

BERÜHRUNGEN 2 – DENKLABOR VILLA GARBALD (25.9.2009)

VEXIERBILDER FÜR DAS OHR. PARADOXIEN DES HÖRENS IN DER ZEIT- GENÖSSISCHEN MUSIK

PATRICK MÜLLER

In den nächsten gut 20 Minuten lüfte ich Ihnen ein offenes Geheimnis, ich werde dabei beredt schweigen. Mit diesen paradoxen Formulierungen meine ich zweierlei, zum einen: Ich rede über etwas, was unseren Sinnen eigentlich offen zutage liegt – ich hoffe, sie werden es hören – worüber aber nicht leicht zu sprechen ist: ein offenes Geheimnis also. Und ich rede mit etwas – nämlich mit Wörtern – über eine Sache, die sich leichter mit etwas anderem ausdrücken liesse – nämlich mit Musik. Da allerdings muss ich schweigen: beredtes Schweigen also.

Offenes Geheimnis, beredtes Schweigen: Die Wörter sind, zweitens, aber vor allem in anderem Sinn mit Bedacht gewählt. Angespielt ist an eine rhetorische Figur, die eine ganz eigene Tradition hat. Es geht mir im Folgenden denn auch um das Oxymoron, um den Widerspruch in sich selbst, um das Pradox also, das Paradoxon. So lauten die Fachbegriffe aus Rhetorik oder verwandten Bereichen – wechselt man medial zum Visuellen, so gibt es auch da eine ganz eigene Tradition vergleichbarer Phänomene: das Vexierbild, die Kippfigur, das *trompe-l'oeil*. Geht man auf die Etymologie dieser Wörter zurück, so geraten wir gleich mitten in die Thematik, die uns hier in Castasegna beschäftigt: Paradox heisst: «gegen die Meinung, gegen die ‚Ansicht‘»; Oxymoron meint: «scharfsinnig dumm» (ein pointierter Ausdruck eines Widerspruchs), im Vexierbild ist das lateinische Wort «vexare» verborgen, «quälen», im *trompe-l'oeil* die «Täuschung». Was aber wird gequält, was getäuscht? – Natürlich, die Sinne, der «Sinn» (im Scharfsinnigen des Oxymorons), die Ansicht (im Paradox), kurz: die Wahrnehmung. Und wo die Wahrnehmung eben getäuscht, gequält, gegensinnig ist, da lässt es sich auch über Wahrnehmung sprechen. Es ist ein Ort, wo man darüber sprechen kann, was wir wahrnehmen – und was wir falsch nehmen. Es ist ein Ort, wo die Weisen, in denen wir wahrnehmen, privilegiert beobachtet werden können. Aus diesem Grund habe ich diesen Ort gewählt.

Nun stammen alle diese Begriffe aus dem Bereich der Sprache oder dem Bereich des Bildes. Vorgenommen haben wir uns hier allerdings das Thema Musik. In Bezug auf Bild und Sprache können wir leicht auf entsprechende Traditionen verweisen: Das *trompe-l'oeil* war etwa im Barock ein Genre eigenen Rechts; das Oxymoron weist bis in die Antike zurück, gerne zitiert man Nachweise aus späterer, klassischer Zeit, aus Goethes Faust etwa: der «Wonnegraus» ist ein bekanntes Beispiel, das «unsichtbar sichtbar». Doch was wäre ein Vexierklang? Was ein *trompe-l'oeil*? Vielleicht fallen Ihnen Beispiele aus älterer Zeit ein, ihren prominenten Auftritt sehe ich allerdings erst im vergangenen, 20. Jahrhundert. Es wäre gar einmal ein lohnendes Unterfangen, in der komponierten, sogenannt zeitgenössischen Musik der letzten vielleicht 60 Jahre eine Systematik der akustischen Täuschungen, der klanglichen Oxymora, der musikalischen Kippfiguren zu erstellen. Da gibt es Stücke, die aufhören, obwohl sie nie enden (so in den Mo-

mentformen von Karlheinz Stockhausen), es gibt Zeit, die mit höchster Geschwindigkeit steht (z.B. in Dieter Schnebels Komposition *Compositio*), es gibt Glissandi, die unendlich fallen, in Tat und Wahrheit aber steigen (Jean-Claude Rissets Paradoxe, auf die ich zurückkommen werde), es gibt schliesslich kontinuierlich zunehmende Accelerandi, Beschleunigungen, die plötzlich stillzustehen scheinen (so in Mathias Spahlingers *passage/paysage*, auch darauf komme ich zurück).

Auf den ersten Blick handelt es sich bei solchen Beispielen um vielleicht gar spezielle Phänomene, doch wer genauer hinschaut, mag bemerken, dass es sich um kleine, experimentelle Versuchsanordnungen in unserer Kultur des Hörens handelt. Sie machen plötzlich eine neue Welt sichtbar, hörbar, wahrnehmbar. Denn es handelt sich, wo Musik etwa steigend fällt oder schneller langsamer wird, keineswegs um bloss kompositorische Sandkastenspiele oder um sinnleere Konstruktionen auf dem Reissbrett des geduldigen Notenpapiers. Vielmehr will sich das Hören dabei einen akustischen Spiegel vorhalten: Mit sich selbst im Widerspruch nimmt sich Wahrnehmung plötzlich selbst wahr; und wo etwas urplötzlich etwas ganz anderes, mitunter das Gegenteil, bedeuten kann, wird dem Hören bewusst, dass und wie das Bewusstsein andauernd Sinn unterstellt – im Hören, im Wahrnehmen. Wir können dabei hören, *wie* wir hören. Allgemeiner gesagt: wir können wahrnehmen, *wie* wir wahrnehmen.

In den folgenden vier Klangbeispielen möchte ich nun konkret zeigen, wie die Musik, wie Komponisten durch die rhetorische, musikalische Figur hindurch gleichsam auf unsere Wahrnehmung zugreifen; die Beispiele stehen zugleich für Wendepunkte innerhalb der Entwicklung der Neuen Musik und vielleicht der zeitgenössischen Kunst insgesamt: ich werde soweit gehen, im Bereich des Ästhetischen von einer kopernikanischen Wende zu sprechen und dann von einem Paradigmenwechsel, der metaphorisch vielleicht mit der Ablösung der klassischen Mechanik durch die Quantenphysik verglichen werden kann. Diese bildlichen und damit gewiss unscharfen Metaphern möge man mir im Umfeld der ETH verzeihen (ich verwende sie durchaus mit ironischem Unterton) – doch worauf ich hinaus möchte, ist das folgende: Durch die Wahrnehmungspradoxe, die ich im folgenden beispielhaft vorführen möchte, lässt sich zeigen, wie zeitgenössische Musik, diese zugleich aktuelle wie auch fremde Musik, denkt, wie sie zusammengesetzt ist; und es lässt sich zeigen, wie man im Hören über das Hören reflektieren kann, wie die Sinne denken.

JEAN-CLAUDE RISSET, ODER: DIE PSYCHOAKUSTISCHE WENDE

Nun also: ich wähle eine ganz bestimmte rhetorische Figur, ein ganz bestimmtes musikalisches Oxymoron, nämlich einen Bewegungsgestus, der sich paradox verhält. Dies kann musikalisch auf der Ebene der Tonhöhe oder auf der Ebene des Rhythmus geschehen: eine Beschleunigung, die zum Stillstand kommt, oder ein Glissando, also eine im Tonraum fallende oder steigende Bewegung, die nie zu einem Ende kommt. In vier kurzen Durchläufen und in vier Klangbeispielen stelle ich vier konkrete Formulierungen dieses Klangparadoxes vor; in unter-

schiedlicher Weise und mit unterschiedlichen ästhetischen Hintergründen greifen sie je spezifisch auf unsere Wahrnehmungstätigkeit zu. Hören Sie:

KLANGBEISPIEL 1: JEAN-CLAUDE RISSET, [COMPUTER SUITE FOR LITTLE BOY, FALL](#) (1968)

BILDBEISPIEL 1: MAURITS CORNELIUS ESCHER, [WASSERFALL](#)

Das Stück Musik, das Sie soeben vernommen haben, stammt vom französischen Komponisten Jean-Claude Risset. Es handelt sich, wie bereits angekündigt, um ein klangliches Vexierbild, um einen stetig fallenden Klang, der paradoxerweise immer im gleichen Register verbleibt. Die fallende Bewegung könnte unendlich so weitergehen. – Was ist hier geschehen? Ich gebe eine Antwort aus mehreren Perspektiven, aus einer technologischen, einer ästhetischen und einer inhaltlichen.

Die technologische zuerst, damit sei auch kurz der historische Hintergrund umrissen: *Computer Suite for Little boy* heisst das Stück, es stammt aus dem Jahr 1968, und es entstand in den Bell Laboratories im berühmten Massachusetts Institute of Technology. Wie der Titel bereits sagt, gehört es zu den ersten Stücken, die den Computer als eigentliches Musikinstrument einsetzten, um komplexe Klangsynthesen zu ermöglichen – und es ist vielleicht das erste wirklich bedeutende Stück, das unter Zuhilfenahme des Computers komponiert worden ist. Zu dieser Zeit, 1968 also, war es gleichzeitig ein Meisterstück an technologischer Virtuosität. Was der Computer als Syntheseinstrument hier möglich machte, war der präzise Zugriff auf Wahrnehmungsphänomene – Voraussetzung dafür waren wiederum Forschungen im Bereich der Psychoakustik, also die Erforschung der Funktionsweisen unserer Wahrnehmungen unter einem nicht so sehr physiologischen oder neurologischen Standpunkt, sondern aus einer empirischen Perspektive. Wie entsteht überhaupt ein Klang in unserem hörenden Bewusstsein? Was führt dazu, dass wir den Klang einer Trompete von demjenigen einer Flöte unterscheiden können? Und was passiert, wenn in einer Komposition der Eindruck erweckt werden soll, dass sich ein gegebener Trompetenton nach und nach in einen solchen der Flöte verwandelt?

Dies waren die Fragen, die Risset und seine Komponistenkollegen beschäftigten, und daraus entwickelten sie Kompositionen von grosser Eindringlichkeit; «Spektralist» nannten sie sich selber, und gemeint war, dass sie sich mit den spektralen Eigenschaften der Klänge beschäftigten, anders gesagt: sie wollten nicht nur mit Klängen komponieren (nicht nur einen Flötenklang benutzen), sie wollten die Klänge selber komponieren (also den Flötenklang – und natürlich bisher ungedachte Klänge – selber komponieren, erschaffen). Dabei stellte sich heraus, dass die Eigenschaften dieser Klänge, wie sie sich dem Ohr darbieten, nicht immer identisch waren mit deren physikalischen Eigenschaften: Unser Ohr ist kein neutrales Messinstrument, sondern es ist kulturell und evolutionär vorgeprägt. Im vorliegenden Beispiel wird unsere Wahrnehmung von Tonhöhen gleichsam in Frage gestellt: Tonhöhe wird immer unter zwei Aspekten wahrgenommen, als Lage innerhalb eines Tonraumes und bezogen auf ihre spektrale Beschaffenheit, also auf ihre Klangfarbe. Üblicherweise sind diese beiden Aspekte in einen konventionellen Zusam-

menhang gebracht, im gehörten Klangbeispiel hingegen sind sie bewusst auseinandergenommen und führen zu dem musikalischen Paradox: eben zu einer unendlich fallenden Bewegung.

Was hier, nun ästhetisch gesprochen, stattgefunden hat, ist in gewisser Weise eine kopernikanische Wende im Bereich des Musikdenkens und damit der musikalischen Komposition überhaupt. Wie Kopernikus «den Zuschauer sich drehen, und dagegen die Sterne in Ruhe liess», so verlagert sich hier das Augenmerk des Komponisten von der objektiven Struktur des Materials auf die subjektiven Bedingungen des Hörens. Im Zentrum steht nicht das Material, das gestaltet und angeordnet wird, sondern gefragt wird danach, welche Wirkung dieses Material in der Wahrnehmung entfalten kann. «Wie können wir sicher sein», so schrieb Risset einmal, «dass wir Illusion und Realität unterscheiden können? Denn kommen nicht alle Erfahrungen durch unser Bewusstsein, durch unsere Wahrnehmung zustande? Könnten unsere Träume nicht die Träume eines Traumes sein?» Um das Bild des neuen Weltbildes aufzunehmen: Drehte sich zuvor der Hörer um das musikalische Material – so dreht sich nun das Klangmaterial um den Hörer.

Es gibt schliesslich auch eine eher literarische Erzählung zu diesem Stück. Die *Computer Suite* Rissets ist ursprünglich in Wirklichkeit eine Bühnenmusik zu einem Bühnendrama, *Little Boy*, des französischen Schriftstellers Pierre Halet. Es schildert den Albtraum des amerikanischen Piloten Eatherly nach dem Fall der Atombombe auf Hiroshima. Der Pilot identifiziert sich (im Stück) mit der Bombe, das unendliche Fallen repräsentiert seinen psychischen Zusammenbruch. Die wahrnehmungspsychologische Pointe, die ich soeben erzählt habe, ist hier also virtuos in einen erzählerischen Kontext eingebunden: Ebenso wie Eatherly den psychologischen Kollaps mit dem Fallen der Bombe und sich selber mit der Bombe selbst verwechselt, neigen wir dazu, unsere Wahrnehmungen mit der Aussenwelt zu verwechseln. Physik und Wahrnehmung stimmen nicht immer überein. Unsere Wahrnehmung ist mitunter eine Falschnehmung. Was wir sehen und was wir hören, konstruieren wir immer auch selber.

GYÖRGY LIGETI, ODER: DEN KOMPONISTEN KOMPONIEREN – INTERMEZZO 1

Ein weiterer Schritt in diese Richtung zeigt sich anhand der im folgenden kurz vorgestellten 14. Klavieretüde des Ungarischen Komponisten György Ligeti, ihr Titel lautet: *Coloana infinita* (übersetzt: unendliche Säule). Das Klangparadox, das Sie hier unmittelbar wiederkennen können (diesmal in aufsteigender Bewegung), führt nun in den inneren Prozess des Komponierens selbst. Wie Risset in das Instrument Computer gleichsam eindrang, so dringt Ligeti in das Instrument Klavier ein. Eines der zentralen Absichten von Ligetis Klavieretüden liegt in der Spannung zwischen musikalischer Imagination, musikalischer Vorstellungskraft, zwischen dem instrumentalen Material (also hier dem Klavier), und, drittens, zwischen der Wahrnehmung des entstehenden klanglichen Resultats. Ich zitiere den Komponisten:

«Ich lege meine 10 Finger auf die Tastatur und stelle mir Musik vor. Meine Finger zeichnen dieses mentale Bild nach, indem ich die Tasten niederdrücke, doch die Nachzeichnung ist sehr ungenau: Es entsteht eine Rückkopplung zwischen Vorstellung und taktil-motorischer Ausführung. So eine Rückkopplungsschleife wird, (...) sehr oft durchlaufen. Ein Mühlrad dreht sich zwischen meinem inneren Gehör, meinen Fingern und den Zeichen auf dem Papier. Das Ergebnis klingt ganz anders als meine erste Vorstellung: Die anatomischen Gegebenheiten meiner Hände und die Konfiguration der Klaviertastatur haben mein Fantasiegebilde umgeformt.»

Resultat ist ein komplexes Spiel mit musikalischen Schichten, in denen illusionäre melodische und rhythmische Konfigurationen gehört werden – illusionäre deshalb, weil diese gar nicht gespielt werden.

KLANGBEISPIEL 2: GYÖRGY LIGETI, ETUDES POUR PIANO, DEUXIÈME LIVRE (1988-1994), [NR. 14, COLOANA INFINITA](#)

BILDBEISPIEL 2: CONSTANTIN BRANCUSI, [COLOANA INFINITA](#)

Im vorliegenden Rahmen ist es nicht möglich, die komplexe Schichtung dieser Musik im einzelnen auszulegen; doch möchte ich auf die folgenden Elemente hinweisen: Das Stück ist zugleich eine Reflexion auf akustische Phänomene (das Risset-Paradox), die Erforschung und damit Erweiterung eines Instrumentes und seiner historischen Assoziationen (des Klaviers) und das Arrangement von kompositorischen Schichtungen, die musikalisch Sinn machen nicht auf dem Papier oder in den Fingern des Pianisten, sondern nur in der akustischen Realität, in der Wahrnehmung des Hörers also. Die elektroakustische Ästhetik Rissets ist hier auf die Klaviatur übertragen.

MATHIAS SPAHLINGER, ODER: WAHRNEHMUNG KOMPONIEREN

Die Erforschung von Wahrnehmungsphänomenen ist bei Risset und bei Ligeti letztlich eine gleichsam wissenschaftliche Fragestellung – damit selbstverständlich auch eine künstlerische. Es gibt parallel dazu allerdings auch eine Strömung im Komponieren des 20. Jahrhunderts, die sich auch intensiv mit den philosophischen, ja geradezu politischen Implikationen solcher Überlegungen beschäftigt hat. Mit dieser Traditionslinie ist diejenige des sogenannten «dialektischen Komponierens» gemeint, das gemeinhin in Verbindung gebracht wird mit Namen wie Helmut Lachenmann oder Mathias Spahlinger (Komponisten, die heute um die siebzig Jahre alt sind). Ich möchte dies kurz demonstrieren, beginnend mit einem anderen Klangbeispiel, einem Ausschnitt aus Mathias Spahlingers Orchesterstück *passage / paysage*. Zu hören ist hier eine andere Form des Klangparadoxes, nicht auf der Ebene der Tonhöhe, sondern auf derjenigen des Rhythmus. Was Sie hören können, ist eine sich beschleunigende Bewegung, die zu keinem Ende kommen kann – bzw. die, im dialektischen Umschwung, zum Stillstand kommt.

KLANGBEISPIEL 3: MATHIAS SPAHLINGER, ASSAGE / PAYSAGE FÜR ORCHESTER (1989/90),
AUSSCHNITT

BILDBEISPIEL 3: BRIDGET RILEY, [MOVEMENT IN SQUARES](#)

Die Erklärung dieses Klangphänomens ist technisch recht einfach: nach einer gewissen Zeit der Beschleunigung wird der jeweils zweite Schlag des Pulses nach und nach ausgeblendet, so dass wir nach einem Durchlauf wieder zum Tempo des Beginns zurückkehren. Auch hier allerdings ist dies nicht allein eine künstlerische Spielerei. Im Kontext von Spahlingers Musikdenken hat es weitreichende Konsequenzen. Was systematisch erkundet wird in dieser Komposition – es handelt sich um ein grosses Orchesterstück von rund Dreiviertelstunden Dauer –, was also systematisch erkundet wird ist der Begriff der Kontinuität – und seines dialektischen Gegenstückes, der Aufhebung, der Auflösung von Kontinuität, der Diskontinuität. Pointe der Komposition ist nun, dass die Auflösung von Ordnung durch diese selbst herbeigeführt wird. Die Dekonstruktion von Ordnung wird durch die Gesetze der Ordnung selbst provoziert.

Die Illusion eines unendlichen Accellerandos ist dafür ein leicht verständliches Beispiel: Der Ausweg aus der Beschleunigung führt über die Ordnungsmechanismen dieser Beschleunigung selbst: Während der Puls regelmässig bleibt, beschleunigt sich das Tempo bis zu seiner Verdopplung, und da scheint die Musik stehenzubleiben.

Wozu nun das? Wozu dieses dialektischen Verrenkungen? So mögen Sie fragen. Nun, die akustischen Phänomene sollen wie ein akustischer Spiegel wirken. Durch die paradoxen musikalischen Ereignisse ist der Hörer auf seine eigenen Wahrnehmungsprinzipien zurückgeworfen. Mit anderen Worten: Wahrnehmung nimmt sich selber wahr. In diesem Prozess kann der Hörer einen Unterschied erkennen: Über seine Wahrnehmung nimmt er die Realität wahr – zugleich jedoch nimmt er wahr, wie die ständige Tätigkeit der Wahrnehmung diese Realität einfärbt, mitgestaltet. Und dies ermächtigt den Hörer, sich zu emanzipieren: Nur ein Subjekt, das vorgegebene und unreflektierte Hierarchien erkennen kann (seien diese nun musikalisch oder politisch), kann letztlich freie Entscheidungen treffen. Helmut Lachenmann, ein Spahlinger ästhetisch nahestehender Komponistenkollege, hat dies wie folgt formuliert: «Der Gegenstand von Musik ist die sich selbst wahrnehmende Wahrnehmung (...) Hören heisst: sich selbst entdecken, heisst: sich verändern (...) In der Praxis bedeutet solches Hören Konzentration des Geistes, also Arbeit. Arbeit aber als Erfahrung des Eindringens in die Wirklichkeit, als fortschreitende Selbsterfahrung, ist eine Glückserfahrung.»

Nach der kopernikanischen Wende – nicht das musikalische Material, sondern deren subjektive Wahrnehmung steht im Zentrum – nun also, metaphorisch gesprochen, die Wendung von der klassischen Mechanik zur Quantenphysik: Wahrnehmung kann nicht mehr beobachtet werden, ohne dass sie nicht auch gleich beeinflusst würde. Komponiert wird nicht *für* die Wahrnehmung – sondern *mit* und *durch* die Wahrnehmung.

GEORG FRIEDRICH HAAS, ODER: DEN KLANG DENKEN – INTERMEZZO 2

Ein Teil der jüngeren Komponistengeneration hat dieses avancierte musikalische Denken des «dialektischen Komponierens» begierig aufgenommen; ein anderer Teil hat es dezidiert abgelehnt – nicht wenige waren fasziniert und abgestossen zugleich. Zu dieser letzten Gruppe darf man wohl auch Georg Friedrich Haas zählen, ein Vertreter der nun mittleren Komponistengeneration der Gegenwart, ursprünglich Österreicher, lebt er heute in Basel. Wie viele Künstler seiner Generation hat er unterschiedliche Einflüsse in sein Komponieren einfließen lassen: so die technologischen Innovationen und psychoakustischen Erkenntnisse der SpektralistInnen, das Denken im Arrangement grosser Klangblöcke, das von Ligeti herkommen mag, schliesslich den kritischen Impuls in der Tradition dialektischen Komponierens. So klingt die instrumentale Version von Rissets Klangparadox bei Haas wie folgt, sie stammt aus einem Stück für grosses Instrumentalensemble (bzw. kleines Orchester) *In vain*:

TONBEISPIEL 4: GEORG FRIEDRICH HAAS, *IN VAIN* (2000), AUSSCHNITT

BILDBEISPIEL 4: BRIDGET RILEY, [BLAZE 3](#)

Sie haben es wahrgenommen, es ist wieder hier, das fallende Glissando ohne Ende. Doch nun ist es noch um einen Tick zugespitzt: Kleinräumig gehört ist die Bewegungsrichtung fallend, grossräumig gehört steigt sie insgesamt. Das rührt daher, dass die jeweiligen neu hinzukommenden Instrumente, welche die fallenden Bewegungen ausführen, immer auf höherer Tonstufe einsetzen – sehr gut hörbar gleich am Ende des Ausschnitts, wenn der nun tiefe Ton wieder erscheint. Dazu kommt, sie werden auch das bemerkt haben, eine rhythmische Beschleunigung im Sinne Spahlingers, die wieder zum ursprünglichen Tempo zurückführt.

Insgesamt werden im Verlauf des ganzen Stückes breite Klanglandschaften entwickelt, während etwas mehr als einer Stunde sind zahlreiche Versionen der Risset-Paradoxe verwendet. Auf die komplexen Anordnungen des musikalischen Materials kann ich hier nicht detailliert eingehen, vielmehr möchte ich das Augenmerk – das Ohrenmerk... – auf einen anderen Aspekt richten: Durch das Fehlen melodischer Linien, durch die Abwesenheit rhythmischer Strukturen sowie durch das Arrangement roher, gleichsam urtümlicher Klangblöcke entsteht eine Klangwelt von eigentümlich ekstatischem Charakter.

Ekstatisch ist hier durchaus im doppelten Sinn gemeint: Angepeilt werden andere, erweiterte Bewusstseins Ebenen, zugleich und untrennbar verbunden damit findet eine Intensivierung der Wahrnehmung statt. Um dieses Ziel zu erreichen, setzt Haas ein weiteres «musikalisches Instrument» ein (wie er es selber nennt), das Sie hier nicht wahrnehmen können: Licht nämlich. Licht, also Visuelles, wird hier zu einem untrennbaren Teil einer musikalischen Struktur. Einige Teile von *In vain* sollen in absoluter Dunkelheit gespielt werden, für andere ist ein gleichsam komponiertes Licht-Design vorgesehen. Ziel ist es letztlich, zugleich zu berühren und die Wahrnehmung des Hörers, der Zuschauerin zu öffnen und zu erweitern. Er, sie soll im Prozess des

Hörens in eine Situation geführt werden, die existentielle Dimensionen erwirkt – eine Art Gesamtkunstwerk durchaus in der Nachfolge Richard Wagners, radikal neu gedacht allerdings nach dem Durchgang durch ein gutes Jahrhundert Musikgeschichte.

SCHLUSS

In den letzten 20 Minuten habe ich anhand von vier Beispielen versucht, etwas darüber zu sagen, was Komponisten unserer Zeit beschäftigt. Die vier Beispiele mögen vielleicht einigermaßen spezifisch, teilweise auch eigentümlich wirken. Aber ich denke, sie machen auch sinnlich wahrnehmbar und damit nachvollziehbar, wie Verschiebungen im Musikdenken des 20. Jahrhunderts stattgefunden haben: Galt Ästhetik zuvor als die «Lehre vom Schönen», so hat sie sich im Verlauf des zwanzigsten Jahrhunderts mehr und mehr auf ihre etymologischen und disziplinären Wurzeln zurückberufen: Ästhetik, Aisthesis ist – dem Wortsinn gemäss – eigentlich die Lehre von der Wahrnehmung. Und konkret bedeutete dies in unseren Beispielen: Ästhetische Paradigmenwechsel haben stattgefunden hin zu einer direkten Orientierung an der Wahrnehmung eines Hörers, einer Hörerin, hin schliesslich zum Eindringen in das Phänomen Wahrnehmung selbst: das Komponieren nicht nur *für* die Wahrnehmung, sondern *mit* und *durch* Wahrnehmung.

Und: wer beginnt, sich mit Wahrnehmung zu beschäftigen, wird früher oder später zu Fragen der Synästhesie kommen. Denn sogar wenn wir hören, hören wir nicht nur, auch unser Sehsinn bleibt wach, wird gar wacher. Bei Haas hat sich der Einsatz des Lichtes als Teil einer kompositorischen Struktur aus dem Inneren der Musik heraus entwickelt. Und die Komponisten haben sich mit ihren musikalischen Vexierbildern durchaus auch auf visuelle bezogen: Risset auf Maurits Escher – eines seiner bekannten Bilder haben sie zu Beginn gesehen – Ligeti auf die unendlich in die Höhe strebende *coloana infinita* des Rumänischen Künstlers Constantin Brancusi.

Eine diesen musikalischen vergleichbare Zwitterposition zwischen Kunst und Experiment nehmen die fast schmerzhaft flirrenden, sich scheinbar wölbenden oder bewegenden Werke der sogenannten Op Art ein, von denen sie zwei assoziative Beispiele gesehen haben. Durch das bewusst Spiel mit optischen Mechanismen provozieren diese Bilder Wahrnehmungen, die sich den Kontrolloperationen des Verstandes entziehen, weil sie der Überbeanspruchung des Sehorgans geschuldet sind. Auch die Op Art also zielt auf neuronale Effekte ab, die erst im Rezeptionsprozess zustande kommen, auch sie ist prädestiniert, Virtuelles und Scheinhaftes herzustellen und vorzuführen.

Wahrnehmung, so lässt sich die kurze Reise durch vier musikalische Weltentwürfe zusammenfassen, hat sich also selbst einen Spiegel vorgehalten – und darin bemerkt, dass die alltäglich gesetzten Grenzen von innen und aussen, von Hören und Sehen, von Kunst und Wissenschaft, von Ästhetik und Experiment sich nach und nach auflösen. Wahrnehmung hat sich als kraftvolles Erkenntnisinstrument entpuppt.