

Hörzeit und Erlebenszeit

VON PROF. HEINZ-ALBERT HEINDRICH

Zum literarischen Handwerk gehört es, mit der Zeit umgehen zu lernen. Wer eine Geschichte erzählen, wer einen Roman oder ein Hörspiel schreiben will, der muss lernen, Jahre in wenige Sätze raffen, dagegen Augenblicke herausheben und mitten im Fluss anhalten zu können. Er muss Verhältnisse aufbauen zwischen der Zeit, in der er erzählt, und den Zeiten, von denen er erzählt; denn der Atem seiner Geschichte wächst in dem Maße, wie „Erzählzeit und erzählte Zeit“ miteinander komponiert sind. In seinem Buch „Baupformen des Erzählens“ (1) hat der Germanist Eberhard Lämmert die epische Literatur auf ihren Umgang mit der Zeit hin untersucht und ihre Erzähltechniken an literarischen Beispielen beschrieben – dabei hat er den Begriff „Erzählzeit und erzählte Zeit“ geprägt, der mittlerweile zu einem feststehenden Terminus in der Erzählforschung geworden ist.

Um wieviel genauer aber muss Zeit in einer Kunst genommen werden, die sich ausschließlich über das Hören vermittelt. Geschriebene Literatur kann

sich dem Zeitfluss auf vielerlei Art entziehen – im Hörraum läuft die Hörzeit, die Uhrzeit – die „objektive Zeit“ – indessen unerbittlich ab; man muss sich ihr stellen, um sie mit gestalterischer Phantasie zu überwinden, um sie in eine „subjektive Zeit“ – in Erlebniszeit – umzuwandeln – mit anderen Worten: es gilt, die Erlebniszeit gegen die Hörzeit zu erfinden.

Dazu gibt es im Hörraum zunächst einmal viele Hilfsmittel, über welche die geschriebene Literatur nicht unmittelbar verfügt. So kann der Zuhörer – von einem Moment zum andern – gesteuert werden durch Beschleunigen und Verzögern der Tempi, durch An- und Abschwellen der Dynamik, durch Verkürzen oder Erweitern der rhythmischen und melodischen Einheiten wie vor allem auch durch Ruhe- und Spannungspausen – er kann gefesselt werden durch unzählige Arten der Artikulation, vom hohen bis zum tiefen Klangregister, vom Flüstern bis zum Schreien, vom Legato bis zum Staccato – und schließlich lässt sich durch den Affekt des

Tonfalls eine Skala an Ausdruckswerten auslösen, die – von der Angst bis zur Zuversicht – im Grunde unerschöpflich scheint. Dies alles ist dem Erzähler vertraut, und er weiß auch, dass ihm die Fülle der Kombinationsmöglichkeiten nur dann nützt und zu einem Sinn verhilft, wenn er sie am Faden der Erzählung auswählend orientiert und sie in einen formalen Zusammenhang bringt. Weniger vertraut wird ihm sein, dass alle aufgezählten Hilfsmittel zum Grundstock der musikalischen Handwerkslehre zählen und hier als die Elemente bezeichnet werden, aus denen Musik sich erst zusammensetzt – ja: Komponieren heißt nichts anderes als das Zusammensetzen verschiedener Elemente zu einer formalen Einheit und die Elemente, das sind Rhythmus, Melodie und Harmonie – Tempo, Dynamik und Klangfarbe – Artikulation und Ausdruckswert und schließlich auch Raum, und zwar nicht nur Zeitraum, sondern auch Bewegungsraum.

Bei unseren Vorfahren, die noch nicht über Schrift verfügten, sondern sich rein über das Hören verständigten, muss die Einheit von Sprache, Musik und Bewegung eine urtümliche Selbstverständlichkeit gewesen sein. Eine solche Einheit ist auch heute noch um uns herum zu entdecken: an Kindern im Vorschulalter, aber auch bei noch intakten Kulturvölkern, wie uns die Ethnologen in Bild und Ton beweisen können. Die theoretische Auseinandersetzung mit diesem Phänomen hat uns die Antike noch aus eigener Anschauung überliefert: so verstanden die Griechen unter dem Begriff „Musiké“ das Zusammenwirken von Sprache, Melos, Rhythmus und Gestus – und um dieses Zusammenwirken zu erlangen, empfahlen sie das gleichzeitige Studium von Rhetorik, Musiktheorie und Mathematik, und hier vor allem das Bedenken von Raum- und Längenproportionen.

Sprache, Musik und Bewegung haben vor allem dies entscheidend gemeinsam: sie laufen in der Zeit ab, und sie gestalten Zeit; im Kleinen geschieht dies durch Rhythmus, im Großen durch Form. Der Rhythmus orientiert sich am Vollzug des Lebens, am Pulsschlag; er durchmisst die Zeit geradewegs und lädt sie mit dynamischer Kraft auf. „Stellen wir uns“, so sagt Olivier Messiaen, „einen einzigen Schlag im ganzen Universum vor. Einen Schlag: Ewigkeit vorher,

Ewigkeit nachher. Ein Vorher, ein Nachher: das ist die Geburt der Zeit. Stellen wir uns einen zweiten Schlag vor, fast sofort danach. Da jeder Schlag sich um die Stille verlängert, die ihm folgt, wird der zweite Schlag länger als der erste sein. Andere Zahl, andere Dauer: das ist die Geburt des Rhythmus.“ (2) So steht der Rhythmus an allem Anfang von Lebenszeit; indem er pulsiert, misst er alles, was in der Zeit geschieht, in einem Wechsel von Zahlen und Dauern und sorgt so für quantitative Ordnung. Ein Urbild für diese elementare Einsicht, die frühere Zeiten in den Rhythmus hatten, ist der Pes, der Fuß, der Vers- und Klangfuß: er versinnbildlicht, dass Poesie, Musik und Tanz ihren Ursprung im Rhythmus haben.

Gewährt der Rhythmus den vitalen Vollzug, so erschafft die Form das geistige Erleben von Zeit; im übergreifenden Zusammenhang der Form wirkt der Rhythmus als treibendes Element fort, aber nun als eines unter vielen. Indem die Form für das Miteinander ihrer Elemente neue Spielregeln erfindet, schafft sie sich ihre eigene, subjektive Zeit, mit der sie die objektive Zeit – für die Dauer des Spiels – außer Kraft setzen, ja aufheben kann. So könnte man sagen, dass Rhythmus und Form sich zueinander verhalten wie objektive und subjektive Zeit, wie Hörzeit und Erlebniszeit. „Die Zeit“, so sagt der Musikforscher Hans Heinrich Eggebrecht, „ist das am meisten Existentielle des Menschen; das einzige, dem er nicht entrinnen kann; von allem Wirklichen das Wirklichste, in jedem Augenblick tickt die Uhr. Die musikalische Zeit“ aber – die Erlebniszeit – „ist gegenüber diesem Wirklichsten das Gegenwirklichste, der Prototyp des Heraus-tretens der Zeit aus der Zeit, das Hineinnehmen von allem, was es gibt, in die Zeitenthobenheit: ist Befreiung von der Zeit.“ (3)

Keine Disziplin hat sich so sehr auf das Bemessen von Form und Zeitproportionen konzentriert wie die Musik; weil sie von sich aus keine Bilder, keine Erzählfäden vorbringt, ist für sie ja die Form – und deren Entfaltung in der Zeit – der eigentliche Inhaltsträger. So lässt sich in der Musik wohl am reinsten erkennen, dass es im Wesentlichen darum geht, Erlebniszeit herzustellen – und dass dies vor allem gelingt durch ein zweckfreies Spiel mit der Form.

So groß aber auch der Formenreichtum sein mag, den Kunst und Natur entfalten, er lässt sich immer zurückführen auf ein elementares Grundverhältnis, nämlich auf das von Entsprechung und Gegensatz. Entsprechung – Wiederholung, Variante, Reihenform, Episode, Strophe, Litanei, Ritual – es gibt viele Formen, zumeist die einfacheren, die sich daran genügen, das Prinzip einer einteiligen Reihung zu betreiben. Dies kann zu Langeweile und Überdruß führen, aber auch zu bohrender, monotoner Intensität, zur Gebetskonzentration, schließlich auch zur Auslöschung des Ich- und Zeitgefühls. Zahlreicher sind die Formen, die aus einem polaren Gegensatz bestehen: Frage und Antwort, Strophe und Refrain, These und Antithese, Schwarz und Weiß, Gut und Böse – aus allen Bereichen des Lebens und der Phantasie lassen sich solche Gegensatzpaare zusammentragen. In seiner Reizwirkung betont der Gegensatz den Augenblick, das Hier und Jetzt – und Formen, die den Gegensatz überbetonen – etwa ABCDE – laufen Gefahr, sich nur an den Augenblick zu wenden und die Dimension der Erinnerung auszuschalten. In Zeiten rascher Veränderung scheint den Zeitgenossen die Wiederholung verdächtig; aber gerade sie wird dann zum Vakuum, das gefüllt werden will, wie wir heute – nach einem Fortschrittszeitalter – an uns selbst erfahren. „Reprisen“, so sagt Gerd Zacher, „sind gebunden an Erinnerung, um wiedererkannt zu werden. Erinnerung aber setzt Altern voraus, und sei es auch nur um Sekunden“. Und er folgert: „Jede vernünftige Renaissance meint nicht ein „Zurück-zu“, sondern einen Fortschritt in verloren gegangener oder unterbrochen gewesener Richtung.“ (4)

Tatsache ist, dass erst im Zusammenspiel von Entsprechung und Gegensatz die Zeit in ihrer inneren Dimension erlebt werden kann. Erlebniszeit entsteht so vor allem dadurch, dass die augenblickliche Wahrnehmung mit Erinnerungen verknüpft wird, mit der Wiederholung von Erfahrungswerten, die unverändert oder in verschleierte Gestalt wiederkehren und erkannt werden wollen. Entsprechung und Gegensatz – das bedeutet ein Verknüpfen von Gegenwärtigem mit Vergangenem, von Augenblickswahrnehmung mit Erinnerung – und das

Geheimnisvolle ist: im Hörvollzug steigern sich Augenblick und Erinnerung aneinander zu neuer Qualität – sie verlieren ihre Unbestimmtheit und richten sich miteinander auf ein Ziel aus – sie spannen das Vorstellungsvermögen an und wecken Erwartungen auf Zukünftiges – und indem wir so befähigt werden, die drei Zeiten Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft simultan zu erfahren, scheint die Zeit der Uhren aufgehoben. So vollzieht sich im Grunde jeder Hörvorgang, der auf Erlebniszeit baut – und es mag sein, dass die Erlebniszeit ein Vermögen unserer Seele ist, die physikalische Zeit zu überspringen. Auf diesen Gedanken muss man kommen, wenn man in den *Confessiones* des Augustinus auf folgende Stelle stößt: „Eines dürfte klar und deutlich geworden sein: dass weder Zukunft noch Vergangenheit sind, und dass man eigentlich nicht sagen kann, es gibt die drei Zeiten Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, sondern dass man, um genau zu sein, vielleicht sagen muss: es gibt drei Zeiten, und zwar die Gegenwart vom Vergangenen, die Gegenwart vom Gegenwärtigen und die Gegenwart vom Zukünftigen. Denn diese drei sind in der Seele, und anderswo sehe ich sie nicht. Die Gegenwart des Vergangenen aber ist die Erinnerung, die Gegenwart des Gegenwärtigen ist die Anschauung, und die Gegenwart des Zukünftigen ist die Erwartung.“ (5)

Für eine solche Form der Zeiterfahrung ist der Musiker vielleicht besonders sensibilisiert – denn die Musik setzt alle ihre Kunstfertigkeit daran, im tönenden Vollzug ebenso Erinnerungen wie Erwartungen gesteigert zu wecken, sei es durch ständige Verwandlung rhythmischer und melodischer Gestalten, sei es durch eine polyphone Vielstimmigkeit, in der Bekanntes und noch Unbekanntes ja gleichzeitig erklingen können. All dies kann hier nicht betrachtet werden. Vielmehr möchte ich mich auf die elementare Einsicht beschränken, dass Entsprechung und Gegensatz stets von einer Zweier- zu einer Dreierbeziehung streben: A B A – Stollen, Stollen, Abgesang – Exposition, Durchführung, Reprise – These, Antithese, Synthese – Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft. Nirgend ist das Verhältnis von 2 auf 3 – von 2 zu 3 – so grundlegend ausgehört worden wie in der Musik: so lässt sich vor allem jedes rhythmische

Gefüge auf ein Wechselspiel von geraden und ungeraden, von Zweier- und Dreierbeziehungen zurückführen – und Melodiebögen, Satzbögen und auch größere Formzusammenhänge spannen und entspannen sich am häufigsten im Verhältnis von 2 : 3 – und hier muss gesagt werden, dass 2 und 3 die ersten Zahlen einer arithmetischen Reihe sind, deren nächstfolgende Zahl jeweils aus der Addition der vorangegangenen erwächst: $2 + 3 = 5$ / $3 + 5 = 8$ / $5 + 8 = 13$ und so fort – es sind die Maßzahlen des goldenen Schnitts, die seit der Renaissance als Ideal einer vollkommenen Proportion gelten. Waren sie zuvor zwar nicht bewusst, so lässt sich doch annehmen, dass sie in der sinnlichen Wahrnehmung des Menschen naturgemäß angelegt sind. Dies wäre an vielen Phänomenen nachzuweisen; eines von ihnen soll erwähnt sein: jeder instrumental erzeugte Ton besteht aus einer Summe von Teiltönen, von Obertönen, die einer immer gleichen Anordnung folgen; dabei ergeben die Teiltöne 2, 3, 5 und 8 jeweils den Durdreiklang als eine Art Naturharmonie: das Ohr fand diese Zusammenhänge intuitiv heraus, lange bevor die Theorie ihren Beweis erbrachte.

Das undurchdringlich Geheimnisvolle für den Musiker ist, dass diese „Naturharmonie“, qua mathematischem Gesetz, das Fundament für eine arithmetische Reihe bildet, die niemals aufhört und sich bis ins Unendliche fortsetzt: das ist eine Vorstellung, vor der unser Ohr zwar versagt, unser Denken und unsere Erwartungen aber nicht – und so ist es nicht verwunderlich, dass in allen Kulturen die Musik als das Medium galt, um mit den Jenseitigen, um mit Gott in Verbindung zu kommen.

Da Musik eine Zeitkunst ist, besitzt sie, vor allen anderen Künsten, in einer besonderen Weise die Fähigkeit, über den Lauf der Zeit und über die Veränderung von Zeitauffassungen Auskunft zu geben. Und so möchte ich die Frage, warum die Zeit und die Aufhebung von Zeit für uns ein so aktuelles Thema geworden sind, mit Zeiterfahrungen beantworten, wie sie in jüngster Musik wahrzunehmen sind. An ihr ist nämlich zu hören, dass sich das Verhältnis zur Zeit in unserem Kulturkreis offenbar zu verändern beginnt. Es ist nicht mehr bestimmt vom Fortschrittszwang, vom Materialfortschritt, wie ihn Adorno

noch postulierte. Die Zeit der Prozessformen, der Entwicklungsformen scheint vorbei; die Moderne ist an ihr Ende gelangt und mit ihr die Formen eines dialektischen Denkens, das, im mechanistischen Sinne, einseitig nach Ursache und Wirkung fragte. Wir sind hingegen im Begriff, von einer Denkweise erfasst zu werden, die nach der Vernetzung verschiedenster kultureller Ebenen und Bedingungen fragt. Diese Denkweise entspricht den variablen Verhältnissen, in die wir allseits geraten sind – in unserer eigenen Kultur, im Gespräch mit anderen Kulturen, die auf anderen Bewusstseinsstufen stehen. Wir haben begonnen, unsere Geschichte in vielerlei Relationen zu sehen; wir entdecken zum Beispiel – durchaus ähnlich wie das Greisenalter die Kindheit – dass Ende und Anfang sich merkwürdig nahe sind. „Früheste Zeit und die fernste gleichen sich sehr“, heißt es in Ernst Meisters Gedicht „Fermate“, das, mit dem musikalischen Titel, ja ein Innehalten beschwört. Ezra Pound spricht von einer „Immer-Zeit, in der nun alle Zeitalter gegenwärtig sind.“ Eine solche Zeitvorstellung zu haben, sie wieder zu haben, setzt aber wohl den Verlust des Fortschrittsglaubens und die Wiedergewinnung eines zyklischen Zeiterlebens voraus. Wo aber könnte das Umschlagen von der einen in die andere Zeiterfahrung deutlicher wahrgenommen werden als in der Musik – und dies sollen zum Schluss drei Komponisten bezeugen.

Der erste Zeuge – Olivier Messiaen (Jahrgang 1908 – 1992):

„Da das Studium des Rhythmus mit dem der Zeit beginnen muss, versuchte ich ..., meinen Schülern eine Philosophie der Dauer zu entwerfen. Ich erklärte ihnen all die überlagernden Zeiten, die uns umgeben: die ungeheuer lange Zeit der Sterne, die sehr lange Zeit der Berge, die mittlere des Menschen, die kurze Zeit der Insekten, die ganz kurze Zeit der Atome: all diese Zeiten sind insofern ähnlich, als sie für jede Einheit eine normale Lebensdauer definieren; doch bedeuten sie im Gegensatz dazu enorme Unterschiede für unsere Wahrnehmung“. (6)

In seinen Partituren spiegelt Messiaen diese Einsicht wider: sie sind ein klingender Kosmos von sich überlagernden Lebensdauern. Indem Messiaen die Rufe einheimischer und exotischer

Vögel, die Melismen gregorianischer Melodik, die Versfüße der Antike und die Rhythmen indischer Ragas übereinanderschichtet, hebt er kausale Entwicklungen auf. Stattdessen entsteht ein musikalisches Kaleidoskop von Zeitdauern und Zeiten, die sich drehen und wenden und immer andere Konstellationen zueinander einnehmen. Messiaens Musik ist einfach und komplex, sinnlich und abstrakt, magisch und konkret, entwicklungslos und rätselhaft – und sie findet uralte Erfahrungen wieder, indem sie die Sprache anderer Wesen, der Vögel zum Beispiel, erlernt und in unsere Zeitmaße übersetzt.

Der zweite Zeuge – Wilhelm Killmayer (Jahrgang 1927), ein Schüler Carl Orffs; statt kompositorischer Erklärungen stellt er einem Instrumentalstück folgende Worte voran: „Ich gehe durch die tonkargen spätherbstlichen Wälder und ich höre meinen Schritt und ich höre mein Herz schlagen; ich höre die Geräusche der langsam sich ergebenden Natur und den Widerhall eines Vogelschreis in meiner Erinnerung. Immer tiefer gerate ich in das Innere, wo Erschrecken und Ruhe sich nahe sind, wo die Furcht stillhält.“ (7)

Wer sich auf Killmayers Musik einlässt, muss seine eigene kleine Zeit vergessen; er muss eintauchen in ein rituelles Zeiterleben, in dem die Klangereignisse sich wie Perlen an einer Meditationskette reihen – Wiederholung um Wiederholung wird das Ohr daran gewöhnt, nichts zu erwarten, um dann erst wahrzunehmen, dass die Wiederholungen zu wandern beginnen und einer fortschreitenden Verwandlung unterliegen. „Killmayer“, so meint sein Interpret Dieter Rexroth, „sieht menschliche Existenz in den Zusammenhang einer geradezu archaischen Welterfahrung gestellt. – Alles ist Wiederholung, ist Regeneration, ist zyklische Struktur der Zeit durch ereignishaftes Wiederkehren; alles aber ist zugleich Veränderung und Verwandlung. Werden und Sein fallen in eins.“ (8)

Der dritte Zeuge – Bernd Alois Zimmermann (1918 – 1970):

„Es ist nicht an der Feststellung vorbeizukommen ..., dass wir gleichzeitig in vielen Zeit- und Erlebnisschichten existieren, von denen die meisten weder voneinander ableitbar erscheinen,

noch miteinander zu verbinden sind, und doch sind wir in diesem Netz von vielen verwirrenden und verwirrten Fäden – sagen wir es ruhig: geborgen. Und so scheint ein besonderes Phänomen unserer Existenz darin zu bestehen, dass wir in der Lage sind, diese ungeheure Vielfalt ständig zu erleben, mit allen Veränderungen zu erleben, die dadurch eintreten, dass es immer wieder verschiedene Fäden sind, welche für den Bruchteil einer Sekunde miteinander verknüpft werden.“ (9)

Das Lebensgefühl, das hier zum Ausdruck kommt, ist uns allen vertraut: es bestimmt – in einem oberflächlichen Sinne – die Mosaikstruktur unserer Mediengesellschaft. Zimmermann ist dem Pluralismus unserer Zeit indessen auf den Grund gegangen; in seinen Kompositionen verknüpft er die unterschiedlichsten Zeitverläufe und Zeitstile zu einer komplexen Polyphonie, in der Zitate aus allen Epochen unserer Vergangenheit gleichzeitig erklingen. Die Gegenwart wird von der Vergangenheit eingeholt – aber: „kraft höchster Organisation der Zeit wird diese selbst überwunden und in eine Ordnung gebracht, die den Anschein des Zeitlosen erhält.“ (10) In seiner Oper „Die Soldaten“ – nach Lenz – beginnt die Zeit von dem Augenblick an zu rotieren, in dem die Handlungsträger schuldig werden; wir erleben ihre Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gleichzeitig auf verschiedenen Bühnen. „Die Zeit“, so sagt Zimmermann, „biegt sich zu einer Kugelgestalt zusammen.“ Und weil die Kugel sich dreht, wird die Vergangenheit zur Projektion der Zukunft. In seinem Buch über Zimmermanns Zeitphilosophie schreibt Wulf Konold: „Die Kugelgestalt der Zeit, in der sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft vereinen, ist ... in der Realisierung im Kunstwerk – zugleich der Versuch, zumindest in der Sphäre des Ästhetischen das Prinzip des Endlichen aufzuheben. Wo Zeit zum ununterbrochenen Kontinuum von Gegenwärtigkeit wird, ist das Endliche – und mit ihm der Tod – gebannt, wo die Zeit umkehrbar ist, gibt es keinen Schlusspunkt.“ (11)

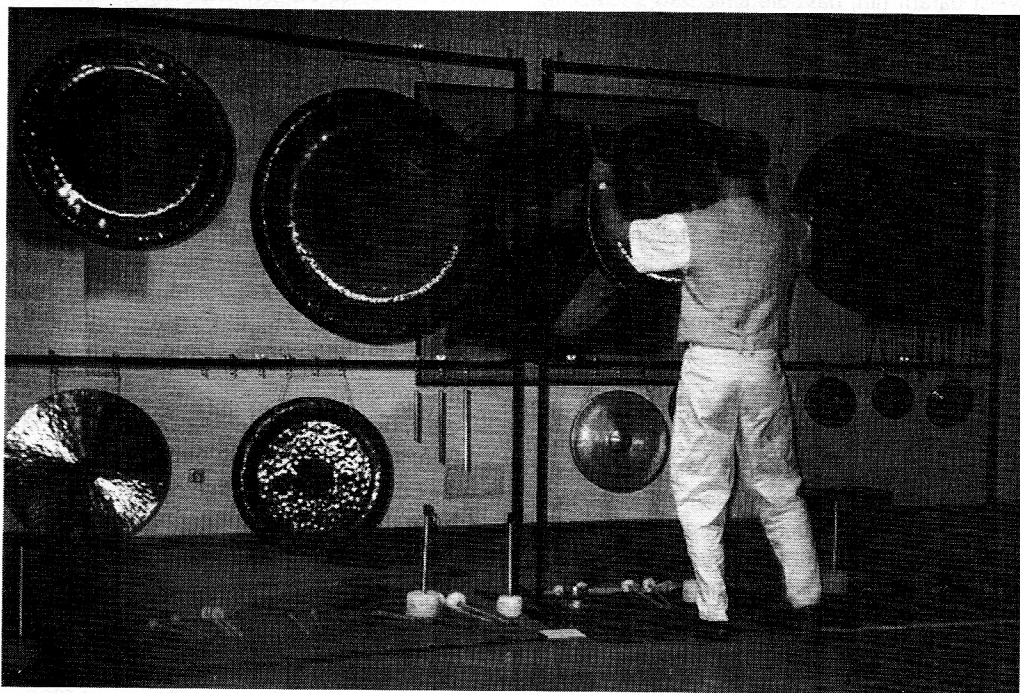
Das aber ist – so neu sie uns auch vorkommt – eine zyklische Zeiterfahrung, wie wir sie aus archaischer Zeit kennen, als die Geschichten begannen: „Es war einmal – es wird eines Tages sein.“ Und so führen uns unsere drei Zeugen in der Tat an eine Zeitschwelle, auf der sich

„früheste Zeit und die fernste“ merkwürdig nahe kommen und einander aufzuheben scheinen. Hörzeit und Erlebniszeit – Erinnerung, Anschauung, Erwartung: zwischen die Zeitalter geraten, gilt es ja nicht mehr so sehr, eine Gerade zu ziehen, sondern vielmehr, einen Kreis um den

ändern zu schlagen – und dabei müssen wir offenbar weit zurück, an den Anfang unserer Kultur und anderer Kulturen, um den gemeinsamen Zeitnenner dafür zu finden, was mit uns allen in der Zukunft geschieht.

Anmerkungen

- 1) Eberhard Lämmert: Die Zeitbezüge des Erzählens, S. 199ff, in: Bauformen des Erzählens, Stuttgart 1980
- 2) Olivier Messiaen in: Musikkonzepte 28, edition text + kritik, München 1982, S. 3
- 3) Hans Heinrich Eggebrecht: Musik und Zeit, in: Dahlhaus / Eggebrecht: Was ist Musik? / Wilhelmshaven 1985, S. 186
- 4) Gerd Zacher in: Musikkonzepte 28, edition text + kritik, München 1982, S. 95
- 5) Augustinus: Dreizehn Bücher Bekenntnisse (Confessiones), Werke, Abt. 3, Band 1, Paderborn 1964, S. 312
- 6) Olivier Messiaen: a. a. O., S. 4
- 7) Wilhelm Killmayer: Kammermusik Nr. 1 „The woods so wilde“, Schott-Verlag, Mainz 1970
- 8) Dieter Rexroth: Die Perspektive einer „Großen Zeit“ in: Neue Zeitschrift für Musik, Heft 7/8, Mainz 1987, S. 38
- 9) Bernd Alois Zimmermann: Intervall und Zeit, Mainz, 1974, S. 34
- 10) Bernd Alois Zimmermann: a. a. O., S. 12
- 11) Wulf Konold: Bernd Alois Zimmermann, Köln 1986, S. 40



Licht Klang Staub

Elias Betz (Gongs) und Prof. Heinz-Albert Heindrichs (Synthesizer) faszinierten und verzauberten die Teilnehmer der Jahrestagung mit ihrer Improvisation in ungewöhnlicher Besetzung, bei der nie gehörte Klänge Mensch und Raum zum Schwingen brachten.