

# Um Zeit

**L**ange Zeit hat in der europäischen Musiktheorie die Zeit kaum eine Rolle gespielt. Das mag überraschen, gilt doch die Musik im Allgemeinen als die Zeitkunst schlechthin. Aber erst seit dem frühen 20. Jahrhundert geriet in der Musik die Zeit ins Blickfeld. Das geschah zu dem Zeitpunkt, als mit dem Zusammenbruch der Tonalität die traditionellen musikalischen Formen von einer tödlichen Krise erfasst wurden. Auf diese neue Situation war die Musiktheorie zunächst durchaus unvorbereitet. Seither ist viel zum Thema Zeit und Musik geschrieben worden, klare Positionen haben sich aber nicht herausgebildet. Eine Schwierigkeit besteht sicher darin, dass die Philosophie kaum zureichende Begriffsapparate zum Problem der Zeit bereitstellt. Vor allem seit Einstein sind Hoffnungen immer wiedergekehrt, die Physik könne Entscheidendes zum Erfassen des Zeitproblems auch in der Musik beitragen; von anderer Seite werden Lösungen aus dem Bereich der Psychologie erwartet.

## Es geht um die Zeit

Die Komponisten hatten zu Beginn des 20. Jahrhunderts das Eindringen der Zeit ins vormals feste, räumlich empfundene Gefüge der musikalischen Form durchaus als Katastrophe empfunden (das äußert sich etwa in den Schocks, von denen die Musik in den Werken dieser Zeit immer wieder getroffen wird). In der Folge wurden aber zahlreiche Versuche unternommen, die Konsequenzen dieser Katastrophe zu verdrängen, die Katastrophe nicht als endgültig zu betrachten und auf die Abwendung ihrer Folgen zu hoffen. So stellt sich retrospektiv ein großer Teil der Musik des 20. Jahrhunderts als eine Reihe von Versuchen dar, ein eigentlich verloren erkanntes Terrain mit erfinderischen Mitteln zurückzugewinnen: von Schönbergs Restitution der Beethovenschen Formen mit Hilfe der Zwölftontechnik bis hin zu Wolfgang Rihms – ebenfalls noch Beethoven verpflichteteter – behaupteter »Ewigkeit des Expressionismus«. Das erfolgreichste Mittel dieser Art scheint die Umdeutung von Zeitlichem in Räumliches zu sein, wie sie paradigmatisch Karlheinz Stockhausens berühmter Aufsatz ... *wie die Zeit vergeht*... vorführt. Das Wort »Zeitkonstruktion« drückt diesen Vorgang gut aus; im Allgemei-

nen gerät das Paradoxe dieser Formulierung nicht ins Bewusstsein: eine konstruierte Zeit ist bereits eine verräumlichte, gewissermaßen gezähmte Zeit. Selbst John Cage, der gegenüber dem Phänomen Zeit im Allgemeinen viel sensibler war als Stockhausen, entgeht der ominösen »Zeitkonstruktion« nicht.

## Um – herum

Es scheint schwierig zu sein, von der Zeit zu reden, ohne von Metaphern aus dem Bereich des Räumlichen Gebrauch zu machen. Völlig unmöglich ist es wohl, Zeitliches mit einem *einzelnen*, in einer Definition verankerten Begriff zu erfassen. Erfolgversprechender könnte die Verwendung von *binomischen* Bildungen sein. Das Zeitliche wäre dann ein Drittes, dessen Bestimmung sich aus der Beziehung auf zwei Räumliches bezeichnende Begriffe ergäbe, analog zu gewissen Denkfiguren der chinesischen Tradition, die François Cheng beschrieben hat: »Zum dreieitlichen Denken wäre noch zu bemerken, dass in der traditionellen chinesischen Rhetorik und dann in der traditionellen Ästhetik die Begriffe und Stilfiguren häufig paarweise auftreten. Jedoch ist ein ›Binom‹, beispielsweise ›yin-yang‹, ›Himmel-Erde‹, ›Berg-Wasser‹, selbst Ausdruck der Dreiheit, denn es drückt nicht nur die Vorstellung jeder der beiden Einheiten aus, sondern auch die Vorstellung von dem, was sich dazwischen abspielt.«<sup>1</sup> – Es sei angemerkt, dass sich schon in der Wahl der Titel der Umgang eines Komponisten mit Raum und Zeit andeutet: bevorzugt Stockhausen Ein-Wort-Titel (*Punkte, Gruppen, Carré* etc., selbst *Licht*), so entspricht das seiner Ausrichtung aufs Räumlich-Greifbare; ein mehr dem Zeitdenken verpflichteter Komponist wie Morton Feldman findet dagegen oft zwei- oder mehrgliedrige Titelformulierungen (*Coptic Light, False Relationships and the Extended Ending, I Met Heine on the Rue Fuerstenberg* etc., selbst *Violin and String Quartet*). Eine interessante, die Regel bestätigende Ausnahme ist *Neither*: e i n Wort, das aber in zwei Richtungen weist.

## ... um ...

Das Wort *um* diente laut Grimms Wörterbuch zunächst nur zur räumlichen Bestimmung. Es bringt zum Ausdruck, »dass sich ein gegenstand gleichzeitig oder nacheinander in mehr als einer richtung zu einem anderen gegenstande bewegt«. Daneben erscheint schon sehr früh »die breite schicht der übertragenen verwendungen, besonders in causalem und finalem sinne«<sup>2</sup>. – Bildungen mit *um* können, auch in musikalischen Zusammenhängen, am bes-

1 François Cheng, *Fünf Meditationen über die Schönheit*, München 2008, S. 137.

2 Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Elfter Band, II. Abtheilung. Leipzig 1936, Sp. 761. **8**

ten veranschaulichen, wie aus dem Raumdenken ein Zeitdenken hervorwächst. So bezeichnet *um* gut die Ungreifbarkeit eines Kerns, das Nebeneinander verschiedener Richtungen, die Vorstellung kreisförmiger Bewegungen oder das Vorherrschen von Tendenzen (statt von Fixierbarem).

### Umkehrung (I)

Wenn man sich in der Zeit gegen die Unendlichkeit bewegt, ist die Zeit nicht zu fassen. Anders steht es, wenn die Unendlichkeit *auf uns zu kommt*. Der russische Theologe und Universalgelehrte Pawel Florenski hat, anschließend an Gedanken des Mathematikers Georg Cantor, auf die Bedeutung der Idee einer *aktualen Unendlichkeit* hingewiesen. Das »Unendlichgrosse« ist Cantor zufolge nicht nur das »unbegrenzt Wachsende«, mathematisch durch die »konvergenten unendlichen Reihen« zu betrachtende, sondern es ist auch in der »bestimmten Form des Vollendet-Unendlichen« mathematisch fassbar. »Florenski unterstützt diese Überzeugung von der wirklichen Existenz des Aktual-Unendlichen und betont, dass Cantor einen wesentlichen Perspektivenwechsel in die moderne Wissenschaft gebracht habe: Während die bisherige Wissenschaft alles *sub specie finiti*, das Unendliche aus der Sicht des diesem zustrebenden Endlichen, betrachtet habe, sei es Cantor zu verdanken, dass nunmehr auf der wissenschaftlich gesicherten Grundlage des Transfiniten der umgekehrte Blick, *sub specie infinitatis*, das Endliche aus der Sicht des Aktual-Unendlichen auf völlig neuartige Weise begreift.«<sup>3</sup> Es bleibt festzuhalten, dass die ältere Denkweise sich von den hergebrachten räumlichen Schemata nicht lösen kann, während Cantors und Florenskis Auffassung Entscheidendes zur Entwicklung eines neuartigen Zeitdenkens beitragen kann.

### Umkehrung (II)

Wenn es um die Zeit geht, richtet sich der Blick notwendig auch auf die Vergangenheit. Dieser Blick rückt durch die Vorstellung einer *Umkehrbarkeit der Zeit* in ein neues Licht. Im räumlich bestimmten Denken war das Verhältnis zur Vergangenheit unvermeidlich ein *nostalgisches*; in der Nostalgie wird die Vergangenheit zum Raum. Die Musik, soweit sie noch räumlich gedacht wird, verfällt früher oder später der Nostalgie, wie es an zahlreichen Werken auch der jüngsten Avantgarde zu beobachten ist. Unter den Bedingungen der umgekehrten Zeit kann die Vergangenheit auch als etwas uns Entgegenkommendes er-

scheinen, sie kann im äußersten Fall Gegenwart werden aus der Zukunft her. Im Spätwerk Nonos treten öfter »archaische« reine Quintklänge als Symbole des Zukünftigen auf. Umgekehrt eignen sich viele der neuesten, etwa elektronisch erzeugten Klänge zur Bebilderung urtümlicher Welten.

### Schwächen

Die meisten Schwächen der Musik heute erscheinen als *rhythmische Schwächen*. Die Stärke des Bewusstseins davon steht im umgekehrten Verhältnis zur Schwierigkeit des Benennens der Gründe, auf denen dieser unabweisbare Eindruck beruht: Die Frage nach dem Rhythmus ist so eng mit der Frage nach der Zeit verknüpft, dass die Probleme bei der Erfassung der einen auch bei der Analyse des anderen auftreten. Gerade Musiker, die ein starkes »rhythmisches Gefühl« besitzen, können über diese ihre Begabung nicht sprechen. Ebenso ist es den meisten Musikkennern unmittelbar klar, ob etwa ein Stück »zu lang« oder »zu kurz« ist, ohne dass sie diesen Eindruck zureichend begründen können. (Die Minutendauer spielt dabei selbstverständlich gar keine Rolle; es gibt »zu lange« Stücke von Webern ebenso wie »zu kurze« vom späten Feldman.)

### Verluste (I)

Der Einbruch der Zeit hat den fast vollständigen Verlust der Lehrbarkeit des Komponierens zur Folge. Der Schock kann genauso wenig Gegenstand einer strengen Lehre sein wie die glückhaft erfüllte Zeit. – Florenski zufolge steht die neuere Weltanschauung im Zeichen der Diskontinuität. Die Vorstellung der Diskontinuität war zunächst mit dem Raum verbunden. Im Raum deutlich trennbare Dinge existierten im Kontinuum der Zeit. Heute, bei zunehmender Kontinuität des Räumlichen (nicht zuletzt der Kulturräume), ist die Diskontinuität auf die Zeit übergegangen. Die Zeit kann hin und her springen wie eine abgelenkte Magnetnadel. Der Komponist kann sich diesem Hin und Her einfach überlassen, er kann aber auch versuchen, selbst hier noch Gesetzmäßigkeiten zu entdecken. Dem Einbruch des Unvorhergesagten soll er sich aber nie ganz entziehen. Seine Musik kann einen im Wesentlichen vorbereitenden Charakter haben (der Titel »Präludium« ist ja durch Nono wieder zu Ehren gekommen). Sie muss allerdings auf Ereignisse vorbereiten, die sie selbst nicht kennt; doch verleiht gerade dies ihr einen ganz spezifischen Gehalt.

3 Frank Haney, *Zwischen exakter Wissenschaft und Orthodoxie. Zur Rationalitätsauffassung Priester Pavel Florenskis*, Frankfurt am Main 2001, S. 110f.

## Verluste (II)

Was ehemals Handwerk hieß, sieht sich durch das Zeitdenken in ganz neue Verhältnisse gestellt. Die vornehmste alte Handwerkskunst war, auch in der Musik, das *Bauen*: heute kann niemand mehr bauen. Das hat aber nicht einfach ein Verschwinden des Handwerks zur Folge, eher eine Art Selbstbesinnung. Die raumgebundene Musik hatte das Handwerk zur Technik steigern können, bis zuletzt Musik und musikalische Technik fast gleichbedeutend waren. Der mit der Zeit umgehende Komponist sollte durchaus in der Lage sein, die hergebrachten musikalischen Techniken zu beherrschen: um die auf diese Weise klar definierten Grenzen der raumgebundenen Musik zu erkennen und Möglichkeiten jenseits dieser Grenzen zu erkunden, ohne Gefahr zu laufen, sich unversehens wieder in einer musikalischen Raumzelle eingesperrt zu finden. Der Komponist arbeitet mit der steten Abstoßung des Räumlichen. Das erfordert ebensoviel Sorgfalt wie ehemals die Konstruktion des Räumlichen. Das Gelingen des Zeitlichen lässt sich aber dadurch noch nicht erzwingen, es erscheint, wie die Zeit als Ganze, als *Geschenk*.

### Die Zeit ist um

Erst das Ende der Zeit erlaubt ihre Deutung. (Vielleicht kann man grundsätzlich sagen: Der Raum lässt sich besser von seinem Anfang her denken, die Zeit von ihrem Ende.) Der Komponist, dem die Zeit zum Problem wird, kann seinen Stücken kein Ende im traditionellen Sinn verordnen. Er kann seine Musik aber auch nicht naiv einem unendlich gedachten Zeitfluss gleichsetzen. Es scheint, dass er, um ein Stück zu Ende zu bringen, *ein Wort sprechen muss*: festgesetztes Ende und semantische Bestimmung scheinen in der Musik unauflösbar zusammenzuhängen. Auch wenn die Musik, wie beim späten Feldman, gleichsam aus Altersschwäche einen natürlichen Tod stirbt, spricht der Komponist noch sein »Es ist zu Ende«. Das Wort ist nötig, um die Musik zur Ruhe zu bringen, die sonst im Traum des Hörers als Raum *und* Zeit negierendes Gespenst umgehen würde.

### Um nicht zu wissen

Der moderne Begriff der Unendlichkeit ist vor allem von der Vorstellung einer Unendlichkeit des Wissens bestimmt. Seine Quantifizierung verweist das Wissen aber unwiderruflich in den Bereich des Räumlichen. Das Wissen über räumlich gedachte Musik kann solide in der

legt werden. Zeitlich gedachte Musik kann zwar auch Wissen auf sich ziehen, sie enthält jedoch gleichsam einen wasserabstoßenden Kern, der es verhindert, dass das Wissen an ihr ein für allemal haften bleibt. Die Möglichkeit zeitlich gedachter Musik ist in der restlos gewussten Welt die immer neue Möglichkeit des Nichtwissens. In solcher Musik eröffnen sich nicht so sehr neue Unendlichkeiten als neue *Qualitäten*. – Die Komponisten scheinen heute fast die einzigen zu sein, die *nicht wissen, was Musik ist*. In der Blütezeit der räumlich gedachten Musik galten sie als die einzigen, die es *wussten*: und so wird der ganze Bereich der Musik einer Umkehrung unterworfen; mit Folgen, die noch keineswegs absehbar sind.

### Mit der Zeit umgehen

Es scheint, dass sich die Erfahrung der Zeit besser in einer Musik fassen lässt, die sich überwiegend im leisen Bereich bewegt. Laute Klangereignisse bewirken fast unvermeidlich den Eindruck einer räumlichen Selbstbehauptung im Sinne eines *Ich bin hier*; die Zeitwahrnehmung wird so erheblich gestört. – Auch heute ist es die Schwäche der meisten musikalischen Poetiken, dass sie zu raumgebunden sind und dadurch zu schnell erschöpfbar. Die unerschöpfliche Unendlichkeit ist aber ein letzter Hort nicht nur der Metaphysik, sondern auch der Poesie. Eine *Poetik der musikalischen Zeit* zu entwickeln wäre eine dringliche Aufgabe. – Mitten in die neuere, auch in der Literatur anzutreffende Poetik der Langsamkeit führt eine Bedeutung von um, nach der dieses Wort (so definiert es das Wörterbuch) den »Gegensatz des geradesten und kürzesten Weges«<sup>4</sup> bezeichnet. Das ist schon fast eine Anleitung zum Komponieren.

### Bitte um Zeit

Zu den täglichen Bitten des Komponisten gehört die Bitte um Zeit. Nach allen Seiten von Zeit umgeben zu sein, wünscht sich der Komponist, und dasselbe wünscht er auch seiner Musik. – Aber die Zeit ist um, jeden Tag. Die moderne Sprache sagt *um ein Uhr* und meint damit einen exakten *Zeitpunkt*. Aus diesem Gebrauch ist der ursprüngliche Gebrauch von *um*, der eine Vielheit von Richtungen meinte, ganz verschwunden. Der präzise Zeitpunkt negiert die Zeit. Die Verdopplung *um und um* bedeutete in der Sprache des Barock »letzten Endes«<sup>5</sup>. Das Zeitdenken lebt aus der Hoffnung, die Apokalypse sei noch fern – es gebe noch Umwege zu machen, geheime Wege ins Unbegangene zu finden.

4 Deutsches Wörterbuch, a.a.O., Sp. 798.

5 Ebd. Sp. 801.

## die stedte sind umb

»verjagt man euch, so gehet aus einer stadt in die andere, und wen die stedte alle umb sind, dan will ich komen mit dem jungsten tage.«<sup>6</sup>  
– »Jetzt, am 18. März 2008 um 13 Uhr 30, oder auch: um die Vorfrühlingszeit, oder auch: um Ostern, beginne ich eine Bewegung auf eine neue Stadt der Musik zu (eine Stadt aus Zeit), um vielleicht für eine Zeit in ihr wohnen zu können.« ■

## Werkverzeichnis (Auswahl)

### Musik für Orchester

Orchesterstück (2002/2003)

Komposition ohne Titel für 18 Streichinstrumente, Glocken und Glockenspiel, Schlagzeug, Streicher (1999)

*Feld und Leuchten* für Kammerorchester (1997)

*Verbundene Berge* für großes Orchester (1992)

*Wege des Wanderers* für großes Kammerorchester »In memoriam Andrej Tarkovski« (1989)

*Berceuse* für großes Orchester (1983)

Konzert für Klarinette und Orchester (1982)

### Kammermusik

*Der Weg und die Zeit* für Klavier, Schlagzeug, Violoncello, Violine, Flöte und Klarinette (2006)

Trio für Violine, Viola und Violoncello (2001)

Komposition ohne Titel für drei Flöten, drei Klarinetten und drei Hörner (2000)

Trio für Flöte, Violoncello und Klavier (1998)

Duo II für Violoncello und Klavier (1998)

Komposition ohne Titel für Violine, Violoncello und Klavier (1997)

Komposition ohne Titel für zwei Violinen und Klavier (1997)

Komposition ohne Titel für Klarinetten, Streichquartett und Klavier (1997)

(Die drei Kompositionen sind einzeln oder als Zyklus aufführbar.)

Quartett für Violine, Viola, Violoncello und Klavier (1996)

Trio für Oboe, Violoncello und Klavier (1996)

Duo I für Violoncello und Klavier (1995)

Quintett für Klarinette und Streichquartett (1993)

Trauermusik für acht Bläser und Harfe (1980)

### Werke für Streichquartett

4. Streichquartett (2004)

3. Streichquartett (1999)

2. Streichquartett »In memory of Morton Feldman« (1988)

1. Streichquartett (1982)



6 Martin Luther, zit. n. Deutsches Wörterbuch, a.a.O., Sp. 798.

Albert Breier

### Klaviermusik

Klavierstück VI (1996)

Klavierstück V (1993)

Klavierstück II (1989)

Klavierstück IV (1987)

Klavierstück III (1987)

Klavierstück I (1983)

(Die sechs Klavierstücke sind einzeln oder als Zyklus aufführbar.)

### Orgelmusik

Komposition (ohne Titel) für Violoncello und Orgel (1986)

*Execution* für Orgel vierhändig (1981)

### Geistliche Chormusik

Messe für 24-stimmigen gemischten Chor a cappella (2007)

Psalm 76 für achtstimmigen gemischten Chor a cappella (2001)

*Cantus poenitentialis* (2001): A Psalm 38, B

*Cantus de missa pro remissione peccatorum* für vier Solostimmen

Requiem a 12 voci für zwölfstimmigen gemischten Chor a cappella oder Solistenensemble (2000)

### CDs

Albert Breier, Klavierstücke I-VI (1983-1996),  
Albert Breier, Klavier, edition laura  
001&002

Albert Breier, Duo für Violoncello und Klavier  
II (1998), Adelheid Schloemann, Cello;  
Albert Breier, Klavier. edition laura 003

Albert Breier, *Der Weg und die Zeit* für Klavier,  
Schlagzeug, Violoncello, Violine, Flöte und  
Klarinette (2006), Albert Breier, Klavier;  
Helmut Menzler, Cello; Adam Weisman,  
Schlagzeug; Christian von Borries, Flöte;  
Udo Grimm, Klarinette; Kirsten Violine.  
New Classical Adventure (NCA). (Siehe  
die Rezension in diesem Heft S. 54)

Gesamtverzeichnis siehe: [www.albert-breier.de](http://www.albert-breier.de) 11