

Rudolf Frisius

UNSICHTBARE KLÄNGE

Musique concrete – Akusmatische Musik

- Unsichtbare Klänge –

Klänge aus dem LAUTSPRECHER

- Klangereignis und Hörereignis –

Klänge diesseits und jenseits des JETZT UND HIER

- **TONTRÄGER:**

Konservierte Klänge – Klänge jenseits des Jetzt (und Hier)

DOKUMENTARISCHE UND KOMPONIERTE KLANGKONSERVEN

Die älteste Schallaufnahme

Medienklänge zweiten Grades: Musik aus aufgenommenen Klängen

DOKUMENTARISCHE UND KOMPONIERTE MUSIKKONSERVEN

Historische Musikaufnahmen

Musik ersten und zweiten Grades: Gespielte und konservierte Musik

- **RADIO:**

Gesendete Klänge – Klänge jenseits des Hier (und Jetzt)

DOKUMENTARISCHE RADIOKLÄNGE

Eine historische Radioansage

Ein historischer Radioschlager

Eine historische Radioreportage

DOKUMENTARISCHE UND KOMPONIERTE RADIOKLÄNGE

Eine historische Radioreportage

Radiogene Medienkunst: Komponierte Medienklänge – Musik zweiten Grades

Variable Medienkunst – technisch produzierte Unvorhersehbarkeit

Medienklänge als Zeitdokumente: Ein historisches Radiokriegslied

Zeitgeschichte als Radiocollage:

Ein Hörstück aus zeitgeschichtlichen Tondokumenten

KOMPONIERTE ZEITGESCHICHTE ALS BASIS NEUER HÖRKUNST

Ein Hörspiel als Zeitdokument

Weltkriegsreminiszenen in früher Lautsprechermusik

- **RADIOKUNST:**

Komponierte Medienklänge

Realität und Virtualität

Radios als Musikinstrumente

Radiokunst als Mediencollage

Ein Hörstück über die Revolution 1968

Ein Hörstück über die Revolution 1989

-HÖRKUNST:

Komponierte Hörwelt

Form und Struktur – Technische und ästhetische Aspekte

Klangkontraste: Geschnittene Zeit (Komposition als Montage)

Klangprozesse: Fließende Zeit (Komposition als
prozeßhafte Entwicklung)

Klangtransformationen: Verwandlungen (Komposition als Verwandlung)

- KLANGKUNST:

Musik aus Klängen –

Montage und Verarbeitung von Klängen /

KLANGKOMPOSITION:

Fragmentation und Multiplikation –

Kontrastierung und Transformation /

DER EINSAME HÖRER

Unsichtbare Klänge – Klänge aus dem Lautsprecher

Unsichtbare Klänge – Unsichtbare Musik:

Solche und ähnliche Begriffe könnten paradox erscheinen, wenn man davon ausgeht, dass Klänge und Musik primär als hörbar, als Hörereignisse bestimmt werden sollten. Die Zuordnung zu einem Sinnesbereich (Hörbarkeit) erscheint in dieser Perspektive wesentlicher als die Abgrenzung von einem anderen Sinnesbereich (Unsichtbarkeit).

Andererseits ist es auch nicht selbstverständlich, dass Begriffe wie „Unsichtbare Klänge“ oder „Unsichtbare Musik“ als überflüssige Tautologien angesehen (oder dass, komplementär dazu, Begriffe wie „Sichtbare Klänge“ oder „Sichtbare Musik“ als offensichtliche Paradoxa eingestuft) würden.

Im erfahrungsgeleiteten Umgang mit Klängen und Musik lässt sich die Frage nach der Isolierbarkeit von Hör- und Seherfahrung nur schwer beantworten, weil einerseits in vielen Ereignissen Hörbares und Sichtbares eng miteinander verbunden erscheinen können und weil andererseits Klänge und Musik häufig nicht nur als mit Visuellem kombinierbar, sondern auch als visuell geprägt erscheinen (z. B. durch sichtbare Notationssymbole oder durch sichtbare Aktionen von Interpreten).

Klänge aus dem Lautsprecher können uns verdeutlichen, dass Erfahrungen von Hörbarem und Sichtbarem auch von spezifisch unterschiedlichen entwicklungsgeschichtlichen Gegebenheiten geprägt sein können: Auf Tonträgern konservierte oder im Radio gesendete Klänge werden in der Regel hörbar, ohne dass gleichzeitig der Prozess der Klangerzeugung sichtbar würde. Unsichtbarkeit konkretisiert sich dann als Ablösung eines Hörereignisses von kausal mit ihm verknüpfbaren visuellen Phänomenen. Identifizierendes Hören (d. h. die Zuordnung von Hörphänomenen zu aus der allgemeinen Erfahrung bekannten Ereignissen) wird in solchen Hörsituationen oft schwierig oder völlig unmöglich: Man hört etwas, ohne identifizieren zu können, wie das Hörereignis zustande gekommen ist bzw. was hier geschieht.

Wenn über Lautsprecher Klänge komponierter Musik projiziert werden, dann können sich unterschiedliche Hörsituationen ergeben je nachdem, ob es sich dabei um konventionelle, in traditioneller Notenschrift fixierbare Musik handelt oder nicht. Die Klangprojektion einer konventionell notierbaren Musik könnte ein Hören anregen, das eine Rekonstruktion der zu Grunde liegenden Notation zumindest unter Teilaspekten versucht.

In diesem Zusammenhang könnte sich für die projizierte Musik die Frage nach der Sichtbarkeit im Sinne von Visualisierbarkeit stellen. Visualisierbar auch jenseits der Begrenzungen konventioneller Notation wären überdies auch beliebige Hörereignisse, die sich aufnehmen, technisch konservieren und bei der Klangprojektion auf Computerbildschirm grafisch darstellen lassen. Dabei ergeben sich allerdings neuartige, in der traditionellen Musikpraxis unbekannte Probleme der Lesbarkeit, der Zuordnung von Hörbarem und Lesbarem – Probleme, aus denen resultiert, dass auch visualisierbare Klänge und Musik in wesentlichen Bereichen „unsichtbar“ bleiben können.

Klangereignis und Hörereignis – Klänge diesseits und jenseits des Jetzt und Hier

Unsichtbare Klänge und Musiken sowie akusmatische Hörsituationen ergeben sich aus der Isolierung im Gesamtkontext der (polyästhetisch fundierten) sinnlichen Erfahrung, insbesondere aus der Isolierung des Auditiven vom Visuellen. Beispiele hierfür finden sich in vielen unterschiedlichen Erfahrungsbereichen und historischen Epochen.

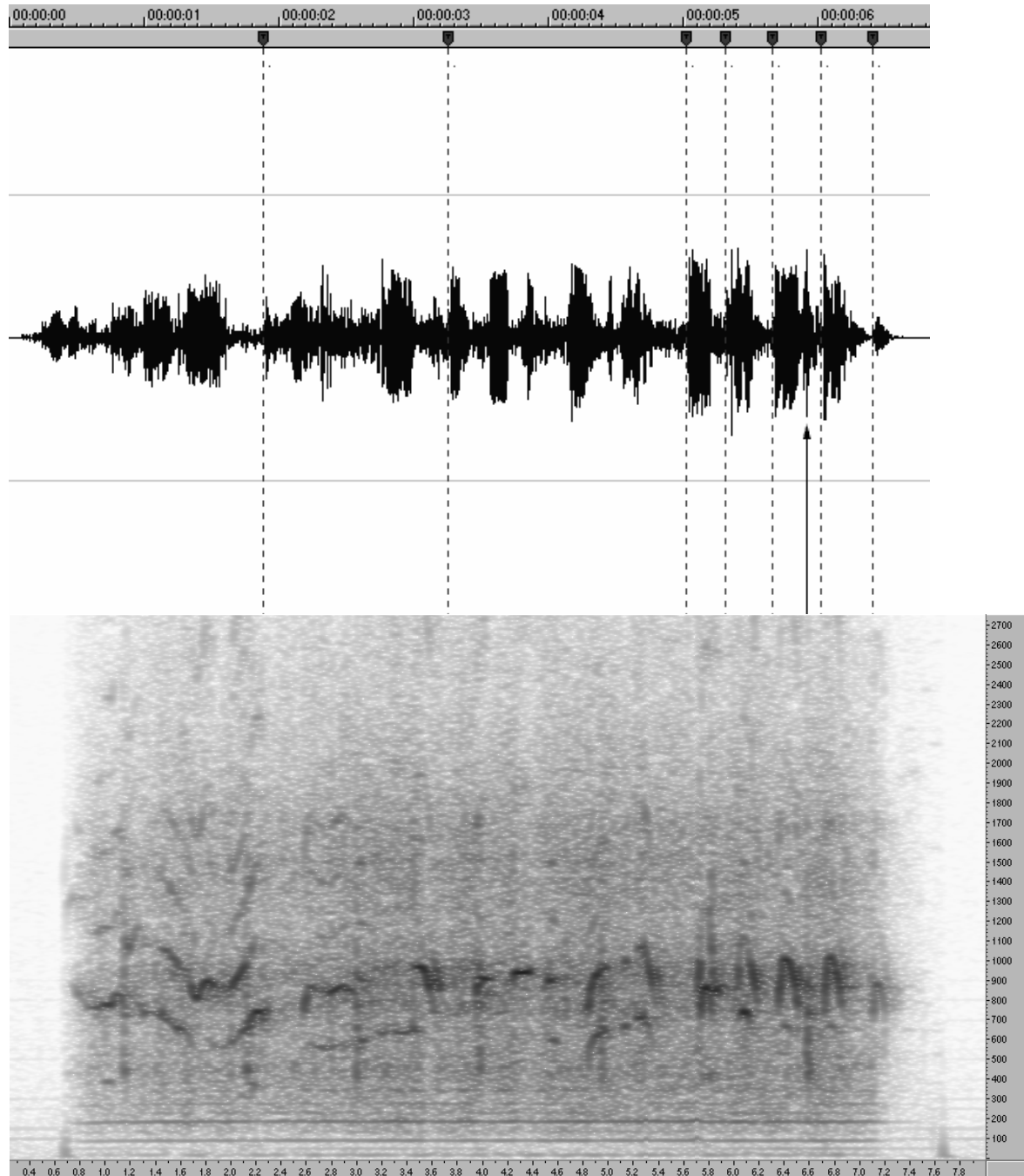
Wenn Pythagoras, wie berichtet wird, sich beim Unterrichten seiner Schüler hinter einem Vorhang verbarg (damit die Schüler beim Aufnehmen des Gelernten nicht durch visuelle Äußerlichkeiten abgelenkt würden), dann gab er hiermit ein frühes, aber keineswegs das älteste Beispiel einer akusmatischen Hörsituation, wie es sie ja auch schon in noch älteren Zeiten gegeben hat, z. B. nachts beim Hören von Stimmen in der Finsternis oder tagsüber beim Hören der Stimmen etwa von im Wald verborgenen Lebewesen: Der Gesang eines im Walde versteckten Vogels konnte und kann ebenso als akusmatisches Hörereignis wahrgenommen werden wie die Musik einer auf einer Kirchenempore versteckten Orgel. In diesen und anderen konventionellen Hörsituationen bleiben allerdings wichtige Grundbedingungen traditionell geprägten Hörens erhalten – insbesondere die Bindung des Hörphänomens an das *Jetzt und Hier*: Was hier jetzt gehört wird, geschieht hier und jetzt; genauer: es geschieht nur hier und nur jetzt. In diesem Sinne ist jedes Hörereignis räumlich und zeitlich begrenzt und einmalig: weder transportierbar noch wiederholbar. Diese Bindung von Klang- und Hörereignissen an das Jetzt und Hier wird erst dann grundsätzlich in Frage gestellt, wenn Klangereignisse auf technischem Wege konserviert und reproduziert, gesendet und übertragen werden können. Dabei können sich neuartige Relationen zwischen Klangereignis und Hörereignis ergeben: Dasselbe Klangereignis kann zahlreiche unterschiedliche Hörereignisse initiieren – z. B. dann, wenn ein Konzert live aus dem Konzertsaal in unterschiedliche Wohnzimmer übertragen wird oder wenn die historische Dokumentaraufnahme einer Musikaufführung oder eines zeitgeschichtlichen Ereignisses noch viele Jahre später von vielen Hörern unter durchaus unterschiedlichen Hörbedingungen gehört werden kann. Im Zeitalter der akustischen und audiovisuellen Massenkommunikation haben sich die Bedingungen akusmatischen Hörens grundlegend verändert.

Tonträger:

Konservierte Klänge – Klänge jenseits des Jetzt (und Hier)

DOKUMENTARISCHE UND KOMPONIERTE KLANKONSERVEN

Die älteste Schallaufnahme



Sprache.....Lachen.....
Beispiel: Erste Schallaufzeichnung (Thomas Alva Edison 1877)

Die erste erhaltene Schallaufzeichnung konserviert die Stimme des Erfinders: Berichtet wird, dass Thomas Alva Edison ein populäres Lied („Mary had a little lamb“) zitierte und danach lachte.

Wer diese Phonographen-Aufnahme heute hört, hat angesichts ihrer rudimentären technischen Qualität Mühe, das Gesagte zu verstehen.

Nur das Gelächter des Erfinders lässt sich relativ deutlich erkennen.

So wird deutlich, dass schon in dieser ersten Tonkonserve verschiedene Elementarbereiche der Hörerfahrung dokumentiert sind:

- Stimme / menschliche Sprache

(Klang der Stimme, Sprachduktus, u. U. einzelne verständliche Wörter)

- Geräusch

(nonverbaler Stimmlaut: Lachen)

- Musik

(indirekter Bezug: zitierter Liedtext)

Zu hören ist nicht ein einmaliges, an ein Hier und Jetzt gebundenes Klangereignis, sondern dessen Klangbild oder Hörfilm:

eine technische Reproduktion des „originalen“ Klangereignisses.

Wesentlich für den Unterschied

zwischen dem originalen Hörereignis und seiner Klangkonserve

ist in diesem Zusammenhang die Überwindung des Jetzt:

Auf einer Schallkonserve kann ein Hörer jetzt hören, wie Edisons Stimme einst erklang:

als ein (technisch produziertes und reproduziertes) Stimmporträt, als akustische Fotografie.

In der Aufnahme ist die Stimme allerdings nicht „originalgetreu“ zu hören,

sondern in einem Klangbild, das sich aus Möglichkeiten und Grenzen

der damaligen Aufnahmetechnik (und späterer Restaurationstechniken) ergibt.

Medienklänge zweiten Grades: Musik aus aufgenommenen Klängen

In der Frühzeit der Schallaufzeichnung

ergab sich oft als ungewolltes Resultat unvollkommener Aufnahmetechnik,

was dann erst sehr viel später

(als Abweichung vom Effekt einer rein mechanischen Kopie)

ausdrücklich gesucht wurde:

Das Klangbild als Abweichung vom klanglichen Original –

z. B. mit reduziertem, gleichsam gefiltertem Klangspektrum

und verbunden mit apparativen Störgeräuschen (beispielsweise des Wiedergabegerätes).

Solche – aufnahmetechnisch, kopiertechnisch oder wiedergabetechnisch bedingten –

Klangveränderungen ergeben sich nicht selten zunächst

auf der Suche nach einer möglichst originalgetreuen Aufnahme- oder Wiedergabetechnik

(im Sinne des Klangideals der „high fidelity“).

Auf höheren Stufen der aufnahmetechnischen Entwicklung können sie aber auch

zu bewussten, womöglich in künstlerischer Gestaltung ausdifferenzierten

Abweichungen vom originalen Klangbild führen

(gleichsam zu akustischen Korrelaten der Trickfotografie oder des Trickfilms) –

zu technisch manipulierten Klangbildern höheren Grades,

die sich aus technisch geprägten Klangbildern niedrigeren Grades entwickelt haben.

Charakteristische Beispiele einer solchen technisch produzierten Musik höheren Grades

finden sich vor allem im Bereich der „musique concrète“,

einer technisch geprägten Klangkunst par excellence:

Die 1969 entstandene Tonbandkomposition ***Bidule en ré*** von Bernard Parmegiani –

Tonbandmusik aus Schallplattengeräuschen (z. B. Knistern und Knacken)

sowie aus kurzen, zu Bandschleifen montierten Klangfragmenten,

wie sie zuvor, seit 1948, in den frühesten Produktionen der musique concrète

noch als Ostinati aus „geschlossenen Schallplattenrillen“ eingesetzt worden waren.

Diese Musik erinnert an die ersten Anfänge

einerseits der Schallkonservierung (seit 1877)

und andererseits einer aus fragmentierten Schallkonserven komponierten

technogenen Musik (seit 1948).

Während Edisons erste Aufnahme zumindest noch

an das „Jetzt“ eines Aufnahmedatums gebunden blieb

(die Lösung vom „Jetzt“ sich also dort nur im Bereich der Rezeption vollzog),

hat sich Parmegianis Tonbandmusik auch produktionstechnisch

vom „Jetzt“ einer bestimmten Aufnahmesituation gelöst:

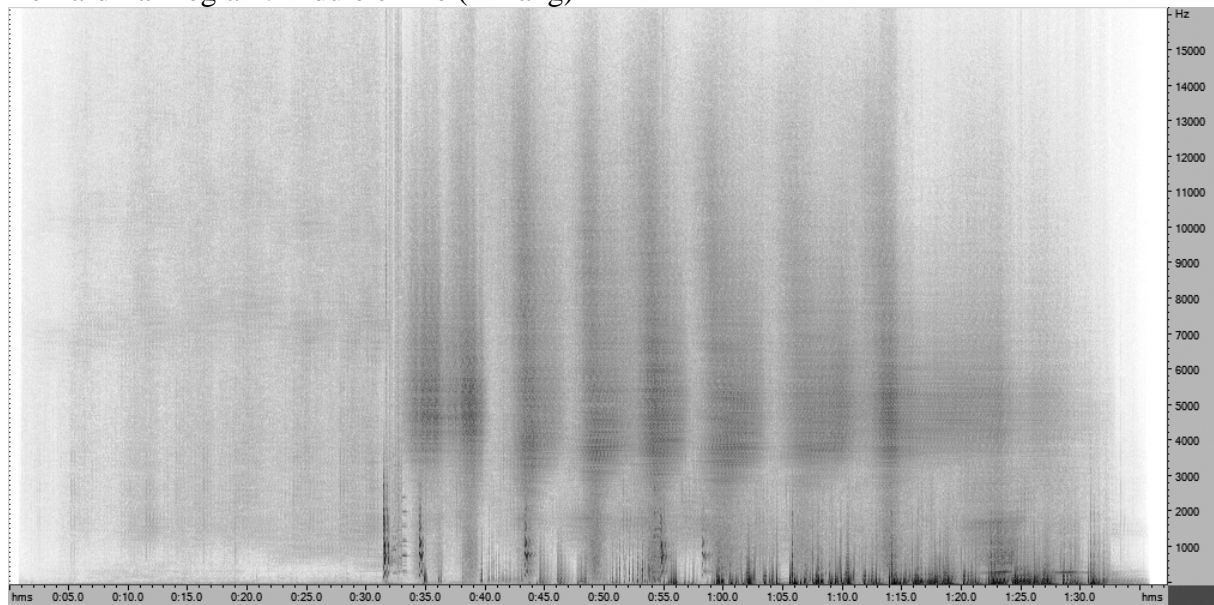
Knisternde oder rückgekoppelte, vokale oder instrumentale,

klangflächenartige oder figurative Klänge verbinden sich

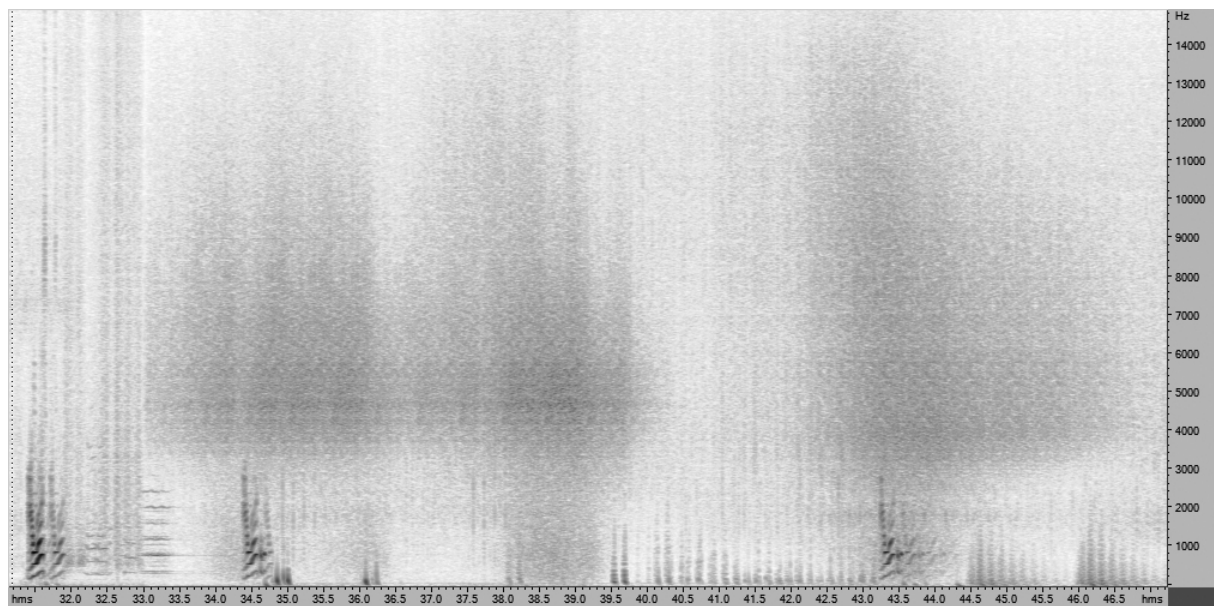
in Formzusammenhängen, die Fragmentarisches in neuartige Kontinuität einschmelzen.

Beispiel: Bernard Parmegiani: *Bidule en ré* (1969)

Bernard Parmegiani: Bidule en Re (Anfang)

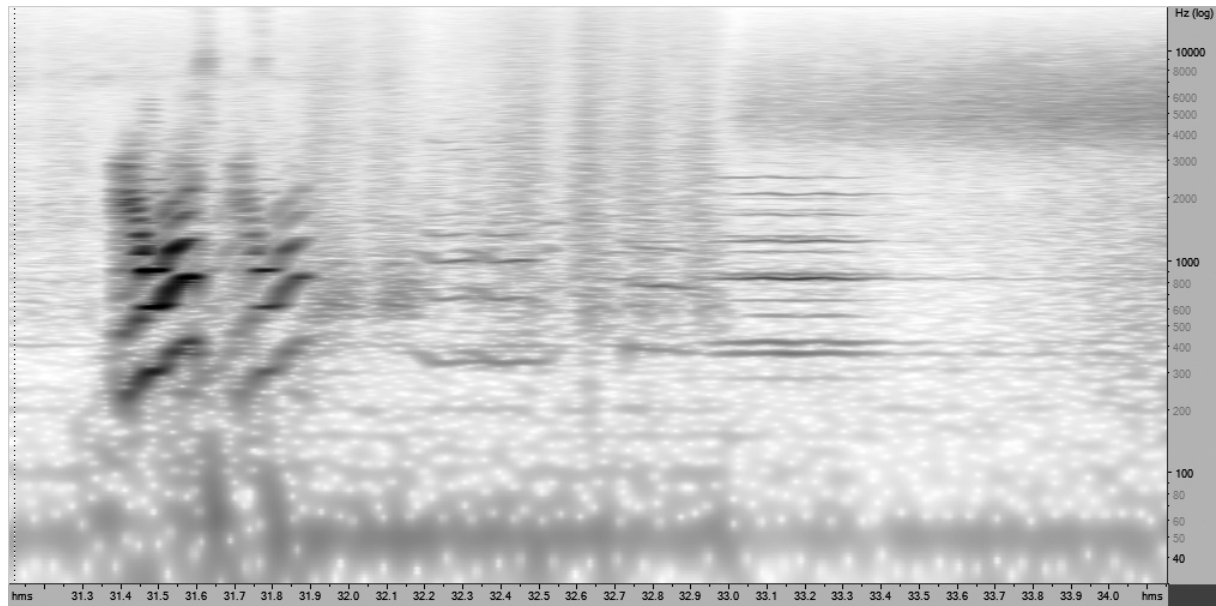


1. Teil: Rauschen.....2. Teil: hinzugemischte Klangsignale + Geräusche



2. Teil Anfang: 3 Klangsignale S1, S2, S3 (hochtransponierte Stimmlaute)

....
S1	S2	S3
3 Töne	Rumpeln: langsam	-schneller
		weicher (Rückkopplung)



2. Teil Anfang Detail: 1. Klangsignal S1

Stimme-Echo

Ton 1.....Ton 2... Ton 3.....

+ Rauschen.....

Historische Musikaufnahmen

Es kann vorkommen, dass aufgenommene Klänge sich als Dokumente einer spezifischen (womöglich längst vergangenen) Aufnahmesituation präsentieren.

Im Falle von Musikaufnahmen kann dies eine konkrete Aufführungssituation sein (vor allem in Frühphasen der Aufnahmetechnik, in denen nur zusammenhängende Durchläufe aufgenommen und reproduziert wurden und Zusammenschnitte aus verschiedenen Versionen technisch noch nicht möglich waren).

Solche Aufnahmen sind besonders dann von hohem Wert, wenn das konkrete Klangbild der aufgenommenen Musik offensichtlich wichtiger ist als etwa ihre Übereinstimmung mit den Angaben einer Partitur.

Der dokumentarische Wert einer aufgenommenen Musik ist um so größer, wenn eine präzise Partitur nicht existiert

oder auch als nachträgliche Transkription in standardisierter Notenschrift nicht (oder allenfalls unzureichend) herstellbar ist.

Beispiele hierfür finden sich in zahlreichen musikethnologischen Aufnahmen und insbesondere in Aufnahmen zu Vor- und Frühgeschichte des Jazz – einer interkulturellen Musikart, die sich, trotz ihrer westlich-musikalischen Anteile, weitgehend den Darstellungsmöglichkeiten westlich-traditioneller Notation entzieht. Historische Ragtime- oder Dixieland-Aufnahmen aus der Frühzeit des 20. Jahrhunderts können wichtige aufführungspraktische Details festhalten, die sich der traditionellen westlichen Standardnotation entziehen, da neben der konventionell notierbaren kompositorischen Substanz hier auch Details der Klanggebung und der Interpretation von musikalisch konstitutiver Bedeutung sind.

Dies lässt sich verdeutlichen im Vergleich klangbildorientierter populärer Musik mit durch sie inspirierter partiturorientierter Kunstmusik

(z. B. im Vergleich von um 1900 aufgenommener *Ragtime*-Musik mit etwa gleichzeitig komponierten Ragtime-Allusionen

bei Charles Ives oder Claude Debussy –

oder von um 1917 aufgenommener *Dixieland*-Musik

mit etwa gleichzeitig komponierten Jazz-Allusionen etwa bei Igor Strawinsky).

Solche Aufnahmen unterscheiden sich in ihrem dokumentarischen Wert deutlich von konservierten Interpretationen traditionell notierter Kompositionen.

Musik ersten und zweiten Grades: Gespielte und konservierte Musik

Technisch produzierte Musik ist der Versuch, im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit neue Möglichkeiten nicht nur für die Rezeption, sondern auch für die Produktion von Musik zu erschließen.

Produktion kann sich hierbei in wesentlichen Aspekten

von der Komposition traditionell notierbarer Musik unterscheiden –

insbesondere im Verhältnis zwischen musikalischer Erfindung und klanglicher Realisation, teilweise auch im Verhältnis zwischen Komposition und Improvisation.

Ein charakteristisches Beispiel hierfür ist eine 1951 entstandene Musik im Spannungsfeld zwischen Komposition und Improvisation, zwischen *musique concrète* und Jazz:

Jazz et Jazz von André Hodeir.

André Hodeir ist ein gründlicher Kenner nicht nur des Jazz, sondern auch westlicher Kunstmusik

(der beispielsweise dem jungen Vinko Globokar Kontrapunkt-Unterricht gegeben hat).

In **Jazz et Jazz** kombiniert er Instrumentalklänge

teils im originalen, teils im technisch manipulierten Klangbild

(wobei es mehrfach auch zu witzigen Dialogen

zwischen „natürlich“ und „technisch deformiert“ klingenden Melodiephrasen kommen kann).

Sein kurzes Stück ist ein frühes Beispiel dafür,

welche neuartigen Möglichkeiten der Kombination scheinbar unvereinbarer Stilbereiche sich der Lautsprechermusik, der Kunst der unsichtbaren Klänge bieten können.

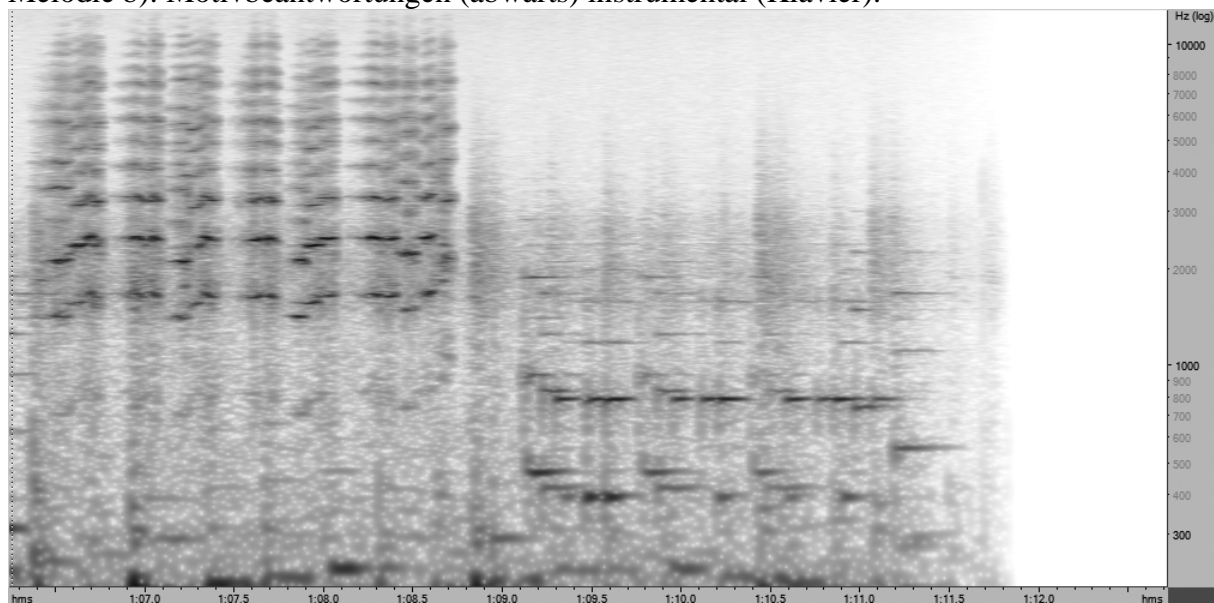
Beispiel: André Hodeir, Jazz et Jazz (1951)

Hodeir: Jazz et Jazz

Ausschnitt: Frequenzen über 300 Hz.

Melodie a): Motive (aufwärts) technisch manipuliert,

Melodie b): Motivbeantwortungen (abwärts) instrumental (Klavier).



a.....

b.....

Radio:

Gesendete Klänge – Klänge jenseits des Hier (und Jetzt)

DOKUMENTARISCHE RADIOKLÄNGE

Eine historische Radioansage

Grundlegende Möglichkeiten der auditiven Massenkommunikation sind die räumliche und zeitliche Vervielfältigung von Hörereignissen. Massenweise Wiederholbarkeit (dasselbe Ereignis mehrmals zu verschiedenen Zeiten) – grenzenlose Verbreitbarkeit (dasselbe Ereignis an vielen Orten gleichzeitig). Beide Möglichkeiten erscheinen auch in vielfältigen Kombinationsformen. Dennoch lässt sich sagen, dass sie sich im Vergleich ihrer Grundansätze verschiedenen Medien zuordnen lassen: Während die Tonträger primär die Überwindung des Jetzt ermöglichen, ermöglicht das Radio primär die Überwindung des Hier.

Aus dem Jahre 1923, dem Gründungsjahr des deutschen Rundfunks, ist die Aufzeichnung einer Radioansage von Alfred Braun erhalten. Sie beginnt mit den Worten:

*Achtung, Achtung!
Hier spricht Berlin Voxhaus.*

Es folgt die Vorstellung der Kapelle mit der feierlichen Ankündigung:

*Sie (d. h. die Kapelle) bringt Ihnen einen Foxtrott zu Gehör:
Wenn die Jazzband spielt.*

Schon im ersten deutschen Radiojahr, als die Hörerzahlen (zumal in krisenhafter Inflationszeit) noch extrem niedrig waren, gelang es gleichwohl, das damals Aktuelle (z. B. damals aktuelle Populärmusik) an vielen verschiedenen Orten gleichzeitig erklingen zu lassen – das Hier des Sendeortes zu überwinden.

Beispiel: Erste deutsche Radioansage (Alfred Braun 1923, Berlin Voxhaus)

Ein historischer Radioschlager

Das neue Massenmedium Radio verbreitete sich nach dem Ende des Weltkrieges gleichsam als ziviles Abfallprodukt der zuvor im Kriege eingesetzten Funktechnik. Das Radio setzte sich rasch als neues Unterhaltungsmedium durch, was damals sogar in einem anzüglichen Radioschlager besungen wurde, den Max Kuttner intonierte, gleichsam in der Metamorphose vom Operettentenor zum Radiostar:

*TRA-RA, TRA-RA, TRA-RA-DI-O!
Wo man geht,
wo man sitzt und steht,
ist vom Radio heut´ nur die Red.
Vom Kellerloch bis zur Mansard´
ist alles drin vernarrt.*

*Manche Maid,
wenn schon Schlafenszeit,
steigt ins Bettchen empfangsbereit
und sie genießt mit dem Ohr
ihren Lieblingstenor
horizontal
ideal.*

*Die schöne Adrienne
hat eine Hochantenne.
Aus aller Herren Ländern
empfängt sie von den Sendern
TRA-RA, TRA-RA, TRA-RA-DI-O.*

*DSCHINGDERATATATATATA RADIO
DSCHINGDERATATATATATA RADIO
DSCHINGDERATATATATATA RADIO*

Eine historische Radioreportage

Das deutsche Radio der Weimarer Zeit präsentierte sich als unpolitisch, als individuell genutztes Unterhaltungsmedium.

Dies änderte sich schlagartig mit der nationalsozialistischen „Machtergreifung“: Schon am 30. Januar 1933, am Tag der Ernennung Adolf Hitlers zum Reichskanzler, wurde aus der Reichskanzlei eine Reportage gesendet, die ganz Deutschland für das neue Regime mobilisieren sollte. Dies wurde sofort deutlich nicht nur in den Worten, sondern vor allem auch im Tonfall des Reporters, der zunächst pathetisch den neuen Reichskanzler feiert und dann pathetisch das Öffnen der Fenster für das von draußen hereindrängende Gedröhn des von SA-Männern gesungenen Deutschlandliedes ankündigt.

Der deutsche Rundfunk besiegelt am 30. Januar 1933 die nationalsozialistische „Machtergreifung“ mit der landesweiten Übertragung des Massengesanges, mit dem Hitlers (vom damaligen Berliner Gauleiter Goebbels aufgebotene) Anhänger den neuen Reichskanzler feierten.

Die massenweise Verbreitung des von marschierenden Männern mit roher Trommelbegleitung gesungenen Deutschlandliedes wird zum Politikum: Auch außerhalb Berlins wird dieses Schlüsselereignis für jeden Radiohörer live (mit-)erlebbar.

Wesentlich dabei ist die radiophone Umfunktionierung des Gehörten:

Die von SA-Männern geschmetterte, von groben Trommelschlägen begleitete Melodie unterscheidet sich in ihrem Klangbild radikal vom Klangbild der Melodie, die Joseph Haydn 1797 zum Text der österreichischen Kaiserhymne komponiert hatte und die der Komponist später noch im hohen Alter täglich auf dem Klavier gespielt haben soll.

Diese Melodie, die ursprünglich im ruhig-expressiven Orchestersatz ausgesetzt war (zur Begleitung des „Volksgesanges“), hat ihren ursprünglichen Charakter auch in anderen Fassungen des Komponisten beibehalten: als Klavierlied und als Thema eines Streichquartettsatzes.

Ein radikaler Funktionswandel dieser Musik wird aber dann erkennbar, wenn die Melodie auf den Text des Deutschlandliedes von Volksmassen gesungen und militärmusikalisch begleitet – und wenn diese Musik überdies live im Radio übertragen wird.

Dieser Funktionswandel reicht noch weiter als die Mutation der „Marseillaise“ von der Salonmusik im Hause des Bürgermeisters von Straßburg (den die Bürgermeisterstgattin entzückend und ein wenig an Gluck erinnernd fand) bis zum Gesang der Freiwilligen in Marseille und zur späteren Verbreitung als Kriegslied über die Landeshauptstadt nach Europa und in die ganze Welt.

Wohl steht die „Marseillaise“

für wichtigere geschichtliche Ereignisse als das Deutschlandlied:

für das Zeitalter der Revolutionen von 1789 bis 1917,

nicht nur für deutsches Weltmachtstreben im Zeitalter der beiden Weltkriege.

Das Deutschlandlied hat aber,

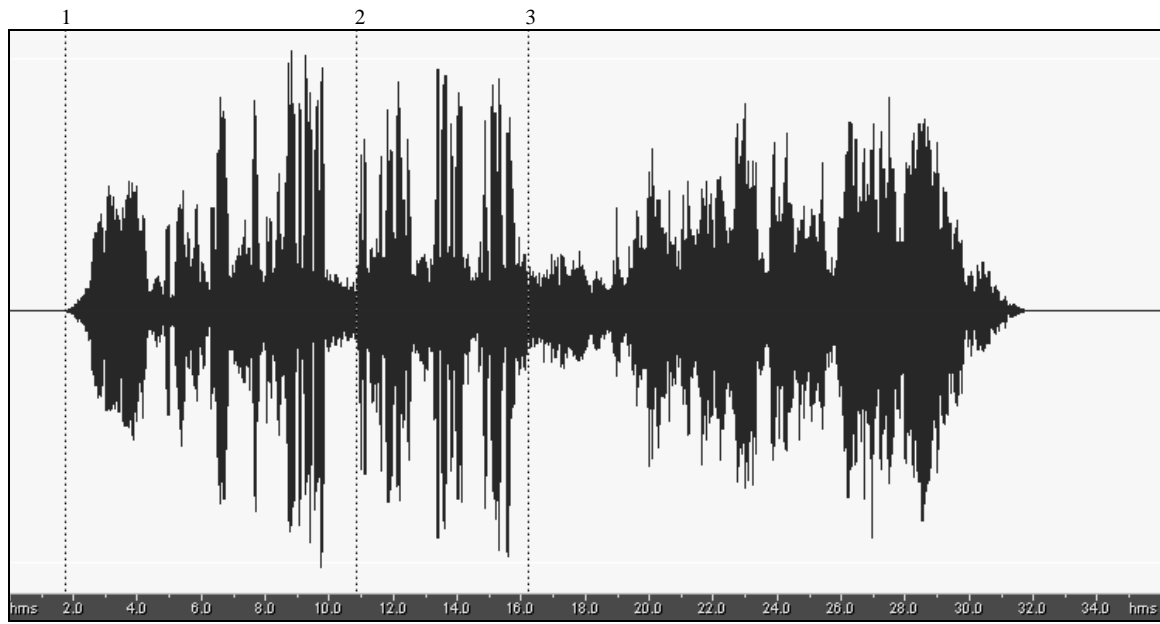
verbunden mit anderer, ideologisch ähnlich funktionalisierter politischer Musik,

zumindest im 20. Jahrhundert eine massenkommunikativ noch stärkere Rolle gespielt –

als Verwandlung einer Gebetshymne in ein Welteroberungslied,

dessen Spuren in Militärmusikarrangement sogar nach 1945 noch in vielen Arrangements erkennbar geblieben sind.

Radioreportage 30.01.1933



Radiosprecher
In der Reichskanzlei.....Musik-Ankündigung Hymne (von draußen hereinschallend)
Deutschlandlied.....(fade-out)

Radiogene Medienkunst: Komponierte Medienklänge – Musik zweiten Grades

Akusmatische Musik kann sich artikulieren einerseits als „voraussetzungslose“ Hörkunst, deren Gesetzmäßigkeiten sich immanent,

aus dem hier und jetzt hörbar werdenden erschließen,

andererseits aber auch als „erfahrungsgeprägte“ Hörkunst,

die auch an das Vorwissen eines Hörers oder Publikums zu appellieren vermag.

Im ersteren Falle integriert Hörkunst sich primär

in innermusikalische Entwicklungszusammenhänge,

während sie im letzteren Falle musikübergreifende,

vor allem mediengeschichtliche Entwicklungszusammenhänge aufarbeiten kann.

Als ein besonders komplexes Beispiel des Zusammenwirkens beider Aspekte

kann eine abendfüllende Tonbandmusik gelten,

die sich einerseits innermusikalisch als großangelegter

integrativer Formprozeß beschreiben läßt,

die andererseits aber auch an individuelle Hörerfahrungen ihres Publikums appelliert

mit Verarbeitungen unverkennbar semantisch geprägter

Sprach-, Geräusch- und Musikaufnahmen:

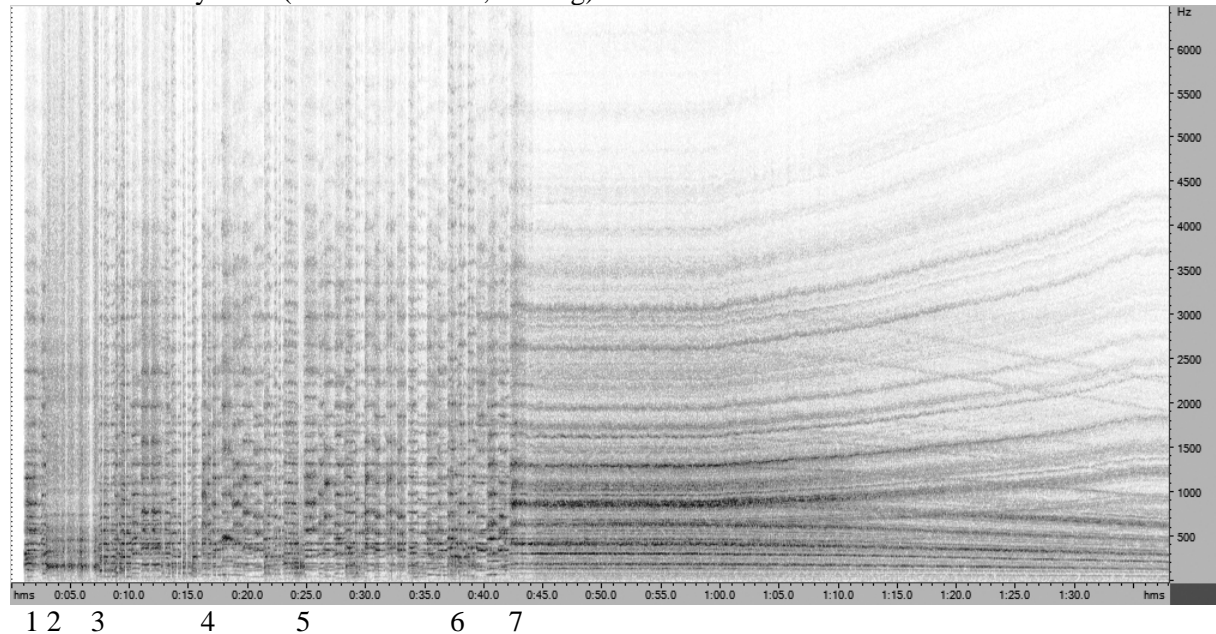
Hymnen (1966-67) von Karlheinz Stockhausen.

Diese Komposition bringt einerseits Hymnen aus aller Welt miteinander in Verbindung, andererseits stellt sie an bestimmten Stellen

auch einzelne Hymnen in den Vordergrund, z. B. an einer Stelle

(in besonders spektakulärer Vereinzelnung) das Deutschlandlied.

Stockhausen: Hymnen (Deutschlandlied, Anfang)



1. Einig-
2.Trommelwirbel
3. Einigkeit und Recht
 Recht
 Recht und Freiheit
 Freiheit
4. für das deutsche Vaterland

5. danach lasst uns alle
 alle
 alle
 alle
 streben
 brüderlich
 mit Herz und Hand.....

Als maßgeblich nicht nur für die kompositorische Konzeption, sondern auch für die Rezeption des Werkes kann die Tatsache angesehen werden, dass (wie bereits der Titel ausweist) (National-)Hymnen aus aller Welt als wichtigstes Ausgangsmaterial verwendet werden. Interessant in diesem Zusammenhang ist, dass der Komponist die Hymne seines Geburtslandes anders behandelt als die Hymnen der meisten anderen Länder: Während in drei der vier Hauptteile („Regionen“) des Werkes die musikalisch dominierenden Hymnen (zwei revolutionäre Hymnen: Internationale und Marseillaise, die Hymnen zweier zur Entstehungszeit des Stückes dominanten Großmächte: UdSSR und USA, teilweise auch die „neutrale“ Schweizer Hymne) vielfältig mit Hymnen anderer Länder kombiniert sind, steht das Deutschlandlied (so stark wie sonst allenfalls nur die spanische Hymne) weitgehend für sich, kombiniert nur mit sich selbst: Zwei Aufnahmen des zur Entstehungszeit des Stückes zweigeteilten Landes, eine vokal-instrumentale und eine rein instrumentale,

sind in Wechselmontagen ineinander geschnitten
und überdies an wichtigen Stellen aufgebrochen durch scharf hineingeschnittene,
scheinbar kontrastierende,
in Wirklichkeit aber beziehungsreich wieder auf Deutschland zurückverweisende
Geräusch- und Musikfragmente, z. B.:

- *Einig*-... (Trommelwirbel)

- *Blüh im Glanze dieses*... -

Einschub: Anfang des Horst-Wessel-Lied (2. Nationalhymne 1933-45) –
... *Glückes*

Verwendet wird der Text der 3. Strophe des Deutschlandliedes,
seit 1952 der offizielle Hymnentext der Bundesrepublik Deutschland
(der später auch noch nach der Wiedervereinigung beider deutscher Staaten
verbindlich bleiben bzw. für ganz Deutschland wieder verbindlich werden sollte).
Am Anfang dieser Liedstrophe ist ein (beziehungsreich unterbrechend einmontierter)
Trommelwirbel zu hören,
an ihrem Ende (zur Textzeile *blühe deutsches Vaterland*)
erklingen (hinzugemischte) Hurrarufe und Böllerschüsse. –
Im Zentrum der Melodie, auf dem Schlussakkord ihres ersten Teiles,
bricht die Musik plötzlich auf,
und die ausgehaltenen Gesangstöne verwandeln sich in
(ruhig und weiträumig) auseinanderstrebende Glissandolinien.
Diese und andere Einzelheiten machen deutlich,
wie stark sich diese medienkompositorische Verarbeitung politisch funktionaler Musik
von ihrem massenmedial-manipulativen Einsatz
(etwa der Funktion des Deutschlandliedes in der Radioreportage vom 30. 1. 1933) unterscheidet:
Hier geht es nicht um die massenmedial multiplizierte Funktion
eines (Volks-)Gemeinschaftserlebnisses,
sondern um die ästhetisch differenzierte Dekouvrierung (massen-)medialer Manipulation:
Gesangsphrasen werden durch Schnitt unterbrochen und
anschließend kontrastiert, fortgesetzt
oder gleichsam stotternd
(was teilweise sogar polemisch durch technische Zerhackung verschärft wird) wiederholt:

<i>Einig</i> + Trommelwirbel	2 Silben + 1 gewirbelter Schlag	3	(Akzente)
<i>Einigkeit und Recht</i>		5	(Silben) vokal-instrumental
<i>Recht</i>		1	(Silbe) „
<i>Recht und Freiheit</i>		4	(Silben) „
<i>(Freiheit)</i>		2	(Silben) (rein instrumental)

An Stellen, wo die Hymne nicht gesungen, sondern nur rein instrumental vorgetragen wird,
erscheint der Text gleichsam erstickt, ohne für den Kenner des Lieds
dabei aus der Erinnerung schwinden zu müssen.

Überdies erscheinen viele Montagestücke der Hymne manipuliert
nicht nur durch Fragmentierung (z. T. verbunden mit Schleifenbildung),
sondern auch durch klangliche Verzerrung („Zerhackung“),
so dass problematische Schlüsselbegriffe des Textes auch im veränderten Klangbild
bewusst gemacht (womöglich dabei auch als fragwürdig entlarvt) werden:

Einigkeit und *Recht* und *Freiheit*
Danach lasst uns alle streben
Einigkeit und *Recht* und *Freiheit*
Blüh im Glanze dieses... *Glückes*,

für das deutsche Vaterland.
brüderlich mit Herz und Hand. –
sind des Glückes Unterpfand.
blühe, deutsches Vaterland.

Der Komponist selbst beschreibt den kompositorischen Ansatz seines Stückes aus einer Perspektive, die sich wahrscheinlich von der Perspektive vieler Hörer deutlich unterscheidet (was frühzeitig auch schon in der Rezeptionsgeschichte des Werkes deutlich geworden ist). Stockhausen suchte nach Ausgangsmaterialien, die möglichst vielen Hörern aus der alltäglichen Erfahrung bekannt sein sollten. Hierfür erschienen ihm die Nationalhymnen der Welt als am geeignetsten. Dieses Material hielt er für so bekannt, dass es nach seiner Überzeugung auch in weitgehender elektroakustischer Verarbeitung noch erkennbar bleiben würde: in Musik zweiten Grades, in womöglich weitgehenden Umgestaltungen vorgefundener und weithin bekannter Musik.

Der Aspekt der Verwandlung vorgefundener, aus der Erfahrung bekannter Klangmaterialien und Musiken (außer Nationalhymnen z. B. auch semantisch ihnen zuzuordnende Geräusch- und Sprachaufnahmen) erscheint dem Komponisten dieser Musik offensichtlich vorrangig, während viele seiner Hörer geneigt sein könnten, zumindest bei der ersten Begegnung mit diesem Werk weniger auf Spuren innermusikalischer Wandlungsprozesse zu achten als auf mit diesen verbundene Prozesse des Bedeutungswandels: Musikalisch um- und neugestaltete Hymnen können sich ihnen in neuartigen Formkonstellationen als musikalische Vorstellung einer neuen Welt präsentieren, in der Verschiedenes aufeinander bezogen werden soll. Auch das isolierte Einzelne kann in diesem Kontext einen Bedeutungswandel erfahren durch die Einschmelzung in übergeordnete Formprozesse, in *integrative Hörkunst*.

Während im Falle von Stockhausens Hymnen akustische Medienkunst noch als sich zur realen Hörwelt öffnende Musik beschrieben werden kann, lassen sich andere Beispiele noch enger und direkter auf die musikübergreifende (zweite) Realität der Medien-Hörwelt beziehen: als Kompositionen aus Medienklängen. Allerdings ist auch Stockhausens Werk insofern eine radiogene Komposition, als sie im Elektronischen Studio einer Rundfunkanstalt (nämlich des Westdeutschen Rundfunks) produziert worden ist und überdies zahlreiche verwendete Geräusch- und Musikeinspielungen (z. B. Geräusche aus dem Hörspielarchiv, vor allem Nationalhymnen-Aufnahmen aus aller Welt) dem Archiv dieser Anstalt entnommen oder von dieser von anderwärts zur Produktion angefordert und dem Komponisten für seine Realisationsarbeit zur Verfügung gestellt worden sind.

Andererseits steht diese Musik aber auch noch in primär innermusikalischen Entwicklungszusammenhängen – in Kontexten, die ein Hörer wohl auch dann noch identifizieren kann, wenn er nicht (wie etwa Stockhausens langjähriger Mitarbeiter Johannes G. Fritsch) das gesamte Werk als viersätziges Symphonie hört. Nicht nur beim Hören, sondern auch beim Studium der Entstehungsgeschichte des Werkes können sich allerdings auch andere Perspektiven ergeben: Eine große Vielfalt verfügbarer Klangmaterialien und Studientechniken schien zur Entstehungszeit des Stückes zunächst eine umfassende, eindeutige und definitive kompositorische Bewältigung unmöglich zu machen, weswegen Stockhausen die 1967 zur Uraufführung gebrachte Fassung in seinem Uraufführungs-Programmtext vorerst noch als vorläufig bezeichnete - als variabel durch Möglichkeiten sowohl der Kürzung/Teilaufführung etc. als auch der Erweiterung (sei es der Musik selbst, sei es ihrer Präsentationsformen über die rein konzertante Wiedergabe hinaus z. B. in neuartigen audiovisuellen Konstellationen).

Variable Medienkunst – Technisch produzierte Unvorhersehbarkeit

Variierbar und formal offen erschienen Stockhausens Hymnen zunächst schon deswegen, weil der Komponist noch vor der Uraufführung bereits mit der Verarbeitung anderer Hymnen begonnen hatte, aber damit bis zum Termin der Uraufführung nicht fertig geworden war. – In der Folgezeit wurde dann aber die Komposition in der Uraufführungs-Fassung so häufig aufgeführt, dass Stockhausen diese dann schließlich zur definitiven Fassung umdefinierte (dem eindeutig fixierten vollständigen Werk angenähert auch dadurch, dass die ursprünglich bei Konzertaufführungen vorgesehene Mitwirkungen von vier Live-Interpreten, die improvisatorisch-reaktiv auf Klänge des Vierkanal-Tonbandes reagieren sollten, letztlich aufgegeben und der reinen Tonbandfassung definitiv der Vorzug gegeben wurde; nur eine 1969 entstandene Fassung, die in der Mitte des Stückes eine weitgehend ausnotierte, nur in Details variable Orchesterbegleitung hinzufügt, blieb im Werkkatalog unangefochten).

Offenheit und Vieldeutigkeit einer Medien-Hörkunst, die sich der verwirrenden Vielfalt der Medienwelt stellt, scheinen sich anzubieten als Alternativen zu (im traditionellen Sinne) ästhetisch fixierten Künsten. Als besonders radikale, aber in gewisser Weise auch exzentrische Position bietet sich in diesem Kontext Medienkunst im Zeichen der *Unvorhersehbarkeit* an, wie sie John Cage praktiziert hat:

Medienkunst mit (mehr oder weniger) exakt vorgeschriebenen Aktionen, aber auch unvorhergesehenen / unvorhersehbaren Resultaten:

- Ein Spieler eines Ensembles bedient einen Tonträger mit einer frei wählbaren „klassischen“ Musikaufnahme (*Credo in Us*, 1942);

- 24 Mitglieder eines Ensembles stellen, in exakt vorgeschriebenen komplexen Rhythmen, Lautstärken und Frequenzen von Radioapparaten ein, ohne dass die Mitwirkenden exakt voraussehen könnten, welche Klänge dann am Termin einer konkreten Aufführung aus den Lautsprechern kommen werden (*Imaginary landscape no. 4*, 1951);

- eine Komposition ist als exakter Montageplan notiert, der aber mit durchaus unterschiedlichen Klängen realisiert werden kann (Tonbandcollage aus variablen Schallplatten-Fragmenten: *Imaginary landscape no. 5*, 1952; variable Tonbandcollage mit vorgegebenen Parametern der Klänge und Klangtransformationen, aber ohne konkrete Fixierung der Klänge und Klangtransformationen selbst: *Williams Mix*, 1952).

Als akusmatische Musik präsentieren können sich solche und ähnliche Kompositionen in der Regel eher aus der Perspektive des Hörers als aus der Perspektive des Komponisten: Der Hörer soll nicht wieder hören, was der Komponist beim Aufschreiben der Partitur schon längst im Voraus gehört hat, sondern er soll im Idealfall nicht weniger als der Komponist überrascht sein von Hörerergebnissen präziser Aktionen mit gleichwohl unvorhersehbaren Resultaten.

Unvorhersehbar im Sinne dieser frühen Medienkompositionen von Cage ist die Tonbandmusik der Hymnen von Stockhausen nicht: Die Tonbandaufnahme ist, anders als bei Cage, nicht die Realisation einer vorgegebenen Partitur (auch nicht der ausführlichen, bisher unpublizierten Arbeitsaufzeichnungen des Komponisten, bei denen sich im Voraus entwickelte Gestaltungsideen und Protokollierungen des tatsächlichen Produktionsprozesses vielfältig wechselseitig durchdringen), sondern ihr Klangbild ist der „Text“ des Werkes (nicht das in einer Partitur Fixierte oder Fixierbare). Dieses ist so weitgehend fixiert, dass freie Live-Reaktionen von vier Solisten, wie sie der Komponist für konzertante Aufführungen zunächst bevorzugte (weil er vor den Risiken einer reinen Lautsprecherwiedergabe im Konzertsaal offensichtlich zurückschreckte), von ihm selbst schließlich als unbefriedigend angesehen wurden, weil selbst seine nachträglich formulierten allgemeinen verbalen Direktiven nicht immer zu den von ihm gewünschten Resultaten führten. Spuren von Ansätzen experimenteller Arbeit mit zunächst unvorhersehbaren Resultaten lassen sich allerdings im Produktionsprozess der Tonbandmusik und in ihrem klanglichen Endergebnis gleichwohl noch entdecken – z. B. in komplizierten Prozessen der Denaturierung zunächst bekannter Klangmaterialien oder, noch sinnfälliger, zu Beginn des Stückes, in zunächst scheinbar chaotischen Montagen und Mischungen „zufälliger“ Kurzwellen-Aufnahmen, die sich dann erst allmählich in Bausteine eines klar ausgerichteten Formprozesses verwandeln. Diese und ähnliche Beispiele verweisen darauf, dass dieser Medienkomposition Stockhausens auch in seinem eigenen oeuvre insofern eine Sonderstellung zukommt, als er hier auch eigene zuvor bezogene kompositorische Positionen produktiv in Frage stellt und mit anderen kompositorischen Positionen dialogisch in Verbindung bringt. Auf diese produktiven Gegensätzlichkeiten verweisen schon die Widmungsträger der vier Hauptteile („Zentren“) des Werkes: Pierre Boulez, Henri Pousseur, John Cage und Luciano Berio. In dieser ästhetischen Vieldimensionalität ist Stockhausens Werk ein Sonderfall insbesondere auch in der Medienkunst der unsichtbaren Klänge: Die Klänge und die aus ihnen komponierten Klangkontexte bleiben mehrdeutig nicht nur in ihren immmanenten Zusammenhängen, sondern auch in von ihnen implizierten Neubestimmungen des Verhältnisses zwischen Inner- und Außermusikalischem, insbesondere auch des Verhältnisses zwischen musikalischer Vorstellung und musikübergreifender Erfahrung. Die hier bezogene Position unterscheidet sich offensichtlich von vielen anderen Positionen der Musik und der Hörkunst, die vielfach größere ästhetische Eindeutigkeit intendieren, dadurch womöglich aber auch (sei es unabsichtlich, sei es ausdrücklich beabsichtigt) stärkere ästhetische Eingrenzung erreichen.

Medienklänge als Zeitdokumente: Ein historisches Radiokriegslied

Wenn Hörereignisse über technische Medien an große Hörermassen gesendet oder als Schallkonserven verteilt werden, dann kann sich die Frage ergeben, ob und inwieweit es sich um ausdrücklich für die mediale Verbreitung bestimmte Hörereignisse handelt. Im Falle etwa eines historischen Radio- und/oder Grammophonschlagers scheint die Antwort auf eine solche Frage relativ leicht zu fallen: Hier handelt es sich primär um Musik für den oder aus dem Lautsprecher. Selbst dann, wenn die eingängigen Melodien von Hörern oder von nachahmungsfreudigen Musikfreunden ohne Mikrofon und Lautsprecher nachgesungen oder nachgespielt werden, ändert sich die primäre Zweckbestimmung nicht unbedingt – eben so wenig wie etwa die Zweckbestimmung der 5. Symphonie von Beethoven sich zwangsläufig ändert, wenn ein Hörer sie nachsingt oder nachpfeift. Schwieriger zu beurteilen ist die gestellte Frage allerdings in bestimmten Beispielen politisch-funktionaler Musik, z. B. im Falle politischer *Kampflieder*. Diese sind in vielen Fällen nicht nur zum massenweisen Gesang bestimmt (bzw. zur massenweisen vokal-instrumentalen Ausführung, wie sie historisch beispielsweise in Massenfeiern in den ersten Jahren nach der französischen Revolution belegt ist), sondern in neuerer Zeit vielfach (oder vielleicht sogar vorrangig) auch zur massenhaften Verbreitung über Massenmedien, wie sie beispielsweise in den Jahren der nationalsozialistischen Diktatur intensiv betrieben wurde. Damals erschollen aus dem Lautsprecher nicht selten Lieder, die ein Hörer der Lautsprecherübertragung schon kannte, vielleicht schon selbst gesungen, vielleicht sogar in einem Liederbuch (etwa für die Schule, vielleicht auch für Wehrmacht oder SS) gefunden hatte. Eines der berühmtesten Beispiele, das in diesem Kontext, im Zwielficht zwischen Live- und Lautsprecherbesang zu positionieren wäre, ist das nationalsozialistische Kriegslied *Siehst du im Osten das Morgenrot?* mit dem Refrain *Volk ans Gewehr!*

Dieses bereits 1937, zwei Jahre vor Beginn des 2. Weltkrieges entstandene Lied präsentiert sich in zackigen punktierten Rhythmen, und in grimmigem, modal-archaischem Moll.

1941, als – knapp 2 Jahre nach Weltkriegsbeginn mit dem Angriff auf Polen – der große Ost-Eroberungskrieg mit dem Angriff auf die Sowjetunion begann, klang die Musik, in dem von Goebbels in Auftrag gegebenen Angriffslied, weniger ehrlich: Die vier Anfangstöne des Refrains, die harmonisch eigentlich nach d-moll gehören, erscheinen im Militärkapellen-Vorspiel des Liedes in fröhlicher F-Dur-Harmonisierung im Klangbild flotter Militärmusik:

gleichsam als Begleitmusik zum fröhlichen Einmarsch bei strahlendem Sonnenschein, wie er dann wenig später auch in den nationalsozialistischen Wochenschauen präsentiert wurde; als freudige Einstimmung in ein neues, nach genauen ministeriellen Direktiven komponiertes und arrangiertes

(z. B. durch ein Kampfmusik-Zitat aus Les Preludes programmatisch aufgeladenes) Kriegslied: *Nach Osten brausen die Heere ins russische Land hinein.*

(Allenfalls die standardisierte, massentaugliche Tonalität des Liedes – ein extremes ideologisches Kontrastmodell etwa zum Solidaritätslied von Brecht und Eisler – demontiert unfreiwillig den vorgetäuschten stürmerischen Elan der Melodie:

In den Anfangstakten ebenso wie im Gesamtverlauf erscheinen die markant aufsteigenden Melodietöne zunächst als ideale „Blitzkriegs-Musik“, präsentierten sich aber letztlich bei der Rückkehr zum Grundton dann letztlich doch als sinnloses Hin und Her.)

Der Refrain dieses Liedes schließt mit den Worten:

Führer befehl! Wir folgen dir.

Der Komponist dieses Liedes hat stolz berichtet,

wie er nach Vollendung seiner Komposition

im Hause Goebbels empfangen wurde,

wo der Minister selbst dann noch für eine schlagkräftige

Vereinfachung des Refrainschlusses gesorgt

und überdies auf das Klangbild des Arrangements wesentlichen Einfluss genommen hat:

Er sorgte dafür, dass die Fanfare aus Les Preludes

durch dieses Lied seit dem ersten Tag des großen Angriffskrieges eine Bedeutung erhalten hat, die sie anschließend als Fanfare zu allen Kriegs-Sondermeldungen weiter verstärkt hat.

Zeitgeschichte als Radiocollage: Ein Hörstück aus zeitgeschichtlichen Tondokumenten

Die Umfunktionierung von zeitgeschichtlich bedeutsamen Tondokumenten zu Materialien einer Medienkomposition ist eine naheliegende, aber nur in seltenen Fällen prägnant und konsequent realisierte Idee.

Sie geht davon aus, dass Medienkunst sich deutlich dadurch artikulieren kann, dass die in ihr verwendeten Medienklänge als solche klar erkennbar bleiben (selbst dann, wenn sie montiert, gemischt und mehr oder weniger stark technisch verarbeitet sind).

Als wichtiges, mit prägnanten, zeithistorisch bedeutsamen Klangmaterialien arbeitendes Stück lässt sich in diesem Zusammenhang eine Tonbandmusik von Georg Katzer nennen, die 1983, 50 Jahre nach der nationalsozialistischen „Machtergreifung“ als Produktion für Radio DDR entstanden ist.

Katzer konzentriert sich in dieser Radiocollage

auf Montagestrukturen mit Originalton-Aufnahmen aus der NS-Zeit.

In seiner Verarbeitung ergibt sich eine hörfilmartige Darstellung dieser Zeit, insbesondere von Vorgeschichte und Verlauf des 2. Weltkrieges.

Die Darstellung des 2. Weltkrieges beginnt einer knappen Montage, die Vorgeschichte und Ausbruch des Krieges zusammenfügt:

Geräusch: Zersplitterndes Glas

Musik: *Volk ans Gewehr!* (Kriegslied)

Sprache: *Seit 5 Uhr 45 wird jetzt zurückgeschossen.*

(Adolf Hitler, Reichstagsrede am ersten Tag des 2. Weltkrieges: 1. 9. 39)

Ein illustratives Geräusch (Zerstörungsgeräusch: splitterndes Glas), aufpeitschende Musik (*Volk ans Gewehr!*)

und demagogische Sentenz

folgen mit harten Schnitten direkt aufeinander:

Das Geräusch als Eröffnungssignal (der gesamten Weltkriegs-Darstellung),

die Konfrontation von Musik (mit Text) und Sprache (ohne Musik)

als Verweis auf einen historisch belegbaren Zusammenhang zwischen Musik und Krieg:

Der Krieg im Osten, den das Kriegslied ankündigt,

beginnt mit dem Polenfeldzug 1939, der hier in hörfilmartiger Aufbereitung gleichsam als Generalprobe für den Rußlandfeldzug ab 1941 vorgestellt wird.

Kriegsgeräusch, Kriegsmusik und Kriegsrede erscheinen hier in klarer Montagelogik, wie sie auch im größeren Zusammenhang des Stückes allgegenwärtig ist –

z. B. in der Fortsetzung dieser Stelle mit kontrastierenden Montagen,

wenn Hitlers (1938 während der Sudetenkrise proklamierte)

angeblich *letzte territoriale Forderung, die ich in Europa zu stellen habe*

konfrontiert wird mit Klangdokumenten der in den folgenden Jahren

von ihm angezettelten Kriege mit Polen, Frankreich, England und Rußland.

Höhe- und Wendepunkt dieser Entwicklung ist die mehrmals zitierte Liszt-Fanfane, die – wie andere Musikzitate auch –

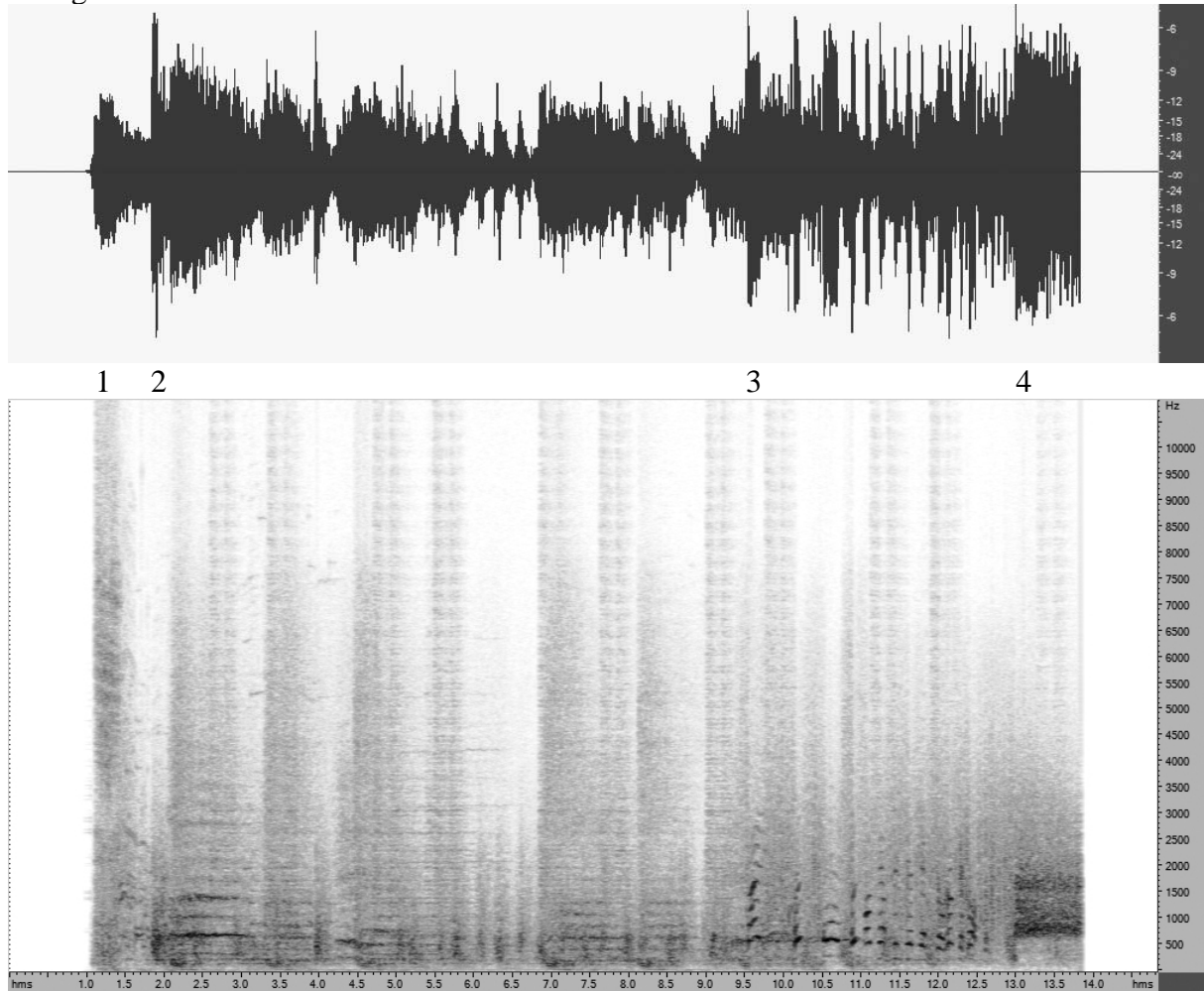
vor allem im Kontrast mit Originalton-Zitaten aus Politikerreden

sich in musikübergreifenden Bedeutungen und Bedeutungswandeln artikuliert

(wobei für die Darstellung des späteren Kriegsverlaufs nach der Wende von Stalingrad statt Hitler-Worten die berühmte Sportpalast-Rede von Goebbels

in den Vordergrund gerückt wird).

Georg Katzer: Aide-mémoire



1. Signal: Zerstörungsgeräusch (krachend, splitternd)
2. Männergesang mit scharf akzentuierter Militärkapellenbegleitung: Volk ans Gewehr...
3. Adolf Hitler vor dem Reichstag (1. 9. 39): Seit 5 Uhr 45 wird jetzt zurückgeschossen.
4. Beifallsgeschrei (Reichstagsabgeordnete)

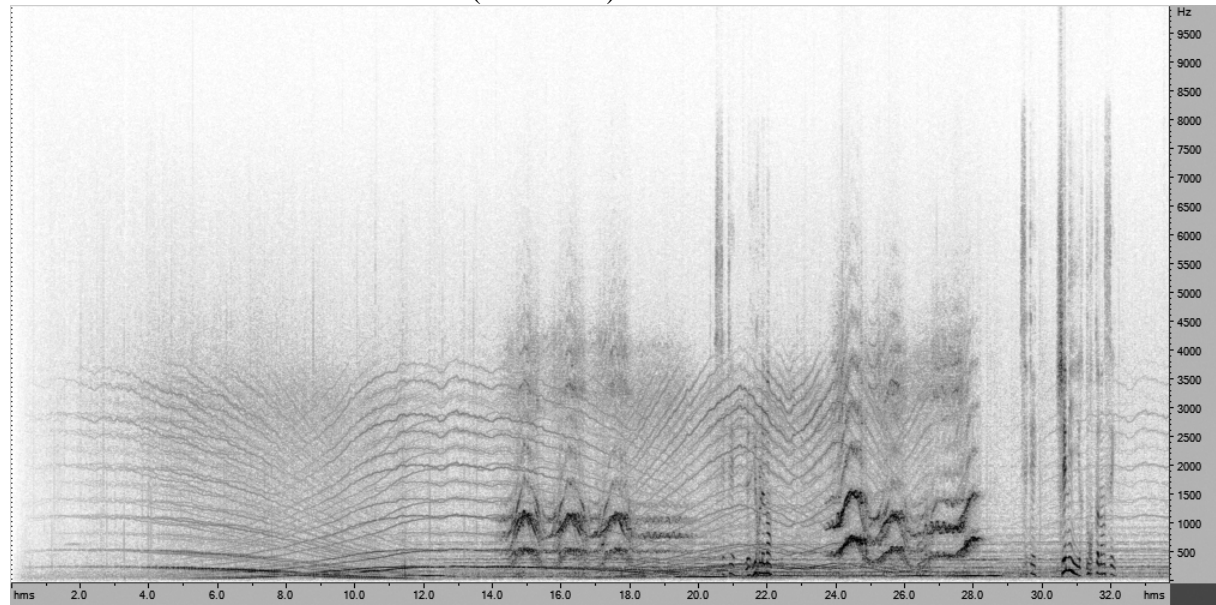
KOMPONIERTER ZEITGESCHICHTE ALS BASIS NEUER HÖRKUNST

Ein Hörspiel als Zeitdokument

In Epochen politischer Repression und Manipulation, für die als repräsentatives Beispiel die nationalsozialistische Ära (1933-1945) gelten darf, können Hörmedien vor allem als Live-Medien eine wichtige Rolle spielen: Über den Radiolautsprecher kann ein weit gestreuter Hörerkreis gleichzeitig angesprochen werden. Das erste wichtige Beispiel hierfür ist die Radioreportage aus der Reichskanzlei am 30. Januar 1933. Als Kulminations- und erster Wendepunkt der totalitären und expansionistischen nationalsozialistischen Rundfunkpolitik lässt sich eine europaweit übertragene Sendung am 24. Dezember 1942 beschreiben, in der viele (reale, oder – z. B. im Falle von Stalingrad – fiktive) Stationen des damaligen nationalsozialistischen Machtbereichs aufgerufen wurden und (reale oder simuliert) Antwort gaben und in deren Verlauf das über den Äther angestimmte Weihnachtslied Stille Nacht durch einen eigentümlichen Übertragungsfehler sich gleichsam in einen schaurigen Grabgesang verwandelte. Diese Sendung wurde zu einer Zeit ausgestrahlt, in der sich in verschiedenen damals noch von deutschen Truppen okkupierten Ländern Widerstandsaktivitäten zu artikulieren begonnen hatten, auch im Bereich des Radios. Die wohl wichtigsten und insbesondere für die Mediengeschichte bedeutsamsten radiophonen Widerstandsaktivitäten begannen 1942 in einem von Pierre Schaeffer geleiteten Radio-Versuchsstudio in Beaune.

Schaeffer war ein Radiopionier, der in der Resistance-Zeit den Mut hatte, in stattlichen, von der damaligen Vichy-Regierung kontrollierten Rundfunkstudios heimlich Rezitationen von Widerstands-Gedichten aufzunehmen: „am Sonntagmorgen, wenn die Kollaborateure noch schliefen“. - Die meisten seiner damals entstandenen Studioproduktionen waren so gestaltet, dass mit ihrer öffentlichen Ausstrahlung erst nach der Befreiung des Landes zu rechnen war. In diese Kategorie gehört ein groß angelegtes, von Schaeffer selbst verfasstes Hörspiel: La coquille à planètes (Die Planetenmuschel). In einer Szene dieses Stückes wird deutlich, in welchem zeitgeschichtlichen Kontext es entstanden ist: Man hört Sirenen – akustische Signale des zur Entstehungszeit in Europa tobenden Luftkrieges.

Pierre Schaeffer: Die Planetenmuschel (Ausschnitt)



- | | | |
|----|-------------|---|
| 1 | | |
| 1. | Sirengeheul | |
| 2. | | Frauenchor: 3 Rufmotive |
| 3. | | Sprecher: <i>C'était le hurlement</i> |
| 4. | | Frauenchor: 3 Rufmotive, variert |
| 5. | | Sprecher: <i>C'était gemir pour commencer</i> |

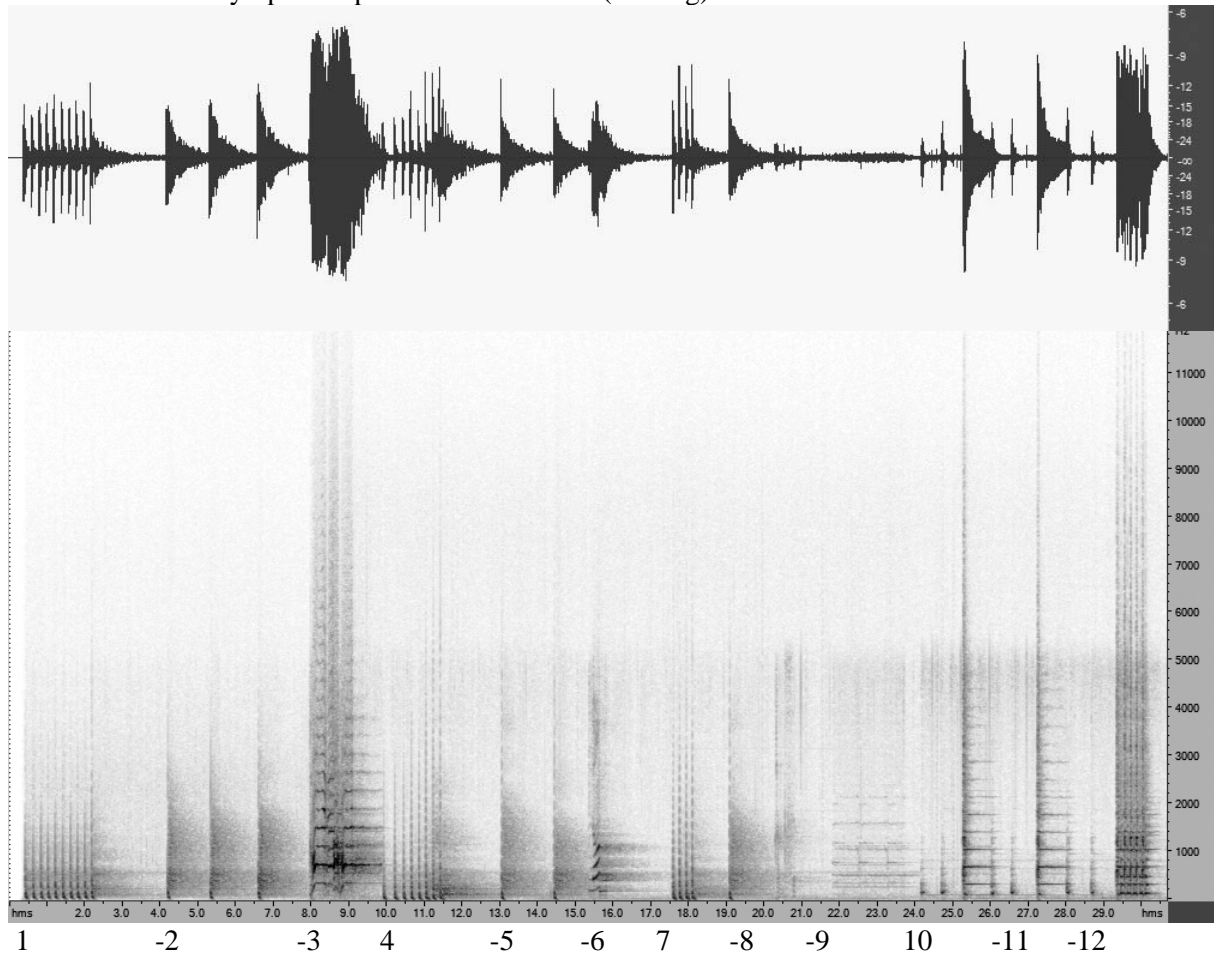
Weltkriegsreminiszenen in früher Lautsprechermusik

Pierre Schaeffers Radioarbeit im Untergrund hat wichtige Zeichen gesetzt für die Begründung alternativer Radiopraxis bei und nach der Befreiung des Landes: In den Tagen der Befreiung von Paris (im August 1944) etablierte Schaeffer dort den Rundfunk des freien Frankreich, der Signale des Aufstandes (z. B. stadtweites Glockenläuten) organisierte und über den Befreiungskampf berichtete (was in noch heute hörenswerten Dokumentaraufnahmen belegt ist).

Schaeffers damalige Aktivitäten als Radiopionier der Resistance bahnten ihm später den Weg für innovative radiophone Aktivitäten. In der Nachkriegszeit gelang es ihm, am Pariser Rundfunk ein Versuchsstudio zu etablieren, in dem er seine ersten Produktionen einer neuartigen Hörkunst realisieren konnte, die er selbst „musique concrète“ nannte.

Für die ersten Produktionen war Schaeffer als alleiniger Autor verantwortlich. 1949 begann er eine mehrjährige Zusammenarbeit mit Pierre Henry. Schaeffer und Henry realisierten in den Jahren 1949 und 1950 die erste größere ästhetisch ambitionierte Produktion konkreter Musik: Die *Symphonie pour un homme seul* (Symphonie für einen einsamen Menschen). Im Anfangssatz dieser Komposition, der vor allem Pierre Schaeffers „Handschrift“ erkennen läßt, sind pochende Geräusche, Rufe und Stimmlaute zu hören – Klänge, die der Autor selbst in Verbindung bringt auch mit traumatischen Erinnerungen an den Gestapo-Terror der Resistance-Zeit.

Pierre Schaeffer: Symphonie pour un homme seul (Anfang)



Wechselmontage..... Signal - präpariertes Klavier
 Pochen -Schläge -Stimme
 a -b -c a -b -c d..... d.....d+.....
 kürzer..... sehr kurz.....
 leiser sehr
 leise

Pierre Schaeffer und Pierre Henry sind die wichtigsten Pioniere der radiophon emanzierten Hörkunst. Ihnen gelang es erstmals, eine neuartige Praxis der technischen Produktion von Klängen und Musik durchzusetzen, die die weitere Entwicklung der Radiopraxis und der Musik entscheidend prägen sollte.

- **RADIOKUNST:**

Komponierte Medienklänge

Realität und Virtualität

Gesendete und konservierte Hörereignisse können sich in unterschiedlichen Erscheinungsformen präsentieren – sei es als Dokumentation einer durch Medien übermittelten Realität, sei es als Konkretisierung medialer Produktions- und Präsentationsmöglichkeiten. In beiden Fällen kann die Abbildungsfunktion der Medien unterschiedlich stark ausgeprägt sein im Spannungsfeld zwischen den Extremen einerseits der (angestrebten oder tatsächlich erreichten) Abbildungstreue, andererseits der (sei es ausdrücklich angestrebten, sei es de facto erreichten) *Virtualität*.

Wie schwierig die Abgrenzung zwischen diesen und ähnlichen Kategorien werden kann, läßt sich genauer studieren an einem der berühmtesten Beispiele der Radiogeschichte:

An dem 1938 entstandenen und urgesendeten Hörspiel

The war of the worlds von Orson Welles.

Radiokunst erweist sich hier als Kunst der Verstellung:

Im Extremfall (der bei der Ursendung tatsächlich häufig eingetreten ist)

konnte es so weit kommen,

dass ein Hörer die kunstvolle radiophone Fiktion

gar nicht als solche erkannte, sondern sie mit radiophoner Realität verwechselte:

Orson Welles hat in diesem Hörspiel

eine fiktive Invasion von Marsbewohnern

als Pseudo-Livereportage so glaubwürdig dargestellt,

dass bei der Ursendung viele Hörer mit Panik und Massenflucht reagierten.

Wie geschickt Welles bei der Inszenierung dieser radiophonen Fiktion vorgegangen ist,

zeigt beispielsweise eine besonders wirkungsvoll inszenierte radiophone Pause:

Stille als vorgetäuschte katastrophische Unterbrechung einer Live-Übertragung –

gezielt vorbereitet durch die sich steigernde Stimme des Reporters und durch einen Schrei.

Nach einer dann jäh einsetzenden Pause

(die nach der zuvor gehörten gehetzten, sich beschleunigenden Reportersprache um so beängstigender wirkt)

meldet sich der (Pseudo-)Studiosprecher mit beruhigenden Worten:

Die Übertragung ist unterbrochen.

Zur Überbrückung wird über die drohende Mars-Invasion

eine beim dinner geäußerte Expertenmeinung zitiert,

dann wird als Pausenfüller Musik angesagt und gesendet

(eine beruhigende Chopin-Etüde).

Alle Beteiligten spielen ihre Rollen hier offensichtlich so,
wie es der damaligen radiophonen Praxis entsprach
(und auch heute noch gängige Radiopraxis ist):

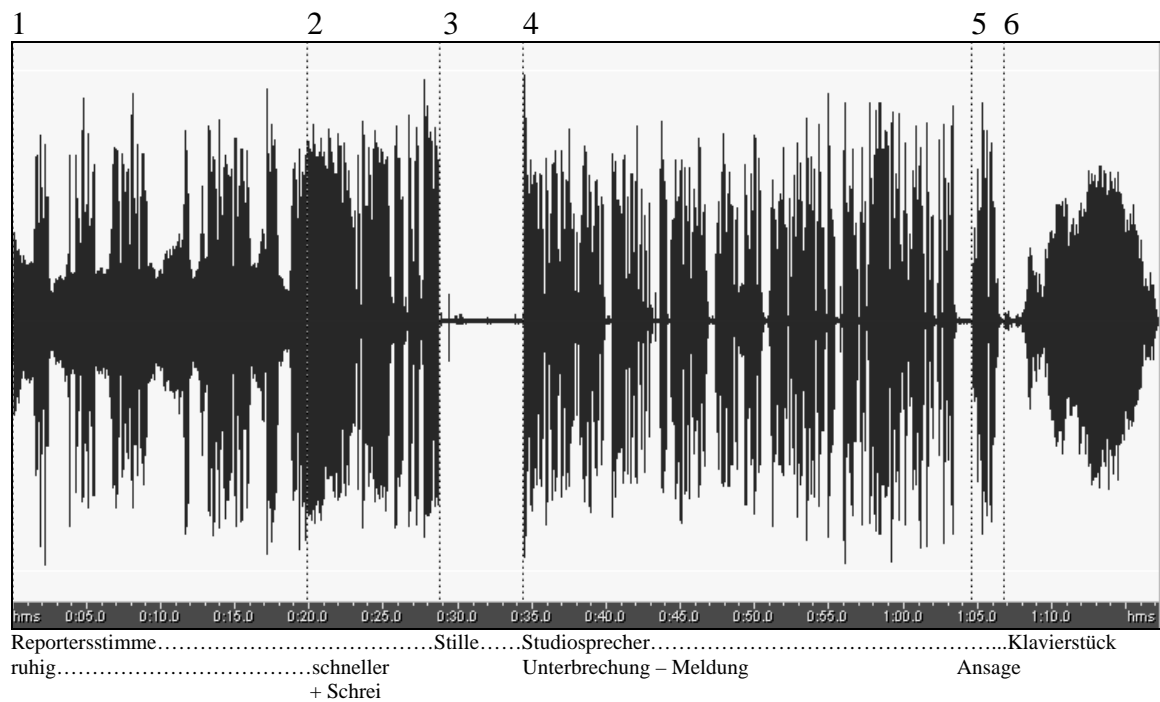
Die Stimmen des Reporters, des schreienden Opfers und des Ansagers/Moderators im Studio
sind deutlich voneinander abgehoben.

Am nachhaltigsten wirkt aber die völlige Stille,
die auf die brüske Unterbrechung der (Pseudo-)Liveübertragung folgt:
Stille als Abbruch, als Stop der radiophonen Kommunikation.

Die Kraft dieser Stille setzt einen deutlichen dramatischen Akzent,
der auch durch die folgenden Ereignisse

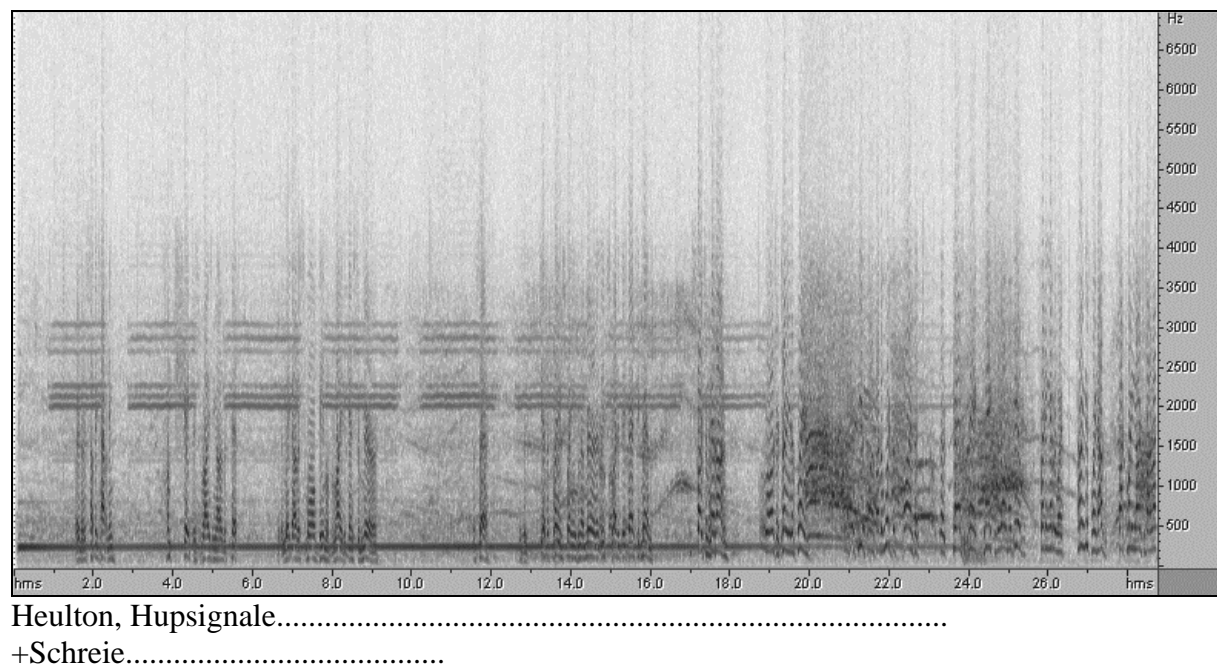
nur scheinbar und vorübergehend abgeschwächt werden kann.

Dies macht es möglich, im weiteren Verlauf der Handlung
die Spannung weiter zu steigern bis zum katastrophischen Ende.



Orson Welles, The War of the Worlds (CBS, 1938): Abbruch einer Reportage (1'16'')

(Lautstärke-Notation / Wellenform-Darstellung)



Orson Welles, The War of the Worlds: Abbruch einer Reportage, Anfang (0'26'')

(Tonhöhen-Notation / Spektrogramm)

Radios als Musikinstrumente

Radio über Radio als Fiktion:

Unter diesem Aspekt präsentiert sich Radiokunst

1938 im Hörspiel ***The war of the worlds*** von Orson Welles.

Radiophone Innovation realisiert sich hier vor allem

unter medienspezifischen Perspektiven des Radio- und späteren Filmpioniers Orson Welles.

Wenig später kam der Komponist John Cage auf die Idee,

technische Medien zu Musikinstrumenten umzufunktionieren –

also technisch produzierte Klänge nach musikalischen Gesichtspunkten zu komponieren.

Cage's kompositorische Entwicklung,

die schon in einem relativ frühen Stadium

zu dieser ästhetischen Grenzüberschreitung geführt hatte,

war (in einem zweiten Schritt nach frühen Experimenten mit neuartigen Tonstrukturen)

ausgegangen von Ansätzen der Emanzipation des Geräusches bzw. der Klänge

und von da aus in einem weiteren Schritt

zu einem weiteren Begriff des Instruments / Klangerzeugers gelangt,

dem insbesondere auch technische Medien

als Musikinstrumente neuer Art subsumiert werden konnten –

z. B. Tonträger und/oder Radioapparate

als Ergänzung eines Ensembles von Geräuschinstrumenten (***Credo in Us***, 1942)

oder als Produzenten unvorsehbarer Klänge

in einer exakt ausnotierten rhythmischen Struktur (***Imaginary landscape no. 4, 5***, 1951/52)

oder als Bestandteile eines freier notierten

(nicht nur klanglich, sondern auch rhythmisch flexiblen

Radio-Sextetts (***Radio Musik***, 1956).

So ergibt sich eine kompositorisch-aufführungspraktische

Musikalisierung der Medienkunst,

die allerdings in ihren Klangergebnissen

weit über zuvor bekannte und erschlossene Bereiche der Musik hinausführt.

Radiokunst als Mediencollage

Wenn aufgenommene Klänge über technische Medien als unsichtbare Klänge aus Lautsprechern gehört werden, können sich vielfältige neuartige Klangkonstellationen ergeben, die über den Bereich der Musik im herkömmlichen Sinne weit hinausführen und neben traditionell-musikalischen Klängen auch Geräusche und Stimm- oder Sprachlaute einbeziehen. Dies liegt besonders dann nahe, wenn aufgenommene Medienklänge zum Ausgangsmaterial eines Hörstückes gemacht und in *Mediencollagen* verarbeitet werden. Solche Stücke können so gestaltet sein, dass sie nicht nur als neuartige musikalische Kompositionen rezipierbar sind, sondern auch als Hörspiele neuer Art.

Als Medienkomposition neuer Art, zugleich auch als exemplarisches „Neues Hörspiel“, präsentierte im politisch unruhigen Jahr 1968 das damals von Klaus Schöning geleitete Hörspielstudio des Westdeutschen Rundfunks eine als „Hörtext“ bezeichnete Produktion von Ferdinand Kriwet: ***One Two Two***. Dieses Stück unterscheidet sich von einem konventionell notierbaren Musikstück ebenso radikal wie von einem traditionellen Hörspiel: Es gibt keine in traditioneller Notation vorgegebene musikalische Partitur und keine in konventioneller Weise schriftlich fixierte Textvorlage, sondern ein detailliertes Montageprotokoll, in dem die Aufeinanderfolgen und Überlagerungen der verwendeten Aufnahmen maßstäblich (mit präzisierend beigegebenen Sekundenangaben) aufnotiert sind.

Bei Hören dieses Stückes kann deutlich werden, in wie starkem Maße noch zu seiner Entstehungszeit (1968) für die damalige Zeit neuartige Hörzusammenhänge nach Gesetzen der Montagelogik sich ergeben konnten, wie sie im Bereich des Sichtbaren, im Stummfilm, schon Jahrzehnte zuvor (etwa seit Jahrhundertbeginn) entwickelt worden waren. Diese technisch bedingte Zeitverschiebung bei der Einführung von Bild- und Klangmontage hat dazu geführt, dass Klangmontagen in Hörspiel und Musik sich erst mehrere Jahrzehnte später durchsetzen konnten als Bildmontagen im Bereich des Stummfilms (und dass in der Blütezeit des Stummfilms und leider danach auch noch in der Entwicklungsgeschichte des Tonfilms die Filmmusik als reale oder vorgetäuschte Live-Musik nicht den filmischen Montagestrukturen entsprechend konzipiert werden konnte).

Walter Ruttmanns 1930 entstandene Klangmontage Weekend - eine durchaus originelle (d. h. keineswegs schematisch von einem Sinnesbereich auf den anderen übertragene, sondern genauestens auf die spezifischen Besonderheiten der Hörwahrnehmung abgestimmte) Umsetzung der visuellen Montageprinzipien seines Stummfilms Berlin. Die Sinfonie der Großstadt ins Auditive – blieb ein singulärer Ausnahmefall, der anschließend für fast ein halbes Jahrhundert in Vergessenheit geriet. Erst seit 1948, seit Pierre Schaeffers ersten, aus Schallplattenfragmenten zusammenmontierten Geräusch-Etüden, haben sich Montageprinzipien in technisch produzierter Musik fest etabliert. Dennoch wirken die zwei (bzw., bezogen auf Ruttmann, mehr als vier) Jahrzehnte später entstandenen Montagestrukturen in Kriwets Hörstück auch Jahrzehnte später noch keineswegs wie unselbständig nachgeahmte oder unwissentlich wiedergefundene (Wieder-)Entdeckungen, weil Kriwet ein durchaus andersartiges, nämlich dem (zu seiner Zeit) aktuellen Medienangebot entstammendes Material verwendet und damit ganz andere, der konkreten Hörerfahrung späterer Jahrzehnte näher stehende Montagewirkungen zu erreichen vermag als Walter Ruttmann mit seiner hörfilmartigen Montagetechnik oder als Komponisten früher musique concrète mit ihren weitgehend denaturierten, der alltäglichen Hörerfahrung oft weit entrückten Klangfragmenten. Kriwet hingegen wendet sich der aktuellen Medienwelt seiner Zeit zu und entdeckt dabei aufs Neue Montageprinzipien, die Walter Ruttmann schon um 1930 gefunden hatte, die danach aber wieder in Vergessenheit geraten waren – z. B. in Sprachmontagen, in denen benachbare Montagestücke dasselbe Wort oder dieselbe Lautfolge in unterschiedlichen Sprechsituationen präsentieren, z. B.:

- Ruttmann:

Männerstimme (energisch):

Ich verbitte mir das!

Andere Männerstimme (höflich):

Bitte.

- Kriwet:

Männerstimme (Auszählen beim Boxen) (nüchtern):

7 – 8 – 9 – aus.

Andere Männerstimme (Fußball-WM 1954)

(Radioreporter Herbert Zimmermann) (enthusiastisch):

Das Spiel ist aus!

Kriwet geht, anders als Ruttmann, so weit, dass er nicht nur die allgemeine Hörerfahrung, sondern auch die konkrete akustische und audiovisuelle Medienerfahrung zu einer bestimmten Zeit in einem bestimmten Lande direkt anspricht – z. B. dann wenn der Gong des Deutschen Fernsehens ertönt und anschließend der Tagesschaussprecher sich meldet:

Fernseh Gong – (Tagesschausprecher:) *Hier ist /*

Nach dem zweiten Wort folgt ein Schnitt,
und danach hört man nicht die erwartete Fortsetzung der Fernsehansage:

/ die Tagesschau des deutschen Fernsehens,

sondern ein (zum Erwarteten beziehungsreich kontrastierendes)
einmontiertes Wort, gesprochen von einer anderen Männerstimme:

Hier ist / Wunderbar

Weitere einmontierte Texte erinnern daran,
welche anderen Worte eigentlich statt *Wunderbar* hätten folgen sollen
(ehe das ursprünglich Erwartete dann doch kommt):

Männerstimme:

*deutsch,
Deutscher,
deutsches
Deutsch /*

Tagesschausprecher:

/ die Tagesschau des deutschen /

Nach der vorzeitig (nach dem vorletzten Wort)
durch scharfen Schnitt abgebrochenen Fernsehansage
werden, teilweise in verschiedenen Sprachen, Wochentage aufgezählt:
als Erinnerung daran, dass an jedem Wochentag Fernsehen und Tagesschau
auf Sendung sind.

In diesem Stück verbinden sich Geräusche, Sprach- und Musikfetzen
zu einem bunten Hörbild der späten 1960er Jahre,
zu einem Hörfilm der damals aktuellen Erfahrungs- und Medienwelt.

Ein Hörstück über die Revolution 1968

Technisch produzierte Hörkunst

im Zeitalter der auditiven und audiovisuellen Massenmedien verfügt über Möglichkeiten der Klangproduktion, Klangverarbeitung und Klangprojektion, die sich von den Möglichkeiten der traditionellen Live-Vermittlung weitgehend unterscheiden können.

Dies zeigt sich deutlich nicht zuletzt auch im Bereich der Musik:

Diese ist nicht mehr an (zuvor als unüberwindlich geltende)

Begrenzungen der menschlichen Stimme und herkömmlicher Musikinstrumente gebunden; vielmehr steht ihr alles,

was sich mit Mikrofonen aufnehmen und über Lautsprecher wiedergeben lässt, als Klangmaterial potentiell zur Verfügung.

Dadurch wird es möglich,

einerseits völlig neuartige Klangwirkungen zu erreichen,

andererseits aber auch

scheinbar wohlbekanntes Elemente der alltäglichen Hörerfahrung

in gespeicherter und technisch aufbereiteter Form

auf neuen Wegen und in neuen Bereichen der Produktion, Projektion und Distribution neu zu entdecken und zu erschließen.

Dies kann deutlich werden in einem neu bestimmten Verhältnis der Hörkunst

(die in diesem Kontext weiter gefasst ist als Musik im traditionellen Sinne)

zur sinnlich fassbaren Wirklichkeit:

Akustische Spuren der realen Hör- und Erfahrungswelt

müssen nicht mehr stilisierend

in überlieferte Tonstrukturen

und kulturell standardisierte Instrumental- oder Vokal-Klangfarben „übersetzt“ werden (wie in traditioneller Programmmusik);

vielmehr sind ihnen entsprechende Klangphänomene

durch moderne technische Speicherung, Verarbeitung und Projektion

der künstlerischen Gestaltung direkt zugänglich

(auch ohne abstrahierende Umcodierungen

in standardisierte Parameterwerte, Notationssymbole oder Klangkonstellationen).

Prototypisch für ein verändertes Verhältnis von Musik und Hörkunst,

wie es sich seit den 1960er Jahren auszubilden begonnen hat,

sind Hörstücke, die sich mit politischen Umbruchssituationen beschäftigen

(und dies insbesondere mit solchen, deren Spuren sich auch in prägnanten Tondokumenten und in deren Verarbeitungen erkennbar präsentieren lassen).

Dies zeigt sich besonders deutlich in Hörstücken,

die politische Ereignisse des Revolutionsjahres 1968 thematisieren –

z. B. in den Kompositionen *Non consumiamo Marx* von Luigi Nono

und (aus ganz anderer politischer und ästhetischer Perspektive)

Solitioude von Francois Bayle.

Beide Autoren unterscheiden sich deutlich in ihren politischen Standpunkten

und in den diesen entsprechenden Techniken der Materialauswahl und Materialbehandlung.

Jeder von ihnen findet eigene Lösungen

zur Bewältigung vielfältiger Konflikte

zwischen kollektiv und individuell geprägten Klängen,

zwischen Alltagserfahrung und Musikerfahrung.

Am deutlichsten zeigt sich dies in der Verwendung kollektiver Stimmäußerungen (Massengeschrei bei Bayle, Rezitation agitatorischer Politparolen bei Nono), die individuell geprägten Klängen konfrontiert sind (Gesang einer Frauenstimme bei Nono, fragmentierte Sologitarrenmusik bei Bayle). Möglichkeiten und Grenzen politisch engagierter Musik werden in beiden Fällen gerade dadurch deutlich, dass Musik im herkömmlichen Sinne sich selbst konfrontativ in Frage stellt.

Ein Hörstück über die Revolution 1989

Es gibt mehr oder weniger zufällige historische Konstellationen, die ihre Spuren auch in Musik und Hörkunst hinterlassen können.

Beispielsweise ist auffällig,

dass ein wichtiges Revolutionsjahr des 20. Jahrhunderts (1989)

dem wichtigsten Revolutionsjahr des 18. Jahrhunderts (1789)

im genau zweihundertjährigen Abstand gefolgt ist.

Beide Revolutionsjahre stehen für den spektakulären Beginn politischer Veränderungen, deren Konsequenzen auch für die Musikentwicklung längerfristig erheblich, aber nur in wenigen Ausnahmefällen rasch erkennbar werden sollten.

Noch seltener war es, dass Zusammenhänge

zwischen den revolutionären Ereignissen der Jahre 1789 und 1989

auch in musikalischer Konkretion erkennbar werden konnten.

Zu den wenigen markanten Ausnahmen von zuvor Gesagten

ist ein Musikstück zu zählen,

das mit beiden Revolutionsjahren eng verknüpft ist:

Mein 1989 von Georg Katzer,

eine 1990 entstandene Tonbandkomposition.

Dieses Stück präsentiert sich gleichsam

als aktualisierende Fortsetzung

einer um ein Jahr älteren Komposition,

die für den 200. Jahrestag der französischen Revolution bestimmt war: **Mein 1789**.

Beide Stücke entstanden als Auftragsproduktionen für das

internationale Lautsprechermusik-Festival in Bourges,

und zwar in beiden Fällen

als Beiträge zu internationalen kompositorischen Gemeinschaftsprojekten.

In diesen war allen aktiv Beteiligten jeweils ein gemeinsames Thema vorgegeben:

- 1989 die historische Erinnerung an eine 200 Jahre zurückliegende Revolution,

- 1990 die zeitgeschichtliche Erinnerung an eine gerade ein Jahr zurückliegende Revolution.

Aufschlussreich war, dass bei den Aufführungen der eingegangenen Kompositionen schon 1989

in mehreren Beiträgen zur kollektiven Gedenkmusik der französischen Revolution

die Erwartung einer aktuell bevorstehenden Revolution

(oder zumindest des Endes einer bis in dieses Jahr reichenden revolutionären Ära)

spürbar werden konnte.

Besonders deutlich wurde dies in einem Beitrag aus (Ost-)Deutschland,

in Georg Katzers **Mein 1789**:

Ein zu Beginn dieses Stückes vom Komponisten auf Tonband rezitierter

Text des vorsokratischen griechischen Philosophen Anaximander

spricht vom Entstehen und Vergehen der Dinge

und der gemeinsamen Wurzel beider Prozesse.

Im weiteren Verlauf des Stückes erscheinen Rezitationen

von Zitaten aus der Menschenrechts-Deklaration

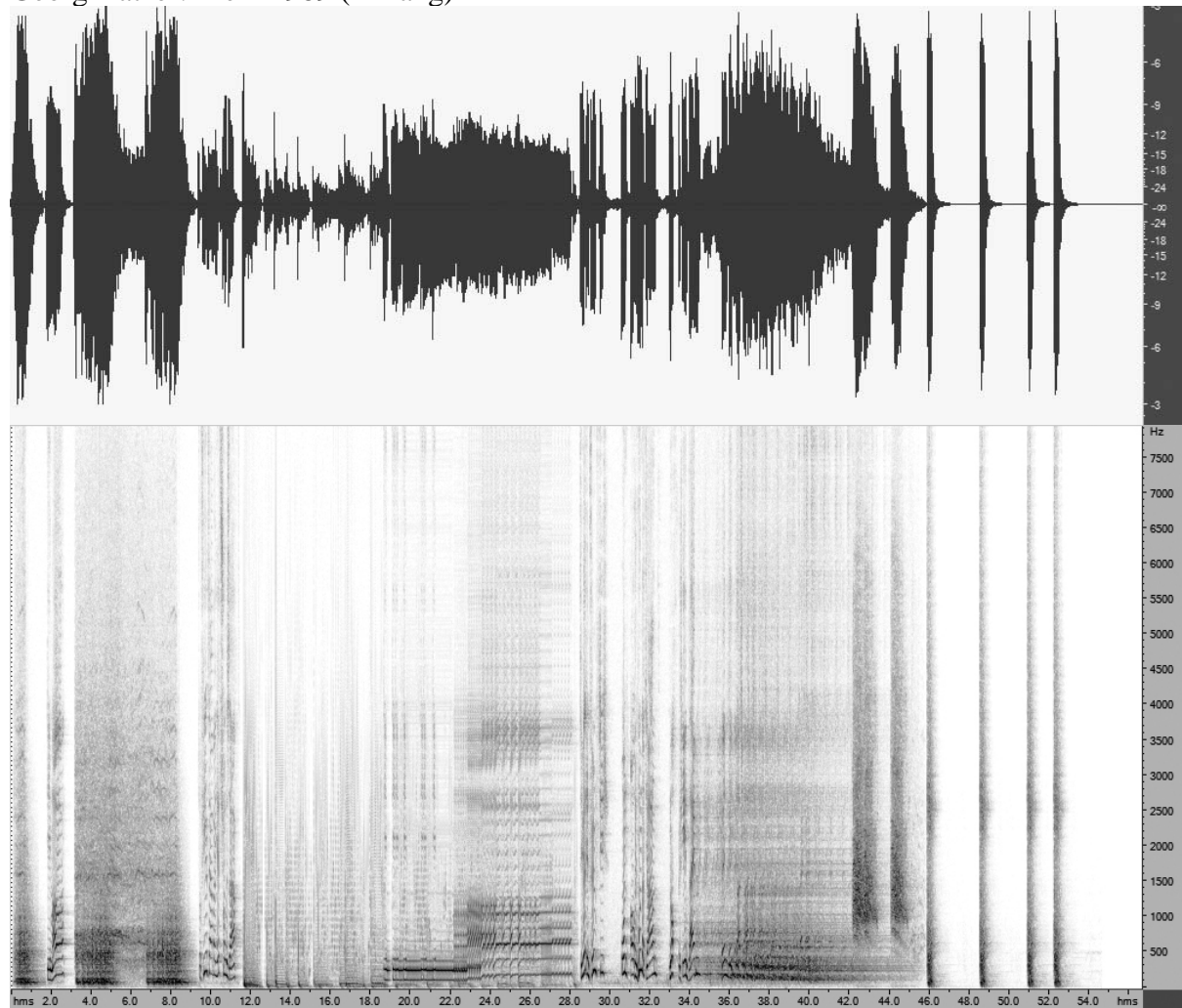
in polemisch karikierenden Klangbildern,

die das Rezierte offensichtlich als längst verratene Illusion dekonstruieren sollen.

Der (Ost-)Berliner Komponist Georg Katzer identifiziert sich hier als kritischer Bürger eines (Teil-)Staates, dessen politische Identität, als Teil des damaligen „sozialistischen Lagers“, auch damals noch eng mit einem auf 1789 folgenden und daran anknüpfenden Revolutionsjahr verbunden zu sein schien: 1917. Die technisch demolierte Rezitation der Menschenrechts-Deklaration erscheint 1989 in Katzers Hörstück (in einer karikierenden Umfunktionierung, die an Orwells „Animal Farm“ erinnern könnte) als Denunziation späteren Mißbrauchs (des Mißbrauchs nicht nur zur Zeit der französischen Revolution, sondern vor allem auch in späteren Revolutionen, vor allem auch seit der russischen Revolution 1917 im Kontext ihrer bis 1989 reichenden internationalen Folgeereignisse).

Katzers Gedenkstück an die Revolution von 1989 (*Mein 1989*) knüpft eng an seine Musik über die französische Revolution an, was sich schon an der beiden Stücken gemeinsamen Eingangs-Deklamation zeigt. Im beziehungsreichen Kontrast zum älteren Revolutionsstück verzichtet Katzer allerdings an zentraler Stelle der neueren Komposition auf die polemisch erhobene eigene Stimme (die in *Mein 1789* in ihrer karikierenden Polemik auch als – noch individuell vereinzelter – Protest gehört werden konnte) und präsentiert statt dessen die trügerische Sicherheit eines pseudorevolutionären Diktators, der vom kurz bevorstehenden Ende seiner Herrschaft noch nichts ahnt: Erich Honecker prophezeit in seinem letzten Amtsjahr, die Berliner Mauer könne womöglich noch 50 oder 100 Jahre stehen bleiben. Die illusionäre Lächerlichkeit dieser Aussage macht Katzer dadurch deutlich, dass er sie einerseits mit heftigen Geräuschakzenten verbindet (die offensichtlich an die Demolierung der Mauer durch ostdeutsche „Mauerspechte“ gemahnen sollen) und andererseits die Stimme des Diktators auf dem Sampler durch „stotternde“ loops ironisch verfremdet.

Georg Katzer: Mein 1989 (Anfang)



- | | | | | | | | | | | |
|----|--------------------------------------|---|---|---|---|---|---|---|----|-----------------|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | |
| 1. | Metallische Schläge | | | | | | | | | „Mauerspechte“ |
| 2. | | | | | | | | <i>Die Mauer</i> | | Erich Honecker |
| 3. | Metallische Schläge + Massengeschrei | | | | | | | | | „Mauerspechte“ |
| 4. | | | | | | | | <i>So viel sei aber jetzt schon gesagt:</i> | | Honecker Forts. |
| 5. | Blubbernde Geräusche | | | | | | | | | |
| 6. | | | | | | | | <i>(Die Mauer)</i> | | stotternd |
| 7. | | | | | | | | <i>Sie wird in fünfzig</i> | | normal |
| | | | | | | | | <i>und auch in hundert Jahren</i> | | |
| | | | | | | | | <i>noch bestehen bleiben</i> | | |
| 8. | | | | | | | | <i>(bleiben...)/wenn die...</i> | | Echos |
| 9. | + Krähen | | | | | | | | | |
| 4. | Metallische Schläge (4x accelerando) | | | | | | | | | |

Katzers Stücke gehören in den Kontext internationaler kompositorischer Gemeinschaftsprojekte, die die Bedeutsamkeit weltgeschichtlich relevanter politischer Veränderungen auch aus der Sicht von Komponisten aus unterschiedlichen betroffenen Ländern darstellen (nicht nur aus Frankreich, sondern z. B. auch aus Kuba, Deutschland und verschiedenen Ländern des damals noch sowjetisch beeinflussten Osteuropa). In diesen und vergleichbaren Stücken zeigen sich Ansatzmöglichkeiten technisch produzierter akusmatischer Musik, wie sie für Live-Musik mit konventionellen Klangmitteln nicht gegeben sind: Möglichkeiten differenzierten Hörens, die sich nicht aus (mehr oder weniger exklusiven) unterschiedlichen kulturellen Vorprägungen ergeben, sondern aus der Aufarbeitung von Erfahrung, die potentiell jeden betreffen.

- **HÖRKUNST:**

Komponierte Hörwelt

(Klangkontraste: Geschnittene Zeit)

Form und Struktur – Technische und ästhetische Aspekte

Akusmatisches Hören ist geprägt

durch die Ablösung eines Hörereignisses vom Prozeß der Klangerzeugung:

Etwas ist zu hören, ohne dass sich genau identifizieren ließe,

was momentan geschieht oder (etwa bei Aufnahmen)

in früherer Zeit geschehen ist, um das betreffende Hörereignis hervorzubringen.

Die Hörerfahrungsbezogene Unterscheidung

zwischen dem Hörereignis und dem Prozess seiner klanglichen Erzeugung

lässt sich beschreiben als Verallgemeinerung

der musikerfahrungsbezogenen Unterscheidung

zwischen erklingender Musik (als *Form*)

und ihrer kompositorischen Genese (als *Struktur*).

Beim Nachdenken über Musik und Hörkunst,

insbesondere über die wichtigsten theoretischen und praktischen Aspekte

ihrer Entwicklung im 20. Jahrhundert,

kann sich die Bedeutsamkeit der Unterscheidung zwischen Form und Struktur

nachdrücklich herausstellen –

beispielweise im historischen Vergleich zwischen

primär formorientierten Ansätzen etwa der konkreten Musik

und primär strukturorientierten Ansätzen etwa der seriellen Musik.

Versuche, beide Ansätze aufeinander zu beziehen,

verleugnen in der Regel nicht die dabei gesetzten Prioritäten

(z. B. formale Prioritäten bei Francois Bayle

oder strukturelle Prioritäten bei Karlheinz Stockhausen);

in expliziter Radikalität ausformuliert

finden sie sich kaum häufiger als Ansätze der dezidierten Trennung beider Bereiche

(z. B. einerseits bei so unterschiedlichen „Strukturalisten“ wie etwa

John Cage (vor allem in jüngeren Jahren) und Pierre Boulez,

(der junge) Karel Goeyvaerts und Gottfried Michael König

und andererseits bei strengen „Formalisten“

wie etwa Pierre Schaeffer oder Michel Chion).

Für die Frühzeit technisch produzierter Musik und Hörkunst waren,

ähnlich wie in der Geschichte des Films,

nicht nur ästhetische Entwicklungstendenzen maßgeblich,

sondern auch technologische Gegebenheiten

(einschließlich sozio-ökonomischen Voraussetzungen).

Damals und in späteren Entwicklungsstadien

ließ sich nicht immer klar abgrenzen, ob und inwieweit

bestimmte technologie Innovationen bereits vorhanden sein mußten,

ehe sie hinsichtlich ästhetischer Nutzbarkeit untersucht werden konnten

oder ob und inwieweit sie sich

als Lösungen primär ästhetisch motivierter Forschungen ergaben.

Im Kontext größerer technologisch-ästhetischer Entwicklungszusammenhänge stand häufig zunächst die erste Möglichkeit (ästhetische Umfunktionierung vorgefundener Technologien) im Vordergrund, während in späteren Entwicklungsstadien dann Schritt für Schritt daneben auch die zweite Möglichkeit (ästhetisch motivierte Suche nach neuen Technologien) an Bedeutung gewinnen konnte.

Die beiden genannten Möglichkeiten hat schon Pierre Schaeffer gekannt und genutzt, der Gründer und langjährige Leiter des ersten professionell bedeutsamen elektroakustischen Forschungs- und Produktionsstudios. Vor allem über seine ersten, seit 1948 im Pariser Rundfunk entstandenen Produktionen einer *musique concrète* sind wir nicht weniger ausführlich informiert als über die 1951 am Kölner Rundfunk beginnende Anfangsphase der *elektronischen Musik*. In beiden Fällen hat sich allerdings (auch in Versuchen späterer wissenschaftlicher Aufarbeitung) die Diskussion bisher stärker auf spezielle produktionstechnische Details und auf allgemeinere technisch-ästhetische Aspekte konzentriert als auf die detaillierte höranalytische Beschreibung konkreter Studioproduktionen. Beschreibungen sowohl von Produktionsprozessen als auch von aus ihnen resultierenden Hörergebnissen sind deshalb nach wie vor in vielen Fällen erheblichen elementaren Schwierigkeiten ausgesetzt – schon bei einfachsten Fragen danach, ob und inwieweit Produziertes oder Gehörtes sich als im Wortsinne „Komponiertes“ beschreiben und verstehen lassen, als Zusammengesetztes und/oder planmäßig Entwickeltes beschreibbar sind.

Klangkontraste: Geschnittene Zeit (Komposition als Montage)

Nach Walter Ruttmanns bahnbrechender,
aber nach ihrer Entstehung rasch für Jahrzehnte in Vergessenheit geratener
Klangmontate Weekend (1930)
sollte es 18 Jahre dauern,
bis wieder eine vergleichbar wichtige Studioproduktion entstand,
die neue Möglichkeiten der Klangmontage erschloss:
Die erste Realisation der *musique concrète*,
die Étude aux chemins de fer (Eisenbahnetüde) von Pierre Schaeffer.
Zu beiden Stücken sind vereinzelte,
mehr oder weniger unkonventionell codierte Notationsfragmente veröffentlicht,
aber keines von ihnen ist
mit zu seiner Entstehungszeit bekannten Methoden und Kodierungen exakt notierbar.
Einzelne Montagestücke lassen sich hörend abgrenzen, aber kaum genauer notieren;
möglich erscheint allenfalls die schlagwortartige Benennung eines Montagestückes –
und selbst dies in der Regel nur dann,
wenn Fragmente aufgenommener Hörereignisse so geschnitten sind,
dass ihre ursprüngliche Herkunft noch mehr oder weniger deutlich erkennbar bleibt
(was bei Ruttmann noch weitgehend der Fall ist,
bei Schaeffer aber häufig nicht mehr).

Schaeffer selbst hat darauf hingewiesen, dass seine erste konkrete Musik
nicht unbedingt in starrer, unveränderlicher Hörperspektive gehört werden muss,
sondern dass sich, dem komponierten Formverlauf entsprechend,
die Hörweise im Verlauf des Stückes verändern kann (vielleicht sogar soll):
Ein vorwiegend „anekdotisches“, an der alltäglichen Erfahrung orientiertes Hören
(wie es früher wie heute – meistens übrigens zu Unrecht –
häufig der *musique concrète* zugeordnet wird)
ist allenfalls kurzfristig und übergangsweise möglich.
Wichtiger ist offensichtlich,
dass selbst (scheinbar oder tatsächlich) leicht identifizierbare Klänge und Klangverbindungen
meistens rasch mit eher rätselhaften Klängen in Verbindung geraten
oder von ihnen abgelöst werden.

Das Stück beginnt signalartig, mit kurzen, pfeifenden Klangakzenten –
was als Startsignal für einen auf dem Bahnhof abfahrenden Zug identifiziert werden kann
(zumal später rückwirkend, nachdem die anschließend einmontierten
Geräusche eines abfahrenden Zuges wahrgenommen worden sind).

Signal und anschließendes Abfahrgeräusch präsentieren sich gleichsam als *Außenaufnahmen*:
aufgenommen in der Position eines auf dem Bahnhof postierten externen Beobachters.
Dann, nach einer Schnittstelle, wechselt plötzlich die Hörperspektive:
Rumpelnde Zuggeräusche sind zu hören, wie man sie
aus dem Inneren eines Zuges heraus wahrnehmen kann: *Innenaufnahmen*.

Während die eben beschriebenen Anfangsstadien des Stückes weitgehend „anekdotisch“ (auf alltägliche Vorgänge bezogen) gehört werden können, muss das Ohr sich im weiteren Verlauf auf andersartige Klangkonstellationen einstellen: Konkrete *Klangbilder* werden abgelöst von eher abstrakt disponierten *Montagestrukturen*:: Kurze fragmentarische Ausschnitte auf der Geräuschaufnahme eines fahrenden Zuges werden einerseits als mechanische Ostinati („geschlossene Schallplattenrillen“) wiederholt, andererseits in Wechselmontagen mit ihren eigenen Varianten konfrontiert. Schaeffer hat ein Montageschema veröffentlicht, in dem die Anzahl der paarigen (wechselmontierten) Ostinato-Durchgänge von Geräuschen und Geräusch-Varianten sich regelmäßig verkürzt:

4-4, 3-3, 2-2, 1-1

In den heute zugänglichen Aufnahmen des Stückes ist dieses auf dem Papier plausible, regelmäßige Montageschema durch verkürzenden Schnitt weitgehend unkenntlich gemacht. Infolge dieser verknappenden, den starren Schematismus aufbrechenden Kürzung erscheint der dann folgende Klangkontrast früher als erwartet: Markante, paarweise gruppierte Geräuschakzente (möglicherweise Spuren oder Varianten dessen, was Schaeffer im Kommentar zu einer Notationskizze als „Kadenz der Kolbenstöße“ bezeichnet hat).

Diese Geräuschsignale bilden (als „Kadenz“) den Abschluß einer ersten *Klangsequenz* (einen Abschluß, der als formales Pendant zum einleitenden Pfeifsignal gehört werden kann). Im Anschluß daran markiert ein neues Klangsignal den Beginn einer neuen Klangsequenz, die sich als Variante der vorausgegangenen präsentiert. Diese Disposition der Aneinanderreihung verschiedener, jeweils durch eigene Klangsignale annoncierter Klangsequenzen setzt sich auch im weiteren Verlauf des Stückes fort bis zum Schlussignal (dem dann keine weitere Klangsequenz mehr folgt und das in dieser Perspektive, und überdies auch wegen seiner besonderen Prägnanz, auch als formales Pendant des Anfangssignals erscheinen kann).

In der CD-Edition der musikalischen Werke Schaeffers sind zwei verschiedene Versionen des Stückes publiziert (als Originalversion bzw. als deren Revision).

Auf der Basis der heute zugänglichen Aufnahmen und schriftlichen Dokumente lässt sich nur schwer endgültige Klarheit darüber gewinnen, wie diese beiden Versionen einzuordnen sind und ob es außer ihnen vielleicht auch längere Versionen gegeben hat (worauf einige in frühen Publikationen mitgeteilte längere Werkdauern hinweisen könnten).

Die damit aufgeworfenen Fragen bleiben einstweilen schwer beantwortbar, da die zu ihrer Beantwortung notwendigen (Detail-)Informationen über die Gesamtkonzeption der Originalfassung bis heute noch nicht verfügbar sind. So wirft die *musique concrète* schon in ihrer ersten Produktion ähnliche Fragen auf, wie wir sie auch aus der Filmgeschichte kennen:

Probleme der Authentizität unterschiedlicher (Montage-) Fassungen, der Abgrenzung von Original und Version(en), des Verhältnisses zwischen Notationen und Produktionsresultaten u. a. m.

Pierre Schaeffer hat deutlich gemacht, dass in seiner *musique concrète* (nicht nur im Erstlingswerk der „Eisenbahnetüde“, sondern auch in späteren Produktionen) primär die klanglichen Ergebnisse zu beachten sind, nicht sie begleitende schriftliche (und teilweise erst nachträglich entstandene oder präzierte) Fixierungen. Dies ist auch deswegen bedeutsam, weil Schaeffer einem empirisch-experimentellen, auf abstrakte theoretische Vorstrukturierungen verzichtenden Umgang mit Klängen den Vorrang gibt. Um so schwieriger ist es, ohne solche (für traditionell notierte Musik selbstverständlichen) theoretischen Regulative sich ein begründetes Urteil über die klingenden Resultate (und gegebenenfalls über deren Varianten) zu bilden.

Vollkommen anders als in früherer *musique concrète* präsentiert sich die Situation in frühen Produktionen seriell-elektronischer Musik, unter denen sich als frühestes umfassend dokumentiertes Beispiel Karlheinz Stockhausens 1953 entstandene Elektronische Studie I anbietet. Bei diesem Stück ist die Frage, ob primär die schriftlich (in ausführlichen Produktionsskizzen und –protokollen) notierte serielle Struktur oder das Klangbild der vom Komponisten selbst besorgten Realisation das Wesen und den eigentlichen „Text“ des Werkes ausmachen, offensichtlich schwieriger zu beantworten als im Falle früherer *musique concrète*: Radikal serielle Komponisten (wie beispielsweise der junge Pierre Boulez oder der junge Karlheinz Stockhausen) haben in früherer konkreter Musik die experimentell-empirische kompositorische Faktur und das Fehlen eines vorausstrukturierenden kompositorischen Denkens nachdrücklich bemängelt. Andererseits hat sich, besonders nachdrücklich im Falle des jungen Stockhausen, auch herausgestellt, dass rigorose serielle Vorausdispositionen vom Komponisten auch durchaus pragmatisch revidiert werden konnten, wenn dies bei der Realisation im Studio zu offensichtlich besseren Klangergebnissen führte. (In dieser Hinsicht entfernte sich Stockhausen seit seinen ersten Anfängen praktischer Studioarbeit Ende 1952 rasch vom abstrakt theoretischen Rigorismus etwa seines damaligen Freundes Karel Goeyvaerts, der 1952 elektronische Musik primär am Schreibtisch zu konzipieren begonnen hatte und nachträgliche klanglich-pragmatische Modifikationen seiner vorgedachten Strukturen, z. B. klanglich „glättende“ Verhallungen von Tongemischen, wie sie Stockhausen, der erste Studiorealisateur der Musik seines Freundes, aus Gründen klanglicher Flexibilität für notwendig hielt, strikt ablehnte).

Stockhausens auffälliger, den eigenen theoretischen Rigorismus konterkarierender unorthodoxer Pragmatismus hat vor allem in den frühen 1950er Jahren eine wichtige Rolle bei seiner kompositorischen Profilierung gespielt und letztlich wesentlich dazu beigetragen, in der Orientierung an den Realitäten der aktuellen Studiopraxis auch die damals bestehenden ideologischen Barrieren zwischen „konkreter“ und „elektronischer“ Musik aufzubrechen und damit auch in seriell vorstrukturierter Musik den Stellenwert akusmatischen Hörens zu erhöhen.

Klangprozesse: Fließende Zeit (Komposition als prozeßhafte Entwicklung)

Schon Stockhausens 1956 uraufgeführte Tonbandmusik *Gesang der Jünglinge*, die erste elektroakustische

(d. h. nicht nur rein synthetische, elektronisch erzeugte Klänge, sondern auch aufgenommene Klangmaterialien – Gesang einer Knabenstimme – einbeziehende) Studioproduktion

nach zwei rein elektronischen Produktionen:

Elektronische Studien: Studie I, Studie II, 1953 und 1954),

beginnt mit einer Klangstruktur,

die nicht aus exakt in allen Grundparametern vorbestimmten

Einzelklängen zusammenmontiert,

sondern aus quasi live im Studio „gespielten“ Klangprozessen zusammengemischt ist.

Hier überlagern sich

(in einer mehrkanaligen Komposition

mit in der Endfassung vier verschiedenen Kanälen,

von denen drei für die Anfangsstruktur verwendet werden,

während ein vierter mit andersartigen Klangstrukturen

erst anschließend ins Spiel kommt)

dichte Scharen im Tonraum aufschießender,

scheinbar im Raum kreisender (zielstrebig von Kanal zu Kanal gleitender)

und dann nach und nach verschwindender Tonpunkte

(eng gefilterter Impulse).

Diese aus dichten Schichtungen gewonnenen „Klangwolken“

sind ähnlich gestaltet

wie später erscheinende, im Playback dicht geschichtete Gesangspassagen,

die den solistischen Knabengesang in einen virtuellen vielstimmigen Chor verwandeln:

Rein elektronisch generierte Klangprozesse (wie zu Beginn des Stückes)

präsentieren sich in ähnlichem Klangfluss

wie (wenig später einsetzender) virtuell vervielfältigter Gesang.

Solche (und ähnliche) Klangphänomene und Formprozesse zeigen,

wie sich schon in den Anfangsjahren elektroakustischer Musik

frühzeitig Ansatzmöglichkeiten akusmatischen Hörens ergeben konnten,

auch über den engeren Bereich der konkreten Musik hinaus.

Ansätze „neuer *Kontinuität*“, wie sie sich hier stellenweise ergeben,

haben sich in den 1950er Jahren auch

(teilweise sogar schon etwas früher beginnend)

bei anderen Komponisten herauskristallisiert, z. B. bei Pierre Henry

(*Concerto des ambiguïtés*, 1951; *Le voile d'Orphée*, 1953)

und bei Iannis Xenakis

(zunächst in Orchesterwerken: *Metastaseis*, 1953-53; *Pithoprakta*, 1956;

danach auch in elektroakustischer Tonbandmusik:

Diamorphoses, 1957; *Concret PH*, 1958),

bei Mauricio Kagel (elektronische Tonbandmusik *Transicion I*, 1958)

und anderen.

Erst in den 1960er Jahren kam es so weit, dass kontinuierliche Klänge nicht als neuartig-artifizielle Gestaltungen, sondern als quasi natürliche Klangflüsse und Klanggrundierungen in die Musik eingeführt wurden, z. B. die vom Erlebnis gigantischer (Niagara-)Wasserfälle inspirierten Glissando-Kaskaden in der 4. „Region“ der Hymnen (1966-67) von Karlheinz Stockhausen oder die ruhige Atmosphäre eines Meeresstrandes (Luc Ferrari, Presque rien Nr. 1, 1969).

Die Grenzen zwischen realen und virtuellen Klanginspirationen und Klangwirkungen können dabei auch undeutlich werden oder sogar ausdrücklich in Frage gestellt werden – z. B. in einer 1970 entstandenen Tonbandkomposition von Bernard Parmegiani, die Parmegiani auch mit selbst produzierten Filmbildern in einer audiovisuellen Komposition verbunden hat und deren Klangbild sich als technologisch-ästhetische Alternative zur ersten Produktion der *musique concrète*, zu Schaeffers Eisenbahnetüde beschreiben lässt: L'œil écoute (Das Auge hört).

Eisenbahnklänge erscheinen hier, anders als 1948 in Schaeffers Etude aux chemins de fer, nicht in zusammengeklebten Montagestrukturen, sondern in kontinuierlichen, aus vielen Klangschichten zusammengemischten Klangströmen und Klangprozessen.

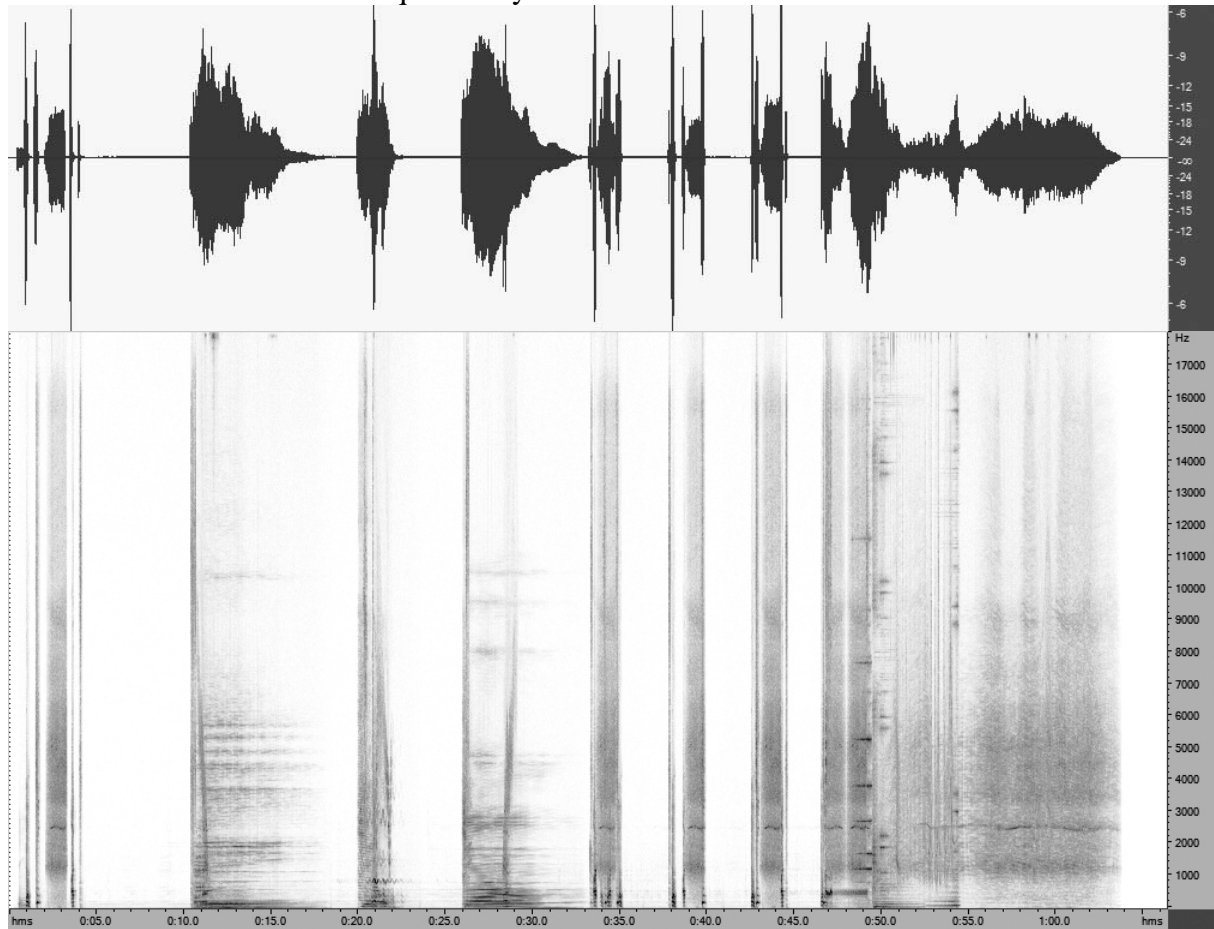
Die durch differenzierte Filterungen und Schichtungen simulierte quasi-natürliche Kontinuität lässt sich deuten als Versuch, durch gesteigerte Künstlichkeit um so intensiver kontinuierliche und abwechslungsreiche Natürlichkeit zu simulieren.

Akusmatisches Hören kontinuierlicher Klangprozesse unterscheidet sich wesentlich von einem Hören, das fixierte Parameterwerte oder Klangtypen zu identifizieren versucht. In komplexen Formverläufen elektroakustischer Musik lassen sich in vielen Fällen weder die Komplexität der Klangmaterie noch die vieldimensionale Variabilität ihrer zeitlichen Veränderungen im Rahmen vorgegebener Kategorien zureichend beschreiben – sei es, unter dem Stichwort *geschnittene Zeit*, auf der Basis von Zäsuren und plötzlichen Veränderungen; sei es, unter dem Stichwort *fließende Zeit*, auf der Basis von Veränderungsstärken und Veränderungsrichtungen (mit ihren Hoch- und Tiefpunkten, ihren Wende- und Zielpunkten) sowie von allmählichen Veränderungen. In bestimmten Fällen kann sich allerdings die Beschreibung dann vereinfachen, wenn Veränderung als Verwandlung oder *Transformation* einer bestimmten Klangmaterie oder eines bestimmten Klangereignisses identifizierbar wird.

Klangtransformationen: Verwandlungen (Komposition als Umgestaltung)

Das Spannungsverhältnis zwischen „originalgetreuen“ und „technisch transformierten“, zwischen „identifizierbaren“ und „rätselhaften“ Klängen kann sich in der elektroakustischen Musik in verschiedenen Stadien der technologisch-ästhetischen Entwicklung auf immer wieder andere Weise neu stellen. In stets wechselnden Konstellationen kann der Akzent bald auf zunehmender *Verrätselung* liegen (z. B. in ständig sich verdichtenden und verstärkenden Sprach- und Stimmänderungen in *I am sitting in a room* von Alvin Lucier), bald, gegenläufig dazu, auf zunehmender *Enträtselung* (z. B. zu Beginn des 2. Teils von Stockhausens *Hymnen*, wo ein (einige Zeit vorher aus der Tiefe empor geschossener) rätselhaft schwirrender hoher „Flutklang“ durch langsam gleitende (nicht immer gradlinige, gelegentlich auch oszillierende) (Rück-)Transposition nach und nach als hochtransponiertes Stimmengewirr einer Volksmasse erkennbar wird. – Beide Möglichkeiten, *Verrätselung und Enträtselung*, verbinden sich in einem von mehreren Komponisten der Pariser Forschungsgruppe GRM 1985 arbeitsteilig realisierten Gemeinschaftsprojekt *Germinal*, dessen kurze Stücke aus jeweils einem einzigen, in jedem Stück anderen Ausgangsklang in digitalen Verwandlungsprozessen abgeleitet sind (z. B. in *Léo le jour* von Daniel Teruggi aus Babylauten seines damals kleinen Sohnes oder in *Etude numérique aux syllabes* von Alain Savouret aus den gesprochenen Silben des Namens *Don Quixote*).

Alain Savouret: Etude numérique aux syllabes



Ausgangs-
sample:
DON
QUI-
XOTE

Verarbeitungen:
3 komplexe Klänge

3 Gruppen mit
Silben-
permutationen

Kombination
(komplex, Gruppen)

Die Stücke des Zyklus können so aufgeführt werden, dass zunächst das kurze Ausgangssample isoliert wiedergegeben wird und dann die daraus entwickelte, einige Minuten dauernde Computermusik-Etüde im Zusammenhang. Solche Präsentationen können Hörer dazu anregen, Vor- oder Nachteile identifizierenden oder akusmatischen Hörens in ihren Möglichkeiten und Begrenzungen zu erkennen und überdies einseits voneinander abzugrenzen, andererseits aufeinander zu beziehen.

In diesen und in anderen Beispielen kann es überdies geschehen, dass der Versuch der Enträtselung die tatsächliche Verrätselung des Klangresultates steigert (oder auch umgekehrt der Verrätselungsprozeß die Enträtselung fördern kann). Möglich ist sogar, dass Abgrenzungen zwischen Verrätselung und Enträtselung unscharf werden – z. B. dann, wenn Christian Zanesi 1994 seine Komposition ***Grand Bruit*** einerseits als Ableitung aus einem überdimensionierten Ausgangssample präsentiert (der etwa zwanzigminütigen Aufnahme eines fahrenden Metrozuges, die er als zusammenhängendes Klangobjekt und als einziges Ausgangsmaterial seiner Komposition beschreibt), andererseits aber auch in seinem Stück die Metro-Klänge z. B. durch exzessive Filterung so stark verfremdet, dass sie kaum noch das ursprüngliche Klangbild erahnen lassen. Gerade für Computermusik, die sich streng auf ein einziges oder nur wenige Ausgangssamples beschränkt, kann sich auf höherer Stufe erneut die Frage nach dem Stellenwert streng organisierter Materialauswahl und –verarbeitung stellen.

- KLANGKUNST

(Musik aus Klängen–Montage und Verarbeitung von Klängen)/

KLANGKOMPOSITION

(Fragmentation und Multiplikation–Konstrastierung und Transformation)/

DER EINSAME HÖRER

Schon in der Frühzeit des 20. Jahrhunderts

hat LUIGI RUSSOLO mit seinem Geräuschorchester und mit für dieses bestimmter Musik entscheidende Anstöße dafür gegeben,

die bis dahin bekannte Musik konsequent weiter zu entwickeln

zu einer Kunst der bis dahin unbekannt (oder ästhetisch noch unerschlossenen) Klänge.

Der Schock, den seine Innovationen auslösten,

wurde allenfalls geringfügig gemindert dadurch,

dass auch die von ihm eingeführten neuen Klänge

von (allerdings durchaus neuartigen) Instrumenten

quasi konzertant dargeboten werden konnten:

als sichtbare –

bei der Aufführung auch mit den Augen verfolgbare,

nicht nur an Aktionen der Musiker ablesbare,

sondern sogar auch im Notenbild nachlesbare – Musik.

WALTER RUTTMANN ging insofern noch einen Schritt weiter als Russolo,

als er die Klangproduktion

(bzw. im am leichtesten beschreibbaren und bei ihm wichtigsten Falle,

bei der Verbindung bereits aufgenommener Klänge,

die Klangmontage)

vom Konzertsaal ins Produktionsstudio verlagerte.

In seinem Hörstück Weekend montierte er *unsichtbare Klänge*.

Die in einzelnen Montagestücken aufgenommenen und geschnittenen

Klänge und Hörereignisse

sind weitgehend aus der alltäglichen Hörerfahrung bekannt;

die Konstellationen, in die sie durch Montage geraten,

unterscheiden sich allerdings grundlegend von alltäglicher (Live-)Hörerfahrung –

in ähnlich starkem Kontrast,

wie sich Montagestrukturen eines Stummfilms

von alltäglichen (Live-)Seherfahrungen unterscheiden.

PIERRE SCHAEFFER ging über Ruttmanns Kunst der unsichtbaren Klänge hinaus, indem er neue Techniken der Fragmentierung, teilweise auch der klanglichen Verarbeitung einführte (z. B. amputierender, den (für die Klangidentifizierung wesentlichen) Einschwingvorgang entfernender Schnitt; Zeitlupen- oder Zeitraffer-Transposition; mechanische Wiederholung (geschlossene Schallplattenrillen / Tonbandschleifen); Rückwärts wiedergabe; Filterung, Verhallung, Hüllkurvenveränderung u. a. m.), wobei sich das Klangbild von der Welt der relativ leicht identifizierbaren Klänge entfernen und dadurch die Wahrnehmung auf akusmatisches Hören ausrichten kann, das sich auf Klänge unabhängig von der Möglichkeit ihrer Identifizierung zu konzentrieren vermag. –

Schaeffer hat – anfangs allein, später auch einige Jahre lang gemeinsam mit PIERRE HENRY – eine vollkommen neuartige Klang- und Hörkunst geschaffen, die differenzierteste Ausformungen, Verwandlungen und Verbindungen der winzigsten Elementarklänge ebenso wie größerer Formzusammenhänge erlaubt, jenseits aller aus der Tradition bekannten Vorstrukturierungen in Skalen oder Parameterwerten. Noch in kleinsten, scheinbar anekdotisch-beiläufigen Details bleibt erkennbar, wie radikal sich durch seine Arbeit die Hörwahrnehmung verändert hat:

In seinem Hörspiel *L'aura d'Olga* (1962) lässt er verschiedene (von Bernard Parmegiani realisierte) kurze Klangproben in einer fiktiven akustischen Hitparade einer Versuchsperson vorführen.

Das von ihm und Pierre Henry aufgebaute Klangarchiv besteht aus zahllosen

(oft aus komplexeren Aufnahmen herausgeschnittenen)

isolierten, als kurze Samples beliebig oft im Klangostinato wiederholbaren Klangmustern.

Diese Klangmuster bilden das Grundmaterial der klassischen konkreten Musik – in dieser Funktion gleichsam als „konkrete“ Kontrastmodelle zu den „abstrakt“ definierten Tönen der herkömmlichen Musik.

Wie radikal sich hierdurch das herkömmliche Musikverständnis verändern lässt, zeigt sich an kontrastierenden Beispielen:

- Die 1951 von Monique Rollin (einer damaligen Assistentin Schaeffers) realisierte kurze Tonbandstudie *Motet*

rekonstruiert den Tonsatz einer mittelalterlichen Motette gleichsam in synthetischer Tonbandmontage:

Für jede Stimme ist ein eigener, auch lautlich selbständiger Gesangs-Ausgangston gewählt, der dann, den traditionellen Notenwerten der betreffenden Stimme entsprechend, in den entsprechenden Bandlängen auf den entsprechenden Transpositionsstufen einmontiert wird.

Was ursprünglich als Vorlage für mehrstimmigen Gesang notiert war, verwandelt sich so in künstlich zusammenmontierten Pseudo-Gesang von Homunculi.

Die auf enge Schritte konzentrierten mittelalterlichen Melodieführungen führen auf diesem Wege zu (gleichsam ironisch) leicht verzerrenden, aber keineswegs exzentrischen Transpositionseffekten.

- Andere Wirkungen ergeben sich in einer ein Jahr später entstandenen Vokalstudie von Pierre Henry: *Vocalises* (1952).

Hier sind Gesangstöne oft um so große Intervalle transponiert, dass sich groteske Verfremdungseffekte ergeben können, deren Wirkung sich in der rigorosen seriellen Struktur des Stückes noch beträchtlich verstärkt. (Henry hat, bezogen auf dieses Stück, einmal davon gesprochen, dass serielle Technik nützlich sein kann, wenn sie dazu anregen kann, das Montieren von Klängen zu üben.)

So lässt sich das Stück als mehrdeutige Parodie deuten:

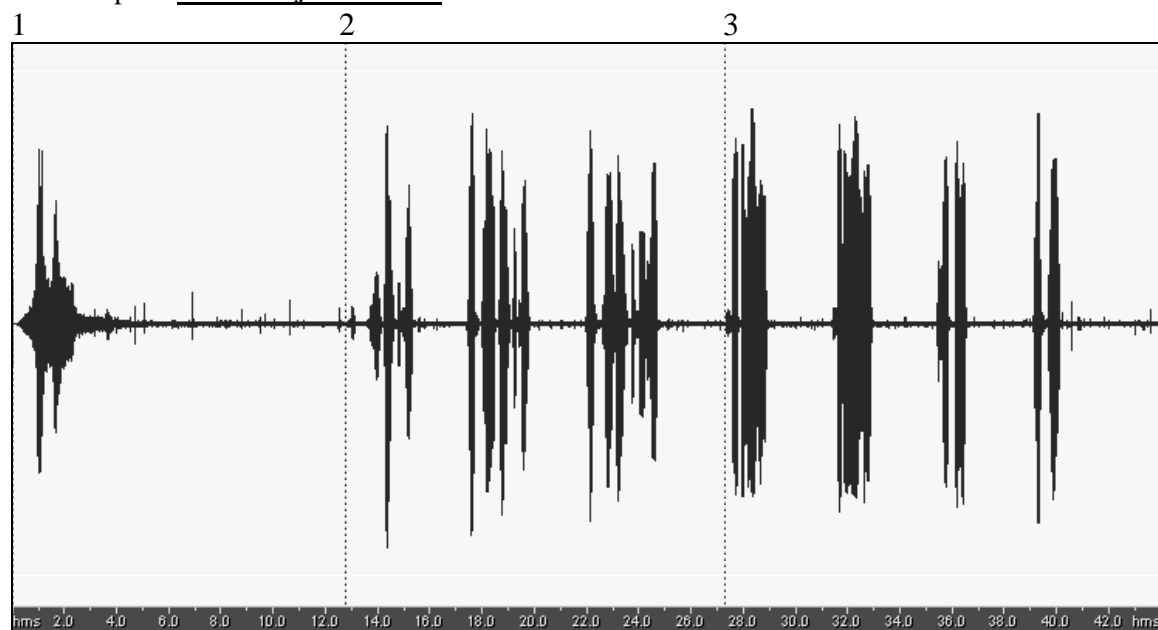
als Kritik sowohl der konkreten als auch der seriell-elektroakustischen Musik,

als früherer Ansatz der Überwindung damaliger Antagonismen des Musikdenkens.

Abgrenzungen zwischen Ausgangsmaterialien und verschiedenen Varianten ihrer technischen Verarbeitung lassen sich in elektroakustischer Musik nur in seltenen Ausnahmefällen genauer erkennen und differenzieren – etwa, um ein relativ bekanntes Beispiel zu zitieren, in der in den 1960er Jahren entstandenen Terminus-Werkserie von Gottfried Michael Koenig, die von stammbaumartig sich verzweigenden Transformationen einzigen Ausgangsmaterials (eines Glissandoknäuels) ausgeht. In dieser Werkreihe spielen Beziehungen zwischen (mehr oder weniger eng miteinander verwandten) Transformations-Varianten eine wichtigere Rolle als deren Herkunft aus einem gemeinsamen Grundmaterial. Die einzelnen Varianten bleiben dabei in der Regel deutlich voneinander abgegrenzt, im Höreindruck klar voneinander unterscheidbar. Insofern unterscheidet sich diese analoge Tonbandmusik deutlich von den 1985 entstandenen digitalen Etüden des GRM-Kollektivprojekts Germinal, in denen die Ausgangsklänge selbst keine wesentliche Rolle mehr spielen – es sei denn, wenn sie vor der Aufführung einer Studie vorgespielt werden und danach als ständig memorierbare klangliche Grundsubstanz im Spiel bleiben. In der aus ihnen entwickelten Musik sind das Ausgangsmaterial und daraus gewonnene Klangvarianten in der Regel nicht isoliert und als separate Bausteine zusammengesetzt, sondern vorwiegend in kontinuierlichen Verwandlungsprozessen miteinander verbunden. Insofern ergeben sich hier andere Formverläufe als in klassischer musique concrète, z. B. als im ersten Satz von Pierre Schaeffers – minutiös aus einzelnen teils einfachen, teils zusammengesetzten Klangobjekten montierter – Etude aux objets, in der zwei aus unterschiedlichen Klangobjekten zusammenmontierte Sequenzen zunächst auf verschiedenen Stereokanälen nacheinander vorgestellt, dann stereophon überlagert werden. Diese Musik präsentiert sich gleichsam als akusmatische Variante klassisch gliederter Musik. In diesen Montagestrukturen erscheinen die meisten konkreten Klänge in minutiösen Fragmentierungen so weitgehend denaturiert, dass – trotz Schaeffers weitgehendem Verzicht auf Klangverfremdungen – die Klänge weitgehend unabhängig von „anekdotischen“ Bezügen zur realen Hörwelt, als autonome Klangobjekte wahrgenommen werden können.

Der Antagonismus zwischen „originalen“ und „verfremdeten“ Aufnahmen mehr oder weniger bekannter Klänge, zwischen konkreter und elektronischer Ästhetik und Produktionspraxis, hat seit den späten 1950er Jahren, als beide Richtungen sich produktionstechnisch, teilweise auch ästhetisch einander anzunähern begannen, an Bedeutung verloren. Später, mit zunehmender Verbreitung der Computermusik, hat er unter bestimmten Aspekten wieder an Bedeutung gewonnen: In der frühen Computermusik hat – anders als in der analog produzierten Musik der 1950er Jahre, bei der die Arbeit mit aufgenommenen (konkreten) Klängen einige Jahre früher begann als die Produktion rein synthetischer (elektronischer) Klänge – zunächst die synthetische Klangproduktion eine entscheidende Rolle gespielt, während die computergenerierte Transformation aufgenommener Klänge erst später, seit den späten 1970er und frühen 1980er Jahren, an Bedeutung gewonnen hat.

Zu den wichtigsten frühen Beispielen einer Computermusik,
 in der der computergenerierten Transformation aufgenommenen Klänge
 entscheidende Bedeutung zufällt,
 gehört die Komposition *Erosphère* von Francois Bayle.
 In diesem Stück verwendet Bayle computertransformierte Aufnahmen seiner eigenen Sprechstimme.
 Die Computertransformationen der von ihm gesprochenen Silben- und Wortfolgen
 (an konkrete Poesie erinnernde Varianten
 der Textzeilen *la fin du bruit* und *toupie dans le ciel*)
 führen so weit,
 dass sich im Höreindruck
 die Grenzen zwischen computertransformierter Sprache
 und gleichsam „sprechenden“ Computerklängen zu verwischen scheinen.
 So gewinnt, auf höherer technisch-ästhetischer Ebene,
 das Spannungsverhältnis zwischen natürlichen, deformierten und synthetischen Klängen
 erneut an Bedeutung.
 Dies wiederum kann die Aufmerksamkeit zurücklenken
 auf neue, für die Gesamtentwicklung der technisch produzierten Hörkunst maßgebliche
 Produktions- und Rezeptionsbedingungen
 unter den Auspizien von Tonträger und Radio
 (in leider nur selten zu findenden glücklichen Ausnahmefällen auch Fernsehen und Film),
 Hörspiel, akustischer Kunst und elektroakustischer Musik:
 In der Isolation des Studios werden Klänge produziert
 für vor dem Lautsprecher isolierte Hörer,
 was sich an zwei historisch, technisch und ästhetisch weit voneinander entfernten Beispielen
 konkretisieren lässt, in denen unterschiedliche Stimmklänge zu hören sind:
 - Stimmklänge des angeblich vom Tode bedrohten letzten Überlebenden am Ende
 des Hörspiels *The war of the worlds* von Orson Welles:



Welles Schluß
 Heulton, Hupsignale
 2X2L

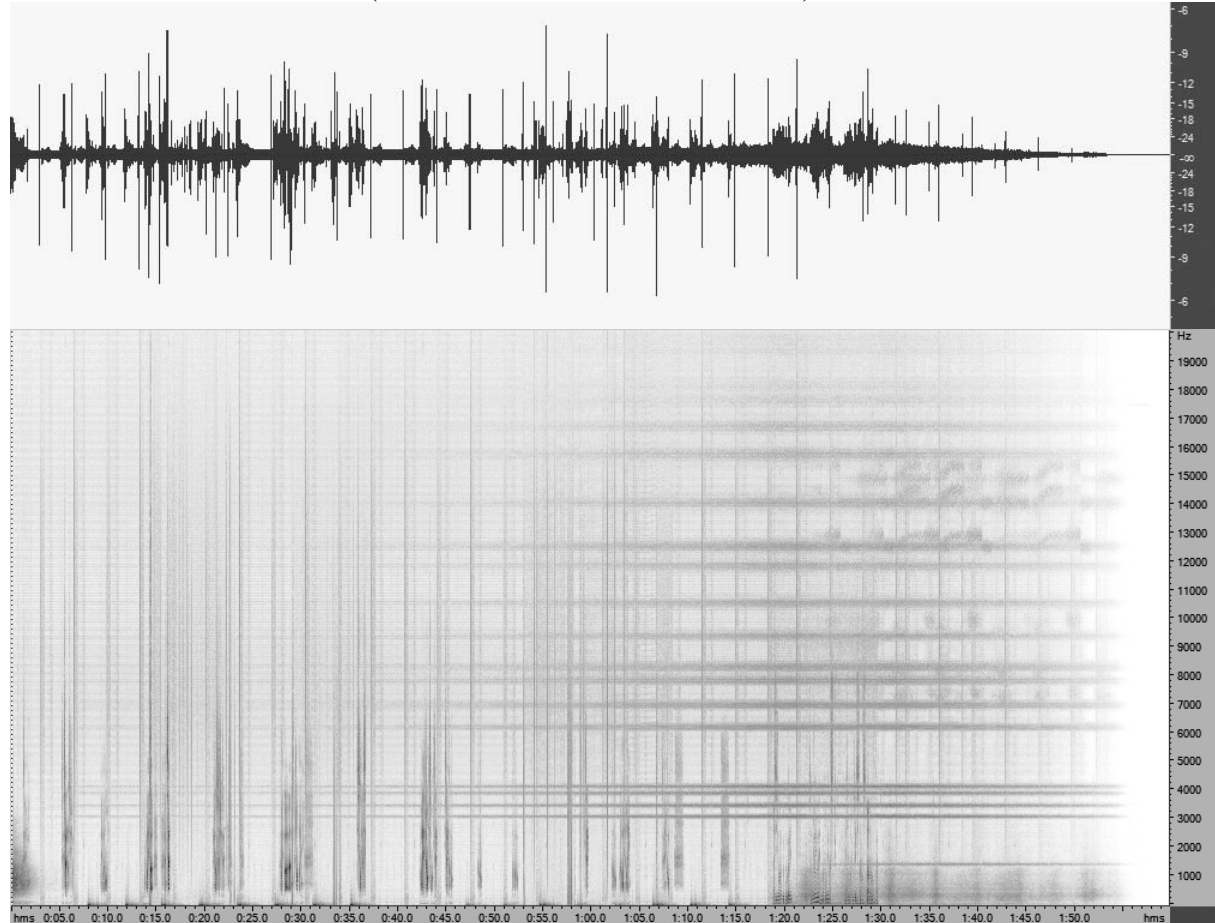
2X2L calling

isn't there anybody (on the air)?

Orson Welles, The War of the Worlds, Schluß

- die konservierte Stimme des Radiopioniers Pierre Schaeffers
als Hauptmaterial der Lautsprechermusik Arkheion. La voix de Pierre Schaeffer
von Christian Zanesi –
das Klangbild einer Stimme,
die von der Isolierung des im Aufnahmestudio Sprechenden
ebenso wie von der Isolierung des ihm am Lautsprecher Zuhörenden spricht:

Christian Zanesi: Arkheion (Die Stimme von Pierre Schaeffer)



Stimme Pierre Schaeffer (1).....	Stimme Pierre Schaeffer (2)
stockend	leise, melancholisch
der einsame Sprecher im Studio –	Vereinzlung des Menschen
der einsame Hörer vor dem Radio	

Unsichtbare Klänge beschwören hier
eine neue Erfahrungswelt jenseits manipulativer Massenkunst:
Anregungen zur Erneuerung der Hörerfahrung,
die jeder einzelne „einsame Hörer“
eigenverantwortlich nutzen kann.

C

Reportersstimme

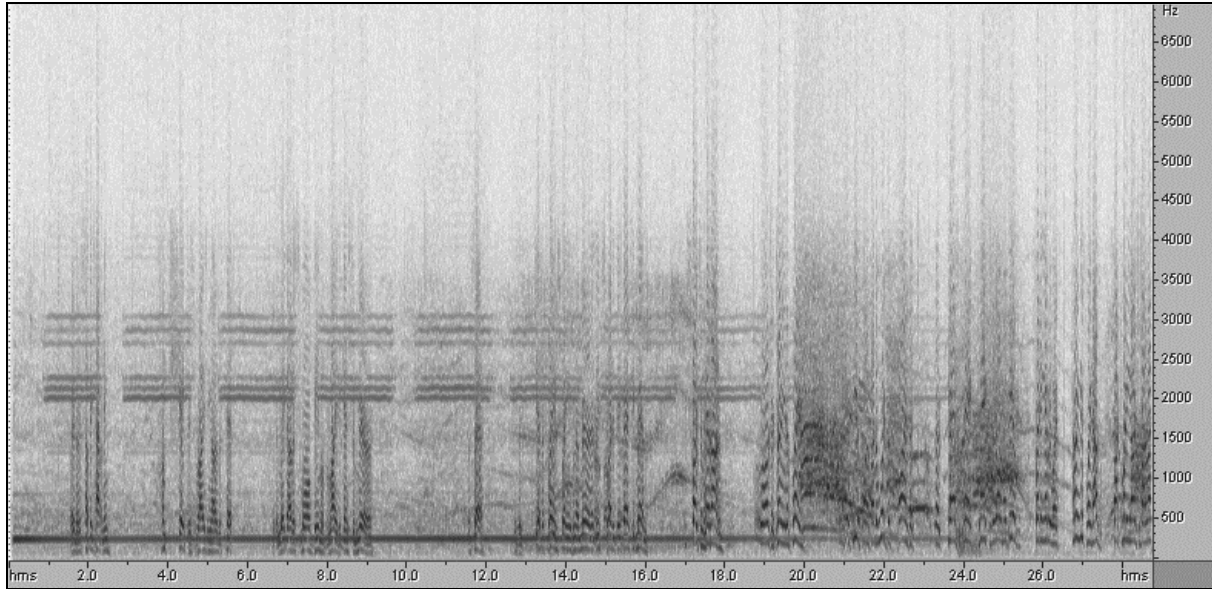
ruhig.....schneller
+ Schrei

Unter- Ansager. Unterbrechung – Informationen
brechung

Ansage: Klavierstück

Ansager.

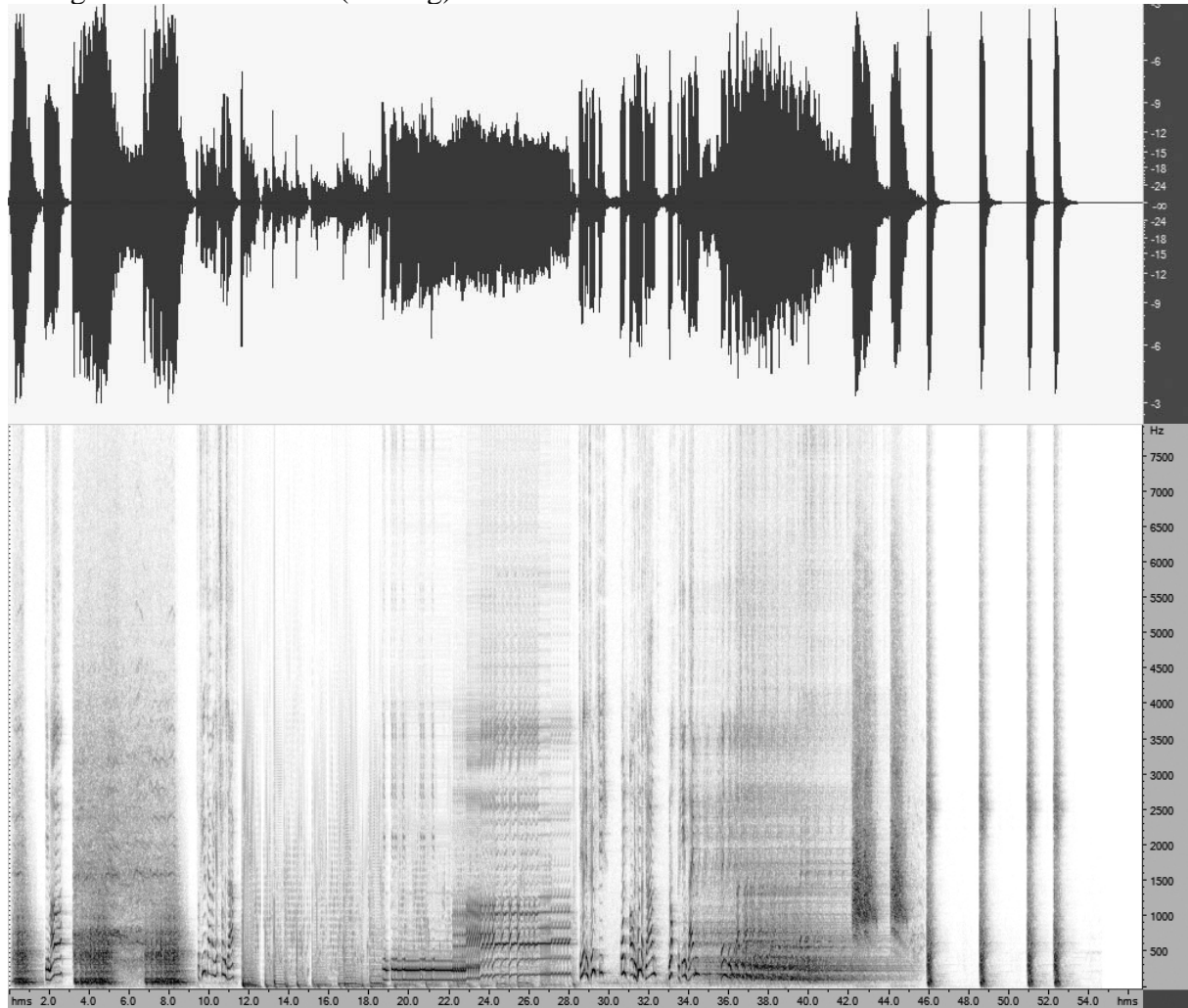
Orson Welles, The War of the Worlds (CBS, 1938): Abbruch einer Reportage (1'16'')
(Lautstärke-Notation / Wellenform-Darstellung)



Heulton, Hupsignale.....
+Schreie.....

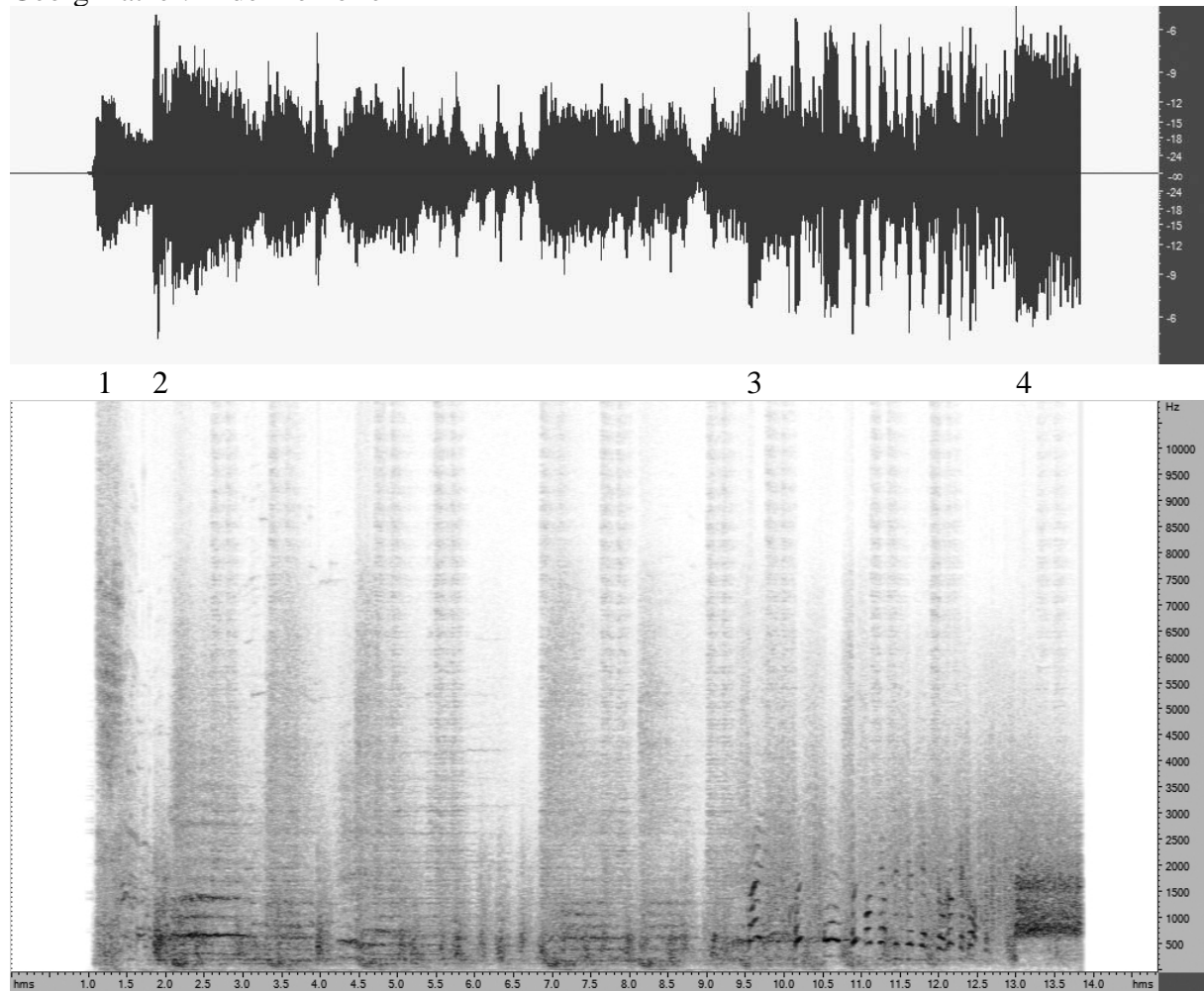
Orson Welles, The War of the Worlds: Abbruch einer Reportage, Anfang (0'26''):
(Tonhöhen-Notation / Spektrogramm)

Georg Katzer: Mein 1989 (Anfang)



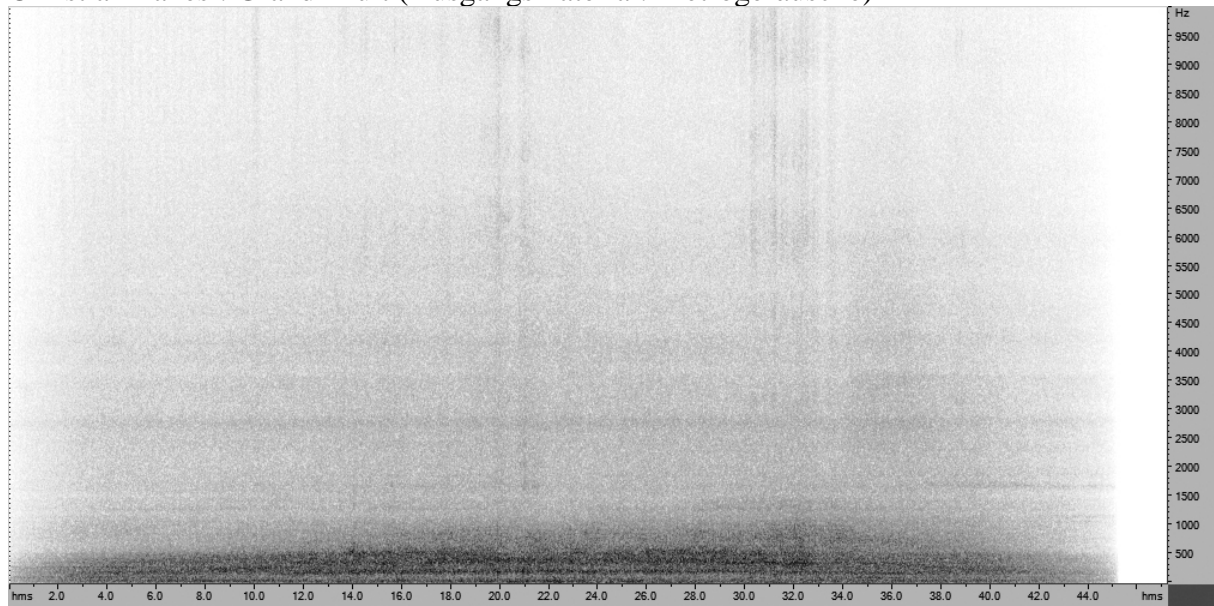
- | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|-----------------|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | |
| 1. Metallische Schläge | | | | | | | | | | „Mauerspechte“ |
| 2. | | | | | | | | <i>Die Mauer</i> | | Erich Honecker |
| 3. Metallische Schläge + Massengeschrei | | | | | | | | | | „Mauerspechte“ |
| 4. | | | | | | | | <i>So viel sei aber jetzt schon gesagt:</i> | | Honecker Forts. |
| 5. Blubbernde Geräusche | | | | | | | | | | |
| 6. | | | | | | | | <i>(Die Mauer)</i> | | stotternd |
| 7. | | | | | | | | <i>Sie wird in fünfzig</i> | | normal |
| | | | | | | | | <i>und auch in hundert Jahren</i> | | |
| | | | | | | | | <i>noch bestehen bleiben</i> | | |
| 8. | | | | | | | | <i>(bleiben...)/wenn die...</i> | | Echos |
| 9. + Krähen | | | | | | | | | | |
| 4. Metallische Schläge (4x accelerando) | | | | | | | | | | |

Georg Katzer: Aide-mémoire

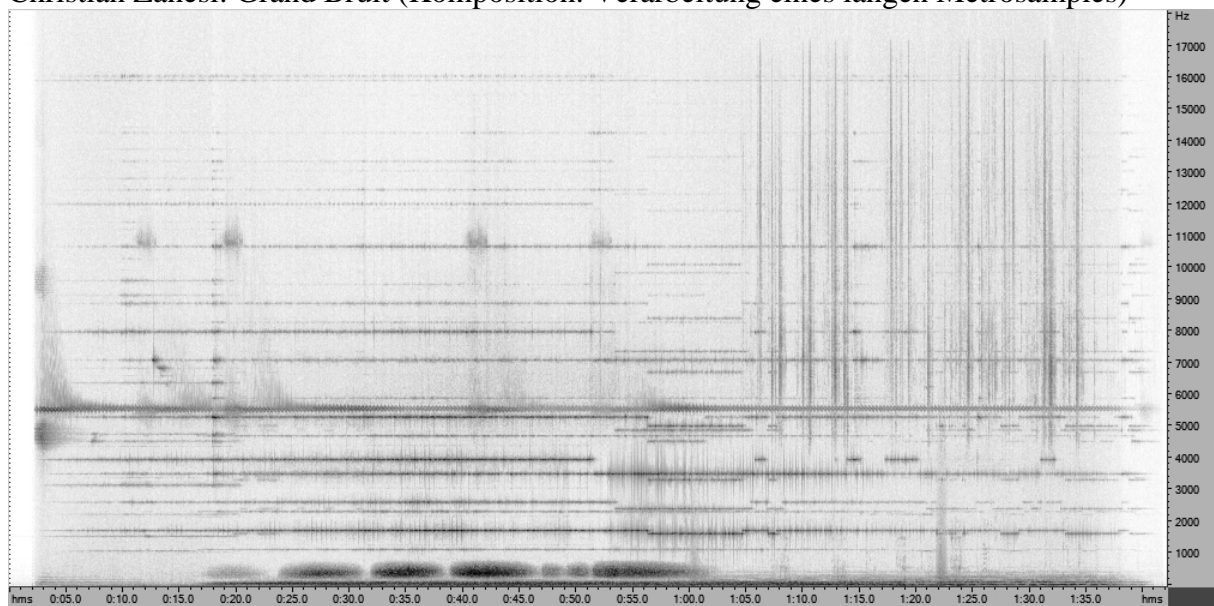


1. Signal: Zerstörungsgeräusch (krachend, splitternd)
2. Männergesang mit scharf akzentuierter Militärkapellenbegleitung: Volk ans Gewehr...
3. Adolf Hitler vor dem Reichstag (1. 9. 39): Seit 5 Uhr 45 wird jetzt zurückgeschossen.
4. Beifallsgeschrei (Reichstagsabgeordnete)

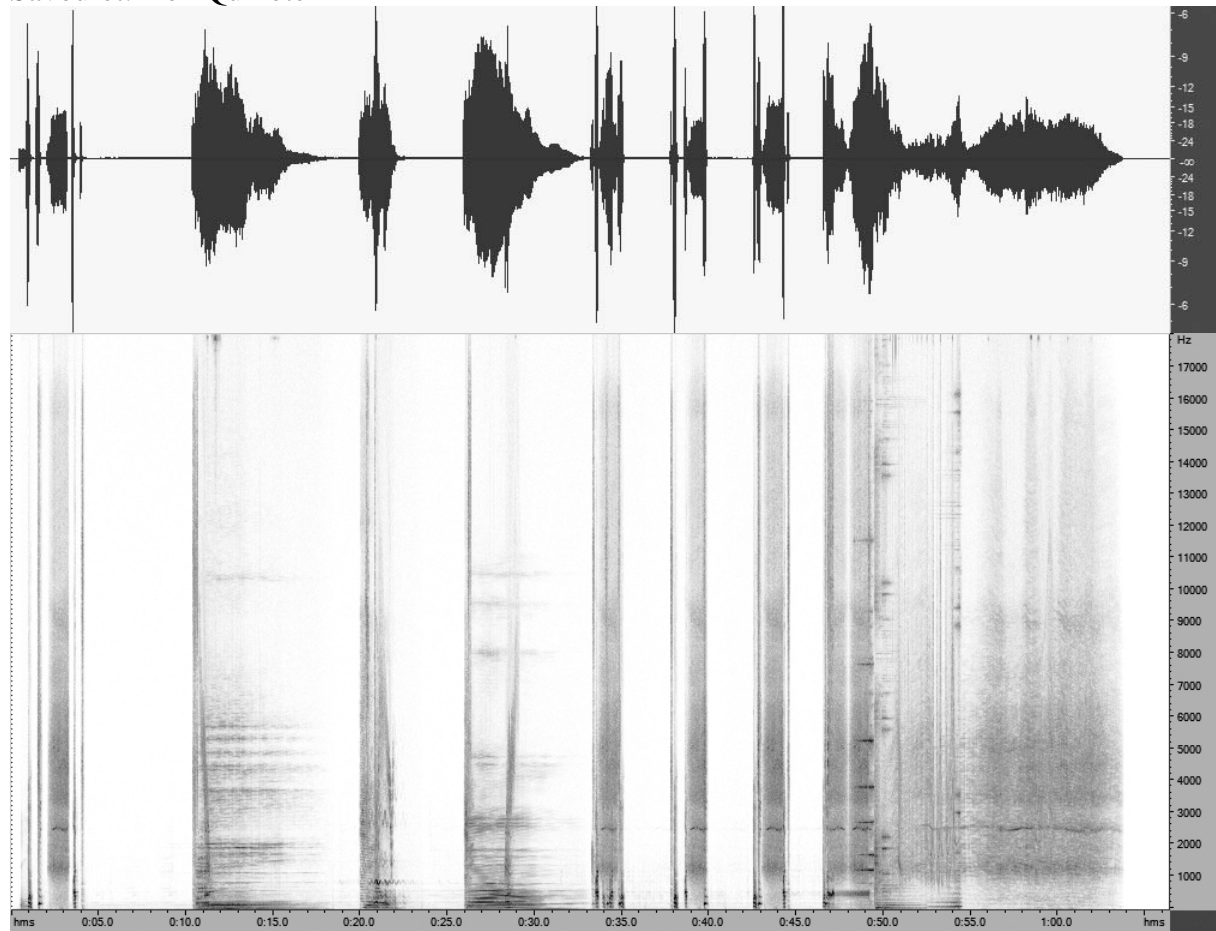
Christian Zanesi: Grand Bruit (Ausgangsmaterial: Metrogeräusche)



Christian Zanesi: Grand Bruit (Komposition: Verarbeitung eines langen Metrosamples)



Savouret: Don Quixote

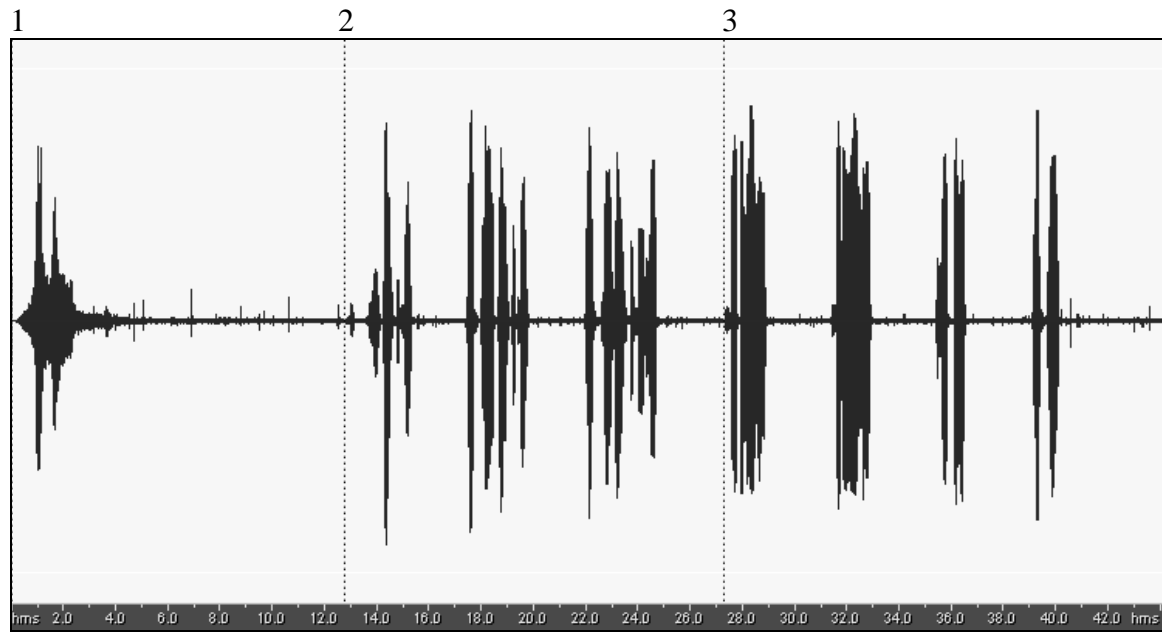


Ausgangs-
sample:
DON
QUI-
XOTE

Verarbeitungen:
3 komplexe Klänge

3 Gruppen mit
Silben-
permutationen

Kombination
(komplex, Gruppen)



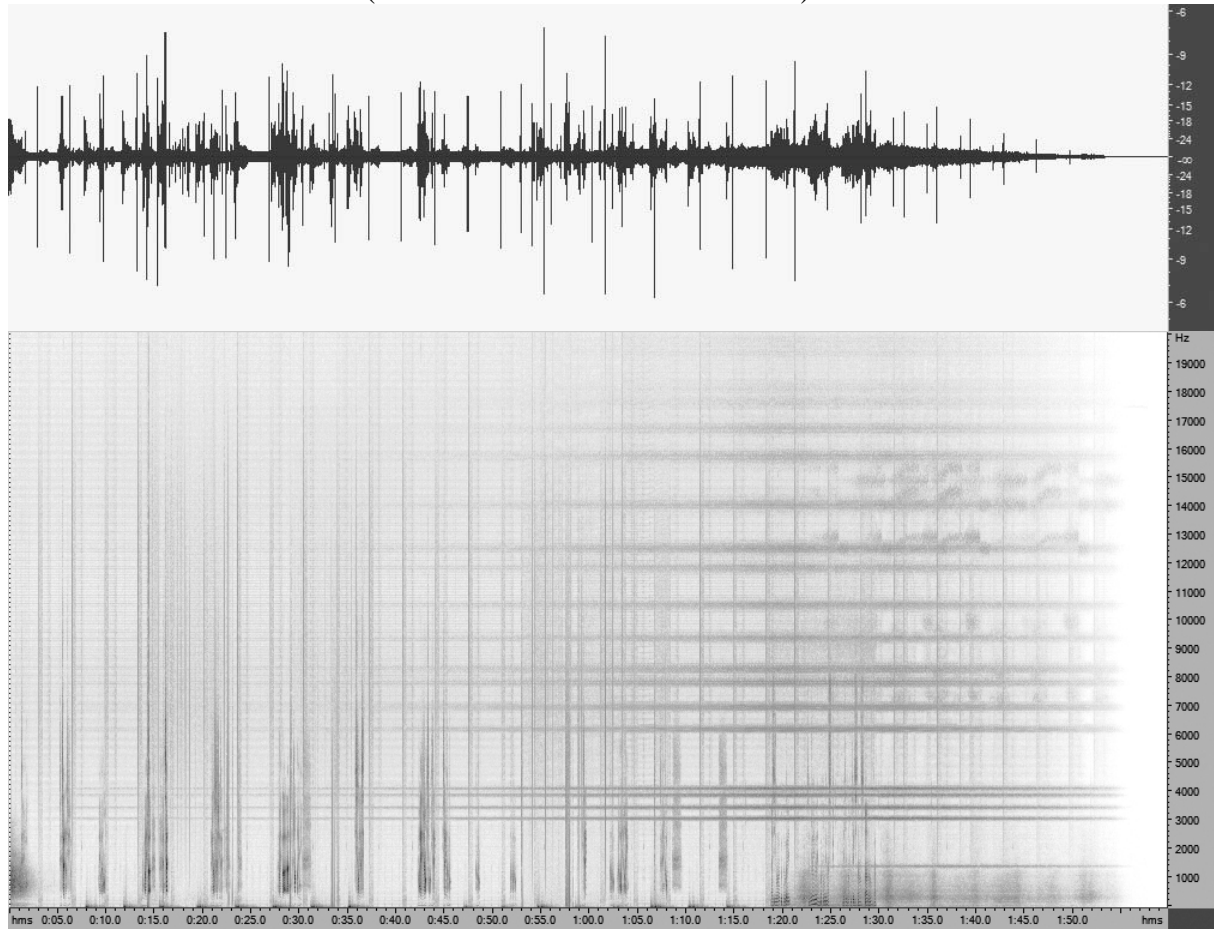
Welles Schluß
Heulton, Hupsignale
2X2L

2X2L calling

isn´t there anybody (on the air)?

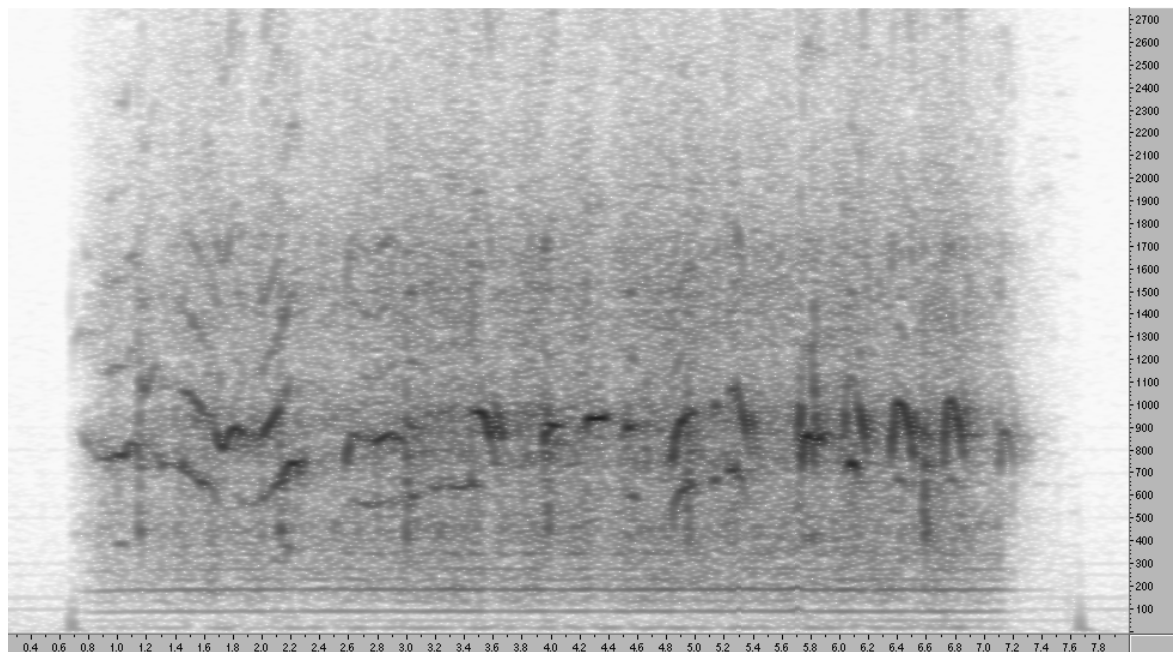
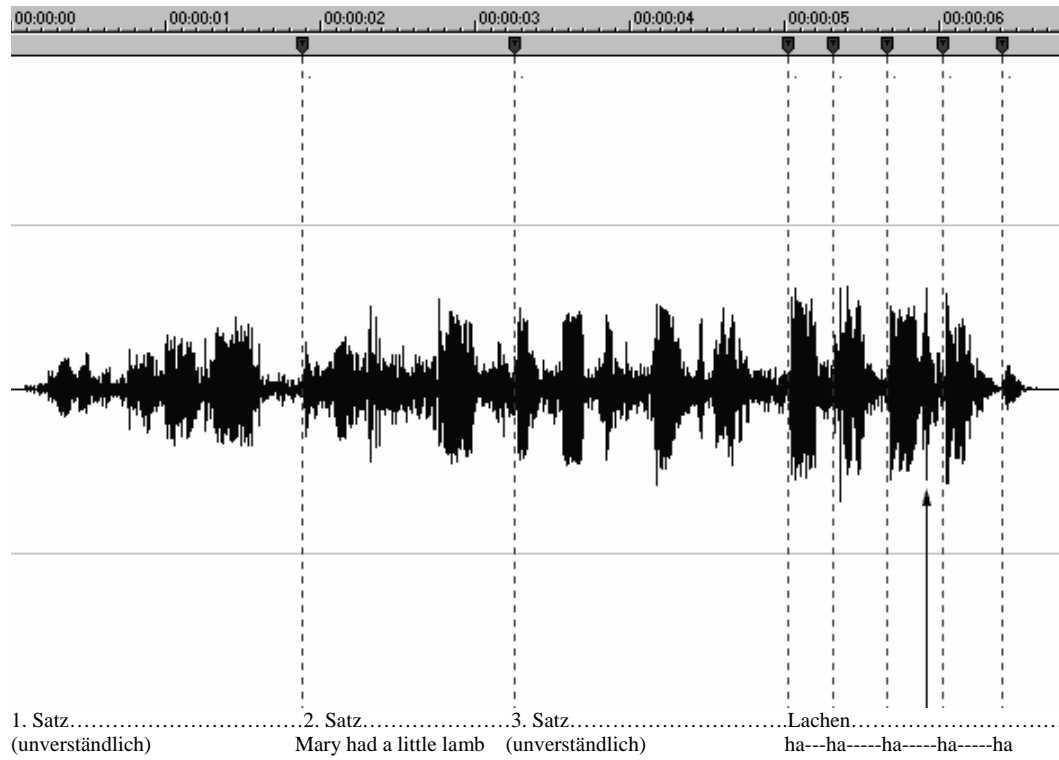
Orson Welles, The War of the Worlds, Schluß

Christian Zanesi: Arkheion (Die Stimme von Pierre Schaeffer)

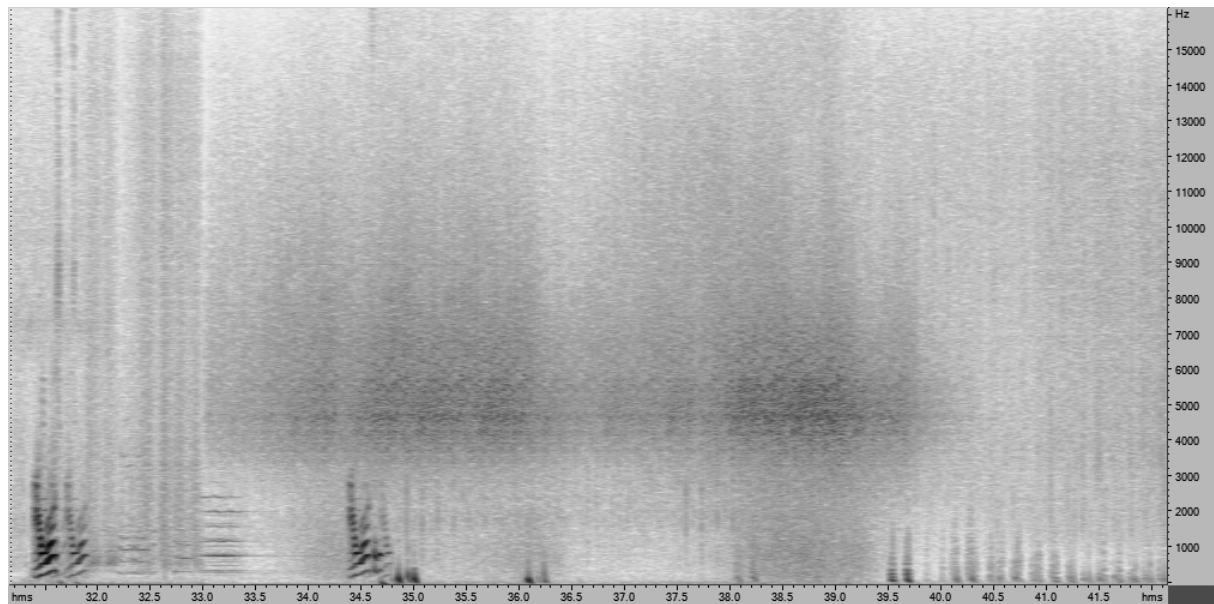
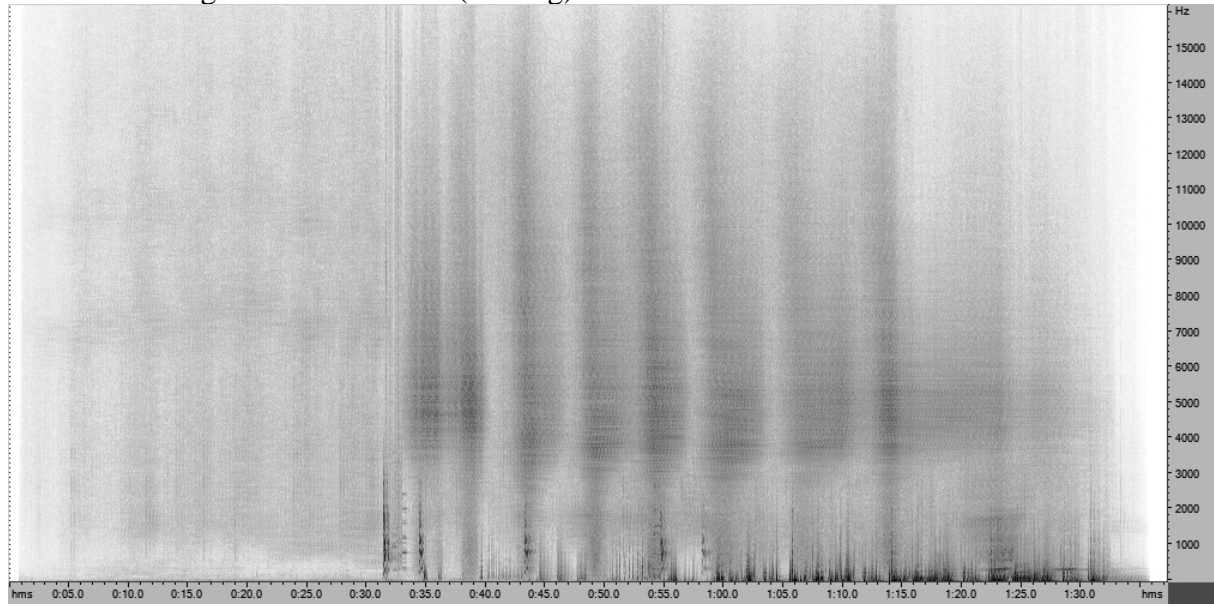


Stimme Pierre Schaeffer (1).....
stockend
der einsame Sprecher im Studio –
der einsame Hörer vor dem Radio

Stimme Pierre Schaeffer (2)
leise, melancholisch
Vereinzelung des Menschen



Bernard Parmegiani: Bidule en Re (Anfang)

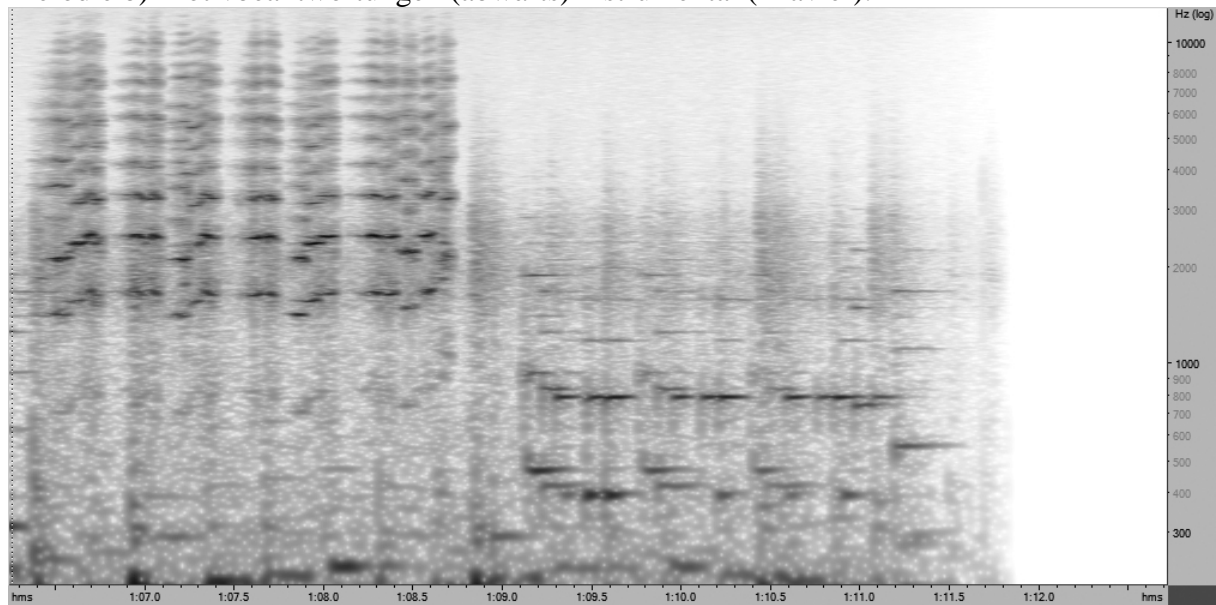


Hodeir: Jazz et Jazz

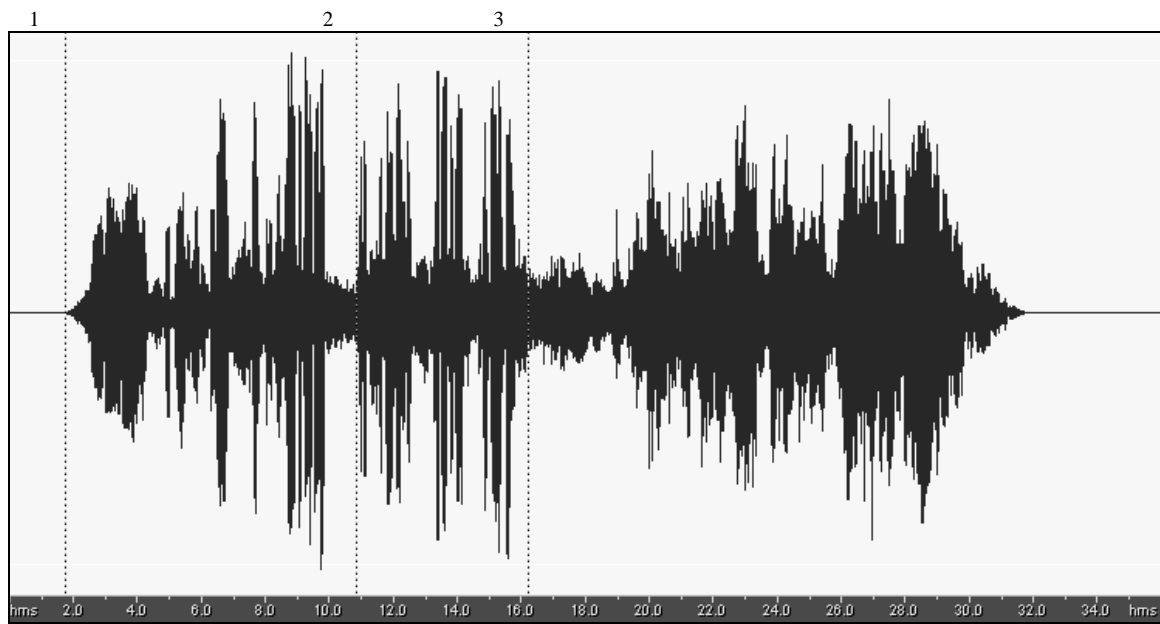
Ausschnitt: Frequenzen über 300 Hz.

Melodie a) Motive (aufwärts) technisch manipuliert,

Melodie b) Motivbeantwortungen (abwärts) instrumental (Klavier).



Radioreportage 30.01.1933



Radiosprecherr
In der Reichskanzlei.....Ankündigung der
Deutschlandlied.....(fade-out)
Hymne (von draußen hereinschallend)

Rudolf Frisius

UNSICHTBARE KLÄNGE

Musique concrete – Akusmatische Musik

- Unsichtbare Klänge –

Klänge aus dem LAUTSPRECHER

- Klangereignis und Hörereignis –

Klänge diesseits und jenseits des JETZT UND HIER

- **TONTRÄGER:**

Konservierte Klänge – Klänge jenseits des Jetzt (und Hier)

DOKUMENTARISCHE UND KOMPONIERTE KLANGKONSERVEN

Die älteste Schallaufnahme

Medienklänge zweiten Grades: Musik aus aufgenommenen Klängen

DOKUMENTARISCHE UND KOMPONIERTE MUSIKKONSERVEN

Historische Musikaufnahmen

Musik ersten und zweiten Grades: Gespielte und konservierte Musik

- **RADIO:**

Gesendete Klänge – Klänge jenseits des Hier (und Jetzt)

DOKUMENTARISCHE RADIOKLÄNGE

Eine historische Radioansage

Ein historischer Radioschlager

Eine historische Radioreportage

DOKUMENTARISCHE UND KOMPONIERTE RADIOKLÄNGE

Eine historische Radioreportage

Radiogene Medienkunst: Komponierte Medienklänge – Musik zweiten Grades

Medienklänge als Zeitdokumente: Ein historisches Radiokriegslied

Zeitgeschichte als Radiocollage:

Ein Hörstück aus zeitgeschichtlichen Tondokumenten

RADIOKUNST:

Komponierte Medienklänge

HÖRKUNST:

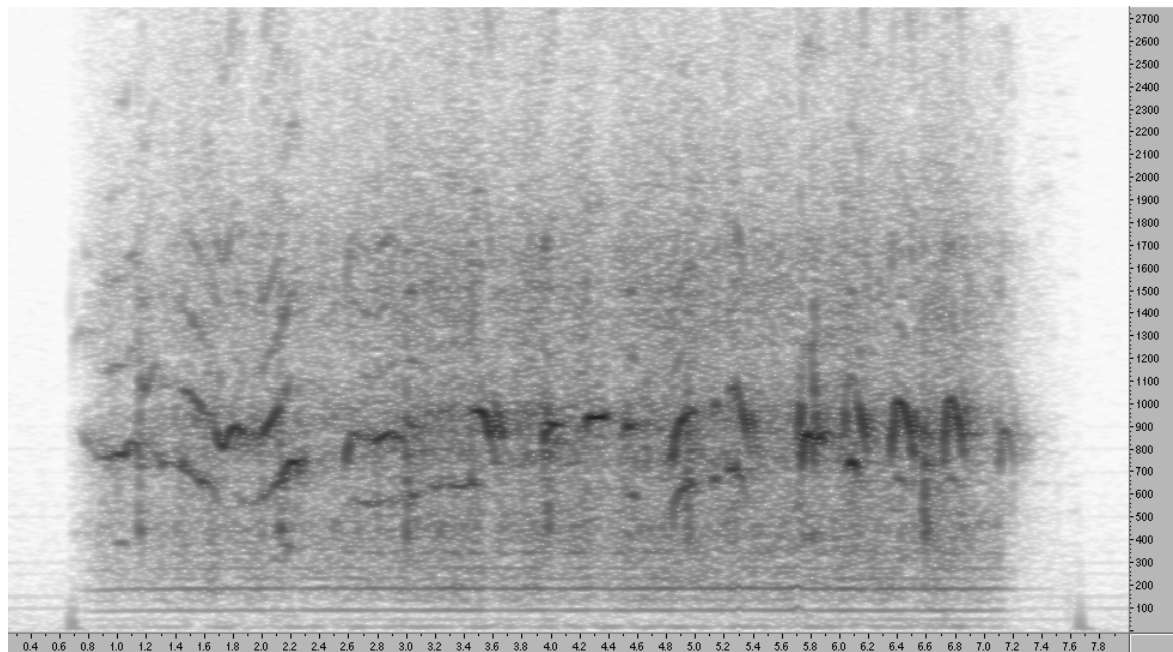
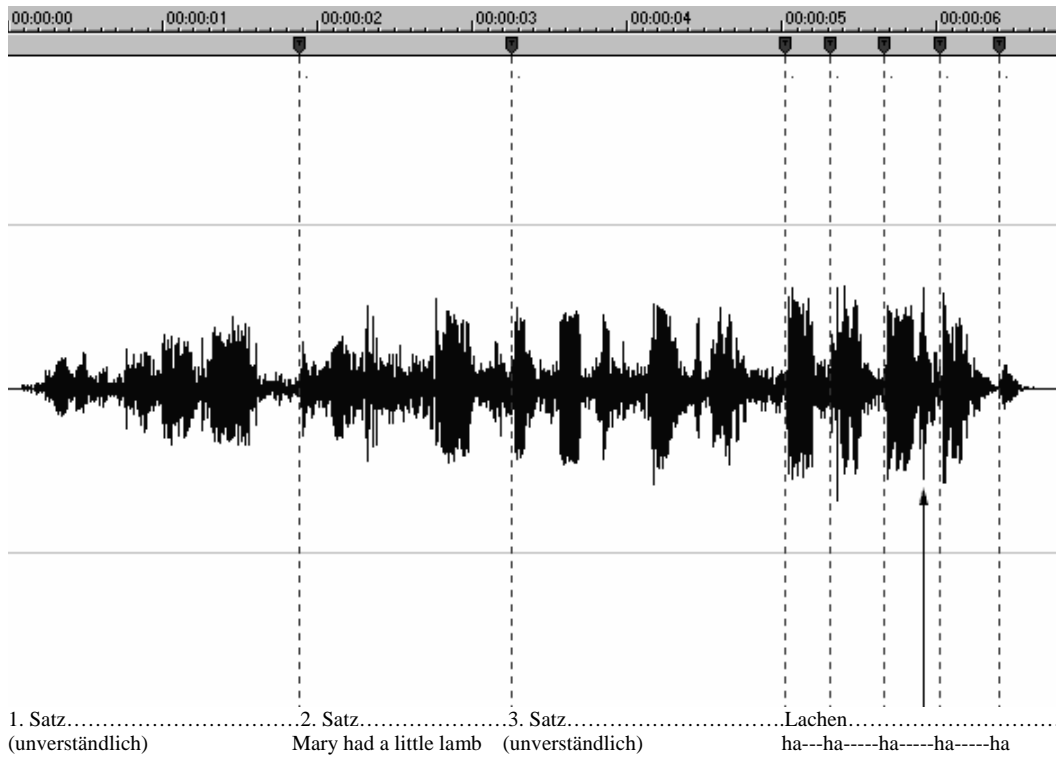
Komponierte Hörwelt

KLANGKUNST:

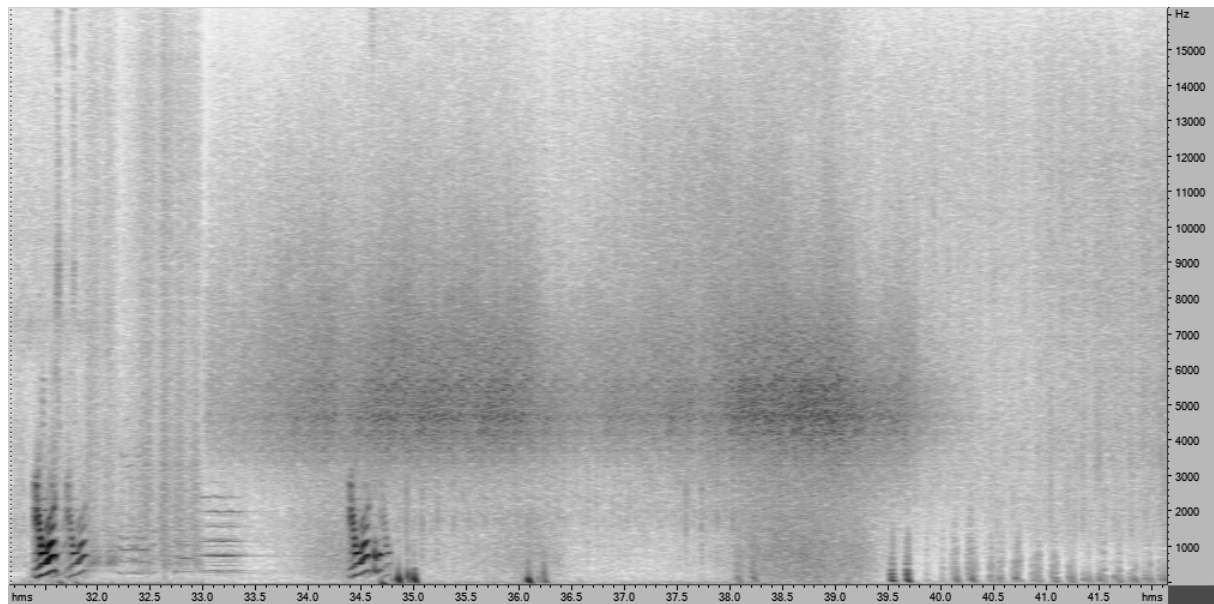
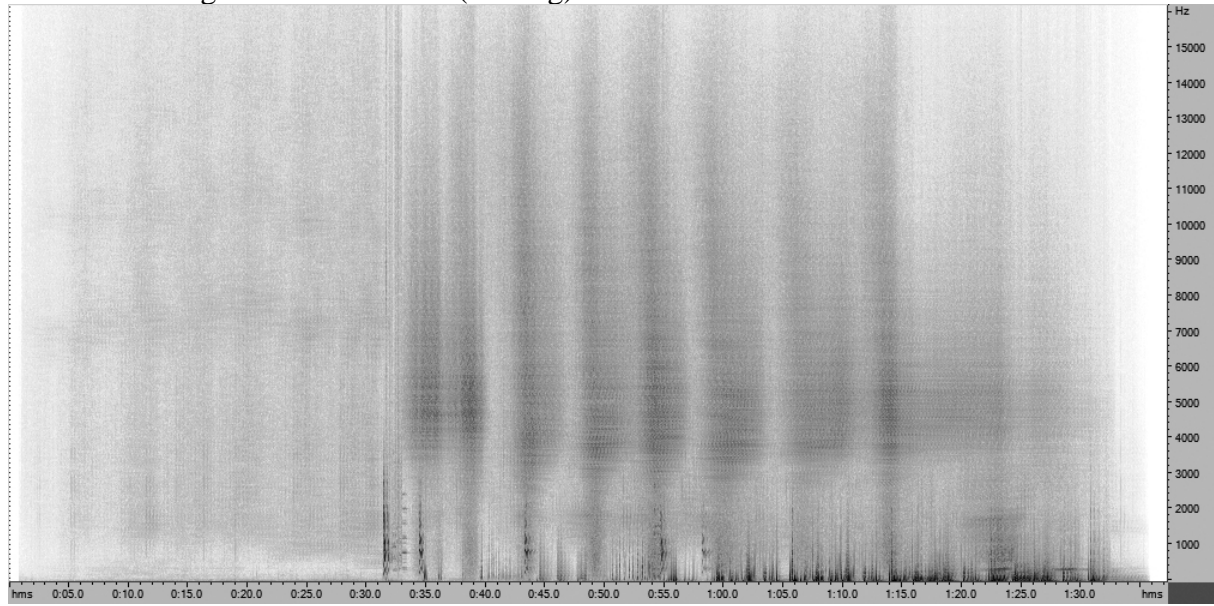
Musik aus Klängen – Montage und Verarbeitung von Klängen

KLANGKOMPOSITION

DER EINSAME HÖRER



Bernard Parmegiani: Bidule en Re (Anfang)

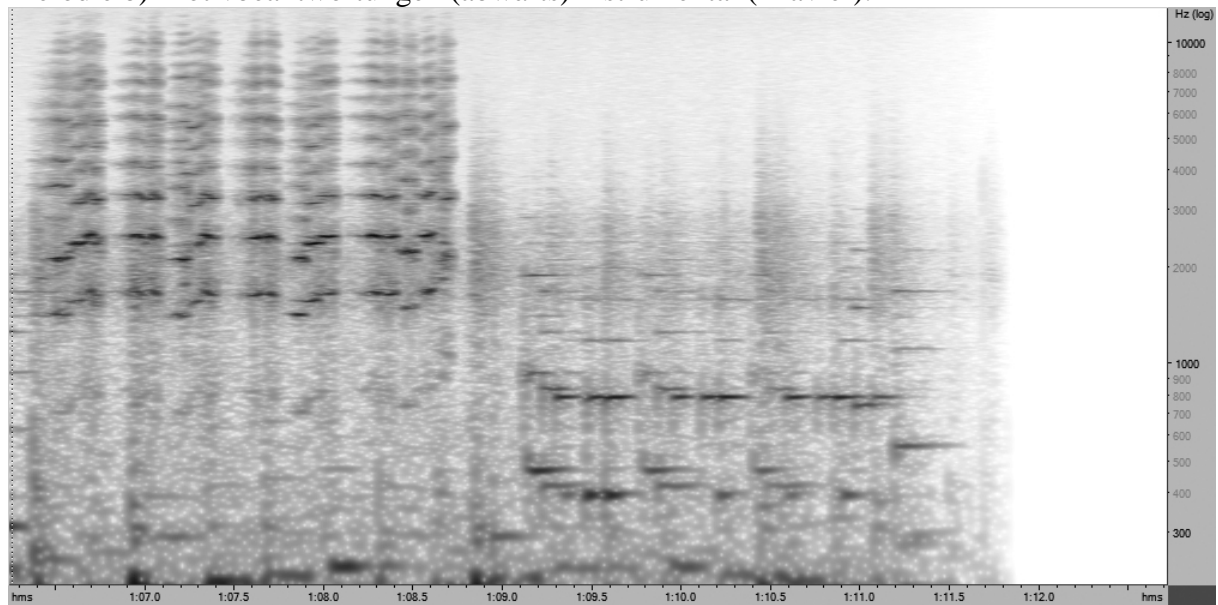


Hodeir: Jazz et Jazz

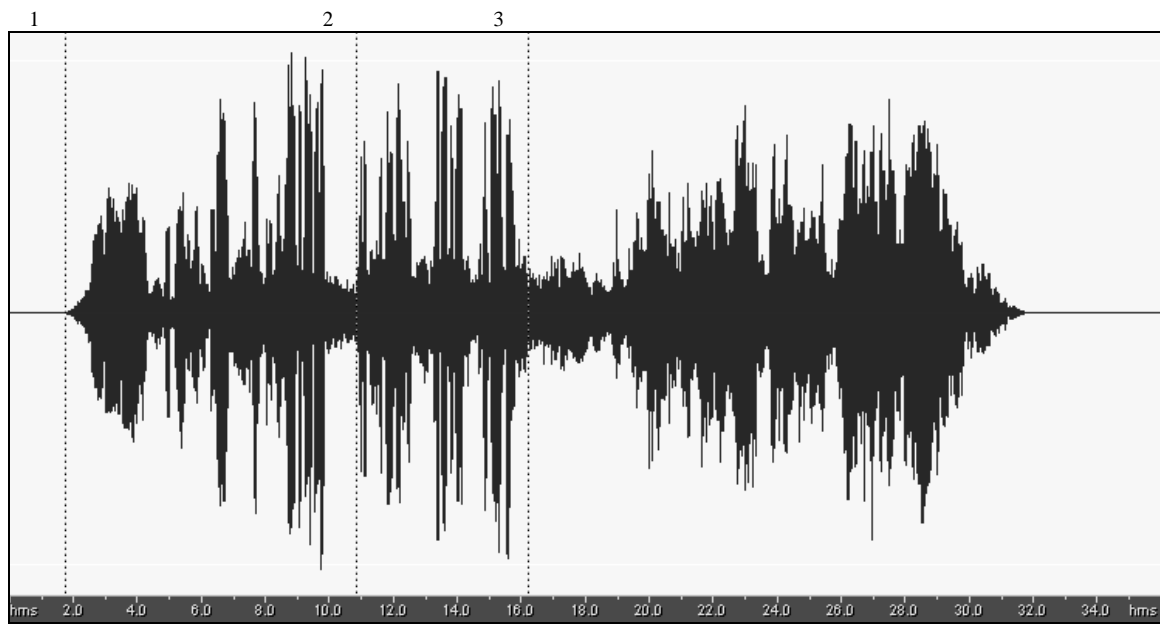
Ausschnitt: Frequenzen über 300 Hz.

Melodie a) Motive (aufwärts) technisch manipuliert,

Melodie b) Motivbeantwortungen (abwärts) instrumental (Klavier).



Radioreportage 30.01.1933



Radiosprecherr
In der Reichskanzlei.....Ankündigung der Deutschlandlied.....(fade-out)
Hymne (von draußen hereinschallend)

Unsichtbare Klänge – Klänge aus dem Lautsprecher

Unsichtbare Klänge – Unsichtbare Musik:

Solche und ähnliche Begriffe könnten paradox erscheinen, wenn man davon ausgeht, dass Klänge und Musik primär als hörbar, als Hörereignisse bestimmt werden sollten. Die Zuordnung zu einem Sinnesbereich (Hörbarkeit) erscheint in dieser Perspektive wesentlicher als die Abgrenzung von einem anderen Sinnesbereich (Unsichtbarkeit).

Andererseits ist es auch nicht selbstverständlich, dass Begriffe wie „Unsichtbare Klänge“ oder „Unsichtbare Musik“ als überflüssige Tautologien angesehen (oder dass, komplementär dazu, begriffe wie „Sichtbare Klänge“ oder „Sichtbare Musik“ als offensichtliche Paradoxa eingestuft) würden.

Im erfahrungsgeleiteten Umgang mit Klängen und Musik lässt sich die Frage nach der Isolierbarkeit von Hör- und Seherfahrung nur schwer beantworten, weil einerseits in vielen Ereignissen Hörbares und Sichtbares eng miteinander verbunden erscheinen können und weil andererseits Klänge und Musik häufig nicht nur als mit Visuellem kombinierbar, sondern auch als visuell geprägt erscheinen (z. B. durch sichtbare Notationssymbole oder durch sichtbare Aktionen von Interpreten).

Klänge aus dem Lautsprecher können uns verdeutlichen, dass Erfahrungen von Hörbarem und Sichtbarem auch von spezifisch unterschiedlichen entwicklungsgeschichtlichen Gegebenheiten geprägt sein können: Auf Tonträgern konservierte oder im Radio gesendete Klänge werden in der Regel hörbar, ohne dass gleichzeitig der Prozess der Klangerzeugung sichtbar würde. Unsichtbarkeit konkretisiert sich dann als Ablösung eines Hörereignisses von kausal mit ihm verknüpfbaren visuellen Phänomenen. Identifizierendes Hören (d. h. die Zuordnung von Hörphänomenen zu aus der allgemeinen Erfahrung bekannten Ereignissen) wird in solchen Hörsituationen oft schwierig oder völlig unmöglich: Man hört etwas, ohne identifizieren zu können, wie das Hörereignis zustande gekommen ist bzw. was hier geschieht.

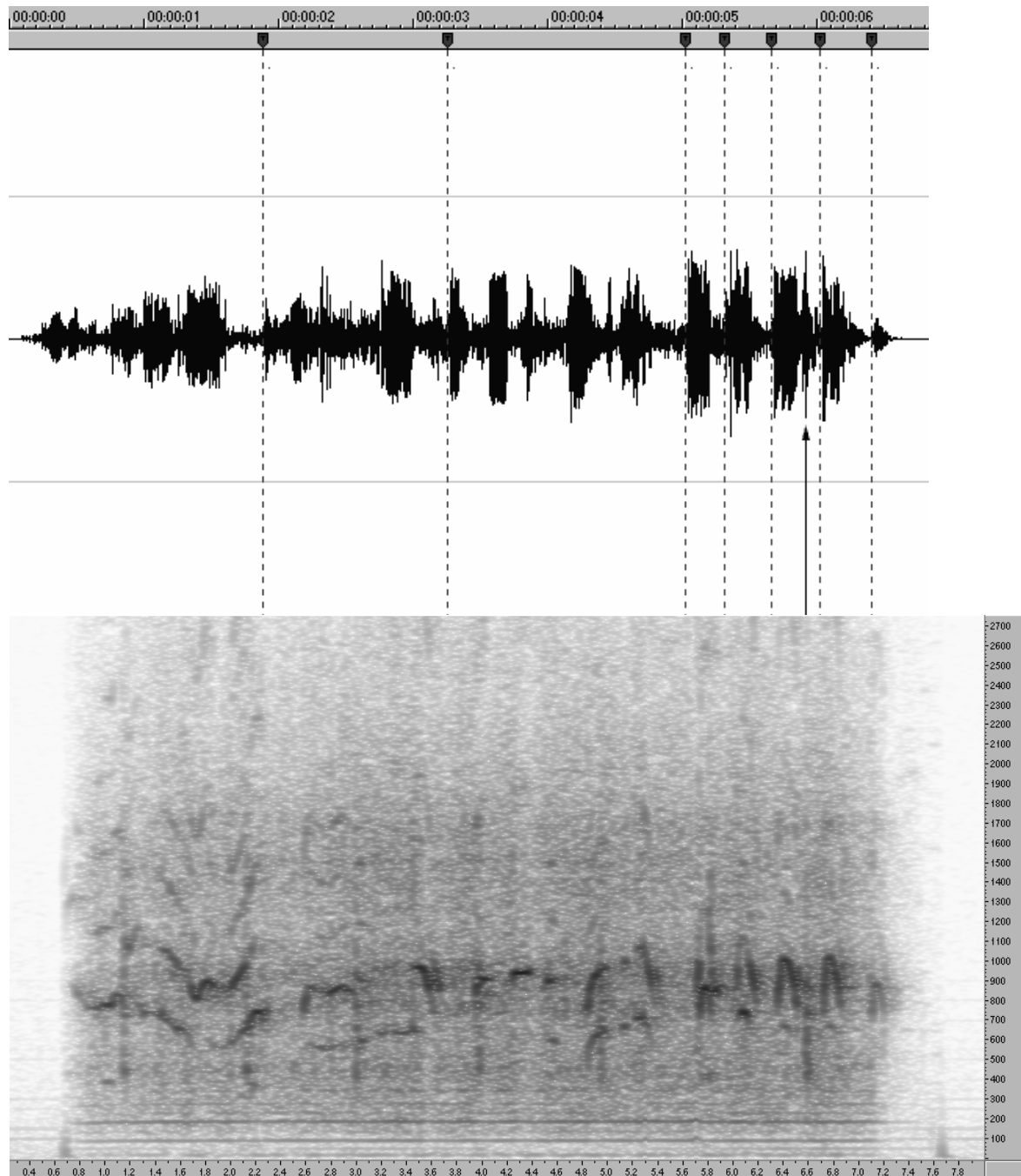
Wenn über Lautsprecher Klänge komponierter Musik projiziert werden, dann können sich unterschiedliche Hörsituationen ergeben je nachdem, ob es sich dabei um konventionelle, in traditioneller Notenschrift fixierbare Musik handelt oder nicht. Die Klangprojektion einer konventionell notierbaren Musik könnte ein Hören anregen, das eine Rekonstruktion der zu Grunde liegenden Notation zumindest unter Teilaspekten versucht.

In diesem Zusammenhang könnte sich für die projizierte Musik die Frage nach der Sichtbarkeit im Sinne von Visualisierbarkeit stellen. Visualisierbar auch jenseits der Begrenzungen konventioneller Notation wären überdies auch beliebige Hörereignisse, die sich aufnehmen, technisch konservieren und bei der Klangprojektion auf Computerbildschirm grafisch darstellen lassen. Dabei ergeben sich allerdings neuartige, in der traditionellen Musikpraxis unbekannte Probleme der Lesbarkeit, der Zuordnung von Hörbarem und Lesbarem – Probleme, aus denen resultiert, dass auch visualisierbare Klänge und Musik in wesentlichen Bereichen „unsichtbar“ bleiben können.

Klangereignis und Hörereignis – Klänge diesseits und jenseits des Jetzt und Hier

Unsichtbare Klänge und Musiken sowie akusmatische Hörsituationen ergeben sich aus der Isolierung im Gesamtkontext der (polyästhetisch fundierten) sinnlichen Erfahrung, insbesondere aus der Isolierung des Auditiven vom Visuellen. Beispiele hierfür finden sich in vielen unterschiedlichen Erfahrungsbereichen und historischen Epochen.

Wenn Pythagoras, wie berichtet wird, sich beim Unterrichten seiner Schüler hinter einem Vorhang verbarg (damit die Schüler beim Aufnehmen des Gelernten nicht durch visuelle Äußerlichkeiten abgelenkt würden), dann gab er hiermit ein frühes, aber keineswegs das älteste Beispiel einer akusmatischen Hörsituation, wie es sie ja auch schon in noch älteren Zeiten gegeben hat, z. B. nachts beim Hören von Stimmen in der Finsternis oder tagsüber beim Hören der Stimmen etwa von im Wald verborgenen Lebewesen: Der Gesang eines im Walde versteckten Vogels konnte und kann ebenso als akusmatisches Hörereignis wahrgenommen werden wie die Musik einer auf einer Kirchenempore versteckten Orgel. In diesen und anderen konventionellen Hörsituationen bleiben allerdings wichtige Grundbedingungen traditionell geprägten Hörens erhalten – insbesondere die Bindung des Hörphänomens an das *Jetzt und Hier*: Was hier jetzt gehört wird, geschieht hier und jetzt; genauer: es geschieht nur hier und nur jetzt. In diesem Sinne ist jedes Hörereignis räumlich und zeitlich begrenzt und einmalig: weder transportierbar noch wiederholbar. Diese Bindung von Klang- und Hörereignissen an das Jetzt und Hier wird erst dann grundsätzlich in Frage gestellt, wenn Klangereignisse auf technischem Wege konserviert und reproduziert, gesendet und übertragen werden können. Dabei können sich neuartige Relationen zwischen Klangereignis und Hörereignis ergeben: Dasselbe Klangereignis kann zahlreiche unterschiedliche Hörereignisse initiieren – z. B. dann, wenn ein Konzert live aus dem Konzertsaal in unterschiedliche Wohnzimmer übertragen wird oder wenn die historische Dokumentaraufnahme einer Musikaufführung oder eines zeitgeschichtlichen Ereignisses noch viele Jahre später von vielen Hörern unter durchaus unterschiedlichen Hörbedingungen gehört werden kann. Im Zeitalter der akustischen und audiovisuellen Massenkommunikation haben sich die Bedingungen akusmatischen Hörens grundlegend verändert.

Tonträger:**Konservierte Klänge – Klänge jenseits des Jetzt (und Hier)****DOKUMENTARISCHE UND KOMPONIERTE KLANKONSERVEN****Die älteste Schallaufnahme**

Beispiel: Erste Schallaufzeichnung (Thomas Alva Edison 1877)

Die erste erhaltene Schallaufzeichnung konserviert die Stimme des Erfinders:
Berichtet wird, dass Thomas Alva Edison ein populäres Lied („Mary had a little lamb“) zitierte und danach lachte.

Were diese Phonographen-Aufnahme heute hört,
hat angesichts ihrer rudimentären technischen Qualität Mühe, das Gesagte zu verstehen.

Nur das Gelächter des Erfinders lässt sich relativ deutlich erkennen.

So wird deutlich, dass schon in dieser ersten Tonkonserve
verschiedene Elementarbereiche der Hörerfahrung dokumentiert sind:

- Stimme / menschliche Sprache

(Klang der Stimme, Sprachduktus, u. U. einzelne verständliche Wörter)

- Geräusch

(nonverbaler Stimmlaut: Lachen)

- Musik

(indirekter Bezug: zitierter Liedtext)

Zu hören ist nicht ein einmaliges, an ein Hier und Jetzt gebundenes Klangereignis,
sondern dessen Klangbild oder Hörfilm:

eine technische Reproduktion des „originalen“ Klangereignisses.

Wesentlich für den Unterschied

zwischen dem originalen Hörereignis und seiner Klangkonserve

ist in diesem Zusammenhang die Überwindung des Jetzt:

Auf einer Schallkonserve kann ein Hörer jetzt hören, wie Edisons Stimme einst erklang:

als ein (technisch produziertes und reproduziertes) Stimmporträt, als akustische Fotografie.

In der Aufnahme ist die Stimme allerdings nicht „originalgetreu“ zu hören,

sondern in einem Klangbild, das sich aus Möglichkeiten und Grenzen

der damaligen Aufnahmetechnik (und späterer Restaurationstechniken) ergibt.

Medienklänge zweiten Grades: Musik aus aufgenommenen Klängen

In der Frühzeit der Schallaufzeichnung

ergab sich oft als ungewolltes Resultat unvollkommener Aufnahmetechnik,

was dann erst sehr viel später

(als Abweichung vom Effekt einer rein mechanischen Kopie)

ausdrücklich gesucht wurde:

Das Klangbild als Abweichung vom klanglichen Original –

z. B. mit reduziertem, gleichsam gefiltertem Klangspektrum

und verbunden mit apparativen Störgeräuschen (beispielsweise des Wiedergabegerätes).

Solche – aufnahmetechnisch, kopiertechnisch oder wiedergabetechnisch bedingten –

Klangveränderungen ergeben sich nicht selten zunächst

auf der Suche nach einer möglichst originalgetreuen Aufnahme- oder Wiedergabetechnik

(im Sinne des Klangideals der „high fidelity“).

Auf höheren Stufen der aufnahmetechnischen Entwicklung können sie aber auch

zu bewussten, womöglich in künstlerischer Gestaltung ausdifferenzierten

Abweichungen vom originalen Klangbild führen

(gleichsam zu akustischen Korrelaten oder Trickfotografie oder des Trickfilms) –

zu technisch manipulierten Klangbildern höheren Grades,

die sich aus technisch geprüften Klangbildern niedrigeren Grades entwickelt haben.

Charakteristische Beispiele einer solchen technisch produzierten Musik höheren Grades

finden sich vor allem im Bereich der „musique concrète“,

einer technisch geprägten Klangkunst par excellence:

Die 1969 entstandene Tonbandkomposition *Bidule en ré* von Bernard Parmegiani –

Tonbandmusik aus Schallplattengeräuschen (z. B. Knistern und Knacken)

sowie aus kurzen, zu Bandschleifen montierten Klangfragmenten,

wie sie zuvor, seit 1948, in den frühesten Produktionen der musique concrète

noch als Ostinati aus „geschlossenen Schallplattenrillen“ eingesetzt worden waren.

Diese Musik erinnert an die ersten Anfänge

einerseits der Schallkonservierung (seit 1877)

und andererseits einer aus fragmentierten Schallkonserven komponierten

technogenen Musik (seit 1948).

Während Edisons erste Aufnahme zumindest noch

an das „Jetzt“ eines Aufnahmedatums gebunden blieb

(die Lösung vom „Jetzt“ sich also dort nur im Bereich der Rezeption vollzog),

hat sich Parmegianis Tonbandmusik auch produktionstechnisch

vom „Jetzt“ einer bestimmten Aufnahmesituation gelöst:

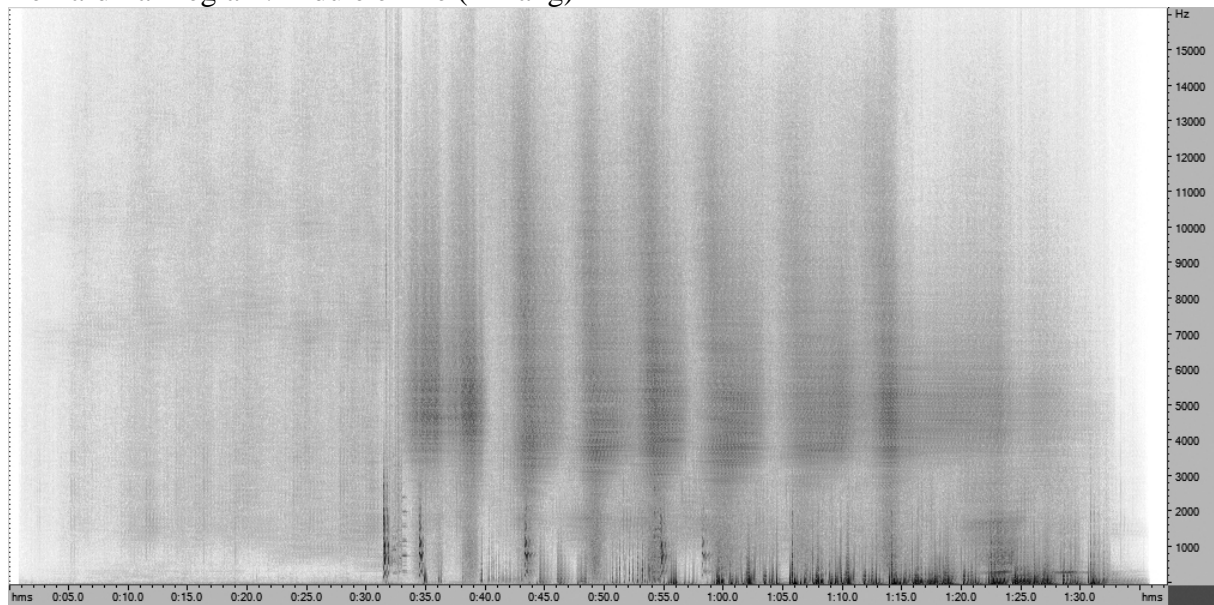
Knisternde oder rückgekoppelte, vokale oder instrumentale,

klangflächenartige oder figurative Klänge verbinden sich

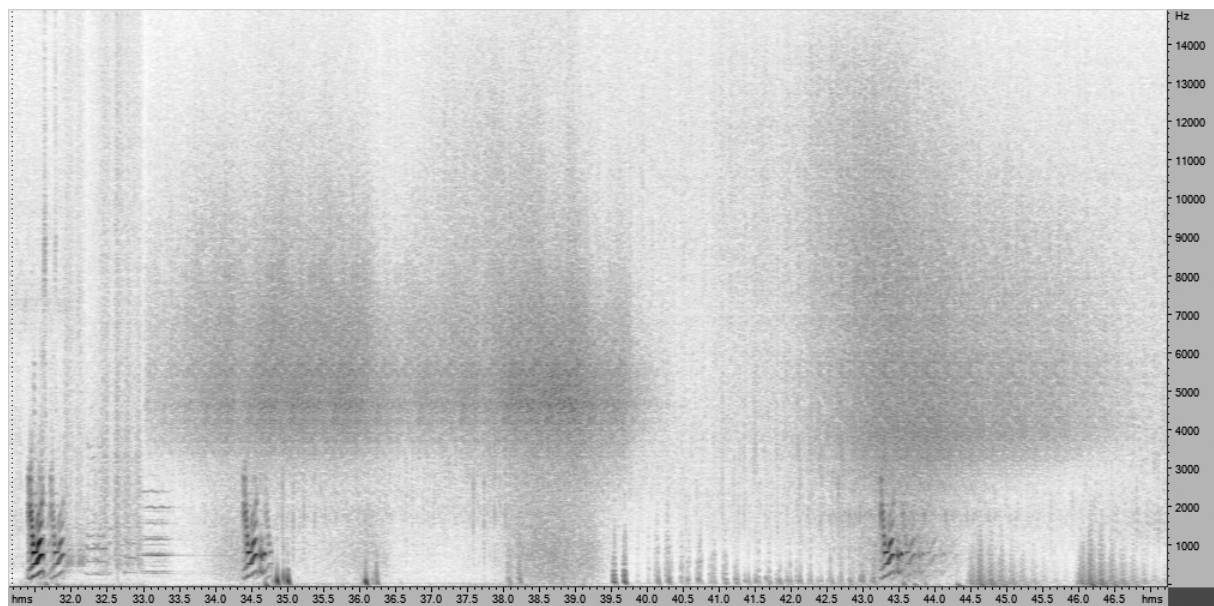
in Formzusammenhängen, die Fragmentarisches in neuartige Kontinuität einschmelzen.

Beispiel: Bernard Parmegiani: *Bidule en ré* (1969)

Bernard Parmegiani: Bidule en Re (Anfang)

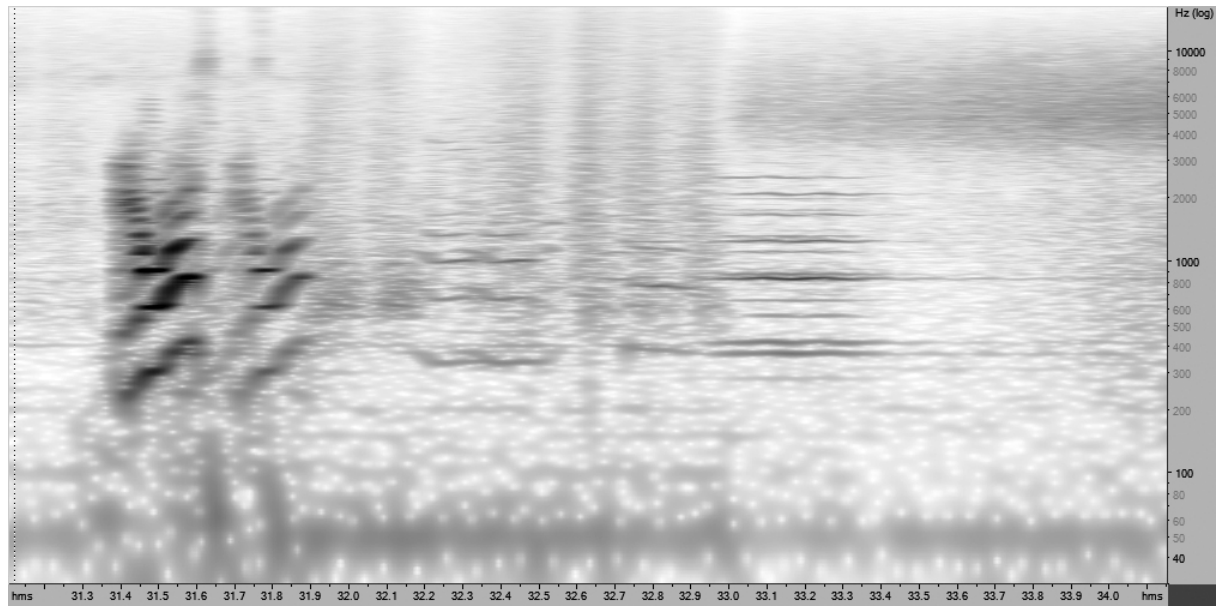


1. Teil: Rauschen.....2. Teil: hinzugemischte Klangsignale + Geräusche



2. Teil Anfang: 3 Klangsignale S1, S2, S3 (hochtransponierte Stimmlaute)

....
S1	S2	S3
3 Töne	Rumpeln: langsam	-schneller
		weicher (Rückkopplung)



2. Teil Anfang Detail: 1. Klangsignal S1

Stimme-Echo

Ton 1.....Ton 2... Ton 3.....

+ Rauschen.....

Historische Musikaufnahmen

Es kann vorkommen, dass aufgenommene Klänge sich als Dokumente einer spezifischen (womöglich längst vergangenen) Aufnahmesituation präsentieren.

Im Falle von Musikaufnahmen kann dies eine konkrete Aufführungssituation sein (vor allem in Frühphasen der Aufnahmetechnik, in denen nur zusammenhängende Durchläufe aufgenommen und reproduziert wurden und Zusammenschnitte aus verschiedenen Versionen technisch noch nicht möglich waren). Solche Aufnahmen sind besonders dann von hohem Wert, wenn das konkrete Klangbild der aufgenommenen Musik offensichtlich wichtiger ist als etwa ihre Übereinstimmung mit den Angaben einer Partitur.

Der dokumentarische Wert einer aufgenommenen Musik ist um so größer, wenn eine präzise Partitur nicht existiert oder auch als nachträgliche Transkription in standardisierter Notenschrift nicht (oder allenfalls unzureichend) herstellbar ist.

Beispiele hierfür finden sich in zahlreichen musikethnologischen Aufnahmen und insbesondere in Aufnahmen zu Vor- und Frühgeschichte des Jazz – einer interkulturellen Musikart, die sich, trotz ihrer westlich-musikalischen Anteile, weitgehend den Darstellungsmöglichkeiten westlich-traditioneller Notation entzieht. Historische Ragtime- oder Dixieland-Aufnahmen aus der Frühzeit des 20. Jahrhunderts können wichtige aufführungspraktische Details festhalten, die sich der traditionellen westlichen Standardnotation entziehen, da neben der konventionell notierbaren kompositorischen Substanz hier auch Details der Klanggebung und der Interpretation von musikalisch konstitutiver Bedeutung sind.

Dies lässt sich verdeutlichen im Vergleich klangbildorientierter populärer Musik mit durch sie inspirierter partiturorientierter Kunstmusik (z. B. im Vergleich von um 1999 aufgenommener *Ragtime*-Musik mit etwa gleichzeitig komponierten Ragtime-Allusionen bei Charles Ives oder Claude Debussy – oder von um 1917 aufgenommener *Dixieland*-Musik mit etwa gleichzeitig komponierten Jazz-Allusionen etwa bei Igor Strawinsky). Solche Aufnahmen unterscheiden sich in ihrem dokumentarischen Wert deutlich von konservierten Interpretationen traditionell notierter Kompositionen.

Musik ersten und zweiten Grades: Gespielte und konservierte Musik

Technisch produzierte Musik ist der Versuch, im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit neue Möglichkeiten nicht nur für die Rezeption, sondern auch für die Produktion von Musik zu erschließen.

Produktion kann sich hierbei in wesentlichen Aspekten

von der Komposition traditionell notierbarer Musik unterscheiden –

insbesondere im Verhältnis zwischen musikalischer Erfindung und klanglicher Realisation, teilweise auch im Verhältnis zwischen Komposition und Improvisation.

Ein charakteristisches Beispiel hierfür ist eine 1951 entstandene Musik im Spannungsfeld zwischen Komposition und Improvisation, zwischen *musique concrète* und Jazz:

Jazz et Jazz von André Hodeir.

André Hodeir ist ein gründlicher Kenner nicht nur des Jazz, sondern auch westlicher Kunstmusik

(der beispielsweise dem jungen Vinko Globokar Kontrapunkt-Unterricht gegeben hat).

In seiner Tonbandmusik kombiniert er Instrumentalklänge

teils im originalen, teils im technisch manipulierten Klangbild

(wobei es mehrfach auch zu witzigen Dialogen

zwischen „natürlich“ und „technisch deformiert“ klingenden Melodiephrasen kommen kann).

Sein kurzes Stück ist ein frühes Beispiel dafür,

welche neuartigen Möglichkeiten der Kombination scheinbar unvereinbarer Stilbereiche sich der Lautsprechermusik, der Kunst der unsichtbaren Klänge bieten können.

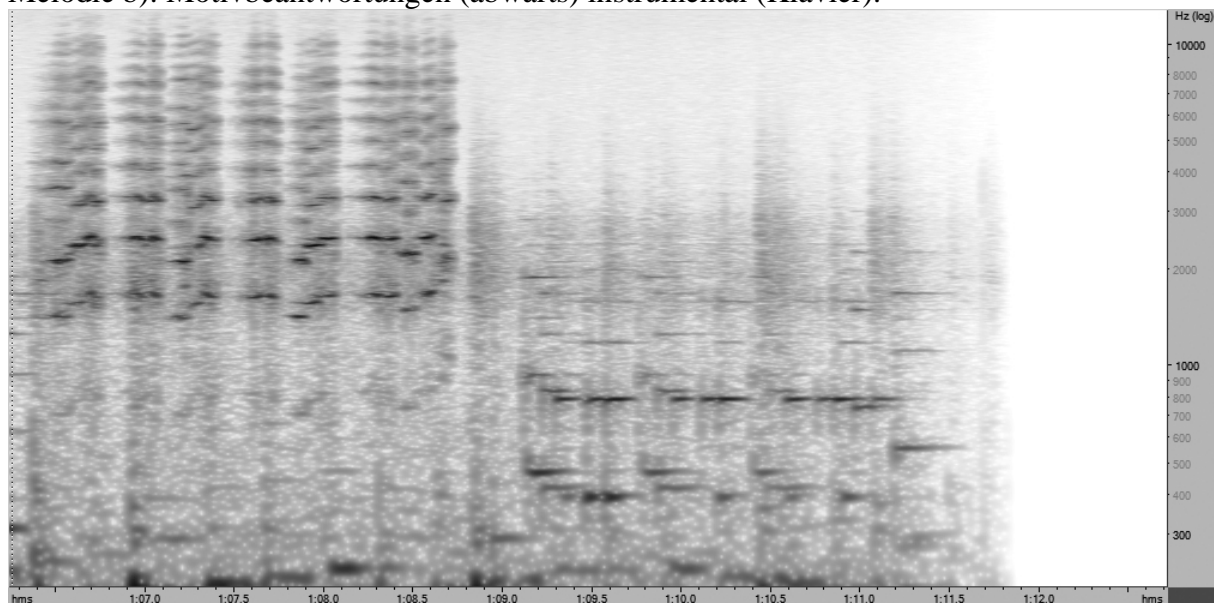
Beispiel: André Hodeir, Jazz et Jazz (1951)

Hodeir: *Jazz et Jazz*

Ausschnitt: Frequenzen über 300 Hz.

Melodie a): Motive (aufwärts) technisch manipuliert,

Melodie b): Motivbeantwortungen (abwärts) instrumental (Klavier).



a.....

b.....

Radio:

Gesendete Klänge – Klänge jenseits des Hier (und Jetzt)

DOKUMENTARISCHE RADIOKLÄNGE

Eine historische Radioansage

Grundlegende Möglichkeiten der auditiven Massenkommunikation sind die räumliche und zeitliche Vervielfältigung von Hörereignissen. Massenweise Wiederholbarkeit (dasselbe Ereignis mehrmals zu verschiedenen Zeiten) – grenzenlose Verbreitbarkeit (dasselbe Ereignis an vielen Orten gleichzeitig). Beide Möglichkeiten erscheinen auch in vielfältigen Kombinationsformen. Dennoch lässt sich sagen, dass sie sich im Vergleich ihrer Grundansätze verschiedenen Medien zuordnen lassen: Während die Tonträger primär die Überwindung des Jetzt ermöglichen, ermöglicht das Radio primär die Überwindung des Hier.

Aus dem Jahre 1923, dem Gründungsjahr des deutschen Rundfunks, ist die Aufzeichnung einer Radioansage von Alfred Braun erhalten. Sie beginnt mit den Worten:

*Achtung, Achtung!
Hier spricht Berlin Voxhaus.*

Es folgt die Vorstellung der Kapelle mit der feierlichen Ankündigung:

*Sie (d. h. die Kapelle) bringt Ihnen einen Foxtrott zu Gehör:
Wenn die Jazzband spielt.*

Schon im ersten deutschen Radiojahr, als die Hörerzahlen (zumal in krisenhafter Inflationszeit) noch extrem niedrig waren, gelang es gleichwohl, das damals Aktuelle (z. B. damals aktuelle Populärmusik) an vielen verschiedenen Orten gleichzeitig erklingen zu lassen – das Hier des Sendeortes zu überwinden.

Beispiel: Erste deutsche Radioansage (Alfred Braun 1923, Berlin Voxhaus)

Ein historischer Radioschlager

Das neue Massenmedium Radio verbreitete sich nach dem Ende des Weltkrieges gleichsam als ziviles Abfallprodukt der zuvor im Kriege eingesetzten Funktechnik. Das Radio setzte sich rasch als neues Unterhaltungsmedium durch, was damals sogar in einem anzüglichen Radioschlager besungen wurde, den der Max Kuttner intonierte, gleichsam in der Metamorphose vom Operettentenor zum Radiostar:

TRA-RA, TRA-RA, TRA-RA-DI-O!

*Wo man geht,
wo man sitzt und steht,
ist vom Radio heut´ nur die Red.
Vom Kellerloch bis zur Mansard´
ist alles drin vernarrt.*

*Manche Maid,
wenn schon Schlafenszeit,
steigt ins Bettechen empfangsbereit
und sie genießt mit dem Ohr
ihren Lieblingstenor
horizontal
ideal.*

*Die schöne Adrienne
hat eine Hochantenne.
Aus aller Herren Ländern
empfängt sie von den Sendern
TRA-RA, TRA-RA, TRA-RA-DI-O.*

*DSCHINGDERATATATATATA RADIO
DSCHINGDERATATATATATA RADIO
DSCHINGDERATATATATATA RADIO*

Eine historische Radioreportage

Das deutsche Radio der Weimarer Zeit präsentierte sich als unpolitisch, als individuell genutztes Unterhaltungsmedium.

Dies änderte sich schlagartig mit der nationalsozialistischen „Machtergreifung“: Schon am 30. Januar 1933, am Tag der Ernennung Adolf Hitlers zum Reichskanzler, wurde aus der Reichskanzlei eine Reportage gesendet, die ganz Deutschland für das neue Regime mobilisieren sollte. Dies wurde sofort deutlich nicht nur in den Worten, sondern vor allem auch im Tonfall des Reporters, der zunächst pathetisch den neuen Reichskanzler feiert und dann pathetisch das Öffnen der Fenster für das von draußen hereindrängende Gedröhn des von SA-Männern gesungenen Deutschlandliedes ankündigt.

Der deutsche Rundfunk besiegelt am 30. Januar 1933 die nationalsozialistische „Machtergreifung“ mit der landesweiten Übertragung des Massengesanges, mit dem Hitlers (vom damaligen Berliner Gauleiter Goebbels aufgebotene) Anhänger den neuen Reichskanzler feierten.

Die massenweise Verbreitung des von marschierenden Männern mit roher Trommelbegleitung gesungenen Deutschlandliedes wird zum Politikum: Auch außerhalb Berlins wird dieses Schlüsselereignis für jeden Radiohörer live (mit-)erlebbar.

Wesentlich dabei ist die radiophone Umfunktionierung des Gehörten:

Die von SA-Männern geschmetterte Melodie, von Trommelschlägen begleitete Melodie unterscheidet sich radikal von der Melodie, die Joseph Haydn 1097 zum Text der österreichischen Kaiserhymne komponiert hatte und die der Komponist später noch im hohen Alter täglich auf dem Klavier gespielt haben soll.

Diese Melodie, die ursprünglich im ruhig-expressiven Orchestersatz ausgesetzt war (zur Begleitung des „Volksgesanges“)

hat ihren ursprünglichen Charakter auch in anderen Fassungen des Komponisten erhalten: als Klavierlied und als Thema eines Streichquartettsatzes.

Ein radikaler Funktionswandel dieser Musik wird aber dann erkennbar, wenn die Melodie auf den Text des Deutschlandliedes

von Volksmassen gesungen und militärmusikalisch begleitet – und wenn diese Musik überdies live im Radio übertragen wird.

Dieser Funktionswandel reicht noch weiter als die Mutation der „Marseillaise“ von der Salonmusik im Hause des Bürgermeisters von Straßburg (den die Bürgermeisterstgattin entzückend und ein wenig an Gluck erinnernd fan) bis zum Gesang der Freiwilligen in Marseille

und zur späteren Verbreitung als Kriegslied über die Landeshauptstadt nach Europa und in die ganze Welt.

Wohl steht die „Marseillaise“

für wichtigere geschichtliche Ereignisse als das Deutschlandlied:

für das Zeitalter der Revolutionen von 1789 bis 1917,

nicht nur für deutsches Weltmachtstreben im Zeitalter der beiden Weltkriege.

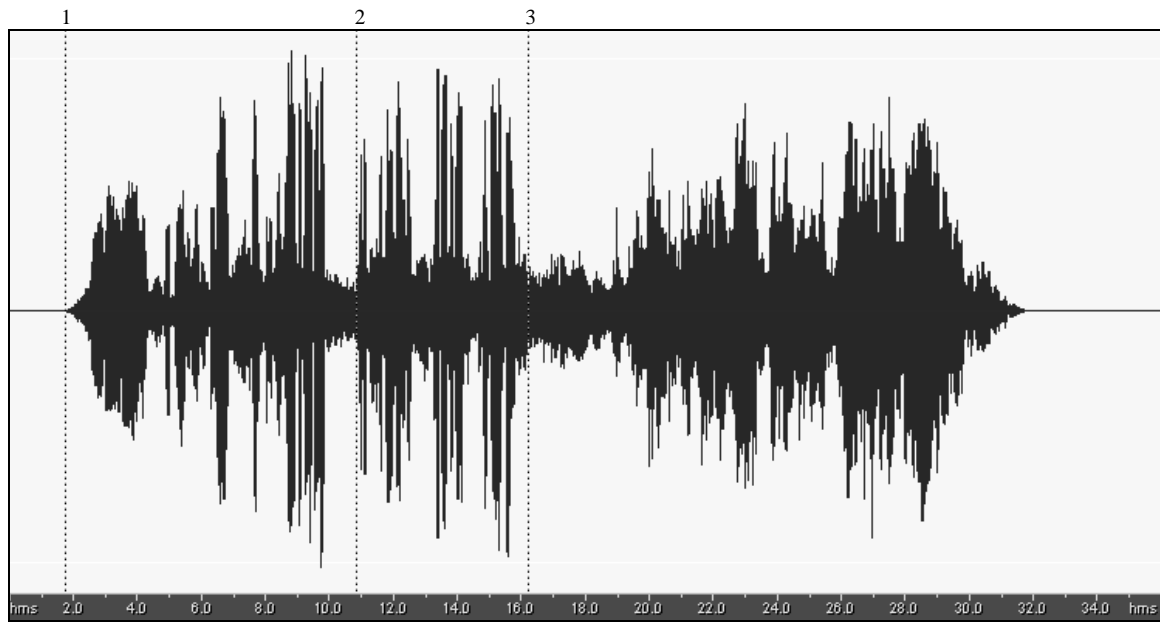
Das Deutschlandlied hat aber,

verbunden mit anderer, ideologisch ähnlich funktionalisierter politischer Musik,

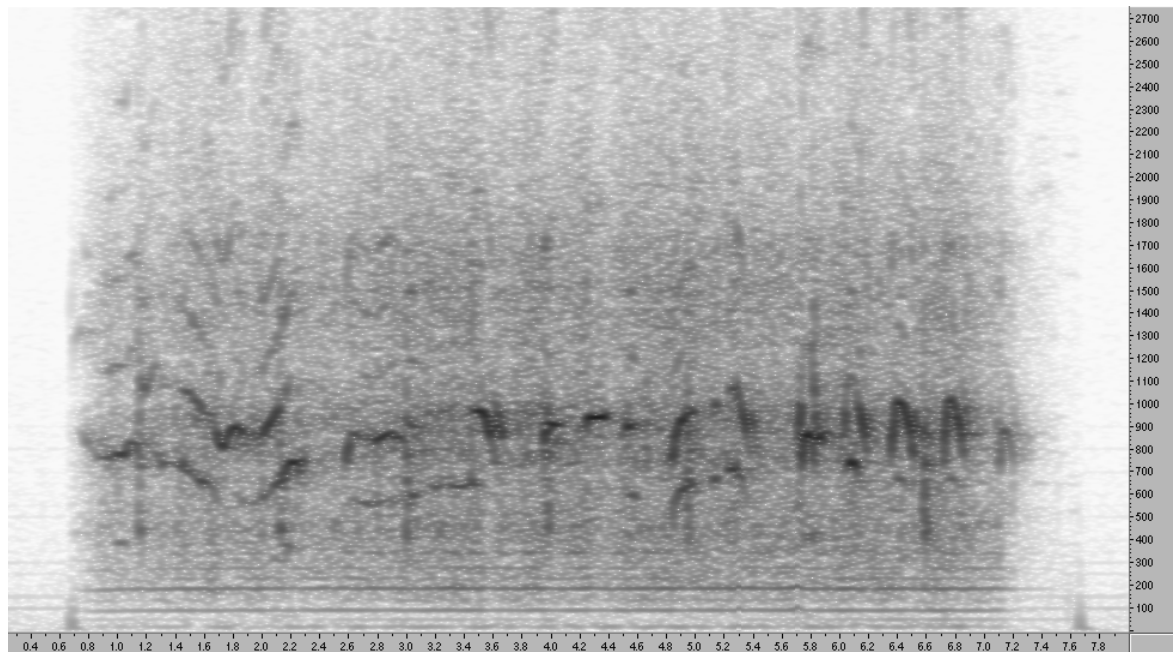
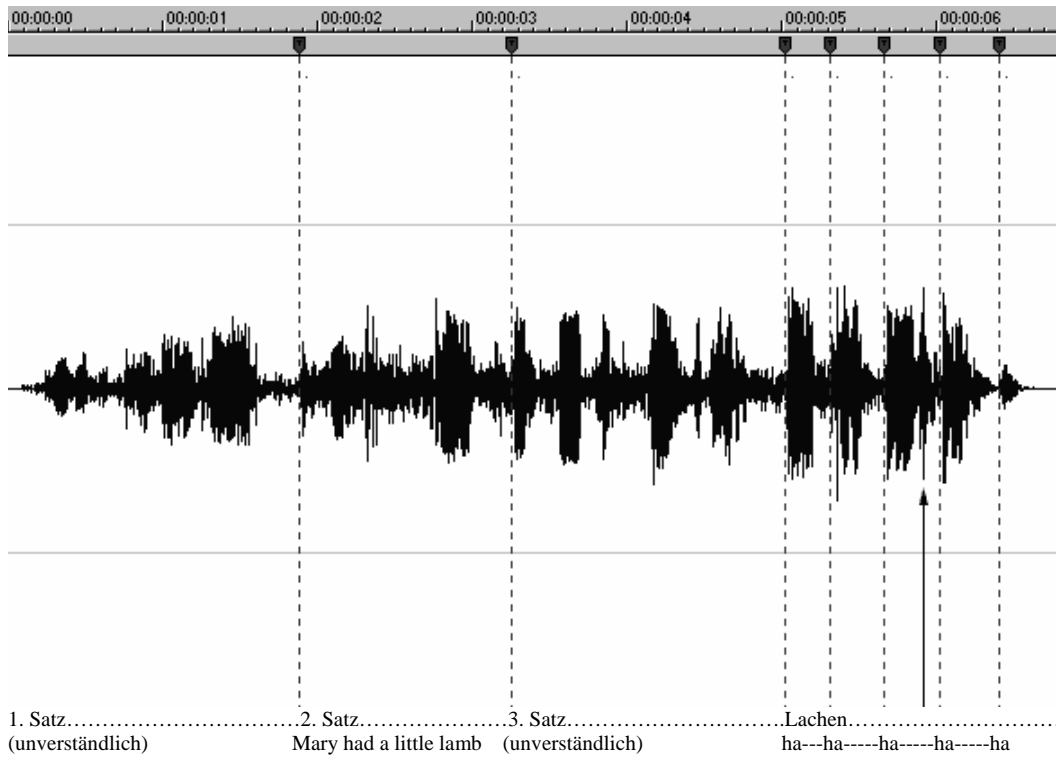
zumindest im 20. Jahrhundert eine massenkommunikativ noch stärkere Rolle gespielt – als Verwandlung einer Gebetshymne in ein Welteroberungslied,

dessen Spuren in Militärmusikarrangement sogar nach 1945 noch vielerorts erkennbar geblieben sind.

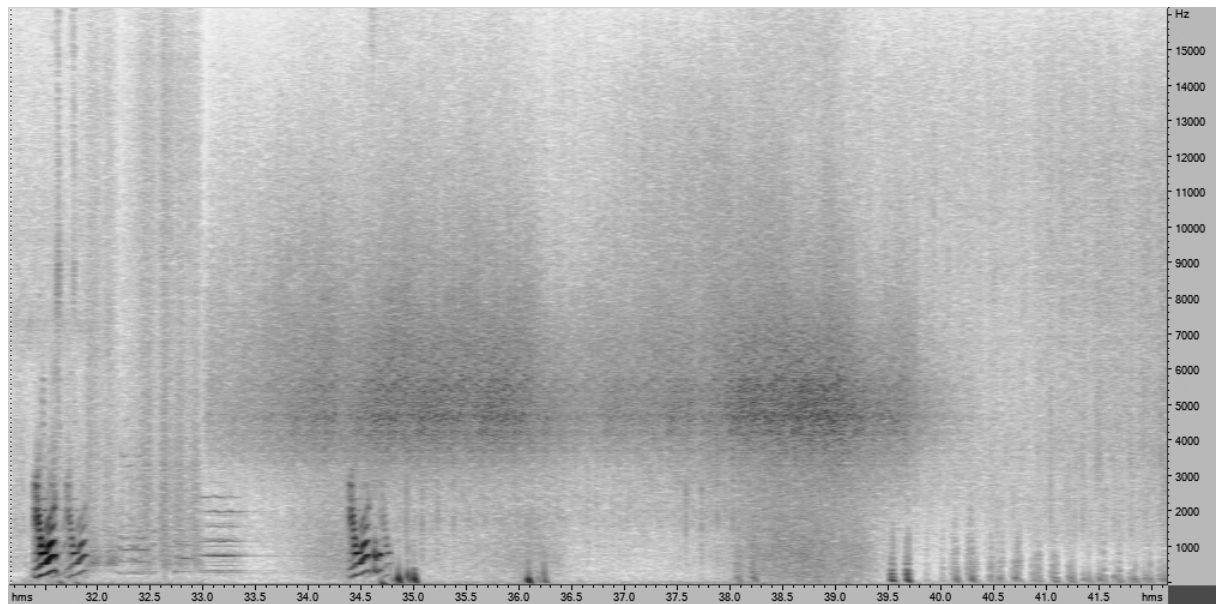
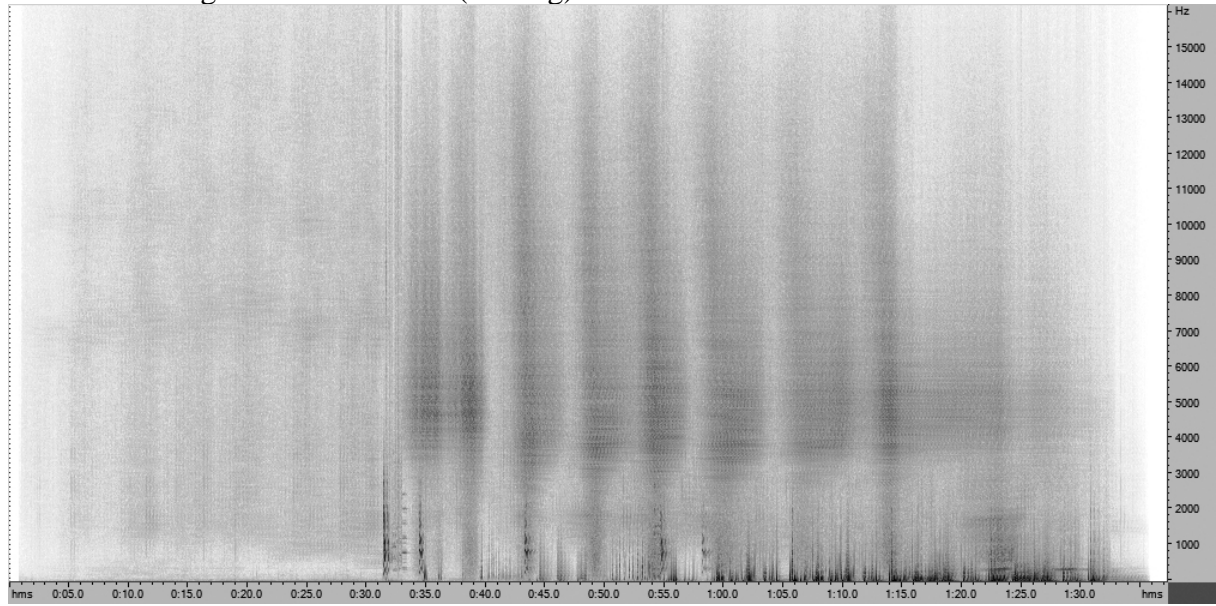
Radioreportage 30.01.1933



Radiosprecherr
In der Reichskanzlei.....Ankündigung der Hymne (von draußen hereinschallend)
Deutschlandlied.....(fade-out)



Bernard Parmegiani: Bidule en Re (Anfang)

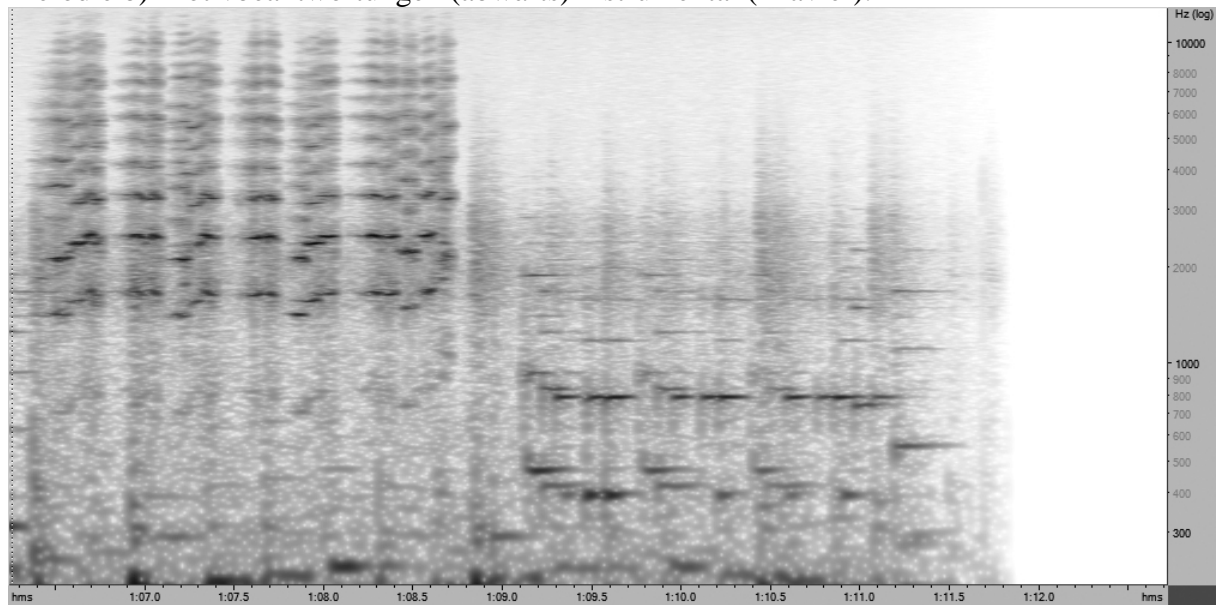


Hodeir: Jazz et Jazz

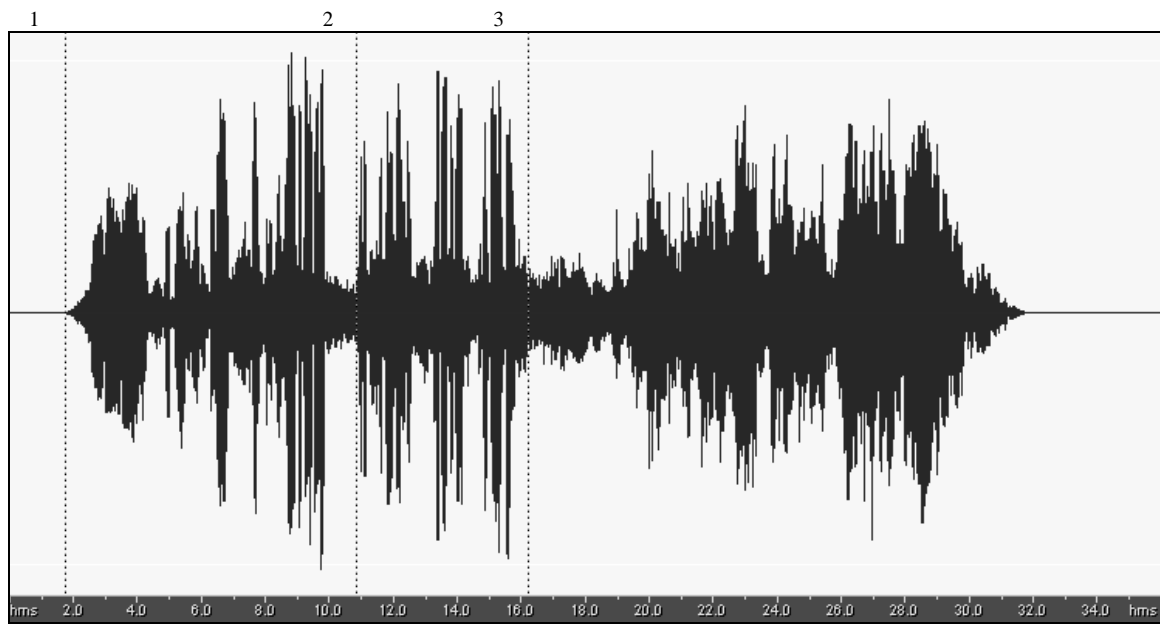
Ausschnitt: Frequenzen über 300 Hz.

Melodie a) Motive (aufwärts) technisch manipuliert,

Melodie b) Motivbeantwortungen (abwärts) instrumental (Klavier).

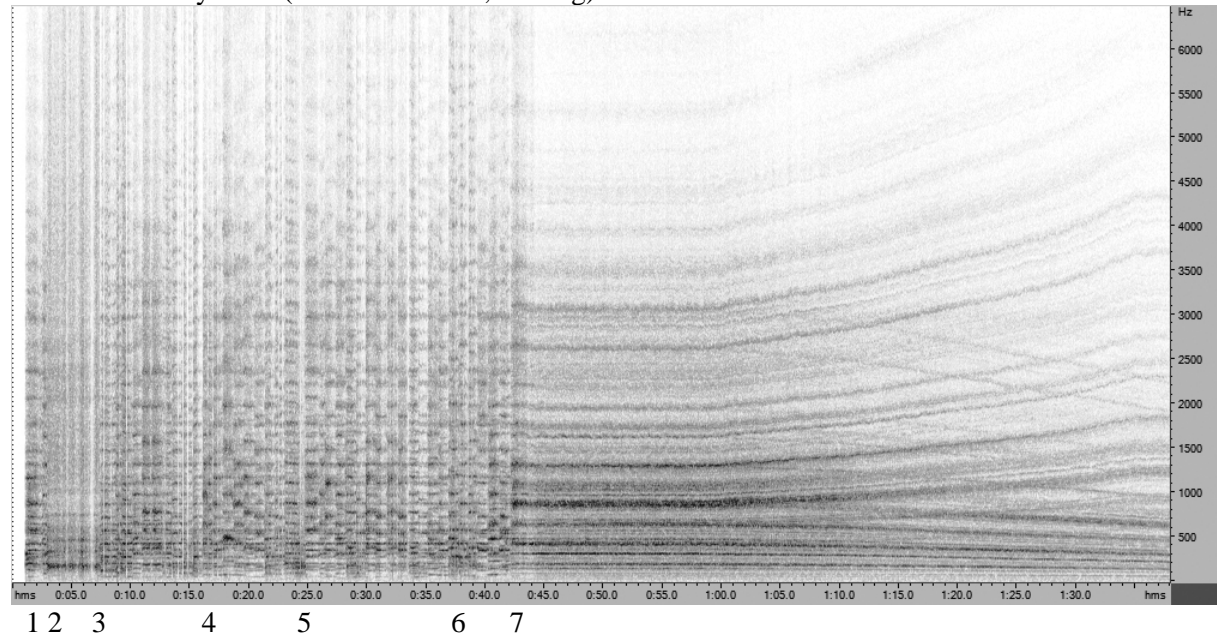


Radioreportage 30.01.1933



Radiosprecherr
In der Reichskanzlei.....Ankündigung der Deutschlandlied.....(fade-out)
Hymne (von draußen hereinschallend)

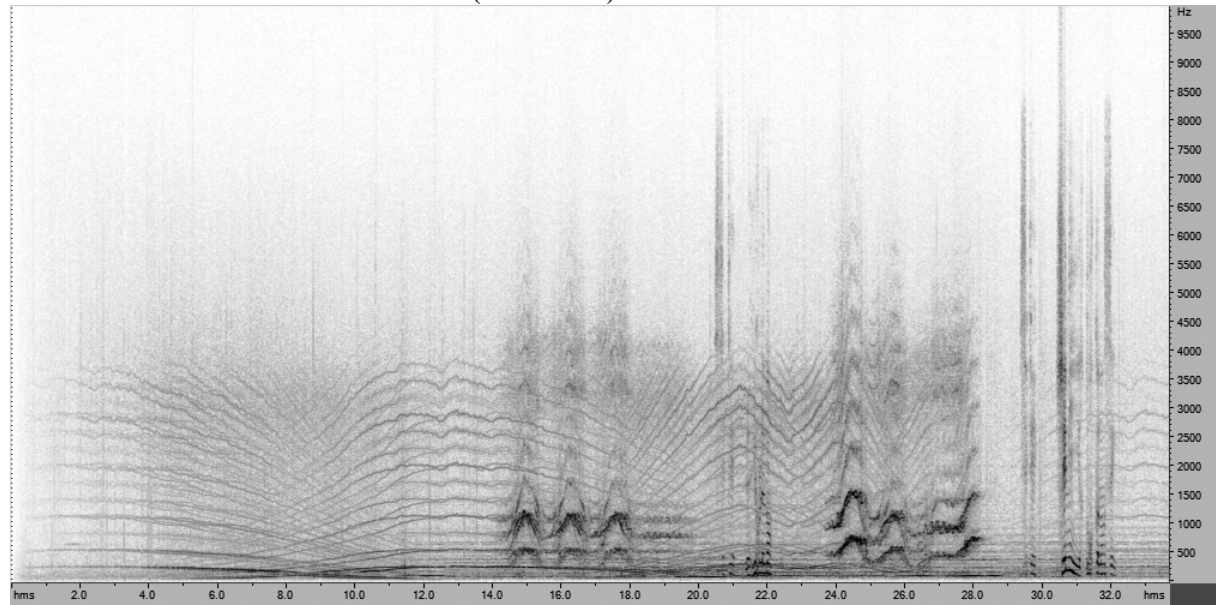
Stockhausen: Hymnen (Deutschlandlied, Anfang)



- 1. Einig-
- 2.Trommelwirbel
- 3. Einigkeit und Recht
Recht
Recht und Freiheit
Freiheit
- 4. für das deutsche Vaterland

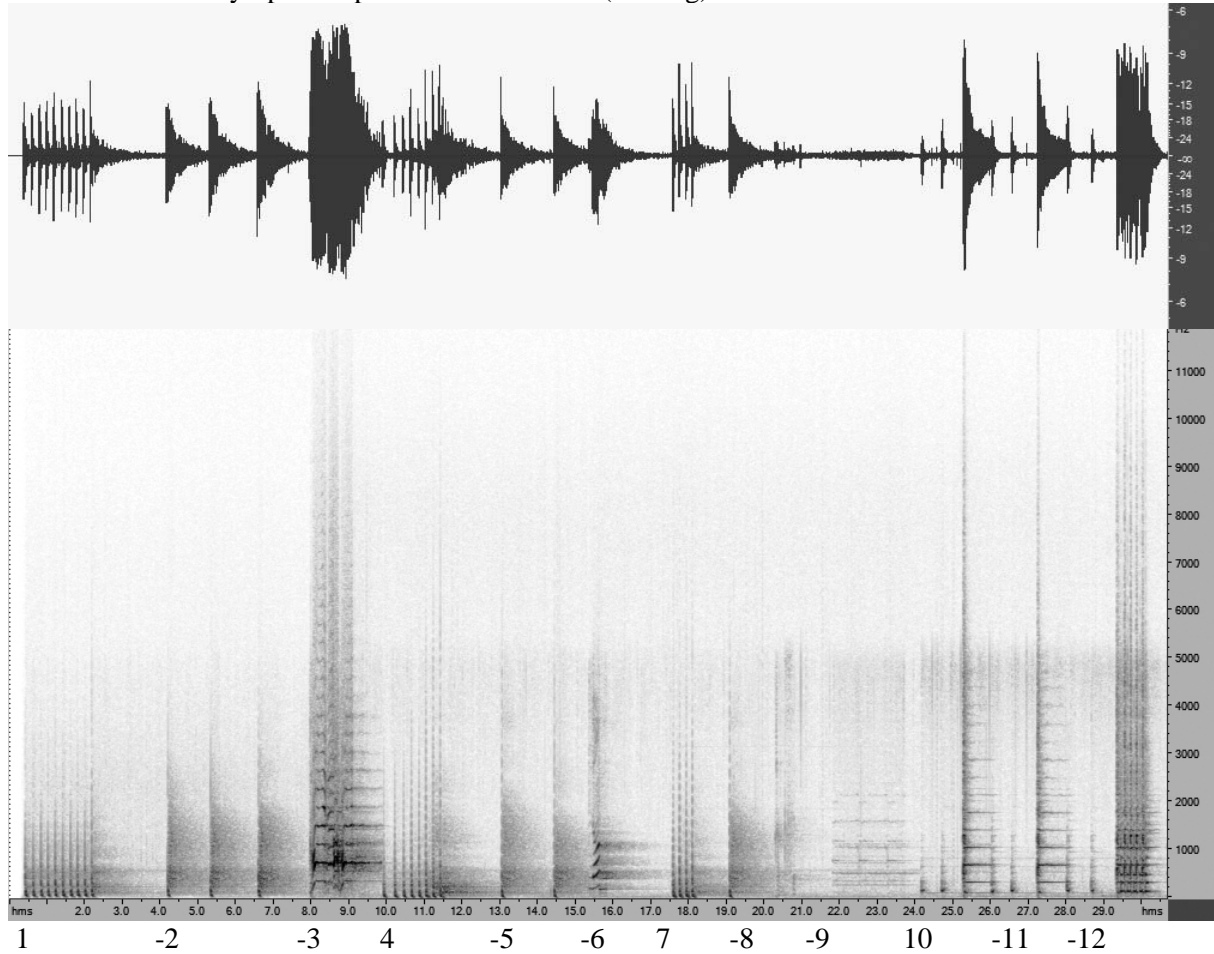
- 5. danach lasst uns alle
alle
alle
alle
streben
brüderlich
mit Herz und Hand.....

Pierre Schaeffer: Die Planetenmuschel (Ausschnitt)

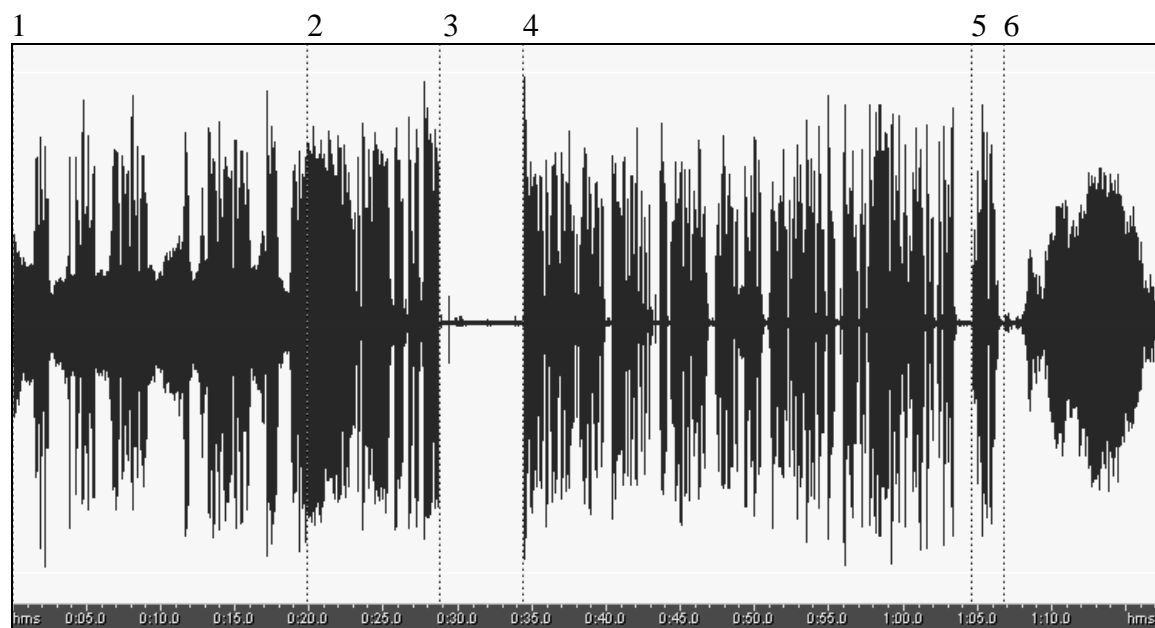


- | | | |
|----|------------------------------------|--|
| 1 | | |
| 1. | Sirenengeheul | |
| 2. | Frauenchor (3 Rufmotive) | |
| 3. | | Sprecher: C'était le hurlement |
| 4. | Frauenchor (3 Rufmotive, variiert) | |
| 5. | | Sprecher: C'était gemir pour commencer |

Pierre Schaeffer: Symphonie pour un homme seul (Anfang)



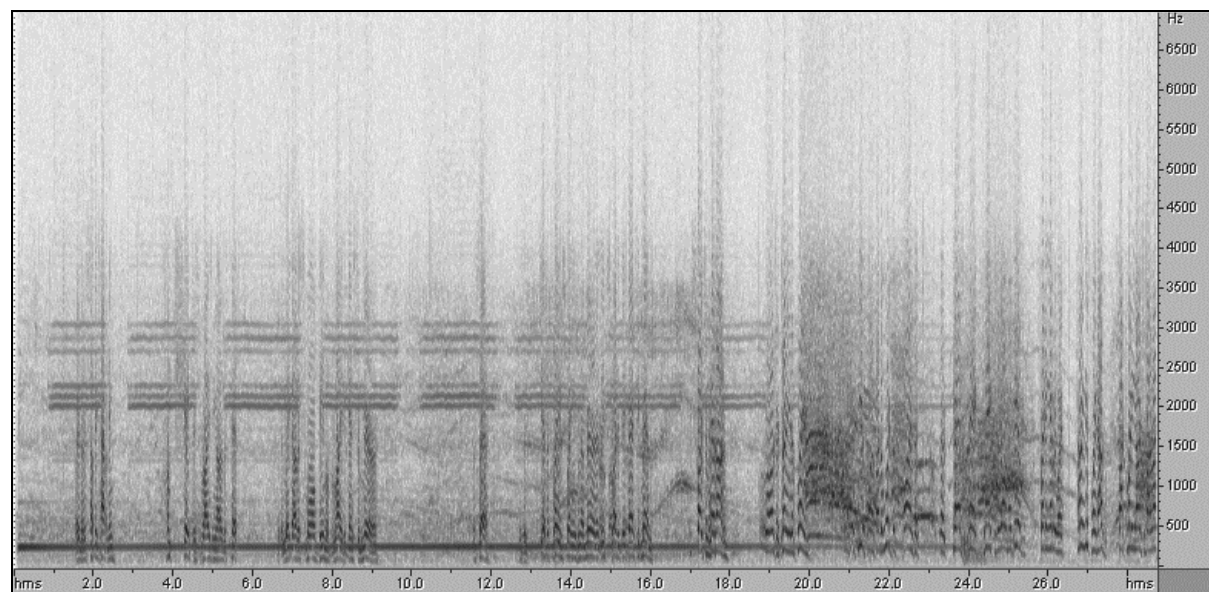
Wechselmontage..... Signal - präpariertes Klavier
 Pochen -Schläge -Stimme
 a -b -c a -b -c d..... d.....d+.....
 kürzer..... sehr kurz.....
 leiser sehr
 leise



Reportersstimme ruhig.....schneller + Schrei
 Unterbrechung
 Ansager. Unterbrechung – Informationen
 Ansage: Klavierstück

Ansager.

Orson Welles, The War of the Worlds (CBS, 1938): Abbruch einer Reportage (1'16'')

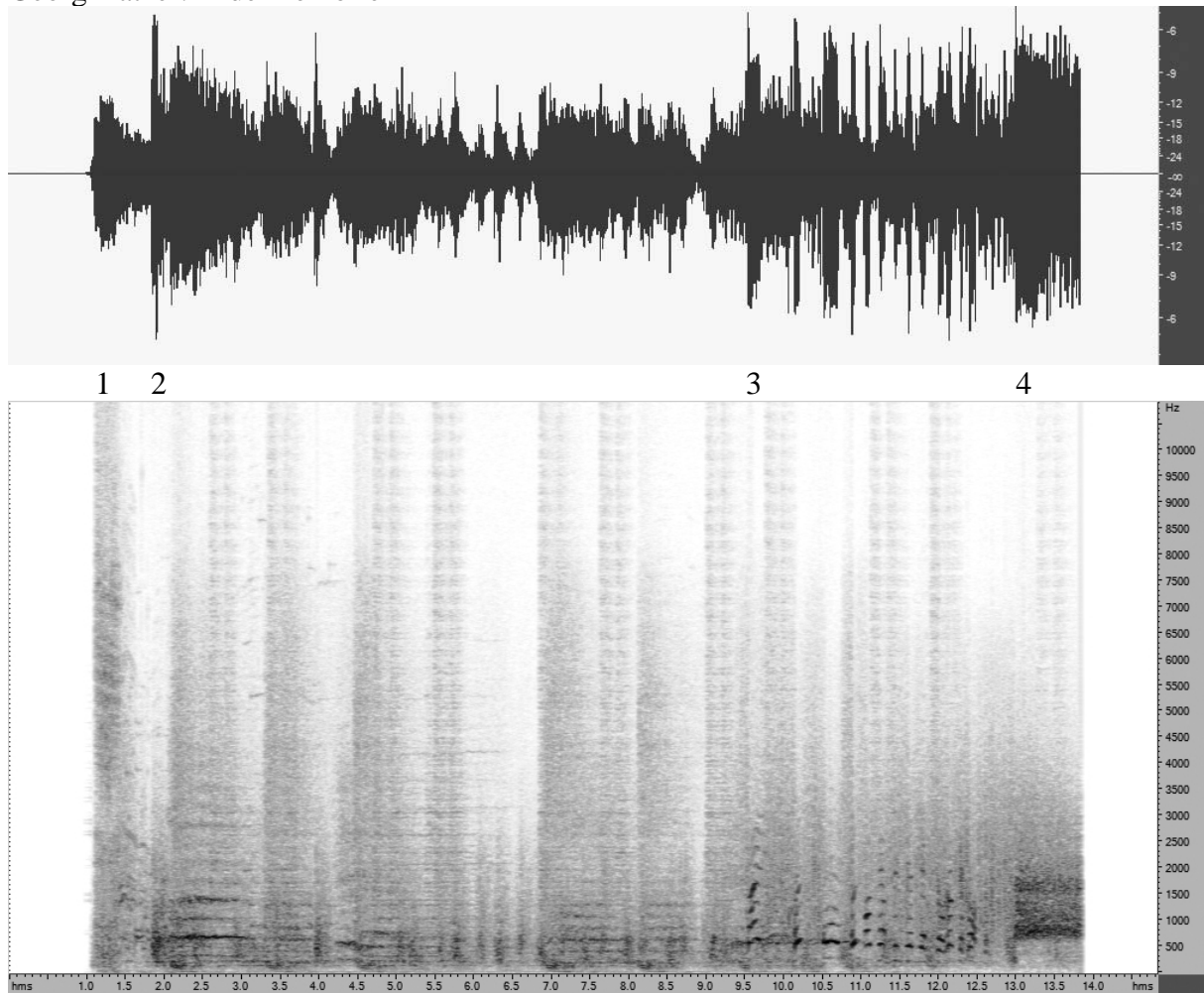


Heulton, Hupsignale.....
 +Schreie.....

Orson Welles, The War of the Worlds: Abbruch einer Reportage, Anfang (0'26'')

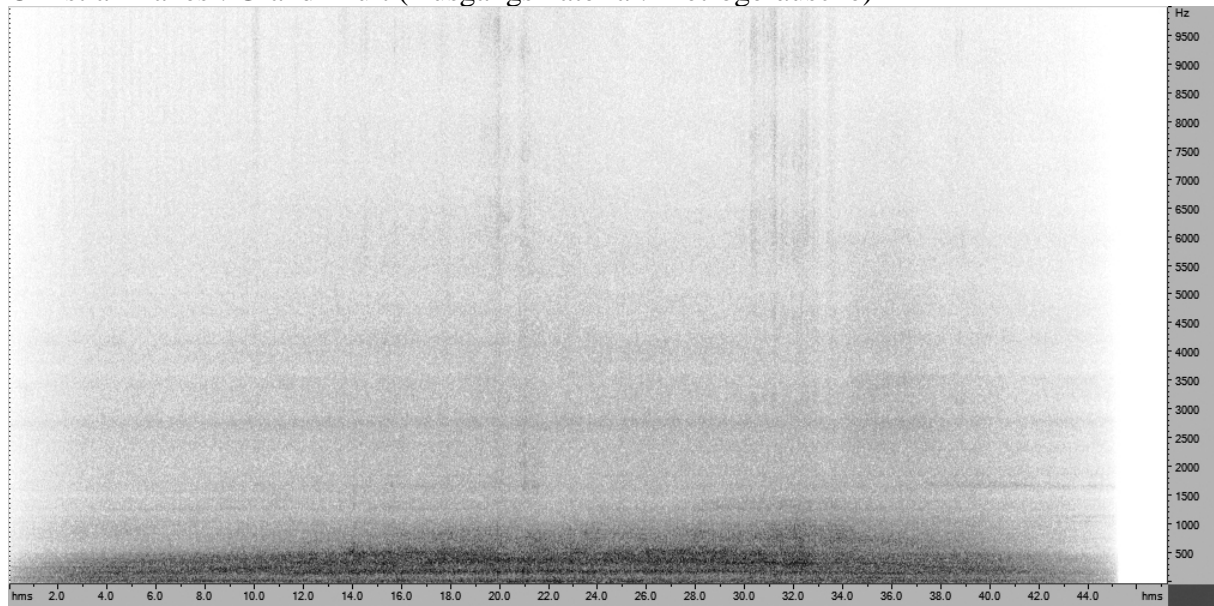
(Tonhöhen-Notation / Spektrogramm)

Georg Katzer: Aide-mémoire

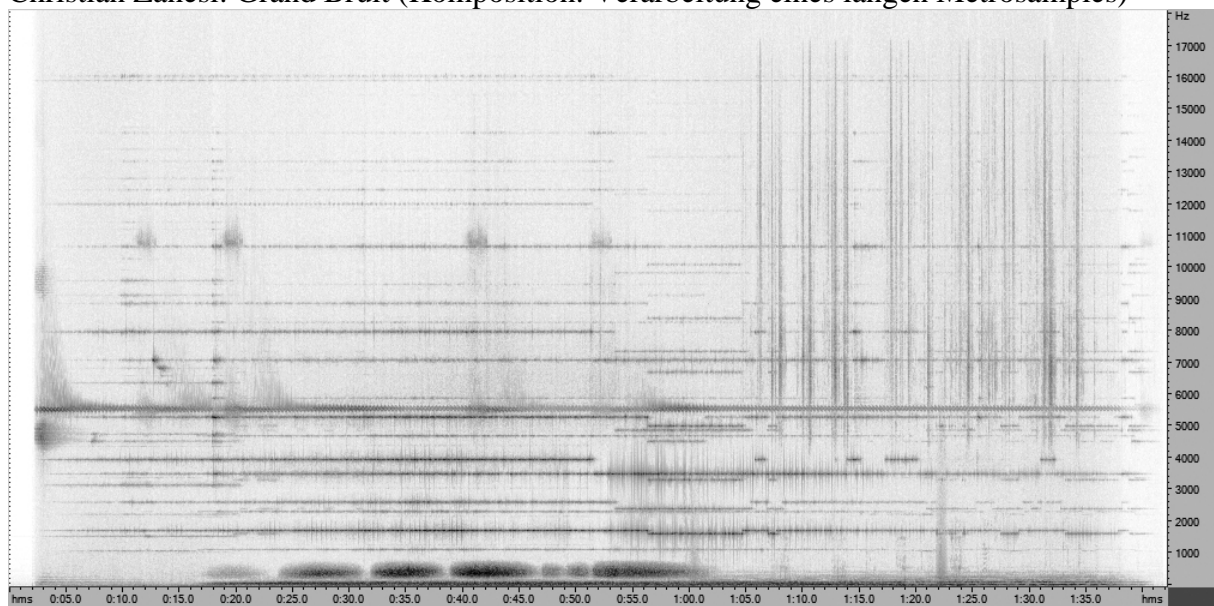


1. Signal: Zerstörungsgeräusch (krachend, splitternd)
2. Männergesang mit scharf akzentuierter Militärkapellenbegleitung: Volk ans Gewehr...
3. Adolf Hitler vor dem Reichstag (1. 9. 39): Seit 5 Uhr 45 wird jetzt zurückgeschossen.
4. Beifallsgeschrei (Reichstagsabgeordnete)

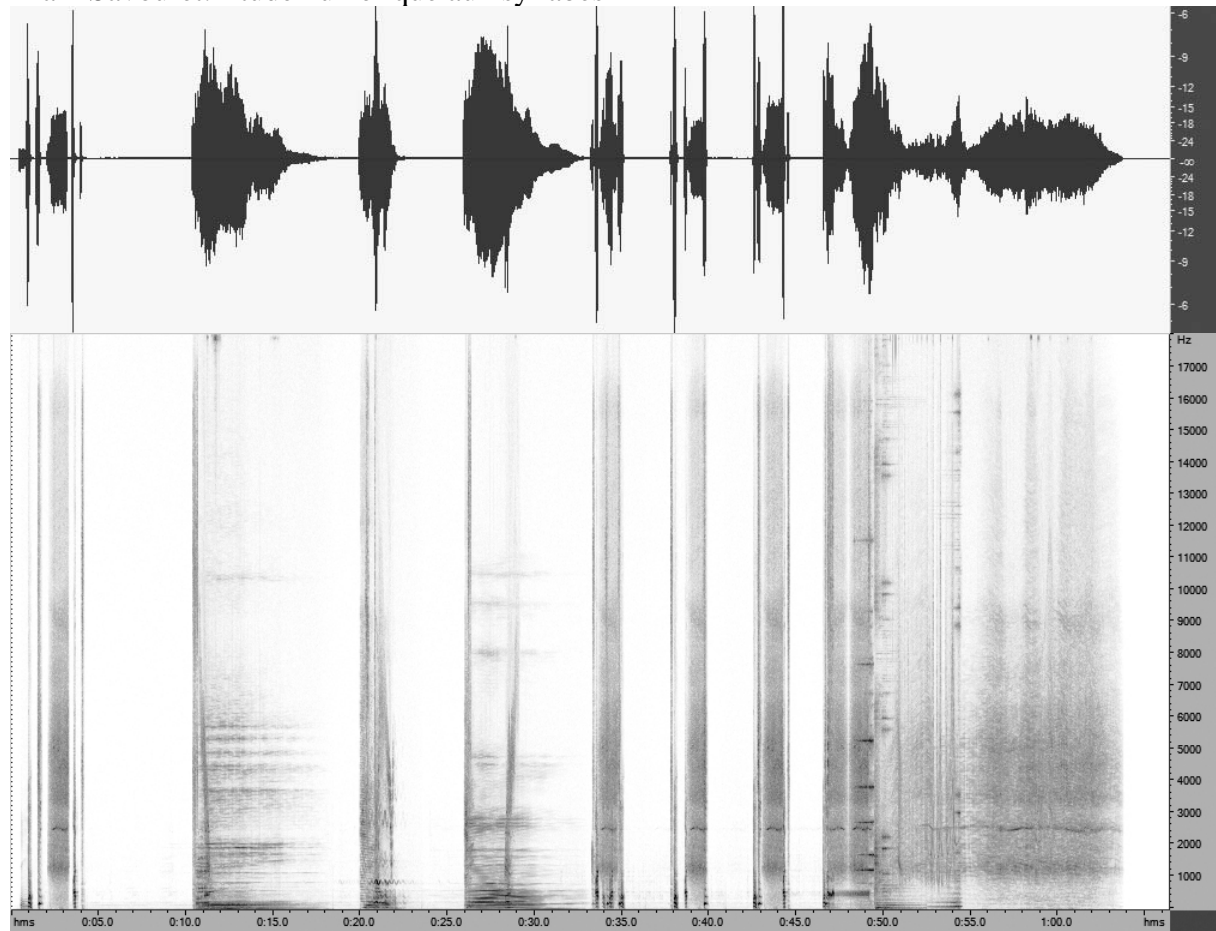
Christian Zanesi: Grand Bruit (Ausgangsmaterial: Metrogeräusche)



Christian Zanesi: Grand Bruit (Komposition: Verarbeitung eines langen Metrosamples)



Alain Savouret: Etude numérique aux syllabes

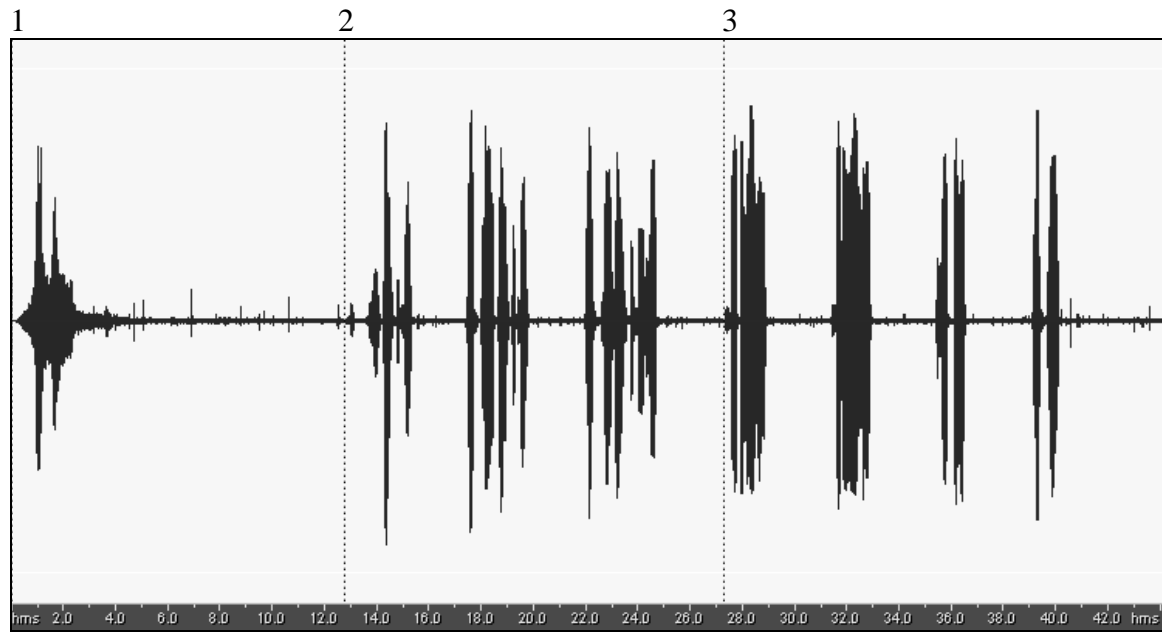


Ausgangs-
sample:
DON
QUI-
XOTE

Verarbeitungen:
3 komplexe Klänge

3 Gruppen mit
Silben-
permutationen

Kombination
(komplex, Gruppen)



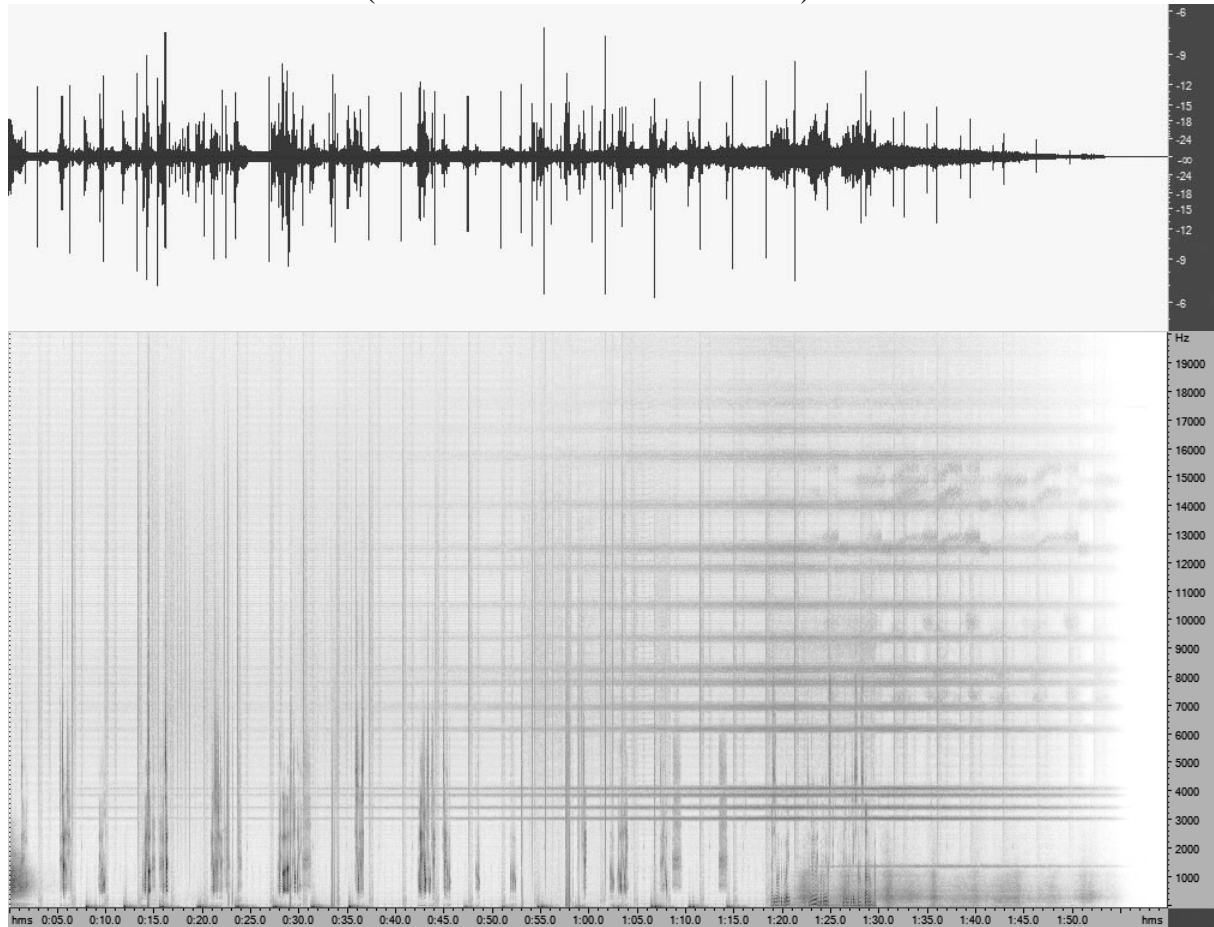
Welles Schluß
Heulton, Hupsignale
2X2L

2X2L calling

isn´t there anybody (on the air)?

Orson Welles, The War of the Worlds, Schluß

Christian Zanesi: Arkheion (Die Stimme von Pierre Schaeffer)



Stimme Pierre Schaeffer (1).....
stockend
der einsame Sprecher im Studio –
der einsame Hörer vor dem Radio

Stimme Pierre Schaeffer (2)
leise, melancholisch
Vereinzelung des Menschen

