- 03 Séries Sonores 37 – Rotbauchunken (inpetto)**
- 04 G.P. Telemann – Die Relinge / Akademie für Alte Musik / Midori Seiler (inpetto 1681 T5 / 1970 S1)**
- 05 L. v. Beethoven – Symphonie Nr. 6 „Pastorale“ – Leibowitz / Harnoncourt (inpetto 1770 B6 / 1770 B9)**

2. Teil

- 01 Séries Sonores 54 – Pazifikwellen Monterico**
- 02 Séries Sonores 11 – Rudower See**
- 03 L. v. Beethoven – Symphonie Nr. 6 „Pastorale“ – Leibowitz / Harnoncourt (inpetto 1770 B6 / 1770 B9)**
- 04 G. Mahler – Symphonie Nr. 3 2. Satz – Horenstein / Tennstedt (inpetto 1860 M4 / 1860 M7)**
- 05 Séries Sonores 07 Canadian Spring**
- 06 R. Wagner – Parzival Vorspiel 3. Akt / Karfreitagszauber (SWR-Archiv)**
- 07 C. Debussy – La Mer – Cleveland Orchestra – P. Boulez (inpetto 1862 D7)**
- 08 M. Srnka – South-Pole - -Ausschnitt (inpetto)**
- 09 Séries Sonores 57 – Frösche Kühe Stare**
- 10 M. Srnka – Move 1 – Symphonieorchester des BR – Matthias Pintscher (Muss über Programmaustausch bestellt werden!)**

3. Teil

- 01 Francis Dhomont – Un autre Printemps
(Abspann-Musik) (inpetto 1926 D7)**
- 02 J.F. Rebel - Les Éléments - NDR-
Sinfonieorchester (inpetto 1666 R8)**
- 03 J.F. Rebel – Les Éléments – Akademie für Alte
Musik – (inpetto 1666 R7)**
- 04 A. Vivaldi – La Primavera – Akademie für Alte
Musik (inpetto 1666 R7)**
- 05 Francis Dhomont – Un autre Printemps (inpetto
1926 D7)**
- 06 G. Scelsi – 3. Streichquartett – Arditti (inpetto
1905 S11)**
- 07 G. Scelsi – natura renovator (SWR-Archiv)**
- 08 H. Lachenmann - ... zwei Gefühle ... (Ausschnitt
aus inpetto Dokumentation (inpetto))**
- 09 H. Lachenmann - ... zwei Gefühle ... Klangforum
Wien (inpetto 1935 L09 – oder SWR Archiv)**
- 10 Gérard Grisey – Quatre Chants pour franchir le
seuil «Berceuse» (inpetto 1946 G04)**

4. Teil

- 01 Séries Sonores 04 Sommer**
- 02 S. Reich – Pulses (aus: Music for 18 musicians)
(inpetto 1936 R07)**
- 03 S. Reich – The Cave (inpetto 1936 R06)**
- 04 Stockhausen – Gesang der Jünglinge (inpetto
Schallplatte oder SWR Archiv)**
- 05 C.P.E. Bach – Freye Fantasie – Chlavichord (SWR
Archiv)**
- 06 C.P.E. Bach – Freye Fantasie – Andreas Steier
(inpetto ohne Archivnummer)**
- 07 Richard Strauß – Alpensinfonie – (SWR Archiv)**

5. Teil

- 01 Séries Sonores 10 - Grunewald**
- 02 Perotinus – viderunt omnes - Hilliard Ensemble
(inpetto 1165 P01)**
- 03 J.S. Bach – H-Moll-Messe – Kyrie – Rilling (SWR
Archiv)**
- 04 O. Messiaen – Reveil des Oiseaux –
Sinfonieorchester Baden-Baden (inpetto 1874 S20 /
1905 H01)**
- 05 O. Messiaen – Quatuor pour la fin du temps:
Abîme des oiseaux – (inpetto 1908 M01)**
- 06 I. Stravinsky – Le Sacre du printemps – Cleveland
Orchestra – Boulez (inpetto 1882 S02)**