

KLAUS LANG

tönendes licht.

Wolfgang Kogert
Wiener Symphoniker
Peter Rundel

KAIROS



Klaus Lang (*1971)

1 **tönendes licht. (2020)**
for organ and spatially distributed orchestra

52:15

TT 52:17

Wolfgang Kogert, organ
Wiener Symphoniker
Peter Rundel, conductor

Gothic Light or Gothic and Gandhi

“Behold, I see the heavens opened, and the Son of Man standing at the right hand of God.”
(St. Stephen in: Acts 7:56)

1. A

St. Stephen’s Cathedral – a Gothic cathedral.

The space for which the piece *tönendes licht.* is written is a Gothic cathedral. It references the Gothic area in several ways: philosophy, architecture, the visual arts and music. Its basic idea is to inscribe a new sound space into the existing architectural space – these spaces relate to each other and interact with each other. A space made of stone – the most constant and so to speak, timeless material – is filled with the most ephemeral material: the movements of air. Nevertheless, both materials can serve as means for a journey into a timeless state.

The initial question was: What is a Gothic cathedral? St. Denis in Paris, built and developed by Abbot Suger, is considered to be the first Gothic church. It is no coincidence that Dionysius was its patron saint because his works had a profound influence on the theological thought of this time and therefore also on the architectural structures of the Gothic period. A central concept in Dionysius is that of hierarchy, interpreted not as a pecking order, not as a power structure, but as a ladder of knowledge: the hierarchy is the line through which the ineffable, unrecognizable divine, represented by the image of light, flows downwards and back up again. Depending on the spiritual ability of the members of this hierarchy (various types of angels and saints), it reveals itself only in homeopathic doses of different potencies, for even Moses was not allowed to see the divine light directly: “And God said again: You cannot see my face, for no one may see me and live.” (EXODUS 33,20)

The function of the hierarchical order in Dionysius

tönendes licht.
Score, p. 107

The image shows a page of a musical score, page 107, for the piece 'tönendes licht.' The score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, brass, and percussion. The page is numbered 107 in the top left corner. The score is written in black ink on a white background. It features multiple staves with complex musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The notation is dense and covers most of the page. There are some markings like 'ff' and 'p' scattered throughout. The overall appearance is that of a professional musical score page.

is therefore to mediate between different levels of reality as seen in Neoplatonic philosophy. The aim of the liturgy is to enable the participants to ascend on this hierarchical ladder. The artistic form of the liturgy depicts this process and at the same time makes it possible to become part this process. The same applies to the space created specifically for the liturgy: the church. The architecture is therefore the reflection of an internal process: this internal process has been translated into a work of architecture. The audible and visible beauty of the liturgy and of the liturgical space become a symbol or an image of and at the same time a path to the invisible beauty of the heavenly and divine light.

Abbot Suger writes the following verses for the portal of Saint-Denis:

“The weak spirit rises to the true through the material world

And longing, it rises through light from its submersion.”

“When [...] the loveliness of the many colored stones had called me away from outward cares, and intimate meditation had made me consider the

diversity of the holy virtues by projecting what is material onto what is not material: then it seemed to me as if I saw myself dwelling in a strange region of the universe, existing neither wholly in the mud of earth, nor in the purity of heaven; and that, thanks to the grace of God, I can be transferred from this lower to that higher world in an anagogic manner.”
(Liber de administratione XXXIII)

Thought thus shapes the form of art, artistic form represents mental processes and makes thoughts tangible on a deeper level. A Gothic cathedral is a depiction of an inner process and provides at the same time the opportunity to experience this inner process oneself. We should understand that liturgy was not seen as a sundaily, recurring, annoying obligation including a pious exhortation, but as the central purpose of life of the Cluniac Benedictine monks, to whose order Abbot Suger belonged: on ordinary days the monks celebrated – which means sang – liturgy for seven hours. Churches were not places of silence, but places of sound in an era where everything else was silent, they were places of color and sensual abundance

(music, many coloured images, the sacred ballet of processions and rituals, even the scent of incense) in a colourless and gloomy world of scarcity and hunger. Churches were images of the heavenly Jerusalem, they represented a foreshadowing of paradise: “10 And he carried me away in the spirit to a great and high mountain, and shewed me that great city, the holy Jerusalem, descending out of heaven from God, 11 Having the glory of God: and her light was like unto a stone most precious, even like a jasper stone, clear as crystal;” (Revelation 21:10+11)

What characterized a sacred space in the medieval world was exactly the opposite of what is associated with a sacred space in today’s world of sensory overload.

The sacred is always represented by the other, by that which we cannot find in our lives. Logically in our world our need for emptiness and silence is reflected in what we look for in sacred spaces. It was always precisely for the specific needs of a particular time that the corresponding sacred architecture was needed and built.

1. B

a. The beautiful object

“Aula micat medio clarificata suo.
Claret enim claris quod clare concopulatur,
et quod perfundit lux nova, claret opus nobile.“

The hall shimmers, shining in its center.
For that which shines, shines connected with the shine,
and that which is flooded with new light shines as a noble work.

(Abbot Suger “versiculi” about the church of St. Denis)

The Middle Ages had a great fascination for brightly shining precious stones, colored glass and gold. Beautiful objects were regarded as containers of divine light whose reflection lent them their beauty. Gemstones were considered to be carriers or reservoirs of light and not a crisis-proof investment like today: their value was not a material value. The visible light serves as a symbol of the uncreated divine light that was not even directly recognizable

to Moses, much less to us ordinary humans. Gold becomes a symbol of the throne of heaven, radiant with the splendor of the divinity, which one would like to behold like St. Stephen did.

This enthusiasm for the beauty of the material stands in fundamental contrast to another basic principle of medieval aesthetics, which had to be harmonized in a concrete work of art:

b. The intelligible beauty of form through measure, number, weight – proportion

The *Book of Wisdom* states that God “ordered everything according to measure, number and weight.” *liber sapientiae* 11,21: “Omnia in mensura et numero et pondere disposuisti.” The proportions of the Heavenly Jerusalem are given in various places, especially in the Apocalypse of John, and can also be found in the proportions of many church buildings. Another important source for architectural structures is Pythagoras and his theory of the tetraktys (1:2:3:4), according to which the structure of the cosmos is constructed according to these numerical ratios. Pythagoras’s outstanding importance for Gothic architecture

can also be seen in the fact that a portrait of his was placed on the portal of Chartres:

Robert Grosseteste defines beauty as follows:

“But beauty is harmony and proportion of a thing in itself and harmony of all its individual parts in themselves and in relation to the rest and in relation to the whole and of the whole in relation to all the parts.” (*De divinis nominibus*)

The contradiction between the sensuality of matter and the spiritual principles of measure, number and proportion according to which God supposedly designed the cosmos and which were discovered by Pythagoras was resolved by Robert Grosseteste in the following fascinating way:

“[Light] is beautiful in itself because its nature is simple and at the same time contains everything in itself. Therefore it is in the highest degree uniform and in itself most harmoniously proportioned by equality.”

(*Hexaemeron*)

Regarding Gothic architecture, it can be said that

the harmoniously proportioned form enables the contemplation of sensual beauty: the architecture forms the indispensable framework that enables the light to unfold freely.

c. Diversity in unity

A similar basic principle can be found in Gothic architecture and the compositional technique of “organa” by the Notre Dame composers Perotin and Leonin. A small number of systematically generated and ordered basic structures are used to create diverse structures whose complexity is based on the ever-changing recombination of a few simple patterns. The same basic patterns, taken from pattern books, are combined with each other in different ways at different scales in order to create a structure that consisting only of a few basic elements is extremely varied in detail but nevertheless uniform.

d. Several layers of readings or interpretation

Richard of St Victor writes in his work *de gratia contemplationis*:

“It must be known that one and the same object is in

different ways apprehend by thinking, investigated by reasoning, and admired by contemplation. These three are very different in their method, even if they deal with the same subject. One and the same object is treated differently by thinking, differently by reasoning and completely differently by contemplation. Thinking hurries to and fro, without regard to its arrival, taking detours at a steady pace. Reasoning strives to reach its goal on an often steep and difficult path with great mental effort. Contemplation circles around everything in free flight, wherever its desire takes it with admirable ease. Thinking crawls along, reasoning walks and sometimes even runs. Contemplation, however, flies around everything and, if it wants to, remains suspended in the air. Thinking is effortless and fruitless. Reasoning is effort and fruit. Contemplation achieves fruit without effort.”

All three ways of reading are possible in medieval art and architecture, but the third seems to me to be particularly characteristic of medieval art and its Byzantine models, the icons. When one contemplates a Gothic image of a saint, one floats

contemplating in a golden space of light. One is drawn into the unstructured space of gold. One is not placed at a window, through whose frame one views the depicted events, as was the case later in the Renaissance by means of central perspective. Paintings from before the development of central perspective, or let alone icons with their inverted perspective, enable a process of contemplation that seems to be very similar to that proposed by Barnett Newman 1000 years later: He encouraged viewers of his huge canvases to get very close to them while contemplating them. The strongest impression when entering a gothic cathedrale is the space of light that opens up and not the detail of the biblical stories depicted.

In Perotin's organa a text is present within the music, but actually incomprehensible due to the vast temporal expanse of the sound surfaces: A text setting becomes an experience of pure sound. The system of modal pitch ordering and its inherent concept of musical time, which is fundamentally different from that of tonal music, also corresponds to this idea of entering a space through pure listening.

2. A

How is this preoccupation reflected concretely in my compositional work?

Two extreme ways to approach a historical artform and to relate to it are on offer:

One would be to posit something completely contrary to it as a contrast or even as a protest. The other extreme would be to use a historical compositional practice in the way of historical performance practice in order to produce a medieval – exoticistic copy of old music in the spirit of the catholic Caecilianist movement or Nazarenism in visual arts.

But what does it mean to study (music) history? For me, the question is always “what can I learn from history?” and not “how can I repeat history (= historical performance practice)?” or “how can I repeat, negate, and erase history?”. Concrete historical situations and figures will not repeat themselves identically, but similar basic patterns will find their time-specific form: exactly the same applies to art. For me, finding and understanding these basic patterns is the purpose of studying

music and art history.

It is the first step in my own creative process, which is therefore also always a process of learning. I always ask myself: How can I translate the underlying spirit of historical forms into contemporary forms? In the case of *tönendes licht*. it was an attempt to find and extract universal patterns for gaining knowledge through art, which are hidden in the specifically Gothic-Christian form. The next step was to try to distance myself from the gothic ideology and its concrete form and to find and reformulate more basic formal principles that could serve to establish a connection on a deeper level.

Some of the elements and principles of Gothic aesthetics mentioned above have left traces in my compositional work. They form a bridge between the centuries and have been reformulated or interpreted or translated into sound in the following ways:

2. B

In general, I share a basic understanding of a work of art as an ordered, in itself complete, hierarchical space. It serves neither as a means to create a narrative nor as a heap of material from which to choose.

My pieces strive to contain diversity within a uniform structure. I understand a piece of music as a concrete, sounding, sensual object and not as a concept to be enjoyed purely intellectually.

a. The beautiful object.

The beauty of sound and the fascination by this beauty occupy – as it is also the case in *tönendes licht*. – a central position in many of my pieces. Sounds are given time to unfold, both as single objects as well as in various combinations with each other. The focus of interest is sound in and of itself. Nothing is said or expressed through sound. Sound, freed from rhetoric, becomes audible as sound. For me, music is contemplation of sound in and of itself through listening.

Two types of sound are juxtaposed: the shimmering,

warm golden orchestral sound meets the metallic-silvery and cold moonlight of the organ sound. The organ sound is based on the Gothic “blockwerk” sound consisting of pyramids of principal sounds.

b. The intelligibly beautiful form: Measure, number, proportion.

The above-mentioned contrast between material-sensual and intellectual beauty is translated into two opposing “families of numbers”: *tetraktys* versus *fibonacci*, which permeate the entire structure of *tönendes licht*. From the overall form down to the details of the time proportions strict formal order is applied on all levels of the composition in order to grant sound the freedom to unfold its variety and to make it accessible. The piece has three large blocks for orchestra and organ (lumen 1–3) between which two shorter organ solo parts Organum 1 and 2 are heard. Equivalent to this the ratio of the basic duration of the higher part of the underlying proportional canon to the lower part is 2:3. The use of uniform numerical structures is most clearly audible in the pitch material: intervals that can be constructed using Pythagorean proportions

are predominant: fourths (4:3), fifths (2:3) and major seconds (8:9). As in the early medieval pitch system, there are also hardly any accidentals used. These numerical structures and rigid compositional techniques such as proportional canons and procedures analogous to Gothic organum composition techniques are the frame work that supports a shimmering, constantly changing sound. But they are also a means for another compositional principle:

c. Variety and uniformity:

Like in Gothic architecture or the compositional technique of organa of the Notre Dame school, the same basic patterns are combined in different ways at different scales. In this way, the same things always appear in a different way or the variety is embedded in a uniform basic structure. In addition to canonic techniques, other compositional techniques applied are permutations of pitches and durations and the use of isorhythmic color/talea structures. The basic principle of repetition on the small scale also corresponds to the overall form which is a threefold repetition of a non changing

276 **organum I**

man: principal 8'4'2'1'+MIX
ped: principal 4'2'1'+MIX

285

288

290

292

294

296

tönendes licht.
Organ part, p. 7

underlying structure. This also enables one further aspect:

d. several layers of reading / interpretation

A series of repetitions is the composed process of penetrating with each repetition deeper into the sound. Only through these repetitions do the details and the movement within the sound become audible. The three-part form is like walking three times through the same space, which is perceived differently with each passage. This corresponds to Richard von St. Victor's description of the ways of reading quoted above. Reading is the reverse process of composing, in which, for me, at the beginning is the flight or the bird's eye view and at the end the creeping mental work on the compositional detail.

3.

From a historic point of view, it is interesting to observe that millenarian movements emphasizing the virtue of poverty such as that of Fra Dolcino

emerged parallel to the Gothic style. These movements linked the expectation of an imminent end of the world with demands for poverty and justice. Today we live in a time in which certain parallels can be recognized: We are confronted with prophecies of the end of the world, through climate change that is threatening all human life, and that was brought about by excessive exploitation and destruction of our environment. Extreme inequality in our societies is leading many people to question our societal model and our ideology of progress and our belief in money. New yet also 1000-year-old alternative models of societies like "autonomous zones" are being considered or tried out again today. But there was already a precursor to these movements in the 19th century, whose starting point was Gothic architecture: the English scholar and art historian John Ruskin. Ruskin saw Gothic architecture as the antithesis to the classicism of early modernism in the late 19th century. He abhorred the industrial production of architecture such as the Crystal Palace. For him, the construction of a Gothic cathedral was a shared concern and venture by a community of

people. The craftsmen could give free rein to their creativity and thus make the diversity of a Gothic cathedral possible. They did not have to carry out mindless and inhuman work subject to the relentless rhythms of the machines like wage slaves in factories. The Gothic craftsman got involved into the work of art as a person as a whole and was striving in his work for a lofty goal: the connection of his community to the divine. His work was filled with meaning both through its goal and through the way in which it was carried out. At the same time his work filled his life with meaning. The lives of the craftsmen was intrinsically connected to their work and, conversely, the result of their efforts was filled with life. Great things come from the joy of work. For Ruskin, the “Law of Help” was a law pervading all life, all human society and art: beauty of form in a work of art is based on all parts joyfully fulfilling their function in an organic whole, just as in a plant or a human community. One person who was deeply influenced by Ruskin, and translated his book *Unto This Last* was Mahatma Gandhi who said: “I determined to change my life in accordance with the ideals of the book.”

“There is no wealth but life. Life, including all its powers of love, of joy, and of admiration. That country is the richest which nourishes the greatest numbers of noble and happy human beings; that man is richest, who, having perfected the functions of his own life to the utmost, has also the widest helpful influence, both personal, and by means of his possessions, over the lives of others.” (John Ruskin, *Unto This Last*)

4.

For me, art is like a journey to a land of beauty from which you return as someone else with new insights. Art makes our lives more beautiful and richer by allowing us to have deep inner experiences and experiences outside of our everyday existence. We learn that insight is something much more deeply fulfilling than consumption. It shows that this is possible without the ultimately destructive pursuit of profit and material utility. The prerequisites for experiencing art, namely leisure and the need for knowledge, must be protected and preserved as

essential components of human life, because the preservation of humanity is also the preservation of our world.

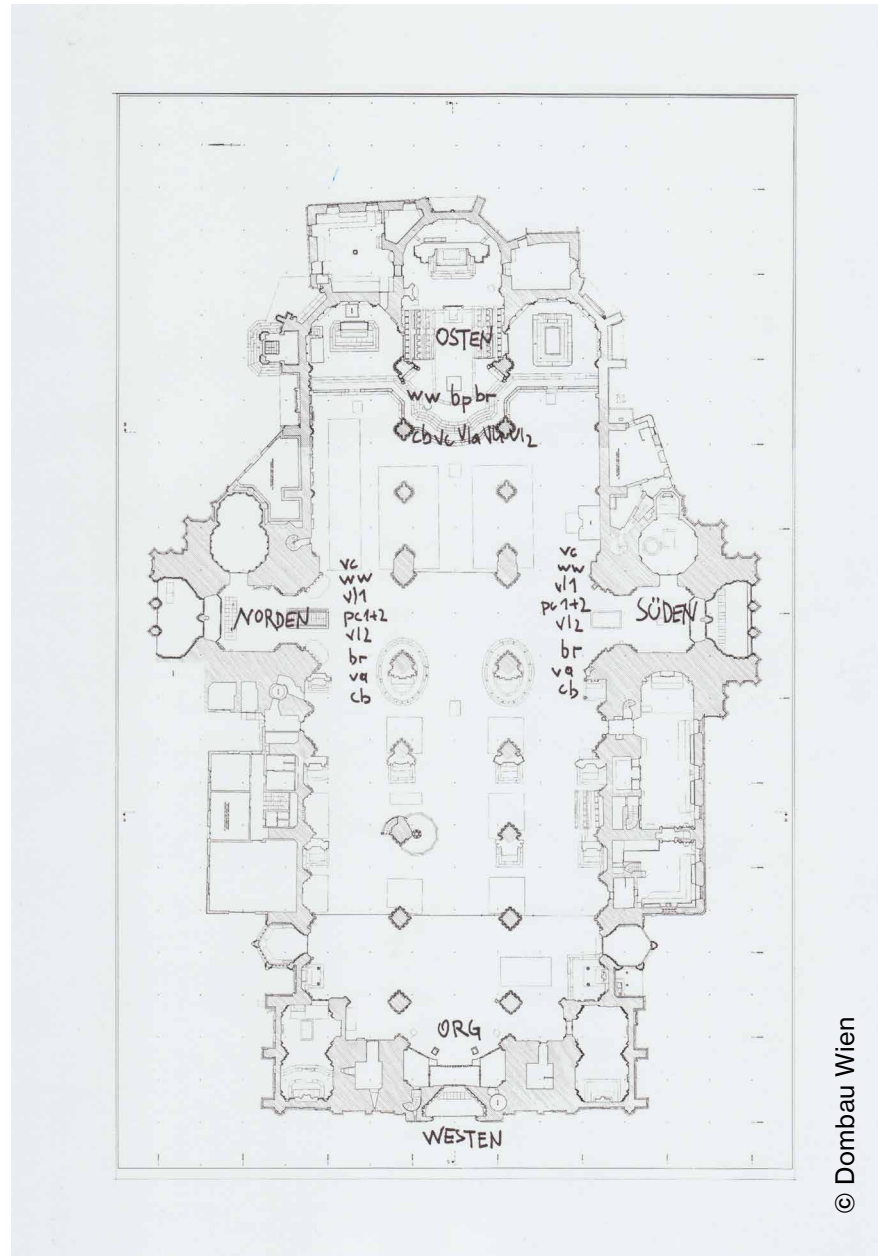
Art makes our lives more beautiful. Decorating something also means giving it value, appreciating it and loving it. Love of beauty is also an expression of love of life, it is an affirmation of life and stands in contrast to a puritanical ethic whose gaze is always fixed on purpose, usefulness, economy and ultimately death and the afterlife.

Gary Snyder writes “Poetry is [...] a kind of magic. [...] It is how our deepest feelings come out, and we all know that, but we don’t quite know how it does it. So in that sense what poetry can and ought to do is make people love the earth.”

Klaus Lang

This text was first published in the Wien Modern 2020 festival catalogue, pp. 196-205. Reprinted with the kind permission of Wien Modern.

Floor plan and layout of the cathedral



© Dombau Wien

About This Recording

tönendes licht. was commissioned for the Wien Modern 2020 festival, the production was realised by Wien Modern and the Wiener Symphoniker. Due to the corona-related lockdown, the world premiere took place as a livestream without an audience in the cathedral.

The Giant Organ in St. Stephen's Cathedral in Vienna

5 manuals, 130 stops, 8588 pipes

The first documents about organs and organ playing in St. Stephen's Cathedral in Vienna date back to 1334. Early instruments were located in the nave and on various organ lofts and canopies. It was not until 1720 that the first large organ was built on the west gallery.

In 1886, the Ludwigsburg company Eberhard Walcker built a monumental organ with 90 stops there

- the valuable case from 1720 served as silent facade. Already then, people spoke of the giant organ. However, this name does not refer to the size of the instrument, but comes from the name of the main portal of St. Stephen's under the west gallery, the Giant's Gate. In the last days of the second world war in 1945, the precious instrument fell victim to the devastating cathedral fire.

In 1960, the new giant organ with 125 stops built by Viennese organ builder Johann M. Kaufmann was consecrated in place of the Walcker organ, but it was only used for around 35 years and was then unplayable for a long time. From 2017 to 2020, Rieger Orgelbau from Schwarzach in Vorarlberg completely redesigned this instrument using old pipes and retaining its 1960 appearance, and equipped it with the latest technology. The giant organ and the choir organ in the music area of the south aisle can be played together from the mobile main console.

The inauguration of the new giant organ took place on 4 October 2020, just a few weeks before the world premiere of *tönendes licht*.. This recording is the first and so far only recording of the new giant organ in combination with a large orchestra.



Klaus Lang

Klaus Lang lives in Stadl an der Mur (Austria). He studied composition and theory of music (with H. M. Preßl, B. Furrer and Y. Pagh-Paan) and organ. Klaus Lang loves tea and dislikes lawnmowers and Richard Wagner. Klaus Lang's music is not a means to convey extramusical contents, such as emotions, philosophical or religious ideas, political propaganda, advertisement etc. His music is no language used to communicate non-musical content. Music is seen as a free and selfstanding acoustical object. In his work he is not using sound, sound is explored and given the opportunity to unfold its inherent rich beauties. Only when sound is just sound it is perceivable as that what it really is: a temporal phenomenon – audible time. Klaus Lang sees time as the genuine material of a composer

and at the same time also the fundamental content of music. In his view musical material is time perceived through sound, the object of music is the experience of time through listening. Music is time made audible.

www.klang.mur.at



© Markus Sepperer

Wolfgang Kogert

Wolfgang Kogert is an extremely versatile interpreter. His repertoire ranges from the 14th century to contemporary music. He regularly works with contemporary composers (including Friedrich Cerha, Younghi Pagh-Paan, Beat Furrer and Jean-Pierre Leguay) and leading orchestras (ORF Vienna Radio Symphony Orchestra, Stavanger Symphony Orchestra, Pittsburgh Symphony Orchestra a.o.).

He teaches organ at the Mozarteum University Salzburg, is curator of the organ at the ORF RadioKulturhaus in Vienna and organ curator of the Carinthian Summer. As organist of the tradition-steeped Vienna Hofburgkapelle, he regularly performs with the Vienna Boys' Choir and members of the Vienna Philharmonic Orchestra. He also writes articles for specialist journals and acts as a consultant for organ building projects.

Kogert was born in Vienna in 1980 and received his training in Vienna, Stuttgart and Detmold. In 2006

he won first prize at the *Musica Antiqua Bruges* organ competition and in 2013 he was Artist in Residence at the *Cité Internationale des Arts Paris*.

His concert activities have taken him to festivals such as the *Bachfest Leipzig*, the *orgel-mixturen Sankt Peter Köln*, the *Scelsi Festival Basel*, the *Hildebrandt-Tage Naumburg* as well as to Tokyo, Paris, Moscow, Riga, Oslo, Brussels and others.

www.wolfgangkogert.com



Wiener Symphoniker

With their rich tradition, commitment to their unique identity and passion for discovery, the Wiener Symphoniker are the beating heart of Vienna, the city of classical music. For 125 years, the orchestra has shaped and cultivated the distinctive sound culture of its hometown, skillfully bridging the gap between past, present, and future like no other. The current chief conductor is Petr Popelka.

Founded in 1900, the ensemble confidently met the challenges of the 20th century from the very start. This included a masterful engagement with the past – the Wiener Symphoniker were the first in Vienna to present all of Beethoven’s symphonies in a single cycle.

The forward-looking legacy of Beethoven and Viennese Romanticism has always been a natural fit for the orchestra, which remains a benchmark for this repertoire to this day. At the same time, the Wiener Symphoniker quickly became one of

Europe’s most prominent premiere ensembles: milestones in music history such as Bruckner’s *9th Symphony*, Schönberg’s *Gurre-Lieder*, and Ravel’s *Konzert für die linke Hand* were all introduced to the world by this orchestra. Visionary figures like Wilhelm Furtwängler, Hans Swarowsky, Herbert von Karajan, Wolfgang Sawallisch, and Georges Prêtre rank among the orchestra’s illustrious past chief conductors.

Despite their progressive spirit, the Wiener Symphoniker have always maintained an exceptional closeness to their audience. Through its so-called “volkstümlichen Concerten” in the Wiener Volksgarten and the legendary “Arbeiter-Symphoniekonzerte,” the orchestra ensured from the outset that classical music was no longer reserved for a narrow elite. Today, the orchestra performs at unconventional venues across all Viennese districts as part of its “Grätzl”-concerts, connects with locals through its “Beisl”-concerts in

traditional taverns, and explores new performance spaces in the city. Under open skies, in the heart of Vienna, and with accessible programming, the orchestra welcomes audiences to events like the Prater Picnic.

As the official cultural ambassador of the City of Vienna, the Wiener Symphoniker regularly perform on the world's most prestigious stages, while also welcoming the world to Vienna. This is reflected in collaborations with guest conductors such as Herbert Blomstedt, Daniel Harding, Manfred

Honeck, and Klaus Mäkelä. The orchestra is also a regular presence as the opera orchestra at the Theater an der Wien. Since the founding of the Bregenz Festival in 1946, the Wiener Symphoniker have found a second home at Lake Constance as the *Orchestra in Residence*. Starting in 2025, the orchestra will celebrate the arrival of spring every year with its own festival in Trieste.

www.wienersymphoniker.at



© Markus Sepperer

Peter Rundel

Conductor Peter Rundel was born in 1958 in Friedrichshafen. He studied violin with Igor Ozim and Ramy Shevelov and conducting with Michael Gielen and Peter Eötvös. From 1984 to 1996, he was a violinist with Ensemble Modern, maintaining a long-standing collaboration as a conductor. He regularly appears with Klangforum Wien, Ensemble Musikfabrik, Collegium Novum Zürich, and Ensemble intercontemporain in Paris. After his work as music director of the Royal Philharmonic Orchestra of Flanders and the newly founded Kammerakademie Potsdam, Peter Rundel took over the leadership of the Remix Ensemble Casa da Música in Porto in January 2005.

Peter Rundel is highly committed to educating young musicians. He has led his own conducting workshop in Bavaria and teaches regularly at international ensemble academies, working with institutions such as the London Sinfonietta, the Ulysses Ensemble (Manifeste Academy Paris),

Teatro alla Scala in Milan, and the Lucerne Festival Academy. In 2019, he directed the German-Russian Youth Orchestra in Yekaterinburg and founded a new conducting academy in Salzburg.

His recordings of 20th-century music have earned him numerous awards, including the German Record Critics' Prize (for works by Luigi Nono, Hanspeter Kyburz, Steve Reich, Beat Furrer), the Grand Prix du Disque (Barraqué), a Grammy nomination (Heiner Goebbels), and an Echo Klassik (with Ensemble Musikfabrik).



© Markus Sepperer

Gotisches Licht oder Gotik und Gandhi

„Ich sehe den Himmel offen und den
Menschensohn zur Rechten Gottes stehen.“
(Hl. Stefan in: Apostelgeschichte 7,56)

1. A

Der Stephansdom – eine gotische Kathedrale

Der Raum, für den das Stück *tönendes licht*. geschrieben ist, ist eine gotische Kathedrale. Ich nehme darin in mehrfacher Weise Bezug auf die Gotik: auf das Denken, die Architektur, die bildende Kunst und die Musik. Die Grundidee ist es, dem architektonischen Raum einen Klangraum einzuschreiben; diese Räume beziehen sich aufeinander und interagieren miteinander. Der Raum aus dem konstantesten, quasi zeitlosen Material, nämlich Stein, wird erfüllt vom ephemersten Material: den Bewegungen von Luft. Dennoch können beide Materialien für eine Reise in einen zeitlosen Zustand dienen.

Die Ausgangsfrage war also: Was ist eine gotische Kathedrale eigentlich?

Als erste gotische Kirche gilt die Kathedrale von Saint-Denis in Paris, gebaut und entwickelt von Abt Suger. Nicht zufällig ist sie dem heiligen Dionysius gewidmet, weil dessen Werke das theologische Denken der Zeit und damit auch die architektonische Struktur der Gotik maßgeblich geprägt haben. Ein zentrales Konzept bei Dionysius ist das der Hierarchie: nicht als Hackordnung, nicht als Machtstruktur, sondern als Stufenleiter der Erkenntnis. Die Hierarchie ist die Leitung, durch die das unsagbare, unerkennbare Göttliche – repräsentiert durch das Bild des Lichts – nach unten und wieder zurück nach oben fließt. Je nach Erkenntnisfähigkeit der Mitglieder dieser Hierarchie (verschiedene Arten von Engeln und Heiligen) enthüllt es sich in verschiedenen homöopathischen Dosen, denn selbst Moses durfte das göttliche Licht nicht direkt schauen: „Und Gott sprach

weiter: Mein Angesicht kannst du nicht sehen; denn kein Mensch wird leben, der mich sieht.“ (Exodus 33,20) Die Funktion der hierarchischen Ordnung bei Dionysius ist also die Vermittlung zwischen verschiedenen Wirklichkeitsebenen im Sinne der neuplatonischen Philosophie. Das Ziel der Liturgie ist es, den Teilnehmenden einen Aufstieg auf dieser hierarchischen Stufenleiter zu ermöglichen. Die künstlerische Form der Liturgie bildet diesen Vorgang ab und ermöglicht gleichzeitig den Nachvollzug dieses Vorganges. Das Gleiche gilt auch für den Raum, der eigens für die Liturgie geschaffen wurde: die Kirche. Die Architektur ist also ein Abbild eines gedanklichen inneren Vorgangs, ein inneres Geschehen wurde übersetzt in ein Stück Architektur. Die hörbare und sichtbare Schönheit der Liturgie und des liturgischen Raumes wird ein Symbol, ein Bild und ein Weg zur unsichtbaren Schönheit des himmlischen Lichts. Abt Suger schreibt dazu folgende Verse für das Portal von Saint-Denis:
„Der schwache Geist erhebt sich zum Wahren durch das Materielle
Und sehnd erhebt er sich durch Licht aus seiner

Versunkenheit.“
(Übersetzung: Rosario Assunto)

„Als [...] die Lieblichkeit der vielen farbigen Steine mich von den äußeren Sorgen weggerufen und innige Meditation mich bewogen hatte, die Verschiedenheit der heiligen Tugenden zu bedenken, indem ich das, was materiell ist, auf das nicht Materielle übertrug: Da schien es mir, als sähe ich mich verweilend in einer seltsamen Region des Weltalls, die weder ganz im Schlamm der Erde existiert noch in der Reinheit des Himmels; und dass ich dank der Gnade Gottes von dieser niedrigen in jene höhere Welt in anagogischer Weise versetzt werden kann.“ (Liber de administratione XXXIII; Übersetzung: Rosario Assunto)

Das Denken prägt also die Form von Kunst, künstlerische Form repräsentiert gedankliche Prozesse und macht Gedanken auf tieferer Ebene erlebbar. Eine gotische Kathedrale ist ein Abbild eines inneren Vorganges und gleichzeitig die Möglichkeit des selbst erlebenden Nachvollzuges dieses inneren Vorganges. Wir müssen verstehen,

dass Liturgie nicht als Sonntagspflicht mit frommer Ermahnung gesehen wurde, sondern als zentraler Lebensinhalt der cluniazensischen Benediktinermönche, deren Orden auch Abt Suger angehörte: An gewöhnlichen Tagen feierten – also sangen – die Mönche sieben Stunden lang Liturgie. Kirchen waren nicht Orte der Stille, sondern des Klanges in einer Zeit, in der alles andere still war, ein Ort der Farbenpracht und der sinnlichen Fülle (Musik, Bild, das sakrale Ballett der Prozessionen und Rituale bis hin zum Duft des Weihrauchs) in einer grauen und düsteren Welt des Mangels und des Hungers. Kirchen waren Bilder des himmlischen Jerusalem, sie stellten eine Vorahnung des Paradieses dar:

„Und er führte mich hin im Geist auf einen großen und hohen Berg und zeigte mir die Heilige Stadt Jerusalem herniederkommen aus dem Himmel von Gott, die hatte die Herrlichkeit Gottes; ihr Leuchten war gleich dem alleredelsten Stein, einem Jaspis, klar wie Kristall.“ (Apokalypse 21:10+11)

Die Konzeption von Welt und Sakralraum war also genau umgekehrt zur heutigen Welt der

Reizüberflutung. Das Heilige wird immer auch repräsentiert durch das andere, dasjenige, das wir gerade nicht in unserem Leben finden. Daher kommt scheinbar auch unser Bedürfnis nach Leere und Stille im Sakralraum. Gerade für das spezifische Bedürfnis einer bestimmten Zeit wurde die entsprechende sakrale Architektur gebraucht und gebaut.

1. B

a. Der schöne Gegenstand

„Aula micat medio clarificata suo.

Claret enim claris quod clare concopulatur,
et quod perfundit lux nova, claret opus nobile.“

„Der Saal schimmert, erleuchtet in seiner Mitte.

Es leuchtet nämlich das leuchtend mit dem
Leuchten verbundene,
und das von neuem Licht Überflutete leuchtet als
edles Werk.“

(Abt Suger: „versiculi“ über die Kathedrale Saint-Denis)

Das Mittelalter hatte eine große Faszination für bunt leuchtende Edelsteine, farbiges Glas und Gold. Schöne Gegenstände galten als Reservoir des göttlichen Lichts, dessen Abglanz ihnen Schönheit verlieh. Die Edelsteine waren als Träger oder als Speicher von Licht wertvoll – und nicht als krisensichere Geldanlage wie heute: Ihr Wert war ein nichtmaterieller Wert. Das sichtbare Licht dient als Symbol des unerschaffenen, nicht einmal für Moses und noch viel weniger für uns Menschen direkt erkennbaren göttlichen Lichts. Gold wird zum Symbol für den vom Glanz der Gottheit strahlenden Himmelsthron, den man wie der Hl. Stephan erblicken möchte. Diese Begeisterung für die Schönheit des Materiellen steht im fundamentalen Gegensatz zu einem weiteren Grundprinzip mittelalterlicher Ästhetik, den es im konkreten Kunstwerk zu harmonisieren galt.

b. Die intelligible Schönheit von Form durch Maß, Zahl, Gewicht – Proportion

Im *Buch der Weisheit* heißt es, Gott habe alles „nach Maß, Zahl und Gewicht geordnet“: „Omnia in mensura et numero et pondere disposuisti.“ (Liber

Sapientiae 11,21)

An verschiedenen Stellen, vor allem aber auch in der Apokalypse des Johannes, werden die Proportionen des Himmlischen Jerusalem angegeben, die man dann auch in vielen Kirchenbauten nachweisen kann. Eine weitere wesentliche Quelle für architektonische Strukturen ist Pythagoras und seine Lehre von der „Tetraktys“ (1:2:3:4), nach der die Struktur des Kosmos nach diesen Zahlenverhältnissen konstruiert ist. Seine überragende Bedeutung für die Architektur der Gotik kann man auch daran erkennen, dass er am Portal von Chartres verewigt wurde.

Robert Grosseteste definiert Schönheit folgendermaßen:

Die Schönheit aber ist Einklang und Proportion eines Dinges in sich selbst und Harmonie aller seiner einzelnen Teile in sich selbst und in Bezug auf die übrigen und in Bezug auf das Ganze und des Ganzen in Bezug auf alle Teile.

(*De divinis nominibus*, Übersetzung: Günter Memmert)

Der Widerspruch zwischen der Sinnlichkeit der Materie und den geistigen Prinzipien von Maß, Zahl und Proportion, nach denen Gott angeblich den Kosmos gestaltet hat und die von Pythagoras entdeckt wurden, wurde von Robert Grosseteste auf folgende faszinierende Weise gelöst:

„[Das Licht] ist an sich schön, weil seine Natur einfach ist und gleichzeitig alles in sich enthält. Darum ist es in höchstem Maß einheitlich und in sich durch Gleichheit höchst harmonisch proportioniert.“
(*Hexameron*, Übersetzung: Günter Memmert)

Betrachtet man gotische Architektur, so lässt sich sagen: Die harmonisch proportionierte Form ermöglicht die Betrachtung der sinnlichen Schönheit: Die Architektur bildet den unerlässlichen Rahmen, der die freie Entfaltung des Lichts ermöglicht.

c. Vielfältiges einer Einheit aufgehoben

In der gotischen Architektur oder der Kompositionstechnik der „Organa“ der Notre-Dame-Komponisten Perotin und Leonin findet man ein ähnliches Grundprinzip. Eine kleine Anzahl von systematisch generierten und geordneten

Grundstrukturen dient der Herstellung vielfältiger Strukturen, deren Komplexität auf der immer unterschiedlichen Rekombination von einigen wenigen einfachen Mustern beruht. Gleiche, den Musterbüchern entnommene Grundmuster werden in verschiedenen Maßstäben auf immer verschiedene Weise miteinander kombiniert, um ein aus wenigen Grundelementen bestehendes, im Detail äußerst vielfältiges, aber trotzdem einheitliches Gebäude zu errichten.

d. Mehrere Schichten der Lesbarkeit/ Interpretation

Richard von St. Viktor schreibt in seinem Werk *De gratia contemplationis*:

„Man muss wissen, dass wir ein und denselben Gegenstand auf verschiedene Weise durch das Denken erfassen, durch das Überlegen erforschen und durch die Anschauung bewundern. Diese drei sind in ihrer Methode sehr verschieden, auch wenn sie sich mit der gleichen Materie befassen. Ein und derselbe Gegenstand wird anders beim Denken, anders beim Überlegen und völlig anders bei der Anschauung behandelt. Das Denken eilt, ohne

Rücksicht auf das Ankommen, auf Umwegen mit ruhigem Schritt überall hin und her. Das Überlegen strebt auf oft steilem und schwierigem Wege mit großer seelischer Anstrengung an sein Ziel. Die Anschauung umkreist in freiem Flug alles, wohin sie ihr Verlangen mit bewunderungswürdiger Leichtigkeit trägt. Das Denken kriecht dahin, das Überlegen schreitet einher und läuft manchmal auch. Die Anschauung aber umfliegt alles und bleibt, wenn sie will, schwebend in der Höhe stehen. Denken ist mühelos und fruchtlos. Überlegen ist Mühe und Frucht. Die Anschauung erreicht die Frucht ohne Mühe.“ (Übersetzung: Rosario Assunto)

Alle drei Leseweisen sind in mittelalterlicher Kunst und Architektur möglich, aber die dritte scheint mir als besonders charakteristisch für mittelalterliche Kunst und ihre byzantinischen Vorbilder, die Ikonen. Betrachtet man ein gotisches Heiligenbild, schwebt man betrachtend im goldenen Lichtraum. Man wird in den unstrukturierten „Gold“-Raum gezogen – und nicht, wie später in der Renaissance, durch die Zentralperspektive an ein Fenster gesetzt, durch dessen Rahmen man das Geschehen betrachtet.

Bilder vor der Entwicklung der Zentralperspektive oder gar Ikonen mit ihrer umgekehrten Perspektive ermöglichen einen Vorgang des Betrachtens, der mir ganz ähnlich jenem zu sein scheint, den Barnett Newman 1.000 Jahre später vorschlägt, indem er die Betrachter*innen seiner riesigen Leinwände ermutigt, ganz nahe an diese heranzutreten, um sie zu betrachten. Das größte Erlebnis beim Betreten einer Kathedrale ist der sich auftuende Lichtraum und nicht das Detail der abgebildeten biblischen Geschichte. Auch in der Musik ist in den Pérotin'schen Organa ein Text zwar theoretisch präsent, aber durch die lange Ausdehnung der Klangflächen praktisch unverstehbar. Eine Textvertonung wird zu einem reinen Klangerlebnis. Auch entsprechen die modale Tonhöhenordnung und das ihr innewohnende, grundsätzlich von tonaler Musik verschiedene, Konzept von musikalischer Zeit dieser Idee des Betretens eines Raumes durch reines Hören.

2. A

Wie konkret findet diese Beschäftigung Niederschlag in meiner Arbeit?

Es bieten sich zwei extreme Möglichkeiten, sich einer historischen Kunstform anzunähern, sich auf sie zu beziehen. Eine wäre es, etwas komplett Gegensätzliches dagegenzusetzen, als Kontrast oder gar als Protest. Das andere Extrem wäre, im Sinne der musealen historischen Aufführungspraxis eine historische Kompositionspraxis anzuwenden und im Geiste eines neuen musikalischen Caecilianismus oder Nazarenertums oder im Sinne der Weltmusik eine mittelalterlich-exotistische Stilkopie herzustellen.

Doch was ist Beschäftigung mit (Musik-) Geschichte? Für mich ist die Frage immer, was kann ich aus der Geschichte lernen und nicht, wie kann ich Geschichte wiederholen (= historische Aufführungspraxis) oder sie negieren und auslöschen. Konkrete historische Situationen und Gestalten werden sich nicht identisch wiederholen, sondern gleiche Grundmuster werden ihre

zeitspezifische Form finden: Genau das Gleiche gilt auch in der Kunst. Das Finden und Verstehen dieser Grundmuster ist für mich der Sinn des Studiums der Musik- und Kunstgeschichte und der erste Schritt in meinem eigenen Schaffensprozess, der auch immer ein Lernprozess ist. Ich frage mich immer: Wie kann ich den Geist von Formen der Vergangenheit in heutige Gestalten übersetzen? Im Fall von *tönendes licht*. war es der Versuch des Herauslösen und Findens von universalen Mustern für Erkenntnisgewinn durch Kunst, die in der spezifisch gotisch-christlichen Form verborgen sind. Der nächste Schritt bestand darin zu versuchen, mich von der Ideologie und konkreten Gestalt zu lösen und die grundlegenden formalen Prinzipien zu finden und neu zu formulieren, um damit eine Beziehung zu etablieren.

Die oben angeführten Elemente und Prinzipien einer gotischen Ästhetik haben direkten Niederschlag in meiner kompositorischen Arbeit gefunden. Sie bilden die Brücke zwischen den Zeiten und wurden auf folgende Weise von mir neu formuliert oder interpretiert oder in Klang übersetzt.

2. B

Ganz allgemein teile ich ein Grundverständnis von einem Kunstwerk als geordnetem, abgeschlossenem, hierarchischem Raum, das nicht der Narration oder als offener Steinbruch dient. Meine Stücke streben an, die Vielfalt in Einheitlichkeit aufzuheben. Ich sehe Musik vorrangig als konkretes klingendes, sinnlich erfahrbares Objekt und nicht als rein intellektuell zu genießendes Konzept.

a. Der schöne Gegenstand

Die Schönheit von Klang und die Faszination durch diese Schönheit nehmen in vielen meiner Stücke eine zentrale Position ein, so auch in *tönendes licht*. Klang wird Zeit gegeben, sich zu entfalten, sowohl als einzelnes Objekt wie auch in verschiedenen Kombinationen. Das Zentrum ist der Ton, der Klang an und für sich. Es wird nichts durch den Klang gesagt oder ausgedrückt. Der von der Rhetorik befreite Klang wird hörbar. Musik ist für mich hörendes Betrachten von Klang an und für sich. Zwei Klangtypen werden einander gegenübergestellt: schimmernder, warmer,

goldener orchestraler Klang trifft auf das Metallisch-Silbrige des kalten Mondlichts des Orgelklanges, der auf Prinzipalpyramiden beruhend ein gotisches „Blockwerk“ repräsentiert.

b. Die intelligible schöne Form: Maß, Zahl, Proportion

Der oben angesprochene Gegensatz zwischen materiell-sinnlicher und intelligibler Schönheit wird in zwei einander gegenüberstehende „Zahlenfamilien“ übertragen, *tetraktys* versus *fibonacci*, die die ganze Struktur von *tönendes licht* durchziehen. Auf allen Ebenen der Komposition gilt: Strenge Form wird konstruiert, um dem Klang die Freiheit zu geben, seine Vielfalt zu entfalten und sie zugänglich zu machen. Von der Großform bis in das Detail der Zeitproportionen. Das Stück hat drei große Blöcke für Orchester und Orgel (Lumen 1–3), zwischen welchen zwei kürzere Orgelsolo-teile, Organum 1 und 2, erklingen, während der Grunddauerwert der höheren Proportionskanonstimme zur unteren im Verhältnis 2:3 steht. Die Verwendung von einheitlichen Zahlenstrukturen zeigt sich am deutlichsten hörbar im Tonhöhenmaterial:

Es herrschen Intervalle, vor denen sich mit den pythagoräischen Proportionen Quartan (4:3), Quinten (2:3) und große Sekunden (8:9) konstruieren lassen. Auch gibt es wie im frühmittelalterlichen Tonsystem kaum alterierte Töne. Diese Zahlenstrukturen und rigiden kompositorischen Techniken, wie Proportionskanons und zu gotischer Organumkompositionstechnik analoge Verfahren, werden zu Trägern von schimmerndem, sich unablässig wandelndem Klang. Aber sie sind auch ein Mittel für ein anderes kompositorisches Prinzip:

c. Vielfältigkeit und Einheitlichkeit

Wie in gotischer Architektur oder der organalen Kompositionstechnik der Notre-Dame-Schule werden gleiche Grundmuster in verschiedenen Maßstäben auf immer verschiedene Weise miteinander kombiniert. Dadurch erscheint das Gleiche auf immer andere Weise, oder die Vielfalt ist aufgehoben in einer einheitlichen Grundstruktur. Neben kanonischen Techniken prägen Permutationen von Tonhöhen- und Tondauer-Strukturen und der Verwendung von isorhythmischen Color/Talea-Strukturen

die kompositorische Arbeit. Das Prinzip der Wiederholung im Detail entspricht auch der formalen Anlage der dreimaligen Wiederholung einer gleichbleibenden Grundstruktur und ermöglicht noch einen weiteren Aspekt:

d. Mehrere Schichten der Lesbarkeit/ Interpretation

Mehrmaliges Wiederholen ist der auskomponierte Prozess des tieferen Eindringens in den Klang. Erst dadurch werden Details wie die Bewegung im Inneren des Klanges hörbar. Die dreiteilige Form ist wie ein dreimaliges Durchschreiten des immer gleichen Raumes, der bei jedem Durchgang anders wahrgenommen wird. Das entspricht Richard von St. Viktors oben zitierter Beschreibung der Arten des Lesens und ist der umgekehrte Prozess des Komponierens, bei dem für mich am Anfang der Flug, das Bild aus der Vogelperspektive und am Ende die kriechende Denkarbeit am Detail steht.

3.

Historisch interessant ist, dass parallel zur Gotik millenaristische Armutsbewegungen wie zum Beispiel die des Fra Dolcino entstanden sind, die die Erwartung eines baldigen Weltunterganges mit Forderungen nach Armut und Gerechtigkeit verknüpft haben. Heute leben wir in einer Zeit, in der gewisse Parallelen dazu zu erkennen sind: Wir sind konfrontiert mit Prophezeiungen eines Weltuntergangs, durch einen alles Leben bedrohenden Klimawandel, herbeigeführt durch maßlose Ausbeutung und Zerstörung unserer Umwelt. Eine extreme Ungleichheit in unseren Gesellschaften führt viele Menschen dazu, unser Gesellschaftsmodell und unsere Fortschrittsideologie und Geldgläubigkeit zu hinterfragen. Neue oder eben 1.000 Jahre alte Alternativmodelle und autonome Zonen werden wieder in Betracht gezogen oder ausprobiert. Dafür gab es auch schon im 19. Jahrhundert einen Vorläufer, dessen Ausgangspunkt wiederum die Gotik war: den englischen Gelehrten und Kunstgeschichtler John Ruskin. Ruskin sah die

gotische Architektur als Gegenentwurf zum Klassizismus der frühen Moderne des späten 19. Jahrhunderts. Er verabscheute die industrielle Herstellung von Architektur wie den Crystal Palace. Für ihn war der Bau einer gotischen Kathedrale ein gemeinsames Anliegen und Unternehmen einer Gemeinschaft von Menschen. Die Handwerker konnten ihrer Kreativität freien Lauf lassen und dadurch die Vielfältigkeit einer gotischen Kathedrale ermöglichen und mussten nicht wie Lohnsklaven in Fabriken geistlose und unmenschliche, dem unerbittlichen Rhythmus der Maschinen unterworfenen Tätigkeiten verrichten. Der gotische Handwerker brachte sich selbst als ganzen Menschen in das Kunstwerk ein und hatte ein hohes Ziel vor Augen für das er arbeitete: die Verbindung seiner Gemeinschaft mit dem Göttlichen. Seine Arbeit war durch ihr Ziel und durch die Art und Weise, wie sie vollzogen wurde, mit Sinn erfüllt und erfüllte gleichzeitig sein Leben mit Sinn. Das Leben der Handwerker war verknüpft mit ihrer Arbeit und umgekehrt das Ergebnis ihrer Mühen erfüllt von Leben. Großes entsteht aus der Freude an der Arbeit. Für Ruskin war das „Law of Help“

ein alles Leben, alle menschliche Gesellschaft und Kunst durchdringendes Gesetz: Die Schönheit der Form eines Kunstwerkes beruht darauf, dass alle Teile freudig ihre Funktion in einem organischen Ganzen erfüllen, genauso wie in einer Pflanze oder einer menschlichen Gemeinschaft.

“There is no wealth but life. Life, including all its powers of love, of joy, and of admiration. That country is the richest which nourishes the greatest numbers of noble and happy human beings; that man is richest, who, having perfected the functions of his own life to the utmost, has also the widest helpful influence, both personal, and by means of his possessions, over the lives of others.” (John Ruskin, *Unto This Last*)

Eine Person, die zutiefst von Ruskin beeinflusst war und dessen Schrift *Unto This Last* übersetzt hat, war Mahatma Gandhi, der sagte: „I determined to change my life in accordance with the ideals of the book.“

4.

Für mich ist Kunst wie eine Reise in ein Land der Schönheit, aus dem man als ein*e andere*r mit neuen Einsichten zurückkehrt. Kunst macht unser Leben schöner und reicher, indem sie uns ermöglicht, tiefe innere Erfahrungen zu machen und Erlebnisse außerhalb unserer alltäglichen Existenz zu haben. Wir erfahren, dass Einsicht etwas viel tiefer Erfüllendes ist als Konsum. Sie zeigt, dass das ohne das letztlich zerstörerische Streben nach Gewinn und materieller Nützlichkeit möglich ist. Die Voraussetzungen für das Erleben von Kunst – die Muße und das Bedürfnis nach Erkenntnis – gilt es als essenzielle Bestandteile menschlichen Lebens zu schützen und zu erhalten, denn die Bewahrung des Menschseins ist auch gleichzeitig die Bewahrung unserer Welt.

Kunst macht unser Leben schöner. Etwas zu schmücken bedeutet auch, ihm Wert zu geben, es zu schätzen und es zu lieben. Liebe zur Schönheit ist auch ein Ausdruck der Liebe zum Leben, sie ist eine Bejahung des Lebens und steht im Gegensatz

zu einer puritanischen Ethik, deren Blick immer auf Zweck, Nützlichkeit, Wirtschaftlichkeit und letztendlich den Tod und das geglaubte Leben danach geheftet ist.

“Poetry is [...] a kind of magic. [...] It is how our deepest feelings come out, and we all know that, but we don't quite know how it does it. So in that sense what poetry can and ought to do is make people love the earth.” (Gary Snyder)

Klaus Lang

Der vorliegende Text erschien erstmals im
Festivalkatalog von *Wien Modern 2020*,
S. 196–205.

Abdruck mit freundlicher Genehmigung von
Wien Modern.

Zu dieser Aufnahme

tönendes licht. entstand als Auftragskomposition für das Festival Wien Modern 2020, die Produktion wurde von Wien Modern und den Wiener Symphonikern durchgeführt. Aufgrund des coronabedingten Lockdowns fand die Uraufführung, ohne Publikum im Dom, als Livestream statt.

Die Riesenorgel im Wiener Stephansdom

5 Manuale, Pedal, 130 Register, 8588 Pfeifen

Die ersten Dokumente über Orgeln und Orgelspiel im Wiener Stephansdom stammen aus dem Jahr 1334. Belegte frühe Instrumente befanden sich im Langhaus und auf verschiedenen Orgelfüßen und Baldachinen. Erst 1720 wurde die erste große Orgel auf der Westempore erbaut.

1886 errichtete dort die Ludwigsburger Firma Eberhard Walcker eine monumentale Orgel mit 90 Regi-

stern – das wertvolle Gehäuse von 1720 diente als stumme Kulisse. Schon damals sprach man von der Riesenorgel. Dieser Name bezieht sich jedoch nicht auf die Größe des Instruments, sondern kommt vom Namen des unter der Westempore gelegenen Hauptportals von St. Stephan, dem Riesentor. In den letzten Kriegstagen 1945 fiel das kostbare Instrument dem verheerenden Dombrand zum Opfer.

1960 wurde anstelle der Walcker-Orgel die vom Wiener Orgelbauer Johann M. Kaufmann erbaute, 125 Register umfassende, neue Riesenorgel geweiht, die aber nur rund 35 Jahre in Verwendung stand und dann lange Zeit unspielbar und somit außer Betrieb war. Durch Rieger Orgelbau aus Schwarzach in Vorarlberg wurde dieses Instrument von 2017 bis 2020 unter Verwendung alter Pfeifen und unter Beibehaltung des Aussehens von 1960 völlig neu konzipiert und mit aktuellster Technik ausgestattet. Vom mobilen Generalspieltisch

aus können die Riesenorgel und die Chororgel im Musikbereich des südlichen Seitenschiffs gemeinsam gespielt werden.

Die Einweihung der neuen Riesenorgel fand am 4. Oktober 2020 statt, wenige Wochen vor der Uraufführung von *tönendes licht*.. Die vorliegende Aufnahme ist die erste und bislang einzige der neuen Riesenorgel in Verbindung mit einem großen Orchester.

Klaus Lang

Klaus Lang lebt in Stadl and der Mur (Österreich). Er studierte Komposition und Musiktheorie (bei H. M. Preßl, B. Furrer and Y. Pagh-Paan) und Orgel. Klaus Lang liebt Tee. Was er nicht mag sind Rasenmäher und Richard Wagner. Musik wird von Klaus Lang nicht als Mittel gebraucht, um außermusikalische Inhalte zu transportieren, seien es Affekte, philosophische oder religiöse Ideen, politische Programme, Werbeslogans etc. Musik ist für ihn keine Sprache die der Kommunikation außermusikalischer Inhalte dient, sie ist ein freies für sich stehendes akustisches Objekt. In seinen Arbeiten wird Klang nicht benutzt, er wird hörend erforscht und ihm wird die Möglichkeit gegeben seine ihm innewohnende reiche Schönheit zu entfalten. Wenn Klang nur Klang ist (und auf nichts

anderes verweisen soll), gerade dann wird er als das wahrnehmbar, was er eigentlich ist, nämlich als ein zeitliches Phänomen, als hörbare Zeit. Die Zeit als das eigentliche Material des Komponisten ist für Klaus Lang also auch zugleich zentraler Gegenstand der Musik. Musikalisches Material ist durch das Klingen wahrgenommene Zeit, der Gegenstand von Musik das hörende Erlebnis von Zeit. Musik ist hörbar gemachte Zeit.

www.klang.mur.at

Wolfgang Kogert

Wolfgang Kogert ist ein äußerst vielseitiger Interpret. Sein Repertoire reicht vom 14. Jahrhundert bis zur Neuen Musik. Regelmäßig arbeitet er mit zeitgenössischen Komponist:innen (u. a. Friedrich Cerha, Younghi Pagh-Paan, Beat Furrer und Jean-Pierre Leguay) sowie führenden Orchestern (ORF Radio-Symphonieorchester Wien, Stavanger Symphony Orchestra, Pittsburgh Symphony Orchestra) zusammen.

Er unterrichtet Orgel an der Universität Mozarteum Salzburg, ist Kustos der Orgel des ORF RadioKulturhauses in Wien und Orgel-Kurator des Carinthischen Sommers. Als Organist der traditionsreichen Wiener Hofburgkapelle musiziert er regelmäßig mit den Wiener Sängerknaben und Mitgliedern der Wiener Philharmoniker. Zusätzlich verfasst er Artikel für Fachzeitschriften und ist als Berater für Orgelbauprojekte tätig.

Kogert wurde 1980 in Wien geboren und erhielt seine Ausbildung in Wien, Stuttgart und Detmold. 2006 gewann er den 1. Preis beim Orgelwettbewerb *Musica Antiqua Brügge*, 2013 war er Artist in Residence an der *Cité Internationale des Arts Paris*.

Seine Konzerttätigkeit führte ihn zu Festivals wie dem *Bachfest Leipzig*, den *orgel-mixtures Sankt Peter Köln*, dem *Scelsi Festival Basel*, den *Hildebrandt-Tagen Naumburg* sowie u. a. nach Tokio, Paris, Moskau, Riga, Oslo und Brüssel.

www.wolfgangkogert.com

Wiener Symphoniker

Mit ihrer traditionsreichen Geschichte, dem Mut zu eigener Haltung und der Freude am Entdecken sind die Wiener Symphoniker das schlagende Herz der Klassikmetropole Wien. Seit 125 Jahren prägt und gestaltet das Orchester die einzigartige Klangkultur seiner Heimatstadt und schafft es dabei wie kaum ein anderes, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu verknüpfen. Chefdirigent ist Petr Popelka.

Der 1900 ins Leben gerufene Klangkörper begegnete den Herausforderungen des 20. Jahrhunderts von Beginn an selbstbewusst. Dazu gehörte zunächst ein souveräner Umgang mit der Vergangenheit – so präsentierten die Symphoniker als Erste in Wien alle Symphonien Beethovens in einem Zyklus.

Das zukunftsweisende Vermächtnis Beethovens und die Wiener Romantik im Allgemeinen waren und sind

den Symphonikern wie auf den Leib geschrieben, und bis heute gelten sie als tonangebend für dieses Repertoire. Gleichzeitig wurden die Wiener Symphoniker binnen kürzester Zeit zu einem der wichtigsten Uraufführungsorte Europas: Meilensteine der Musikgeschichte wie Bruckners *9. Symphonie*, Schönbergs *Gurre-Lieder* und Ravels *Konzert für die linke Hand* wurden von ihnen aus der Taufe gehoben. Auch unter den vergangenen Chefdirigenten wie Wilhelm Furtwängler, Hans Swarowsky, Herbert von Karajan, Wolfgang Sawallisch und Georges Prêtre finden sich zahlreiche Visionäre der Klassikszene.

Bei allem Fortschrittswillen zeichnen sich die Wiener Symphoniker seit jeher auch durch ihre außerordentliche Bodenhaftung und Nähe zum Publikum aus. Mit den sogenannten „volkstümlichen Concerten“ im Wiener Volksgarten und den legendären Arbeiter-Symphoniekonzerten sorgten

sie von Beginn an dafür, dass klassische Musik nicht länger einer schmalen Elite vorbehalten blieb. Heute konzertiert das Orchester im Rahmen der Grätzl-Konzerte an ungewöhnlichen Orten in allen Wiener Gemeindebezirken, begegnet den Wiener:innen bei den Beisl-Konzerten in ihren angestammten Gaststätten und erobert neue Spielstätten in der Stadt. Unter freiem Himmel, mitten in der pulsierenden Stadt und niederschwellig zugänglich – so präsentieren sich die Wiener Symphoniker beim Prater-Picknick.

Als offizielle Kulturbotschafter der Stadt sind die Wiener Symphoniker regelmäßig auf den wichtigsten internationalen Podien zu Gast, und ebenso häufig hält die Welt Einzug in Wien. Davon zeugen u. a. Gastdirigenten wie Herbert Blomstedt, Daniel Harding, Manfred Honeck und Klaus Mäkelä. Im Theater an der Wien sind sie regelmäßig als Opernorchester zu erleben. Seit der Gründung der Bregenzer Festspiele 1946 haben die Wiener

Symphoniker als Orchestra in Residence eine zweite Heimat am Bodensee. Seit 2025 feiert das Orchester alljährlich den Frühling mit einem eigenen Festival in Triest.

www.wienersymphoniker.at

Peter Rundel

Der Dirigent Peter Rundel wurde 1958 in Friedrichshafen geboren. Er studierte Violine bei Igor Ozim und Ramy Shevelov sowie Dirigieren bei Michael Gielen und Peter Eötvös. 1984 bis 1996 war er als Geiger Mitglied des Ensemble Modern, mit dem ihn auch als Dirigent eine langjährige Zusammenarbeit verbindet. Regelmäßig gastiert er mit dem Klangforum Wien, dem Ensemble Musikfabrik, dem Collegium Novum Zürich und dem Ensemble intercontemporain Paris. Nach seinen Tätigkeiten als musikalischer Leiter des Königlich-Philharmonischen Orchesters von Flandern, sowie der damals neu gegründeten Kammerakademie Potsdam übernahm Peter Rundel im Januar 2005 die Leitung des Remix Ensemble Casa da Música in Porto.

Mit großem Engagement widmet sich Peter Rundel der Ausbildung des musikalischen Nachwuchses. Neben seiner eigenen Dirigierwerkstatt, die er in Bayern leitete, unterrichtet er regelmäßig im

Rahmen internationaler Ensembleakademien unter anderem mit der London Sinfonietta, dem Ulysses Ensemble (Manifeste Academy Paris), am Teatro alla Scala Mailand und bei der Lucerne Festival Academy. 2019 leitete er das Deutsch-Russische Jugendorchester in Jekaterinburg und gründete eine neue Dirigierakademie in Salzburg.

Für seine Aufnahmen mit Musik des 20. Jahrhunderts erhielt Peter Rundel zahlreiche Preise, darunter mehrmals den Preis der deutschen Schallplattenkritik (Luigi Nono, *Prometeo*; Hanspeter Kyburz, *Ensemble- und Orchesterwerke*; Steve Reich, *City Life*; Beat Furrer, *Klavierkonzert*) sowie den Grand Prix du Disque (Barraqué, Gesamtwerk), eine Grammy-Nominierung (Heiner Goebbels, *Surrogate Cities*) und einen Echo Klassik (*Sprechgesänge* mit dem Ensemble Musikfabrik).

Recording Venue St. Stephen's Cathedral, Vienna/Austria
Recording Date 19 November 2020
Engineer Friedrich Trondl
Editor Florian Rosensteiner
Mastering Ingo Schmidt-Lucas
Publisher Zeitvertrieb Wien Berlin
Cover based on artwork by Jakob Gasteiger

Eine Aufnahme des Österreichischen Rundfunks – <https://oe1.orf.at>

WIENER
SYMPHONIKER

WIEN
MODERN



0022056KAI

a production of KAIROS

© 2025 HNE Rights GmbH

© 2025 KAIROS

www.kairos-music.com

(LC)10488 ISRC: ATK942205601

austromechana®

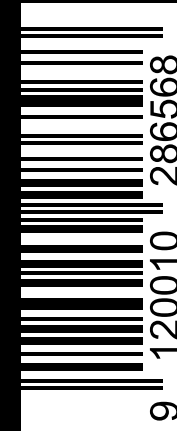
KLAUS LANG (*1971)

1 **tönendes licht. (2020)**
for organ and spatially distributed orchestra

52:15

TT 52:17

Wolfgang Kogert, organ
Wiener Symphoniker
Peter Rundel, conductor



0022056KAI



WIENER
SYMPHONIKER

WIEN
MODERN



ÖSTERREICH 1



Eine Aufnahme des Österreichischen Rundfunks – <https://oe1.orf.at>

KAIROS

© 2025 HNE Rights GmbH . © 2025 KAIROS . www.kairos-music.com
ISRC: ATK942205601 . Made in the E.U.