

Religion und Spiritualität in der Neuen Musik

von Hubert Stuppner

Nach der Katastrophe des Zweiten Weltkrieges wurde in den Darmstädter Ferienkursen eine neue Ära der modernen Musik eingeleitet. Alles was nach Kontinuität und Weiterführung im Bezug auf die Musik der Vorkriegszeit klang, wurde ad acta gelegt oder der Nähe zum Faschismus verdächtigt. In Berufung auf die Zweite Wiener Schule Schönbergs und Weberns wurde die Musik einer radikalen Hygiene durch den seriellen Strukturalismus unterworfen und sukzessive in Form und Klang neu definiert. In den Sog dieser ikonoklastischen, auf der „Tabula rasa“ des Neuanfangs beruhenden Radikalität geriet auch die Sakralmusik.

Die Genesis der neuen Geistlichen Musik entstand just in dem Augenblick, da eine furchtbare Tabula rasa nach der Urkatastrophe des Zweiten Weltkrieges die alten Systeme samt der Barbarei, die sie hervorgebracht hatten, hinwegfegte und durch neue ersetzte.

Der Ort, wo das geschah, hieß Darmstadt. Dort wurden unter ganz neuen ethischen und ästhetischen Gesichtspunkten die Tempel der Musik gereinigt und für eine neue Kunstreligion hergerichtet, in der alle Bilder und Ikonen von Unveränderlichkeit und Ewigkeit der Musik ikonoklastisch in den Feuerofen geworfen wurden. Die neu gegründete Kunstreligion nannte sich nun postseriell, aleatorisch, elektronisch. Dort, in Darmstadt, begann man tatsächlich mit einer Neuerschaffung der Welt, definierte den Urstoff, die „massa confusa“ und sprach vom Material, als hätte es andere akustische Gottheiten nie gegeben. Den neuen Musik-Stiftern erschien so, akustisch gesprochen, „Die Erde“ tatsächlich „wüst und leer“. In den Nachtkonzerten des Westdeutschen Rundfunks gingen Stockhausens aus der Retorte gezeugte „Jünglinge im Feuerofen“ über den Äther und begründeten das Zeitalter der elektrischen Götter. Es war die Geburtsstunde der Anbetung der Elektronik als Kultmusik in den Kirchen der neuen musikalischen Orthodoxie. Das war gleichzeitig auch die Geburtsstunde der neuen geistlichen Musik, deren Problematik von dem protestantischen Predigerkomponisten Dieter Schnebel 1967 wie folgt definiert wurde: „Der Begriff einer geistlichen Musik, an sich schon problematisch, ist heute vollends fragwürdig geworden. Schriebe heute einer J. j. (Jesu juva) oder OAMDG (omnia ad majorem Dei gloriam) über oder unters Werk, wirkte das obsolet, und eine Widmung vom Schlage Bruckners für seine Neunte wäre ganz und gar unmöglich.“ Eine Aussage, die Schnebel im Verweis auf Stockhausens „Deo Gratias“ am Ende seines Opus magnum „Gruppen“ gleich relativiert. Worauf Schnebel abzielte, war der Beweis, dass es nicht um das religiöse Bekenntnis des Einzelnen, um Religion als Privatum ging, sondern um den Glauben an das Zeitlose, das Ewige und Absolute von Klang, den sie alle – die agnostischen Avantgardisten – in der Phase der Umwertung aller musikalischen Werte nach dem Krieg verloren hätten, sogar jene, die wie Olivier Messiaen und Krzysztof

Penderecki sich zum Katholizismus bekannten. Das „Ich bin Katholik“ von Penderecki rieche ja wohl auch ein wenig abgeschmackt, meinte Schnebel, so wie „Die Geschichten vom Lieben Gott“ von Rilke etwas „dégout“ wirkten.

I. Die neue geistliche Musik: Dieter Schnebel (* 1930), Mauricio Kagel (* 1931) und Gerd Zacher (* 1929)

Aus der Sicht der Avantgarde war den akustischen Bilderstürmern an der alten geistlichen Musik vor allem ihr Antiquiertes unerträglich, das zeitlose Zeremoniell und, wie es Schnebel formuliert, der „Geruch von Heilsarmee“. Die alte geistliche Musik brachte nämlich aus ihrer Sicht auf alte Fragen zeitlose Antworten, so wie Beckett in seinem „Endspiel“ von der Beständigkeit schwärmte: „Ah, die alten Fragen, die alten Antworten!“

„Gegenstand geistlicher Musik“, schrieb Dieter Schnebel, „ist der von Theologie“, mit dem Unterschied, dass „Die Zeit“, wie Dietrich Bonhoeffer schrieb, „in der man alles den Menschen durch Worte – seien es theologische oder fromme Worte – sagen konnte, vorüber war. Ebenso die Zeit der Innerlichkeit, denn“ – so Bonhoeffer – „wir gehen einer völlig religionslosen Zeit entgegen“ (Schnebel 1972, 424f.).

Das war wohl auch ein neuer Protestantismus, der die Kirche der Musik reformierte. Eine Reform, die bereits in der Wiener Schule begonnen hatte, etwa mit Alban Bergs Violinkonzert, in dem der Bach-Choral „Es ist genug“ einem Konzert den Anstrich eines profanen Requiems gab. Protestantismus als Entmythologisierung und Überschreitung von Grenzen, aber auch Bekenntnis zur Weltlichkeit von Geistigem.

In der ersten Phase der Auseinandersetzung der Avantgarde mit dem Thema geistliche Musik ging es also noch weitgehend um Missverständliches, Ambivalentes, Undefiniertes. So etwa, wenn György Ligeti in seinem „Requiem“ nur äußerlich „geistlich Besetztes qua Integration in den neuen neutralen Textinhalt in Musik verwandelte und also gerade wieder – nun aber weltlich – spiritualisiert“ (Schnebel 1972, 420–430).

Umgekehrt weist Schnebel auf den Argwohn frühchristlicher Gemeinschaften gegenüber dem Exzessiven von Musik hin, etwa in der Glossolie: „In der Liaison des Geistlichen mit Musik“ bemächtigte sich diese aller Ausdrucksformen, sodass „Lobpreis zum Jubel“ geriet, „Gebet zur Klage“ und „Verkündigung zum Drama“. Daran knüpfte der Komponist Schnebel an, der zusammen mit Kagel zum bedeutendsten Vertreter der modernen „Glossolie“ wurde.

Noch viel radikaler ging Dieter Schnebel als Komponist mit dem Thema geistliche Musik um. Im Jahre 1958 fügte er in „Für Stimmen (... missa est) II“, insbesondere im zweiten Stück *amn* (die im Hebräischen übliche Schreibweise ohne Vokale des Wortes Amen), verschiedene Paraphrasen, Gebete und Anrufungen (u. a. den urchristlichen Gebetsruf „Maranatha“) zu einer Collage zusammen. „Darin“, betont Schnebel, „werden Text und Musik auseinandergehalten, laufen sozusagen nebeneinander her“ und implizieren auch schmutzige Formen – er nennt sie „gestörte Formen“ – von Sprache und Gesang, wie Flehen, Rufen und gemischte Mehrsprachigkeit. Das Beten wiederum äußert

sich introvertiert als leises und langsames Vor-sich-hin-Murmeln. Dagegen repräsentiert der Schrei die entgegengesetzte Form des flehentlichen und anrufenden Gebets (*Schnebel* 1972, 416–417).

In „Für Stimmen (... missa est) III“ für drei Chorgruppen gebraucht Schnebel als Untertitel bewusst ein Wort aus der Frühkirche – „madrasha 2“, das einen „wortlosen Ausbruch“ und „Exklamation“ ausdrücken soll: „Madrasha bedeutet im Syrischen der frühchristlichen Epoche ‚Hymnus‘ und ist Hilfsmittel, um den Namen des Werkes akustisch zugänglich zu machen.“

Schnebel bemüht damit eine ganz neue Form geistlicher Expression, die ein „Aus-sich-Heraussetzen von Lauten“ anstrebt, etwa Lippen-, Zungen-, Zäpfchenbewegungen, Einengung und Ausweitung des Mund- und des nasalen Raumes, gepresste oder entspannte Atemdrucke als Gesamtkunstwerk der vereinten körperlichen Äußerungen durch Stimmen (*Schnebel* 1972, 418).

Dieter Schnebel bildete mit zwei weiteren Komponisten und Interpreten ein ketzerisches Trio in Bezug auf zeitgemäße geistliche Musik in Deutschland: Mauricio Kagel und Gerd Zacher. Und Schnebel war aus der selbst radikal betriebenen Entrümpelung traditioneller Formen durch die zeitgenössische Musik deren Ideologe und Exeget. 1967 trat er mit einem weiteren Aufsatz zur zeitgenössischen „Musica Sacra“ an die Öffentlichkeit und stellte die Frage, „ob avantgardistische Musik sich zur sakralen eigne“ (*Schnebel* 1972, 431), denn nicht nur sei sie sekularer als alle Musik zuvor, sondern auch „respektloser“. Schnebel verwies dabei auf Kagels neue Orgelmusik „Improvisation ajoutée“, die für den Bremer Organisten Gerd Zacher komponiert und von diesem improvisierend aufgeführt wurde. Mit dem „ajoutée“ war hinzugefügtes Heulen, Husten, Pfeifen gemeint, was unter den Kirchgängern einen Skandal hervorrief. Ein Kirchenmann predigte bei einer der Aufführungen „so wacker dagegen, als ob ihn der Leibhaftige selbst daraus angeschrien hätte“, erinnert sich Schnebel. Die Ausrichtung auf etwas Höheres, die von der geistlichen Musik, sei sie auch noch so neu, erwartet wurde, sucht man in diesem Stück vergeblich. Das die Improvisation auf der Orgel begleitende Zischen, Grölen, Brummen, Kreischen, „obligate Klänge aus individuellem Bereich, gewissermaßen aus der Intimsphäre“, wie in einem anderen Kagel-Stück, „Phantasia“, sodann der Gebrauch eines Staubsaugers als Ersatz für den Blasebalg und schließlich das Forttragen einzelner Orgelpfeifen aus der Kirche nach dem Vortrag, wurde nicht als Erweiterung von akustischer Spiritualität, sondern als deren Zerstörung wahrgenommen. Schnebel vermerkt, dass gerade die neue Praxis, Instrumente unkonventionell zu spielen, und vor allem die Bevorzugung schmutziger Klänge das religiöse Gefühl am meisten verletzen. „Dass ein Pianist ins Innere eines Flügels langt, um eine Seite zu zupfen, ist schon zweideutig genug. Ein Organist aber, der sich beim Spiel von Clustern über die Manuale wälzt, wird zum Incubus.“ Der Theologe Schnebel ergriff zur Verteidigung dieser neuen Richtung engagiert das geistliche Wort und schrieb zum Entsetzen der Orthodoxen gegen eine Auffassung von sakraler Musik als Begleitung des christlichen Kultes. Eine zeremonielle Musik, die nur im Jenseits angesiedelt sei, wäre eine zu einfache und reduzierte Musik. Wenn auch „Consolation“ ein legitimes Moment von Musik darstelle, so brauche genuine *musica sacra* vor keinem Inhalt Halt zu machen. Wenn in

Kagels Stück die Orgel zu jammern beginne, wenn Ligetis „Harmonies“ den Orgelklang durch schwache Luftzufuhr aus dem Blasebalg denaturiert, oder Allend-Blins „Sons brisés“ die Orgelmaschine vollkommen entfremdet, dann gebe „derlei ungeistliche Musik in der Kirche nicht nur dem Profanen sein Recht, sondern artikuliert jenes Weltliche, das der Geist zu durchdringen sinnt“ (*Schnebel* 1972, 434). Zur weiteren Verteidigung derartiger geistlicher Musik bemühte Schnebel den Apostel Paulus, der im Verweis auf den alttestamentarischen Begriff des Heiligen im Römerbrief 12,1 predigte: „Ich ermahne euch, liebe Brüder, euch als lebendiges, heiliges, Gott wohlgefälliges Opfer zu geben – euer vernünftiger Gottesdienst. Der Wille Gottes aber ist das Gute, Wohlgefällige und Vollkommene.“ Dieses Vollkommene aber sei in der Kunst, dass man das „Ästhetische und als Zukunft sich Vollendende zu einem Neuen führt“, meinte Schnebel abschließend (*Schnebel* 1972, 437f.).

Der Komponist Schnebel kam durch diese zum Äußersten tendierenden theologischen Betrachtungen im Vokalbereich zu noch radikaleren Anwendungen. Um das Rauminstrument Orgel noch lauter und raumklingender zur Geltung zu bringen, wurden in „Für Stimmen IV“ für Orgel, Nebeninstrumente und Tonband im Hauptwerk Mikrophone installiert, deren aufgenommener Schall mit heterogenen Maschinengeräuschen vermischt wurde und in ein weiteres akustisches Feld von Atemgeräuschen, Herzpochen, Hände- und Fußereiben zu einem Multirumor verdichtet und live zur Orgelmusik ausgestrahlt wurde. In den Spielanweisungen stehen folgende Kuriosa:

„Die Pfeifen der Orgel sind durch andere Pfeifen- und Zungeninstrumente niederer Herkunft zu ergänzen – zum Beispiel Triller-, Wachtel-, Kuckucks- und Zwitscherpfeife; Mundharmonikas und Martinshorn, auch Mundstücke anderer Blasinstrumente. Ebenso ist das Schlagwerk der Orgel – das Klappern von Tastatur und Pedalen sowie von Registern und Koppeln, das Schleifen der Registerzüge, das Zischen von Ventilen – durch verwandt klingende Schlaginstrumente zu ergänzen (zum Beispiel Schlegel, Hämmer, Besen) mit denen die Orgel auch zu traktieren wäre. [...] Das Motorengebrumm des Ventilators kann durch das anderer Motoren, etwa eines elektrischen Rasierapparates, oder durch Sirenen passend ergänzt werden. Das Wehen des Windes und sein Blasen möchten in der Verwendung von Blasbälgen oder Luftpumpen passenden Klang finden, wodurch überdies die Herkunft des abstrakten Orgelgeräusches konkretisiert würde. Endlich könnte das Arsenal der Nebeninstrumente durch einen Posaunenchor kirchliches Kolorit bekommen.“ (*Schnebel* 1972, 439)

II. Olivier Messiaen (1908–1992)

Während Schnebel und Kagel die neue geistliche Musik, vor allem die Orgel- und Vokalmusik, in Richtung Auflösung und Entgrenzung weitertrieben, überstrahlte eine wohlklingende geistliche Musik die Trümmer einer von der Avantgarde zersetzten Sakralmusik: die spirituell vom Katholizismus und dessen wohlriechendem Weihrauch parfümierte Musik Olivier Messiaens. Als Schnebel und Kagel die Heterophonie der Klangwelt in die Kirchen holten, war Messiaens Musik, die mit Vogelstimmen, Gamelan-Musik und Gregorianischem Choral auch die Vermählung von Sacrum und Profanum an-

strebte, längst schon Klassik. Sie war nämlich sensuell und formschön, mit Tonbildern so reich und an Farben so bunt, dass es schien, als überwölbte ein Regenbogen die Welt mit einem Baldachin in den Farben des Himmels. Für Messiaen war die mystische Teilhabe an der Farbenpracht der Welt, samt Kirchenfenstern und Vogelstimmen, ein zutiefst religiöses Bedürfnis. Musik war ihm im religiösen Sinne nicht Kommunikation, sondern Kommunion mit dem Gottgeschaffenen, Gloria in excelsis Deo, das er sowohl mit den exponiertesten Tonhöhen – „l'aigu“ – als auch in den Untiefen der dunkelsten akustischen Tiefen – „l'Abime“ – pries. Messiaen repräsentierte eine Form der Religiosität, die eine Art „Participation mystique“ intendierte, die man katholisch mit der Gemeinschaft der Gläubigen vergleichen könnte. Dabei hatte Messiaens Spiritualität ein ebenso zweideutiges Gesicht, das sowohl zur geistigen als auch zur profanen Kunst neigte. Dem Titel nach konfessionell, ja erzkatholisch sind 1943 die „Visions de l'Amen“ für zwei Klaviere, 1945 die „Vingt regards sur l'enfant-Jésus“ für Klavier, „Les Corps glorieux“ für Orgel und die „Trois petites Liturgies de la présence divine“. Das intendierte spirituelle Programm darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass die komponierte Musik nichts mit den Liturgien, auf die der Komponist verwies, zu tun hat. Für Messiaen war die assoziative synästhetische und im weitesten Sinne barock sinnliche Dimension der polychromen Kirchenfenster-Vielfarbigkeit seiner Musik wichtiger als jeder Bezug zu Kommunion und Konfession. Er war in diesem Sinne sogar weiter als der bibelgläubige Schnebel, der das Wort der Heiligen Schrift mit lutheranischer Radikalität orthodox in die Neue Musik übersetzte. Messiaens Musiksprache ist nämlich in den geistlich inspirierten Werken dieselbe wie in den weltlichen. Das lässt sich sowohl an den für das virtuose Klavier bestimmten „Vingt regards sur l'enfant-Jésus“ als auch an der mystischen, der indischen Spiritualität entlehnten 70-minütigen Liebessymphonie „Turangalila“ erkennen, jenes Werk, das Leonard Bernstein nach der Bostoner Uraufführung als das „revolutionierendste und bedeutendste Werk überhaupt“ bezeichnete, das seit dem *Sacre* von Stravinsky erschienen war (*Elie*, *The Boston Herald* vom 3. Dezember 1949). Messiaens musikalische Spiritualität war überkonfessionell und im philosophischen Sinne kosmologisch. Er fühlte sich eins mit allem Kreatürlichen, mit den Menschen wie mit allem, das da „krecht und fleucht“ und vor allem mit den Vögeln, die er seine Lehrmeister nannte. Von daher rührt seine Synästhesie und die eklektisch alle Musikstile einbeziehende „Technique de mon langage musicale“ als Summa alles Kreatürlichen, von Gott Geschaffenen: die Konsonanzen wie die Dissonanzen, die Höhen wie die Tiefen, die Farben wie die Aphonien und Kakophonien. In Messiaens synkretistischem Klang-Universum hielt alles Einzug, was klang, von der Musik der Griechen bis zu Schönberg, alles, was im Abend- und Morgenland je erfunden ward: der Gregorianische Choral neben japanischer Gamelan-Musik, Perotin neben Webern, Mussorgsky neben Debussy, javanische Tempelmusik neben Stravinsky, der Klang der Steine und der exotischen Hölzer neben dem Lockruf der Vögel. Er komponierte diese Multiphonie durch Juxtaposition und gebrauchte sie zur Farbmischung, um synästhetisch die Kirchenfenster von Notre Dame in Paris und des Domes von Chartres nachzuahmen. Hätte er im 17. Jahrhundert gelebt, wäre es ihm wie Giordano Bruno ergangen. Die katholische Inquisition hätte ihn am Scheiterhaufen als Ketzer verbrannt. So unorthodox,

ja ketzerisch waren seine Sympathien gegenüber allen musikalischen Abweichlern und Häresien der Welt. Messiaens Vorbild war der Heilige Franziskus, dem er am Ende seines Lebens die Oper „Saint François d’Assise“ widmete.

III. Krzysztof Penderecki (* 1933)

Konfessionell im streng katholischen Sinne gab sich hingegen Krzysztof Penderecki, der zwar ein radikales, vom traditionellen Kirchenton vollkommen losgelöstes Material zum Klingen brachte, aber dennoch dem traditionellen Genre Kirchenmusik nicht den Rücken kehrte. In der aus 28 Nummern bestehenden, 1966 als Auftrag des Westdeutschen Rundfunks im Dom zu Münster uraufgeführten „Lukas-Passion“ (*Passio et mors Domini nostri Jesu Christi*) übernahm Penderecki getreu der traditionellen Oratorienform mit Narratio, Lamentatio und Consolatio Form und Anlage der Bach’schen Passion. Während der bekennende Katholik Messiaen als aufgeklärter Modernist sowohl Form als auch Inhalt seiner geistlichen Kompositionen revolutionierte, ließ der konfessionell linientreue Katholik Penderecki die sakralen Formen intakt und füllte sie mit avancierten Ausdrucksformen wie Viertelton-Flächen, Clustern, Glissando-Schleifern und engmaschigen Tonnetzen. Es darf allerdings nicht unerwähnt bleiben, dass Pendereckis Sakralmusik in den 50er-Jahren in einem kommunistisch regierten Land wie Polen komponiert wurde, wo Sakralmusik vom System verboten war. Das Oppositionelle der Neuen Musik kam also gerade durch die Erkennbarkeit des Untersagten, nämlich der katholischen Glaubensbekenntnisse, durch Hymnen und Passionen wirksamer zur Geltung als durch die Camouflage der traditionellen Kirchenriten.

IV. Arvo Pärt (* 1935)

Dasselbe gilt wohl auch für den lettischen Komponisten Arvo Pärt und seinem auf dem Dreiklang beruhenden „Tintinnabuli-Stil“, eine Kompositionsweise, die sich ausschließlich der untersten Grundton-bezogenen Obertöne bedient. Pärts geistliche Musik ist noch stärker als jene Pendereckis durch religiöse Verdinglichung gekennzeichnet. Er verwandelt die musikalischen Strukturen, auch jene, die er in weltlichen Werken zum Einsatz bringt, in Ikonen. Der Kult der Stille, die entschleunigten Zeitmaße, die langen Dauern, die Pandiatonik durch den Gebrauch der Kirchentonarten, die Rückkehr zur düsteren Gregorianik, der Gebrauch des mittelalterlichen Hoquetus, das vorherrschende Moll als Symbol devoter Untergebenheit, überhaupt die homophone und homorhythmische Schreibweise, die häufige Spiegelung der Phrasen, die statische Harmonie im Umkreis der Subdominante, sie alle evozieren Weihrauch, brennende Kerzen und ein religiöses Zeremoniell, das auf den orthodoxen Ritus ausgerichtet ist. Arvo Pärt hüllte sich in seinen einfachen, bisweilen primitiven religiösen Kompositionen, im „Te Deum“ (1984/1992), in der „Johannespassion“ (1982), im „Stabat Mater“ (1985/2008), im „Magnificat“ (1989), im „Miserere“ (1989/1992), im „Salve Regina“ (2001–2002), im „Peace upon you“ (2002) buchstäblich in Schweigen:

„Ich habe entdeckt, dass es genügt, wenn ein einziger Ton schön gespielt wird. Dieser Ton, die Stille oder das Schweigen beruhigen mich. Ich arbeite mit wenig Material, mit einer Stimme, mit zwei Stimmen. Ich baue aus primitivem Stoff, aus einem Dreiklang, einer bestimmten Tonqualität. Die drei Klänge eines Dreiklangs wirken glockenähnlich. So habe ich es Tintinnabuli genannt.“ (zit. nach *Harenberg Komponistenlexikon* 2004, 691)

Arvo Pärt's bekennende Haltung beim Komponieren geistlicher Werke muss man – mehr noch als bei Penderecki – auf dem Hintergrund der repressiven geistigen Präsenz der sowjetischen Besatzungsmacht sehen, die gerade die innovativsten musikalischen Tendenzen verfolgte und unterdrückte, umso mehr als sie nach dem Vorbild der polnischen Solidarność-Bewegung mit Hilfe von Religion Demokratie und Befreiung predigte. So gesehen wurde die konfessionell eindeutige Musiksprache Arvo Pärt's Teil des kulturellen Widerstandes gegen ideologische Vereinnahmung und atheistische Fremdbestimmung in der Breschnew-Ära.

V. Karlheinz Stockhausen (1928–2007), Luigi Nono (1924–1990) und Yannis Xenakis (1922–2001)

Eine neue, aus der gedankenfreien Avantgarde inspirierte Spiritualität konnte sich vollends nur im freien Westen etablieren. Dort ging sie einher mit der Revolte gegen jedwede Form von Kirche, der geistlichen, der politischen, der ästhetischen. Sie fegte im Laufe einer ikonoklastischen Säkularisation alles Konfessionelle hinweg und ließ nur noch die Umrisse der Idee von Göttlichkeit übrig. Diese kleidete sie in allerlei Modi und Mythen, die das Göttliche von Kunst nur noch als Idee übrig ließen. So finden sich die radikalsten Formen der Spiritualität gerade dort, wo Avantgarde insgesamt die totale Umwertung des Geistlichen ins Spirituelle, des Zeremoniellen ins Rituelle vollzog. Der Großmeister dieses Umbruchs war Karlheinz Stockhausen. Musik geriet ihm zum Sprachrohr des Kosmos und Religion zum Eins mit dem All. Im Einführungstext zu „Aus den sieben Tagen“ (1968) bezeichnete sich der Komponist als „Mundstück des universalen kosmischen Geistes, den das Publikum erhört“. Durch das Verständnis der Musik als „Vorstellung einer globalen Struktur, in die alles einbezogen ist“ (*Stockhausen* 1961, Bd. 1, 47) wurde das Allumfassende zur religionsübergreifenden Divinität erhoben und im Zeremoniell der Aufführung auf kosmische Weiten verwiesen. Beispielhaft ist jenes 90-minütige Intonationsritual „Stimmung“, in dem diese kosmische Zeitlosigkeit über einen nie enden wollenden Nonenakkord ins Unendliche verweist. Das Resultat war ein Lichtkult, der an Nietzsches „Also sprach Zarathustra“ erinnert und bis in die mehrteilige Oper „Tage aus Licht“ reichte. Ähnliches geschieht bei Luigi Nono, der seine Spiritualität den sengenden Feuern einer ideologischen Radikalität anvertraute, welche jener Bakunins glich, der zur Zeit Richard Wagners mit seinem „Feuerzauber“ die gesamte Bourgeoisie in Schutt und Asche legen wollte. Das Feuer als Metapher der „Intolleranza“, das gerade bei Nono – im katholischen Italien – an die Beispiele des intolerantesten Christentums während der Inquisition anknüpfte und diese Intoleranz für eine bessere – sprich: sozialistische Welt – tauglich zu machen versuchte.

Wo Stockhausen die Schwingungen aus dem All wahrnahm und in die Partituren übertrug, unterstrich der Architekt und Komponist Yannis Xenakis, der mit stochastischen Zahlenproportionen operierte, den Gleichnischarakter seiner Musik mit dem Kosmos und der göttlichen Ordnung seiner Schwingungen. Xenakis, der zwölf Jahre im Büro des Architekten Le Corbusier arbeitete und die Zeitordnung seiner Orchesterkomposition „Metastaseis“ auf eine reale architektonische Struktur, den kühnen Philips-Pavillons der Brüsseler Weltausstellung von 1958 übertrug, war Zeit seines Lebens von der Erkenntnis überzeitlich gültiger Gesetze besessen, die er als „Diapason“ kosmischer Gesetze in seinen Werken zur Anwendung brachte. Sein Glaube an diese überzeitlich gültigen, von Moden und Zeitströmungen unabhängigen Gesetze legte er in seinem mathematisch fundierten Traktat „Musiques Formelles“ (Xenakis 1962/1992) als eine Art neuen Pythagoreismus und damit als eine allgemeingültige transzendente Weltstruktur dar.

VI. Salvatore Sciarrino (* 1947) und Giacinto Scelsi (1905–1988)

Eine etwas naivere Form des Pythagoreismus vertraten zwei italienische Komponisten, die an archaische spirituelle Traditionen anknüpften und antike Mythen ins ästhetisch Aktuelle übersetzten: die Sizilianer Salvatore Sciarrino und Giacinto Scelsi, der eine, ein musikalischer Vorsokratiker, der andere ein mystischer Sonnenanbeter, der seinen musikalischen Monismus im Einklang eines Tones oder im konzentrischen Zusammenfluss aller Töne zu einem Cluster als das musikalische Ding an sich kultivierte. Salvatore Sciarrino, 1947 in Palermo geboren, ist von allen radikalen Zeitgenossen einer der radikalsten. Er brachte mit seinem umfangreichen Werk zum Ausdruck, dass das Denken weder bei Platon oder Aristoteles, noch bei Hegel oder Descartes begann, sondern bei den poetischen Naturphilosophen davor. Die Geschichte des Einzelnen, meinte Giambattista Vico, spiegelt die Geschichte der ganzen Gattung wieder. Als Autodidakt in allen der Musik zuzuordnenden Disziplinen ist Sciarrino in jeder Hinsicht ein Naiver. Sein musikalisches Noumenon ist, wie bei Thales von Milet, Anaximanes, Parmenides, Anaximander, Demokrit oder Empedokles, das Feuer, das Wasser, die Luft. Von den genannten Vorsokratikern, die größtenteils sein Sizilien, die ehemalige „Magna Graecia“, bewohnten, übernimmt Sciarrino die Naturphilosophie der Materie Musik als helle in der Sonne flimmernde und pfeifende Luft. Von den Vorsokratikern hat Sciarrino vor allem das urtümliche, von Poesie verklärte Staunen über die Materie Klang, die für ihn so ausschließlich zählt, dass man dahinter „Religio“ vermuten kann. Sciarrinos Bekenntnis zum Flageolett als Tonhöhe, als Klangfarbe, als Geräusch, ist im heidnischen Sinne beinahe sakral. Was für Thales von Milet das „schönste Ding der Welt“ bedeutete, nämlich das Wasser, ist für Sciarrino der wie klares Quellwasser durchsichtige Ton. Man stelle sich vor, ein Komponist denkt und schreibt ein Leben lang nur Obertöne, ein See von Flageoletten, ein ganzes Meer grundtonloser reiner Obertöne. Das ist Sciarrinos heidnisches, aber durch und durch religiöses Staunen vor der von antiken Gottheiten belebten Natur. Und wo Anaximenes, der Zeitgenosse des Pythagoras, in „seinem Hunger nach himmlischen Dingen“ die Luft zum Urstoff erkor, welche die Seele, die auch aus Luft besteht, zusammenhält, da lässt Sciarrino, Äolus gleich, alle musikalischen Winde durch die

Instrumente blasen, dass den irdischen Tönen Hören und Sehen vergeht. Überhaupt ist Luft in all ihren Vorkommen Sciarrinos kompositorisches Noumenon: der Gesang, der surrt, die Luft, die schwirrt, das Licht, das aufhellt und abdunkelt. „Das Weltall besteht aus Luft und ist zwei mechanischen Phänomenen unterworfen: der Verdünnung und der Verdichtung; und das Feuer ist Luft in besonders verdünnter Luft.“ Dieses von Anaximenes statuierte Naturgesetz lässt sich in seiner elementaren Einfachheit genau auf Sciarrinos Kompositionsverfahren mit diffusen Luftgeräuschen übertragen, seien sie nun geblasen oder gestrichen. Sciarrinos kompositorische Gottheiten sind in der Tat „Zefiro e Pan“. Im gleichnamigen Bläseroktett ist buchstäblich jede klingende Note ausgespart, wird in die Instrumente nur warme Luft geblasen, wie vom Scirocco, der ewig über Sizilien fährt. Sciarrino – halb Orphiker, halb Chaldäer – glaubt an die belebte Materie; er glaubt an den Hauch, den er als Demiurg der leblosen Tonmaterie einhauchen kann. „Man kann die Dicke des Raumes mit der Hand fassen“, meinte Anaxagoras. Sciarrinos Musik entsteht gleichsam aus der Verdünnung der von Sonne erhitzten Luft, aus Licht, Donner und Vibrieren.

Wie Sciarrino war auch Giacinto Scelsi Orphiker, der sich an einem einzigen Prinzip orientierte: dem des Zen-Kreises als Symbol von Einheit und Einheitlichkeit. Scelsis Kult des Einsseins war das Unisono, das er im sauberen bis schmutzigen Einklang aller Orchesterinstrumente in „Quattro pezzi su una sola nota“ mit größter Konsequenz anstrebte. In diesem Sinne war Scelsi ein musikalischer Monotheist, der in all seinen Werken den Einklang als extremen Fluchtpunkt irdischer Existenz anstrebte. Wie Sciarrino war er von der Idee des letzten und einzigen musikalischen „Dinges an sich“ angezogen und insofern ein Metaphysiker des Klanges. Schon als Kind gab er diesem Drang nach dem Einen und Allen dadurch Ausdruck, dass er stundenlang am Klavier nur einen einzigen Ton spielte. Heinz Klaus Metzger erkannte in dieser radikal monotheistischen Tendenz die „Dissolution des vermeintlich letzten Elementes jeder denkbaren Musik statt ihrer Zusammensetzung aus diesen Elementen“ (Metzger 1983, 12). Dieses der Metaphysik verdächtige „Ein und Alles“ interpretierte er als „Auflösung aller Antagonismen“ (ebd., 18), gleichsam das Aufgehen aller Widersprüche in Gott, am eindringlichsten dargestellt in der Verselbständigung eines einzelnen Tones und im Auflösen jeder Form von Syntax. Wie Sciarrino spricht auch Scelsi in mystischer Weise vom Elementaren. In einem in französischer Sprache abgefassten Gedicht benennt er dieses als den „einsamen Wind der Tiefe, der alle hergebrachte Tonordnung zerstört, aus denen sich, einem Urknall ähnlich, der neue Ton generiert“ (ebd., 17). Er meinte mit diesem „Wind“ das Pneuma, das der Spiritus Creator den Tönen als Seele einhaucht (ebd., 17). Peter Niklas Wilson sieht im Phänomen Scelsi – wie auch in jenem auf Luigi Nono und Morton Feldman bezogenen krypto-religiösen Kult – eine „ptolemäische Abrüstung“, die alles Aufklärerische von Avantgarde auszumerzen sich anschickt. Er nennt als Merkmale die archaisch in sich ruhenden Klänge, die extreme Reduktion und „Verknappung des Materials“ und die „einfachen Intervallqualitäten“, worin sich die „Ereignisarmut der musikalischen Zeit“ manifestiert (Wilson 1995/2003, 330). Scelsis Werk wurde und wird auch nach seinem Tod als Offenbarung wahrgenommen. Wenn einem Kritiker das 1954 komponierte Werk PWYLL das „Bild eines Priesters“ suggerierte, „der

eine imaginäre Liturgie“ inszenierte (*Annibaldi* 1983, 106), dann ist die Botschaft Scelsis ästhetisch verständlich. Der sonst so agnostische Heinz Klaus Metzger sah in Scelsis Werk quasireligiöse Momente von „Kontemplation“. Er sprach von einem „dritten Ohr“, zu dessen Medium sich Scelsi gemacht habe und bezeichnete dessen Kompositionen schlichtweg als „Resultate in weniger, quasi nicht terrestrischer Versenkung“ (*Metzger* 1983, 15–17). Die Einräumung metaphysischer Qualitäten geht quer durch die internationale Kritik. Harry Halbreich schrieb in einem Beiheft einer CD zu Scelsis Werken: „Das Unendliche und das Ewige: Scelsis Musik bringt uns näher an den Ursprung aller Energie und allen Lebens: näher an Gott“ (Halbreich 1989, CD Accord 200612).

VII. New Age und Minimal Music

Man kann in dieser Sakralisierung von Musik durch Zurücknahme jeder Komplexität ein klingendes Pendant der antirationalistischen Demontage von Komplexität und Wissenschaftskritik sehen, die am Beginn der 1990er-Jahre zum New Age geführt haben. New Age, das war die Manifestation holistischer, Seele und Leib harmonisierender transzendenter Bedürfnisse im Umkreis von Meditation, Zen und Buddhismus. In die Kategorie des New Age fallen alle jene sakralen Konzertrituale, bei denen der Komponist hinter einer selbsttragenden Formel zurücktritt, auf die Komposition als etwas durchkomponiertes Organisches verzichtet und das initiierte Ritual wie eine tibetanische Gebetsformel fließen lässt. Dazu gehören jene Komponisten, die ihre Materialideologie nach den Obertönen ausgerichtet haben, so als wären diese der ewig leuchtende gestirnte Himmel: Gérard Grisey, Tristan Murail; oder jene, die konzentrische Mandalas komponieren, wie manchmal Peter Michael Hamel, und überhaupt alle Anhänger des globalen Minimalismus, allen voran die Amerikaner Steve Reich, La Monte Young, Meredith Monk, Philip Glass. Repetition suggeriert Trance und Zeitlosigkeit, Zeitlosigkeit klingt nach Ewigkeit und Ewigkeit führt zu einem profanen neuen Gottesbegriff. Für esoterische Erfahrungen und Trance sind vor allem die Gegensatzpaare Ordnung (ist gleich profan) und Chaos (ist gleich sakral) von Bedeutung. Da wo der Verstand die Kontrolle über die musikalische Zeit abschaltet, sich einer selbsttragenden Formel übergibt, auf einer Welle schwimmt und sich tragen lässt, entsteht Trance und damit ein Gefühl, das dessen Schamanen und Proselyten als profane Spiritualität empfinden.

VIII. John Cage (1912–1992)

Es scheint, dass sich in der Musik der Avantgarde des 20. Jahrhunderts Spiritualität – oder, um ein Wort von Mircea Eliade zu gebrauchen, „Hierophanie“ – von dem Augenblick an manifestierte, als der aufklärerische Impuls nachließ und das Scheitern des strukturellen Willens offenbar wurde. An dieser Wende hatte vor allem John Cage Anteil, der die serielle Determiniertheit und den gestalterischen Willen der Komponisten mit seinem Klangpazifismus zur Untätigkeit aufforderte und Komponieren insgesamt in Frage stellte. So verkündete Cage schon im Dezember 1966 in einem BBC-Interview:

„Ich nehme Abstand von allen Aktionen, die Dinge herausheben, die im Laufe eines Prozesses geschehen. Was mich viel stärker interessiert – weit mehr als alles was geschieht – ist, wie es wäre, wenn nichts geschähe. Gegenwärtig ist mir sehr wichtig, dass die Dinge, die geschehen, nicht den Geist auslöschen, der schon vor ihnen, ohne dass irgendetwas geschehen wäre, da war, und wenn ich heute sage, ‚ohne dass irgendetwas geschehen wäre‘, so meine ich die Stille, das heißt einen Zustand frei von Intentionen. Wir haben immer Töne um uns und wir haben überhaupt keine Stille auf der Welt. Was Stille und Lärm gemeinsam haben, das ist der Zustand der Absichtslosigkeit, und dieser Zustand ist es, der mich interessiert.“ (Cage 1966, 24f.)

In dieses Willensvakuum strömt Mystik nach, dergestalt, dass das unberührte, von keinem Schöpferwillen deformierte Seiende das Heilige und seit Anbeginn der Schöpfung existierende Göttliche ist. In dieses intentionslose Vakuum strömte in der Cage-Folge das Wasser des Unbewussten nach und füllte die leeren Räume mit Mystik. Alles Meditative, Augen schließende, Frömmelnde und Entschleunigte in der neuen Musik unserer Tage rührt vom Cage'schen Credo her, dass der Mensch durch das Erfinden von Musik nicht besser wird und dass der Heilige Geist der Phantasie in allen Dingen unabhängig vom menschlichen Gestaltungswillen lebt.

Literatur

- C. Annibaldi, Der schuldlose Musiker: Postillen zu einem Verlagskatalog, in: Musikkonzepte, Nr. 31, hg. von H. K. Metzger; R. Riehn, München 1983, 96–110.
- Harenberg Komponistenlexikon. 760 Komponisten und ihr Werk mit 1060 Meilensteinen der Musik sowie kommentierten CD-Tipps der Redaktion „Fono Forum“, Mannheim 2004.
- J. Cage, BBC-Interview 1966, zitiert nach C. Daniel: John Cage oder Die Musik ist los, Berlin 1979, 24f.
- R. Elie, The Boston Herald (3. Dezember 1949).
- H. Halbreich, Giacinto Scelsi, Quattro Pezzi per Orchestra, Anahit, Uaxuctum, CD Accord 200612 [CD-Rom von 1989].
- H.-K. Metzger, Das Unbekannte in der Musik, in: Musik-Konzepte, Nr. 31, hg. von H.-K. Metzger; R. Riehn, München 1983, 10–23.
- D. Schnebel, Geistliche Musik heute, in: Denkbare Musik, Schriften 1952–1972, hg. H. R. Zeller, Köln 1972, 420–430.
- K. Stockhausen, Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens (Texte zur Musik 1), Köln 1963.
- Y. Xenakis, Musiques Formelles, 1962; englische Ausgabe: Formalized Music. Thought and mathematics in composition, Stuyvesant/New York 1992.
- P. N. Wilson, Sakrale Sehnsüchte. Die Ptolemäische Abrüstung in der Neuen Musik der Achtziger Jahre: Der Scelsi-Feldman-Nono-Kult, in: Musik und Religion, hg. von H. de la Motte-Haber, Laaber²2003, 323–338.

After the catastrophe of World War II, a new era in modern music was launched with the Darmstadt International Summer Courses for New Music. Anything that sounded like a continuation or an extrapolation of the music of the pre-war period was shelved or suspected of being close to fascism. With reference to Schönberg's and Webern's Second Viennese School, music was subjected to a strict hygiene by means of serial structuralism and then gradually redefined in form and sound. Sacral music also became caught up in this iconoclastic radicalness which was based on the "tabula rasa" (clean slate) of a new beginning.