

Chaos & Kosmos

Vorschläge für Improvisationen mit Fundamentalinstrumenten

Musikinstrumente, vor allem in Europa seit der Renaissance, sind in der Regel Werkzeuge elaborierter Tonsysteme. Diese wurden oft geradezu als normative Pfeiler einer Kultur angesehen. (Besonders ausgeprägt ist dies im chinesischen Musikuniversalismus, in dem alle möglichen Wirklichkeitsbereiche den fünf Haupttönen zugeordnet werden; aber auch in Indien, in der griechischen Antike oder noch in der *Musurgiauniversalis* eines Athanasius Kircher (Rom 1650) sind vergleichbare Prinzipien zu erkennen.)

Dem gegenüber gibt es Instrumente, die solchen mit definierten Tonstufen quasi vorgelagert sind. An erster Stelle ist hier die große Menge an Schlaginstrumenten ohne klare Tonhöhen zu nennen, wie Trommeln, Klappern, Gongs etc., die dem Geräusch näher stehen. Daneben gibt es aber auch solche Instrumente, die lediglich die Reihe der Naturtöne hervorbringen ohne Anpassung an ein menschlich definiertes Tonsystem. Zu dieser relativ kleinen Gruppe gehört die Äolsharfe, deren im Einklang gestimmte Saiten nur vom Wind gespielt werden und dabei diverse Obertöne hervorbringen. In der praktischen Musik nutzbar gemacht ist das Naturtonprinzip am direktesten im einsaitigen Trumscheit (seit dem 17. Jahrhundert auch Trombamarina genannt), ebenso in der (Natur-)Trompete (Fanfare), auch wenn die Trompeterkunst (und die Trumscheitkunst) zum guten Teil darin bestand, die aus unserem Tonsystem herausfallenden „ekmelischen“ Töne, vor allem den 11. und 13. Naturton, zu modifizieren und anzupassen.

Geräusche und bloße Naturtöne, die für mittelalterliche Ohren offenbar noch einen gewissen Reiz hatten, sind in der abendländischen Musikkultur seit der Renaissance weitgehend ausgegrenzt worden. Sebastian Virdung (*Musica getutscht* 1511) nennt derartige Instrumente verächtlich „Lumpeninstrumente“. Von den Schlaginstrumenten blieb in der Kunstmusik allein die stimmbare Pauke erhalten. Erst im Laufe der Exotismus-Mode gewann das Schlaginstrumentarium sehr langsam wieder Eingang in die europäische Musik. Im frühen 20. Jahrhundert wurde es nicht von ungefähr oft der Stilrichtung des „Barbarismus“ zugeordnet und von konservativer Seite mitunter als Kulturbedrohung wahrgenommen (vgl. die heftigen Reaktionen auf Igor Strawinskys *Sacre du printemps* 1913).

Während die meisten Schlaginstrumente wenigstens in rhythmischer Hinsicht einer systematischen Rationalisierung zugänglich sind und darüber in ein Musiksystem eingeordnet werden konnten, entsprachen die reinen Naturtoninstrumente in keiner Weise den Machbarkeits- und Manipulationsbedürfnissen des neuzeitlichen Europäers. So fanden die allein vom (zufälligen) Wind gespielten Äolsharfen nur außerhalb der Kunstmusik in poetischen Konzeptionen der Romantiker Wertschätzung – und wurden in der anschließenden Ernüchterung des Realismus oder Technizismus belächelt und zuletzt wieder vergessen, das Trumscheit, das vor allem als Trompetenersatz in Nonnenklöstern Verwendung gefunden hatte, sowieso schon länger. Erst in den letzten Jahren gibt es ein zunehmendes experimentierfreudiges Interesse an beiden Instrumenten.

Was das Schlaginstrumentarium betrifft, so scheint das Interesse an afrikanischer und asiatischer Trommelmusik anhaltend zu sein. Daneben ist aber ein wachsendes Interesse an **Gongs** getreten, die zunächst vor allem aus dem ost- und südostasiatischen Raum importiert, inzwischen aber in Europa und Amerika weiterentwickelt wurden. Offenbar liegt der neue Reiz dieser oft sehr großen Gongs gerade in ihrer irrationalen Klangwirkung. Anfangs hatte diese in Europa eher die Konnotation des Unheimlichen, tief Verunsichernden – man denke etwa an das Tamtam in Puccinis *Turandot* –, inzwischen aber mehr die des Geheimnisvollen, Mystischen. Dabei spielt der gewaltige Nachhall und überhaupt die Tatsache, dass sich die Entwicklung des Gongklangsmittels verschiedener Erregungsarten nur bedingt kontrollieren lässt, eine wesentliche, jetzt positiv erlebte Rolle.

Die Bereitschaft, sich in gewissem Maße dem Chaos auszusetzen, scheint in den letzten Jahrzehnten allgemein gewachsen zu sein. Das zeigt schon die Chaosforschung in der Physik, ein Feld, das zu betreten man früher nicht nur keine Möglichkeiten hatte, sondern das ignoriert oder bewusst ausgegrenzt wurde. Inzwischen wird besser verstanden, dass Chaos und Kosmos (als „schöne Ordnung“) kein Antagonismus sind, vielmehr eine Polarität. Kosmos geht aus Chaos hervor und darf in dieses zurückfallen. Ihr Eins-sein ist für uns ein Mysterium, das wir letztlich nicht ergründen, aber in dem wir leben können, das wir erleben dürfen. Dieses neue Vertrauen steht wohl in einer Wechselwirkung mit dem schwindenden Vertrauen in unsere anthropogenen Systeme, sei es das kapitalistische Wirtschaftssystem oder der bloße Rationalismus traditioneller Naturwissenschaft. Demgegenüber gibt uns die von unseren Systemzwängen bedrohte Natur zu verstehen: Es geht auch ohne diese Systeme, denn im Chaos der Natur sind schon genug Keime des Kosmos enthalten. Auch unsere Systeme kommen letztlich daher; es ist nur unser Fehler, dass wir sie versteifen – und uns darauf versteifen. Das ist mit der sich ewig wandelnden Natur nicht zu machen; Verspödung ist nahe am Brechen. (Die Sache erinnert mich an eine von DschuangDsi erzählte Begegnung zwischen Kung futse und Lao tse. Der belehrt den Konfuzius über seinen ideologischen Machbarkeitswahn: „Wenn Ihr, Meister, die Welt in Ordnung bringen wollt, so wisst Ihr doch, dass Himmel und Erde ihre Ordnungen in sich selbst haben...“)

Die Natur steht nicht nur unter dem Verdikt der Entropie, der fortschreitenden Chaotisierung des Kosmos, sondern baut gleichzeitig allenthalben aus Chaos Ordnungen auf. Klanglich führt dies in schönster Weise die **Äolsharfe** mit ihrer Ordnung der Naturtöne vor. Sie antwortet damit in gewisser Weise auf das irrationale Raunen des Gongs (wie des Windes, der ihre Töne hervorbringt). Beide Instrumente haben dabei auch etwas vom anderen in sich: So ist der Gong kein reines Geräuschinstrument, sondern überlagert in sich verschiedene Klänge, ohne allerdings auf einen stabilen klaren Ton zu kommen. Die Äolsharfe andererseits hat zwar klare Tonhöhen, die den Proportionen der natürlichen Zahlen entsprechen, doch treten diese in ihrer zeitlichen Folge ganz unberechenbar und ohne deutliche Begrenzung ein. Von daher handelt es sich um ein Paar von „Fundamentalinstrumenten“, das einander viel zu sagen hat.

Mit diesem fundamentalen Paar lassen sich verschiedene weitere Instrumente gut kombinieren, nämlich solche, bei denen noch kein anthropogenes Tonsystem vorgegeben

ist. Diverse große **Trommeln** gehören hierzu, vor allem wenn sie nicht in einem rationalisierten Rhythmus geschlagen werden, sondern eher mit friktiv hervorgebrachten Geräuschen erklingen. Andererseits ist auch wahr, dass der Rhythmus als langsamere Schwingung des Tons verstanden werden kann und dass beiden wiederum die Ordnung der natürlichen Zahlen zugrunde liegt. Somit können an einfachen Proportionen orientierte Rhythmen als erste Schritte aus dem Chaos zum Kosmos hervorgehen und zum Ton (der Äolsharfe) überleiten.

Auf Seiten der Äolsharfe wäre das erwähnte **Trumscheit** hinzuzunehmen (wohl weniger mit seinem Trompetenschnarrsteg als mit einem einfachen symmetrischen Steg). Auf der einen Saitedes Trumscheits(im selben Ton gestimmt wie die Äolsharfe) können die Naturtöne der im Einklang gestimmten Äolsharfe als Flageolett von einem Spieler nachgeahmt und so in einen Dialog gezogen werden. Selbst (leise gespielte) **Naturtrompeten** kommen hier in Betracht. Man könnte auch eine (kleine) herkömmliche **Harfe** teilweise auf die Naturtöne stimmen oder eine ganze von vornherein entsprechend besaiten.

Desweiteren bieten sich Glissando-Instrumente an, etwa die **Singende Säge**. Wie das Trumscheit kann sie die Töne der Äolsharfe nachahmen, vermittelt aber auch gleichzeitig zwischen ihnen und nimmt durch das irrationale Gleiten und Suchen sowie durch den metallischen Klang auch Anteil an der Gongästhetik. Weiter entfernt käme als zweites Glissando-Instrument auch die **Lotosflöte** in Frage. Nicht zu vergessen sind alle möglichen **Streichinstrumente** ohne Bünde, besonders wenn die Saiten auf Naturtöne der Äolsharfe eingestimmt werden (etwa auf c g e b oder d; eine günstige Stimmung ist auch die Quint-Quart-Stimmung, z.B.: c-g-c'-g').

Schließlich könnte die menschliche **Gesang**stimme in das Ensemble integriert werden, mit Bevorzugung der Naturtöne und mit Glissandi.

Welche Gestaltungsweisen könnte das Ensemble der Fundamentalinstrumente verfolgen? Die natürliche Gestaltung mit dem genannten Instrumentarium ist die **Improvisation**, nicht die auskomponierte Musik, die zu einseitig der Welt der Ordnung und nicht dem Chaos angehört. Von daher sollte schon die Hervorbringung der Klänge nicht von vornherein am Ideal des schönen Tons orientiert sein, eher an der Entwicklung des Tons aus dem Geräusch. Hier gibt es eine reizvolle Mannigfaltigkeit der Gestaltung. Dies gilt auch in dynamischer Hinsicht, etwa bei dem in klassischer Musik fast unbekannten leisesten Hervorgehen aus dem Nichts und Verschwinden darin.

Die formale Gestaltung der Improvisation sollte möglichst lapidare Muster im Sinn haben:

- a) Dialogisches Abwechseln bzw. Hervortreten der Instrumente (ähnlich der Jazzpraxis)
- b) allmähliche Klangverdichtung und Auflösung
- c) rondoartige Wiederaufnahmen bzw. Variationen bestimmter Strukturen, dazwischen mehr oder weniger Kontraste etc.

Eine andere Möglichkeit ist die **Meditations**musik. Hier geht es gar nicht um Steigerungen, vielmehr um Beruhigungen und Harmonisierungen mit starkem Gebrauch von Pausen.

Drittens kommt auch eine einfache Form von **Programmmusik** in Frage, die sich am besten auf naturgegebene oder archetypische, womöglich zyklische Inhalte bezieht, z.B.:

- a) vier Jahreszeiten
- b) vier Tageszeiten
- c) vier Elemente
- d) vier Temperamente
- e) sieben Schöpfungstage etc.

Das letztgenannte, deutlich kulturell geprägte Beispiel ist vielleicht schon zu rational elaboriert, um mit den Mitteln des genannten Instrumentariums allein zu überzeugen. Es ließe sich aber mit einer weiteren Gestaltungsweise verbinden, der **Rezitation**, (die in diesem Fall auf den biblischen Schöpfungsbericht zurückgreifen könnte). Auch viele andere Rezitationstexte sind vorstellbar; sie sollten aber nicht nur sparsam an Worten sein, sondern auch keine komplizierten Geschichten erzählen, eher Zustände aussprechen. (Hier fallen mir die schönen Worte Johann Georg Hamanns aus seiner *Aesthetica in nuce* ein: „Sieben Tage saßen unsere Urahnen in Stillschweigen und Staunen – und taten ihren Mund auf zu geflügelten Sprüchen.“)

Schließlich könnten die Instrumente zur Begleitung einer **Gesangstimme** dienen. Diese sollte aber entweder nur Vokalisieren verwenden – damit steht sie im Prinzip auf derselben Ebene wie die Instrumente, emergiert aber gleichzeitig zum menschlichen Laut –, oder sie sollte fundamental orientiertelyrische, archaische Dichtungen verwenden, durchaus auch in fremdensprachigen Worten, deren Bedeutung man allenfalls intuitiv erahnt. (Sogar in der traditionellen Musik kann ja eine Vokalmusik genossen werden, deren Sprache man nicht versteht.)

Insgesamt ist zu beachten, dass es mit diesem Instrumentarium nicht um eine Art „Konzertieren“ (im Sinne von „concertare“ = wettstreiten, sich gegenseitig überbieten) gehen kann, eher um Reduzieren und Sich-einlassen. Gerade damit könnte das Ensemble auf das antworten, was uns in der gegenwärtigen Situation fehlt.