

Offenbarung von Rationalität und Schönheit

Per Nørgårds Naturbegriff

1 Brief an Thomas Laub, Athen 25. April 1903. In: Irmelin Eggert Møller und Torben Meyer (Hrsg.): *Carl Niensens breve*, Kopenhagen 1954..

In den Werken der dänischen Komponisten des 20. Jahrhunderts tauchen Naturthemen immer wieder auf. Carl Nielsen (1865-1931) ist wohl das berühmteste Beispiel dafür, aber auch ein Außenseiter wie Rued Langgaard muß in diesem Zusammenhang erwähnt werden. Nielsen hat zum Beispiel die *Helios-Ouvertüre* geschrieben, wo er den Lauf der Sonne über den Himmel beschreibt, und Langgaard hat seine 4. Symphonie *Laubfall* genannt. Es gibt also eine gewisse dänische Tradition für die Verbindung von Natur und Musik und so mag es kaum verwundern, daß die Natur auch für den dänischen Komponisten Per Nørgård (geb. 1932) eine Rolle spielt. Allerdings ist sie bei ihm mit einem ganz anderen Naturbegriff verbunden.

Die Nordische Tradition

Carl Nielsen hat eine Musikästhetik entwickelt, die ungewöhnlich reich an Naturmetaphern ist. Seiner Meinung nach ist die Musik sehr eng mit der Natur verbunden. Deshalb stellt er zwei Forderungen zur guten Komposition auf: Einerseits muß sie einfach sein, andererseits muß sie die organische Qualität der Natur besitzen. Nielsen betont immer wieder die Wichtigkeit eines einfachen und lebensfähigen musikalischen Stils, der als Gegensatz zur »überschwänglichen« Spätromantik gesehen wird. Seine anti-romantischen Ansichten hat Nielsen unter dem Einfluß des Freundes, des Organisten und Komponisten Thomas Laub (1852-1927), entwickelt. Er behauptet den Vorrang der einfachsten Intervalle wie große und kleine Terz, Quarte und Quinte, was wohl als eine Reaktion gegen die von Chromatik durchdrungene »unendliche Melodie« von Richard Wagner aufzufassen ist. Nielsen meint, daß diese Intervalle mit der Natur verbunden sind und erwähnt als Beispiel die Terz, die im Ruf des Kuckucks zu hören ist.

Zur Beschreibung der organischen Kräfte in der Musik benutzt er häufig Naturmetaphern. So sah er beispielsweise die Blüte als Manifestation einer gewaltigen, alles durchströmenden Lebenskraft. In einem Brief an

Laub beschreibt er die Entwicklung der neuen Musik in folgender Weise: »Die Reaktion (gegen die Spätromantik) wird kommen wie eine starke Wurzel, die Nahrung aus dem Dünger zieht, gepeitscht von den Nesseln im Wind, sich vor dem Unkraut hütend und doch dieselbe Nahrung aus der Erde saugend, um dann schließlich ein guter Baum zu werden – kein neuer und seltsamer – und eine kleine Frucht fallen zu lassen, sich glücklich preisend wenn diese Wurzeln schlagen könnte.«¹ An anderer Stellen beschreibt er das musikalische Material als »rotes, warmes Menschenblut, Sehnen, Muskeln, starke Wurzel durch den Dünger.«

Wachstum und Lebenskraft sind Schlüsselworte, wenn man die Naturverbundenheit von Carl Niensens Musik charakterisieren will. Am deutlichsten verkörpern das »organische« Ideal vielleicht die Symphonien Nr. 3, *Espansiva*, und 4 *Das Unauslöschliche*. Beide Titel sind Synonyme für die alles durchströmende Lebenskraft der Natur. Diese Lebenskraft wird übrigens besonders durch den Rhythmus ausgedrückt.

Als Per Nørgård anfang zu komponieren, beschrieb er seinen Ausgangspunkt als »das Universum des nordischen Sinnes«. Seine Vorbilder waren die Komponisten Jean Sibelius (1865-1957) und Nørgårds Lehrer an der Kopenhagener Musikhochschule, Vagn Holmboe (1909-96). Die Musik von Sibelius wurde damals weitgehend als Schilderung der Natur angesehen. Daß Nørgård aber eine andere Auffassung von der Naturverbundenheit in Sibelius' Musik hatte, geht aus einem berühmten Brief an den finnischen Komponisten von 1954 hervor². Seiner Meinung nach ist dessen Musik kein Abbild der Natur, sondern in ihrer Wirkungsweise eng mit dem organischen Leben der Natur verwandt. Als Beispiel erwähnt er die formbildende Rolle der Metamorphosentechnik, die auch in Holmboes *Sinfonia boreale* (1952) vorhanden ist. Damit nimmt er Niensens Gedanken vom organischen Charakter der Musik wieder auf. Die Musik ist also gewissermaßen der Natur nachgebildet, aber die Naturverbundenheit liegt auf der inneren, strukturellen Ebene. Es geht nicht um programmatische Absichten, sondern um ein kompositorisches Prinzip.

Eine ganz bestimmte Stelle in Sibelius' 5. Symphonie scheint für Nørgård eine besondere Rolle gespielt zu haben, und zwar der Anfang des letzten Satzes. Man hört hier eine Ostinatofigur in zwei Tempi gleichzeitig vortragen, so daß eine Drei- und eine Viertaktperiode miteinander interferieren³. Das Phänomen der Interferenz und die Mehrschichtigkeit überhaupt hat in Nørgårds Produktion seit

2 Per Nørgård, *Dear Mr. (Sibelius)*, in: *Nordic Sounds*, 3/1997, S. 3-7.

3 Jørgen I Jensen, *Per Nørgårds musik*, Kopenhagen 1986, S. 36-37.

den 60er Jahren bis heute eine enorme Rolle gespielt.

Sibelius hat übrigens Nørgårds Interpretation seiner Musik energisch mit den Worten zugestimmt: »Nur selten habe ich einen Brief empfangen, der von einem solchen Verständnis für mein Werk Zeugnis gibt«⁴.

Naturnahe Aspekte bei Nørgård

Man kann die naturnahen Aspekte in Nørgårds Schaffen in vier Bereiche einteilen, und zwar: a) das organische Prinzip wie es in der »Unendlichkeitsreihe« sich entfaltet, b) die Rationalität der Natur c) die Verwendung der Naturtonreihe und der Untertonreihe und d) Nørgårds holistische Philosophie. Im folgenden möchte ich diese vier Aspekte nacheinander behandeln.

Das organische Prinzip

Am Ende der 60er Jahre hat Nørgård seine eigene Variante des Serialismus entwickelt, die sogenannte Unendlichkeitsreihe. Die Reihe wird zum ersten Mal im zweiten Teil des Orchesterwerks *Voyage into the Golden Screen* von 1968 voll auskomponiert. Es geht um eine formelhafte Entwicklung eines zweitonigen Motivs, die theoretisch ins Unendliche weitergehen kann. Im Gegensatz zum gleichzeitigen Serialismus von Boulez und Stockhausen ist das Prinzip also nicht Wiederholung und Variation einer Zwölftonreihe, sondern eine fortschreitende Entwicklung eines musikalischen Keims. Die ständige Veränderung der melodischen Gestalt kann man als Metamorphose bezeichnen, wobei Nørgård die Unendlichkeitsreihe als organisches Prinzip gesehen hat. Seine Musik ist in ihrer Kompositionsweise der Natur ähnlich. In diesem Sinne kann man die Unendlichkeitsreihe als den konsequenten Ausdruck seiner Bewunderung für Sibelius ansehen.

Eine der vielen interessanten Eigenschaften der Unendlichkeitsreihe findet sich in ihrer »Melodie«, die immer in mehreren gleichzeitigen Tempi vorhanden ist. Zum Beispiel findet man in den Tönen Nr. 1, 5, 9 usw. die Reihe wieder. Nimmt man jeden 8. oder jeden 16. Ton findet man die Melodie in einer langsameren Version, und so gibt es immer wieder langsamere Versionen der Reihe. Dementsprechend kann man zwischen die ersten zwei Töne vier schnellere Töne einschieben, so daß die Reihe sich auch in den kleinen Notenwerten erweitern kann. Die Reihe ist also im doppelten Sinne unendlich. Man kann hier von mehreren gleichzeitigen, größeren oder kleineren Wellenlängen reden. Diese

Mehrschichtigkeit ist ein Merkmal von Nørgårds Musik, das von seiner Verwandtschaft mit dem späten Sibelius Zeugnis gibt.

Innerhalb dieses Systems, das sich ins unendlich Kleine und ins unendlich Große erweitern kann, ist es unmöglich zu sagen, welche »Wellenlänge« die ursprüngliche ist. Nørgård spricht von einer »offenen Hierarchie«. Diese Idee ist von größter Bedeutung für seine Kompositionen nach *Voyage into the Golden Screen*. Er meint, daß alle Erscheinungen von einem gemeinsamen Prinzip durchdrungen seien. In diesem Sinne ist die offene Hierarchie der Unendlichkeitsreihe nicht nur Abbild der Natur, sondern des ganzen Daseins.

Die Rationalität der Natur

Für Nørgård ist die Natur eine Offenbarung von Rationalität und Schönheit, zwei Eigenschaften die seiner Meinung nach untrennbar miteinander verbunden sind⁵. Die Rationalität sieht er in der Gesetzmäßigkeit, daß alle Schöpfungen der Natur, vom Blatt des Baumes bis zum menschlichen Schenkelknochen, mit der größtmöglichen Zweckmäßigkeit konstruiert seien. Diese Phänomene sind technische Hochleistungen, die die menschliche Ingenieurkunst noch nicht nachzuahmen vermocht habe. Das Resultat dieser Zweckmäßigkeit oder Rationalität ist Schönheit.

Ein sich ständig wiederholendes Element der Ingenieurkunst der Natur sind die Proportionen des goldenen Schnitts. Schon Bartók war auf diese Tatsache aufmerksam geworden, und es ist wahrscheinlich kein Zufall, daß sich Nørgård für den goldenen Schnitt gerade zu einer Zeit zu interessieren begann, als Ernő Lendvai seine berühmte Bartók-Studie publiziert hatte⁶. Hier weist er nach, wie der goldene Schnitt in Bartóks Werken, zum Beispiel in der *Musik für Saiteninstrumente, Harfe und Celesta*, eine wichtige formbildende Rolle spielt.

Für Nørgård ist das Prinzip des goldenen Schnitts besonders im Bereich des Rhythmus von Bedeutung. Im Orgelwerk *Canon* von 1972 strebt er eine genaue Notation der »goldenen Proportionen« durch die sogenannte optische Notation an, eine Notation, die eine Alternative zur herkömmlichen Notationsform darstellt. Die optische Notation war in diesem Fall notwendig, weil die Proportionen des goldenen Schnitts sich nur annähernd mit der herkömmlichen Notationsform angeben lassen. Es hat sich jedoch erwiesen, daß die herkömmliche Notationsform, trotz der komplizierten Notenwerte, für die praktische Ausführung des Stücks unvermeidlich war.

4 Per Nørgård 1997, S. 6.

5 In einem Artikel beruft er sich auf die Übereinstimmung mit Goethe in dieser Beobachtung (*Svar til Poul Nielsen* in: Hansen, Ivan (Hrsg.), *Per Nørgård – artikler 1962-82*, Kopenhagen 1982, S. 39-45.

6 Ernő Lendvai, *Béla Bartók, an Analysis of his Music*, London 1971.

8 Per Nørgård, *Svar til Poul Nielsen*, in: Ivan Hansen, (Hrsg.): *Per Nørgård – artikler 1962-82*, Kopenhagen 1982, S. 39-45.

Wie die Unendlichkeitsreihe stellt auch der goldene Schnitt eine offene Hierarchie dar in dem Sinne, daß die Proportionen auf immer kleineren oder größeren Schichten erscheinen können. Auf diese Weise gibt es einen inneren Zusammenhang zwischen den melodischen und rythmischen Elementen von Nørgårds Musik.

Naturtonreihe und Untertonreihe

Wenn die Unendlichkeitsreihe als das Äquivalent des organischen Lebensprinzips der Natur anzusehen ist, dann muß man sagen, daß Nørgård mir der Verwendung der Proportionen des goldenen Schnitts versucht hat, die Ordnung der Natur zu veranschaulichen, oder auf jeden Fall als strukturelles Prinzip in seiner Musik zu benutzen. In diesem Zusammenhang ist die Verwendung der Naturtonreihe eine logische Konsequenz von Nørgårds kompositorischer Entwicklung.

Wie der goldene Schnitt kommt auch die Naturtonreihe in dem Orgelwerk *Canon* zum ersten Mal als strukturelles Prinzip zur Entfaltung. In diesem streng seriellen Werk wird die Naturtonreihe durch die Formel der Unendlichkeitsreihe verarbeitet. Damit zeigt Nørgård, daß die Unendlichkeitsreihe ein kompositorisches Prinzip ist und keine feste melodische Gestalt darstellt. *Canon* ist in sieben Zyklen gegliedert, wobei die Naturtonreihe nur im 1., 4. und 7. Zyklus verwendet wird. Obwohl die Naturtonreihe also nicht den einzigen Tonvorrat stellt, sind die Gesetzmäßigkeiten der Reihe maßgebend für das Tonmaterial der übrigen Zyklen. In *Canon* nutzt Nørgård die Tatsache, daß die Naturtonreihe eine in sich offene Hierarchie darstellt. Das heißt, jeder Ton kann als Ausgangspunkt einer neuen Naturtonreihe benutzt werden, eine Möglichkeit, die er in *Canon* ausprobiert.

Die sogenannte Untertonreihe ist eine Art Schatten zur Obertonreihe. Schon Rameau hat wahrgenommen, wie Saiten von doppelter, dreifacher oder vierfacher Länge der angeschlagenen Saite in Bewegung gesetzt werden können, jedoch ohne daß ein Ton zu hören ist. Nørgård hat herausgefunden, daß, wenn zwei Töne sehr laut zusammenklingen, der eine lang ausgehalten, der andere sich bewegend, man die Untertonreihe als Interferenztöne⁷ hört. Diese Reihe ist eine Umkehrung der Naturtonreihe, aber nur insofern, daß statt eines Dur-Dreiklanges ein Moll-Dreiklang entsteht. Mit der Gegenüberstellung der Natur- und der Untertonreihen hat Nørgård die Polarität zum Thema seiner Kompositionen gemacht. Dies passiert zum ersten Mal in der

9 Per Nørgård, *Vækst – som ledebillede og proces* in: Ivan Hansen, (Hrsg.), *Per Nørgård. Artikler 1962-82*, Kopenhagen 1986, S. 80-97.

7 Jensen, 1986, S. 156-157.

3. *Symphonie* von 1975. Damit zeigt er, daß seine Kompositionstechnik nicht nur auf dem organischen Prinzip basiert, sondern ein dialektischer Prozeß ist. Die musikalische Dialektik wurde zur zentralen These, als Nørgård in der Kulturdebatte der 70er Jahre⁸ seine Musikästhetik rechtfertigen mußte.

Holistische Philosophie

In Nørgårds holistischer Philosophie wird das organische Prinzip, das musikalisch die Unendlichkeitsreihe verkörpert, auf das ganze Dasein übertragen. Am deutlichsten formulierte er sie in dem Artikel *Vækst – som ledebillede og process (Wachstum – als Leitbild und Prozeß)* von 1979⁹. Ausgehend von seiner kompositorischen Arbeit spricht er von der Notwendigkeit eines Leitbilds für die organische Entwicklung, ein Gedanke der sich auf viele Ebenen des Daseins übertragen läßt. Ein Leitbild kann man sich nicht ausdenken, es ist eher eine Art Vision. Die Aufgabe des Künstlers besteht darin, durch seine Intuition seinen Geist für die Offenbarung des Leitbilds zu öffnen. Andererseits muß er sehr bewußt mit dem musikalischen Material umgehen, wenn er eine fertige Komposition ausarbeiten will. Die Doppelrolle des Bewußten und Unbewußten ist eine Lebensbedingung für den Künstler wie für den Alltagsmenschen.

Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß Nørgård hier immer vom Wachstum als einem organischen Begriff spricht. Es ist für ihn eine dialektische Entwicklung zu neuen Formen, die er Transzendenz nennt. Dieses organische Prinzip gilt für eine sich metamorphosisch entwickelnde Komposition ebenso wie für den Menschen, der älter wird und immer neue Erfahrungen sammelt.

Das dialektische Prinzip kommt auch in der Gegenüberstellung von Wachstum (*vækst*) und Wucherung (*misvækst*) zum Ausdruck. Mißernte ist ein organischer Prozeß, der von keinem Leitbild gesteuert wird und zum Schwulst entartet. Nørgård erwähnt hier als Beispiele die immer schneller wachsenden Großstädte und die Umweltverschmutzung. Es sind Zeugnisse weitreichender Implikationen seiner Musikästhetik, die zugleich zeigen, daß er von der ökologischen Debatte der 70er Jahre nicht unbeeinflusst geblieben ist.

Die Mehrschichtigkeit, die wir in Nørgårds Musik beobachten können, findet er in der Natur und im Menschenleben wieder. Es gibt immer mehrere gleichzeitige Schichten oder Lebenszyklen von verschiedenen Wellenlängen, die von den kleinsten bis zu den größten Proportionen reichen. Auf der großen Ebene finden wir die Weltgeschichte, auf der kleinen

die Einzelhandlungen der Menschen. Dazwischen liegen die kleineren Zyklen wie Tag, Woche, Monat, Jahr und der Zyklus des menschlichen Lebens. Als offene Hierarchie bezeichnet er die verschiedenen Organisationsformen der Welt, von den kleinsten Zellen über Familie, Freundschaften, Gesellschaft, Nation bis zum Organismus des ganzen Universums.

Nørgård sieht in der Natur eine Manifestation von Rationalität und Schönheit. Auch der ganze Kosmos wird seiner Meinung nach von einer rationalen Gesetzmäßigkeit gesteuert. Diese Auffassung findet er in den Disziplinen der Astrologie und Astronomie bestätigt, besonders im Werk des dänischen Astrologen Thomas Ring (1892-1980) *Astrologische Menschenkunde*. Nørgård glaubt an die »Musik der Sphären« und leitet die diatonische Skala von den Tönen der sieben alten Planeten (ohne Pluto) ab. Der Tierkreis spielt eine Rolle als strukturelles Prinzip, unter anderem in der 3. *Symphonie* und im 6. *Streichquartett* von 1986. So spiegelt die Musik die universellen Ordnungsprinzipien des Kosmos.

Zusammenfassung

Die Verbindung zwischen Musik und Natur sieht Nørgård im Prinzip der organischen Entwicklung. Dieses Prinzip, das man zum Beispiel in den Pflanzen der Natur wiederfinden kann, spiegelt sich in seiner Musik melodisch in der sogenannten Unendlichkeitsreihe. Die charakteristischen Eigenschaften dieser Reihe sind die sich ständig verändernde Gestalt und die Gleichzeitigkeit einer prinzipiell unendlichen Anzahl von kleineren oder größeren melodischen Schichten oder »Wellenlängen«, wie Nørgård sie nennt. Die Veränderung des musikalischen Gebildes kann man als Transzendenz, die Existenz der verschiedenen Wellenlängen als offene Hierarchie beschreiben. Die offenen Hierarchien treffen wir in Nørgårds Verwendung des goldenen Schnittes und der Naturtonreihe wieder. Die Natur wird als ein rationales Gebilde gesehen, dessen Gesetzmäßigkeiten die Musik widerspiegeln kann. Die musikalischen Ordnungsprinzipien Nørgårds wie die Unendlichkeitsreihe, der goldene Schnitt und die Naturtonreihe sind damit als Manifestationen der Ordnung der Natur aufzufassen.

Mit der Entwicklung seiner holistischen Philosophie überschreitet Nørgård die Grenzen der Musikästhetik. Er sieht die Astrologie als Indiz einer Gesetzmäßigkeit des ganzen Universums und leitet Kompositionsprinzipien von den astrologischen Begriffen ab. Indem Nørgårds Musikästhetik sich zur Weltanschauung erweitert, hat er sich von

Nielsens ursprünglichen Gedanken einer organischen Musik weit entfernt. Vielleicht hätte Nielsen Nørgårds holistische Philosophie verächtlich als »deutsche Metaphysik« beschrieben. Nielsen hat es immer für einen Irrtum gehalten, die Musik in ein philosophisches System einzubinden. Nørgård hingegen hat immer das Bedürfnis verspürt, seine Musik zu erklären und zu rechtfertigen. Vielleicht ist Nørgårds Position typisch in einem Jahrhundert, wo die Komponisten oft von einem System oder sogar von der Abwesenheit eines Systems besessen waren. Ich denke hier an die seriellen Komponisten auf der einen und die »Zufallsmusik« von John Cage auf der anderen Seite.

Aber eines haben Nørgård und Nielsen gemeinsam: Sie lauschen beide in die Natur hinein. Nielsen hat in seinem Artikel *Der Gesang von Fünen*¹⁰ die Naturlaute dieser Insel gepriesen, wie zum Beispiel den lokalen Dialekt, das Summen der Bienen, das Gewieher der Pferde und das Muhen der Kühe. Viele Aussagen von ihm geben Zeugnis dafür, daß er imstande war, die Naturlaute in Musik umzusetzen und daß die Natur für ihn ein Schatzkammer der klanglichen Möglichkeiten war¹¹. Eine andere tiefe Verbundenheit Nørgårds wird dagegen aus seiner Erzählung eines besonderen Naturerlebnisses deutlich, das seine Komposition der Sinfonietta *Natlige symfonier, afbrudt af dagen* (*Nächtliche Sinfonien, vom Tage abgebrochen*), beeinflusst hat: »Ich muß erkennen, daß ich einen kräftigen Impuls von Bali empfang, wo ich das Werk angefangen hatte, indem ich eines Tages im Regenwetter stand und die Lotusblätter betrachtete, die wie eine Riesenseerosenformation übereinander standen, und jedesmal, wenn ein Blatt bis zum Rand voll mit Wasser war, neigte es sich unglaublich elegant wie ein Schwanenhals, und dann rollte all das Wasser nach unten, und entweder traf es mit einem Plumps auf die Wasserfläche, oder es traf auf ein anderes Blatt, das sich dann auffüllte, so daß es auch anfang, sich zu neigen, bis es sich um seine Wassermenge erleichterte, und so weiter, und das geschah in vollkommen unvorhersehbaren Tempo – mit einer wunderbaren Harmonie und Unvorhersehbarkeit in einem.«¹²

10 Carl Nielsen, *Levende Musik*, Kopenhagen 1925, S. 96-99.

11 Lewis Rowell, *Carl Nielsen's homespun Philosophy of Music*, in: Miller, Mina (Hrsg.): *The Nielsen Companion*, London 1994.

12 Erik Christensen, *Zwischen Chaos und Ordnung – Per Nørgård im Gespräch*, in: *MusikTexte*, Heft 50, August 1993, S. 31-36.