

Ein Schwerpunkt der 17. Biennale für Elektroakustische Musik und Klangkunst der AdK Berlin-Brandenburg (28.09.-1.10.2017) war Hermann Scherchen gewidmet und seinem Elektroakustischen Experimentalstudio in Gravesano. Für dieses Studio hatte der Dirigent und frühe Klangforscher Anfang der 1960er Jahre eine rotierende Lautsprecherkugel entwickelt, die sich heute als Bestandteil von Scherchens Nachlass in der AdK befindet und kürzlich generalüberholt worden ist. Speziell für diese Kugel hatte die AdK drei Auftragswerke vergeben: an José María Sánchez Verdú, Wolfgang Heiniger und Kirsten Reese. Letztere berichtet von ihrer Begegnung mit Hermann Scherchens Arbeit und Denken und die Entstehung ihrer Komposition daraus. (die Red.)

Hermann Scherchen, geboren 1891 als Kneipersohn in Berlin, gestorben 1966, lässt sich als paradigmatischer, früher Vertreter »künstlerischer Forschung« bezeichnen. Sein Leben und Wirken waren äußerst vielfältig – als Dirigent führte er neben dem klassischen Repertoire von Beginn seiner Karriere an auch zeitgenössische Musik auf (zum Beispiel die Uraufführung von Schönbergs *Pierrot Lunaire* 1912). Gleichzeitig war er ein Pionier, was den Einsatz von Medien im Zusammenhang mit Musik betraf. Seine Persönlichkeit war geprägt von einer Offenheit und Weltzugewandtheit, die sich in allen seinen Themen und Aktivitäten spiegelte. Er zeichnete sich durch Interkulturalität aus, zum Beispiel war er nach Beginn des 1. Weltkriegs bis 1917 als »feindlicher Ausländer« in Russland interniert und erlebte die Oktoberrevolution mit, niedergeschrieben 1922 in den Erinnerungen *Russland in jenen Jahren*. Und er setzte sich mit Politik auseinander, eine seiner frühesten Radioaufnahmen ist 1930 das *Lehrstück/Der Lindberghflug* von Kurt Weill und Bertolt Brecht. Scherchen engagierte sich immer wieder für Musikvermittlung, indem er etwa Konzertprogramme auch mit »gehobener, guter« Unterhaltungsmusik zusammenstellte, um das Publikum zu bilden. 1954 gründete er das mit privaten Geldern finanzierte Experimentalstudio in Gravesano. In dessen Räumen führte er Experimente in allen nur möglichen Gebieten von Akustik, Aufnahme- und Lautsprechertechnik sowie elektronischer Klangbearbeitung durch und veranstaltete Symposien, zu denen er internationale Experten der verschiedensten wissenschaftlichen und künstlerischen Felder zusammenführte.

Lautsprecherkugel und *Gravesaner Blätter*

1961 wurde in Gravesano der rotierende Nullstrahler, genannt »atmende Kugel«,

Kirsten Reese

Tönende Botschaften

Dokumentarisches Komponieren mit Archivmaterialien von Hermann Scherchen

»pulsierende Kugel« oder auch »aktiver Lautsprecher«, als idealer, in alle Richtungen gleichmäßig abstrahlender Lautsprecher entwickelt.¹ Für diese Lautsprecherkugel und sechs Stimmen komponierte ich 2017 die *Atmende Kugel*², mit Bezug auf und unter Verwendung von in Gravesano durchgeführten Forschungen, wie sie in den Beiträgen der *Gravesaner Blätter* und den dazu gehörigen Schallplatten mit Klangbeispielen dokumentiert sind.³

Zu den in den *Gravesaner Blättern* (Heft 1-29, 1955-1966) behandelten Kernthemen zählen unter anderem Raumklang, Hörwahrnehmung, elektroakustische Komposition, stochastische Musik. Die Überschriften der Aufsätze der Zeitschriftenreihe spiegeln darüber hinaus die Bandbreite des Interesses von Scherchen und seinen Forscherkollegen: »Heilkunde und Musik«, »Leichte Musik und Elektrotechnik in Vergangenheit und Gegenwart« (auf der dazu gehörigen Platte finden sich Beispiele der »gravesanisch gefilterten modernen ›leichten Muse‹«, wie ein Kritiker es nannte⁴), »Erhaltung und Lagerung von Schallaufnahmen«, »Das Fernsehen: eine Zivilisationserscheinung«, »Tonband und Mikroport im Opernhaus« oder »Musikalische Klänge von Digitalrechnern«. Es geht um Urheber- und Leistungsschutzrechte, um die Architektur von Konzerträumen, Instrumentenakustik und anderes. Aber nicht nur die Bandbreite, auch die Art und Weise der Beschäftigung mit den Themen ist beeindruckend. Theorie und Experiment sind eng verzahnt, wissenschaftliche Erkenntnisse werden aufgegriffen und hinterfragt, phänomenologische und wahrnehmungspsychologische Untersuchungen mit ästhetischen Fragestellungen verknüpft. Zentral ist stets die *Relevanz* der Fragestellungen, die Bedeutung dieser Forschung für Mensch und Gesellschaft. »Sie wissen ja, dass er ein überzeugter Humanist und Demokrat war« schrieb Myriam Scherchen, die Tochter Hermann Scherchens, auf meine Anfrage, die Tondokumente für meine Komposition verwenden zu dürfen⁵. Der heute fast altmodisch emphatisch anmutende Begriff Humanist umfasst wohl genau auch diese Haltung zu Forschung und Praxis.

1 Der Nullstrahler in Aktion ist zu sehen in Luc Ferraris Portraitfilm *Quand un homme consacre sa vie à la musique, Portrait de Hermann Scherchen*, 1967,

2 <https://www.youtube.com/watch?v=0uVfqrXMcFI> (50'50 - 55'45).

3 Komposition für historische Lautsprecherkugel und 6 Vokalsolisten, UA 1.10.2017 Akademie der Künste Berlin, Neue Vocalsolisten Stuttgart, Festival KONTAKTE der Akademie der Künste Berlin.

4 Nürnberger Nachrichten 1957, veröff. in: *Gravesaner Blätter*, Heft 9, 1957, S.122.

5 Email von Myriam Scherchen an Kirsten Reese vom 1.7. 2017.



Utopie

Vertieft man sich in die Texte, spricht uns heute – neben der Intensität der Auseinandersetzung – das fremd anmutende, aber zugleich faszinierende, utopische Moment an: die positive Zukunftszugewandtheit.⁶ Die Lektüre ist aber nicht nur aus nostalgischem Interesse gerechtfertigt. Die Texte halten einer aktuellen Lektüre stand, da sie Fragen des Verhältnisses von Musik und Technik thematisieren, die bis heute Teil des Diskurses sind. Ein Beispiel von vielen: Am Ende seines Berichts über den Kompositionsprozess der Tonbandkomposition *Scambi* fügt Henri Pousseur an, dass er sich vorstellen könne, dass in Zukunft »Liehaber« »zu Hause« mit einfachen Magnetophonen und »etwas Klebe- und eventuell Weißband« »eigene ein- oder mehrschichtige Zusammenstellungen« möglicherweise mit »einer kleinen Raumaufteilung« erstellen könnten, um dem »aktiven Hörer das Erlebnis (...) lebendiger, schöpferischer Freiheit« zu verschaffen.⁷ Die Emanzipation der Hörer, die Interaktion des Publikums mit dem (elektroakustischen) Werk – immer wieder ging es um aktuelle Themen, nicht nur in den medialen Künsten.

Komponieren mit dem Archiv

Das Komponieren mit historischem Material – oder allgemeiner mit bereits existierendem Material – gibt es musikgeschichtlich immer schon als Komponieren mit Zitaten, in der jüngeren Musikpraxis durch Samples. Ebenso finden sich Beispiele für das Komponieren mit

Archiven beziehungsweise mit einer Sammlung von Materialien, die einen thematischen Zusammenhang herstellen, auch in der zeitgenössischen Musik, selbst wenn hier das Thema oft weniger profiliert ist als etwa in der Bildenden Kunst oder im dokumentarischen Theater.

Mein Ausgangspunkt war die mich schon in anderen Arbeiten beschäftigende Frage: Inwieweit können Inhalte – Diskursivität, Narrativität, Semantik – in eine akustische Kunst einfließen, insbesondere wenn nicht in erster Linie mit Text oder Textvertonung gearbeitet wird. Dieses *referentielle Komponieren* kann sich in ortsspezifischen Arbeiten beispielsweise auf den Raum beziehen. Beim Komponieren mit Medien liegt es besonders nahe, das *Dokumentarische* an Klugaufnahmen über das elektronische Medium, das dessen Intaktheit bewahrt, einfließen zu lassen. Das dokumentarische Material, verflochten mit Musik oder das dokumentarische Komponieren *als* Musik eröffnet weitere Perspektiven auf das Nachdenken über das »andere Sprechen« von Musik.⁸

Die »tönende Botschaft«

Wenn man mit (nicht-sprachlichen) dokumentarischen Medien komponiert, stellt sich die Frage, was »an Bedeutung« im Klangmaterial selbst vorhanden ist. Nach der Lektüre der *Gravesaner Blätter* aus der historischen Distanz kristallisierte sich für mich als eine der Kernfragen heraus: Was ist die »tönende Botschaft« im elektroakustischen Medium⁹ – und was nehmen wir von ihr wahr? Dieser Frage wird anhand von Sprachbeispielen experimentell nachgegangen. Pierre Schaeffer hebt die besondere Qualität der über das Mikrofon vermittelten Stimme hervor (»Ce n'est plus un texte, ce n'est plus une présence, c'est une voix.«¹⁰) oder die besondere Qualität von konkreten Klängen oder Instrumentaltönen, die elektronisch manipuliert werden (ein elektronisch tief transponierter Klavierton sei kein Klavierton mehr: »Certes ce n'est plus du piano.«¹¹). Es geht um das Verhältnis physikalischer Theorie zu der in der Praxis verorteten Wahrnehmung, es gehe, so Schaeffer, für den Menschen nicht nur darum, »die Botschaft der Natur zu entschlüsseln, sondern auch sich der Natur zu bedienen um die (eigene) Botschaft zu übermitteln« - »non seulement à déchiffrer le message de la nature mais encore à s'aider de la nature pour livrer son message«.¹²

Im Verlauf des Kompositionsprozesses machte ich eine interessante Erfahrung: Im Umgang mit dem Archivmaterial hörte ich zunächst die Gravesaner Platten durch, pick-

6 Einen Eindruck vom Tonfall der Aufsätze mag das Textkondensat der Begriffe und Passagen vermitteln, die ich zur Vertonung in *Atmende Kugel* ausgewählt habe, s. <http://kirstenreese.de/atmendekugel.html>

7 Henri Pousseur, *Scambi*, in: *Gravesaner Blätter*, Heft 13, 1959, S. 36-46.

8 Vgl. hierzu den Bezug auf Adorno bei Dieter Mersch in: *Kompositorisches Denken und Neue Technologien*, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Bd. 24 Mainz 2017, S. 67-80.

9 *Der Einfluß des Mikrophons auf die tönende Botschaft* ist der Titel der Schallplatte mit den Klangbeispielen zum Text von Pierre Schaeffer *L'intrusion de l'électroacoustique en musique*, Heft 2/3, 1956, S. 38-45.

10 Ebd., S.39.

11 Ebd., S.42.

12 Ebd., S.44.



links: Herrmann Scherchen mit dem 1959 gebauten, rotierenden Nullstrahler in seinem Experimentalstudio in Gravesano (© Hermann Scherchen Archiv in der AdK Berlin-Brandenburg) rechts: Aufführung von Kirsten Reeses Komposition *Atmende Kugel* mit den Vocalsolisten Stuttgart am 1.10.2017 im Studiosaal der Akademie der Künste Berlin.

te interessant erscheinende Stellen heraus, straffte das Material und überlagerte es. Diesen Vorgang wiederholte ich vielfach vor dem Hintergrund der sich parallel entwickelnden kompositorischen Ideen für die Vokalstimmen. Erst als der Auswahl- und Editierprozess schon weit fortgeschritten war, beschäftigte ich mich wieder systematisch mit den Aufsätzen der *Gravesaner Blätter*.¹³ Dabei stellte sich heraus, dass sich *im nachhinein* Wechselbeziehungen zwischen Texten und Klangbeispielen ergeben hatten, die auch Erklärungen dafür lieferten, was mich, rein vom Hören ausgehend, fasziniert hatte.

Die Beiträge der Gravesaner Platten haben Aura, Atmosphäre, Charakter, vermitteln eine mysteriöse Tiefe. Bei den Sprachbeispielen hängt dies mit dem zum Experimentieren ausgewählten Material zusammen, etwa die ersten Zeilen des Eichendorff Gedichts »Es war als hätt' der Himmel die Erde still geküsst« oder auch »Robespierres letzte Rede vor dem Konvent«. Aber auch abstraktere Sprachfragmente, scheinbar bedeutungslos, hören wir semantisch aufgeladen: wenn Logatome (»Nichtwörter«)¹⁴ gefiltert werden, wenn in einem Experiment »Ähnlichkeitsklassen« zwischen einundzwanzig vokalischen Lauten und achtzehn Frikativlauten durch Untersuchungspersonen festgestellt werden sollen, da die mit Messinstrumenten definierbaren Parameter von Schallereignissen zu wenig über die »wahrgenommenen Qualitätsgefüge« aussagen. Der Autor geht von der Hypothese aus, dass das »analytische Hören, falls es überhaupt möglich ist, die im ursprünglichen Erlebnis dominierenden Ganz-Eigenschaften zerstört«, und es sei sehr fraglich, »ob die aus ihrem Zerfall sich ergebenden Teilmerkmale wirklich auch als Momente die primäre Ganzheit aufbauen«¹⁵. Wir begegnen hier einem kommunikations-wissenschaftlichen Experiment mit philosophisch interpretierbaren Fragen: Was ist die »primäre Ganzheit« (Bedeutung) eines Klangs, eines Sprachlauts, wie stellen sich (Sinn-)zusammenhänge her?

Ein Großteil der Beiträge der *Gravesaner Blätter* und Schallplatten lassen sich in diesem

Sinn als Diskurs über Verstehen und Nicht-Verstehen, über Bedeutung und Botschaft lesen und hören: In jeder Abfolge von Signaltönen, die die einzelnen Klangexperimente trennen, in jeder Rauschsequenz, in jedem x-mal gefilterten gleichen Ausschnitt Musik »leichter Muse« oder »humanistischer« klassischer Musikbeispiele – steckt eine Botschaft. Auch längere dokumentarische Aufnahmen – einen »Weltbezug« herstellende field recordings zum Beispiel – sind zu finden: Eine Platte heißt *Jerusalem*¹⁶ und bietet die exemplarisch aufbereitete Montage von »Glockengeläute Jerusalemer Kirchen« und Aufnahmen syrischer, armenischer Gottesdienste (hier zeige sich, »wie aus üblichen mittelmäßigen Original-Reportagen ein eindringliches Dokument voller Poesie werden kann« heißt es in einem Zeitungsbericht). Ungeheuer beeindruckend sind die »9 Klänge im Jahre 1942 eingeschmolzener altösterreichischer Kirchenglocken«¹⁷. Als Beispiele früher Tonaufzeichnungen gibt es das Gebell eines »Nachtkampfs zwischen Schakalen und Hunden« sowie ein »Nächtliches Froschkonzert« und »Hämmernde Spechte«¹⁸ außerdem eine Schallplatte mit »Musik der Senoi (Malaya)« mit dem zugehörigen Text »Musik als Magie«¹⁹ und immer wieder Unterhaltungsmusik: Das US-amerikanische Duo Les Paul und Mary Ford hebt Pierre Schaeffer explizit als Beispiel für innovative »Rerecording« Techniken hervor, die einen orchestralen Klang hervorbringen.²⁰

Im Verlauf des Kompositionsprozesses wurde nicht nur der Zusammenhang von Texten und Klangbeispielen immer dichter, die ausgewählten Ausschnitte wurden meinem Empfinden nach im Vergleich zum ersten Durchhören immer reichhaltiger – als wäre ihre Tragfähigkeit, trotz der Anziehung und Faszination, die unmittelbar von dem Material ausging, zunächst noch nicht erkennbar gewesen. Dies deckt sich mit anderen Erfahrungen in eigenen Arbeiten und in denen anderer KünstlerInnen: dass »found material« erst durch die künstlerische Arbeit quasi aufgedeckt wird. Erst die Bearbeitung, und sei es nur das Auswählen, das immer differenziertere

13 Die Zuordnung der Klangbeispiele auf den Platten zu den Texten ist nicht immer offensichtlich.

16 Schallplatte zu Heft 18, 1960.

17 Schallplatte zu Heft 19/20, 1960.

18 Schallplatte zu Heft 22, 1961.

14 Schallplatte zu Heft 10, 1958.

19 Schallplatte zu Heft 26, 1965.

20 Pierre Schaeffer, *L'intrusion de l'électroacoustique en musique*, H.2/3, 1956, S.41, und Schallplattenbeitrag *Die Technik der Mixturaufnahme*.

15 G. Ungeheuer, *Ähnlichkeitsklassen bei Schallsignalen*, Heft 19/20, 1960, S.151-157.

Zusammenziehen des Materials und die damit verbundene Durchdringung, bewirkt, dass dieses Material quasi frei geschält wird.

Auch wenn der Verdichtungsprozess das Ausgangsmaterial beziehungsweise den Blick darauf schon verändert, steht beim »dokumentarischen Komponieren« das Originalmaterial neben dem neu oder abgeleitet Komponierten und ist teilweise noch als »Intaktes« präsent; als solches soll es auch gehört werden. Die Frage, die mich im Kompositionsprozess immer beschäftigte war, inwieweit das Originalmaterial, stark gekürzt, verdichtet, in neuem Kontext, noch für sich »spricht«. Vermittelt es noch seine Botschaft? Bei dem oben erwähnten Experiment, in dem die Probanden Ähnlichkeiten zwischen Sprachlauten erkennen sollten, wurde zwischen den zu beurteilenden Lautpaaren jeweils vier Sekunden Pause gelassen: »Die Beurteilungszeit wurde deswegen so kurz gehalten, damit die Versuchspersonen nicht zum Grübeln oder zur rationalen Analyse verleitet wurden.«²¹ Ist diese Pause, die Pause des Hörens und Verarbeitens, des möglichen Verstehens, hörbar, erkennbar, wenn sie in einem zweiminütigen Abschnitt der Komposition vorkommt?

Die Form der *Atmenden Kugel* spiegelt die Orientierung an den Dokumenten wider, denn sie entwickelte sich zunächst aus der Reihenfolge der Klangbeispiele auf den Platten. Im Laufe der Arbeit wurde dann, der Verdichtung folgend, zusammengefasst, verschränkt und nach dramaturgischen Gesichtspunkten modelliert. Die Reihung kurzer Teile, jeweils mit einem oder mit mehreren zusammengehörigen Tondokumenten im Mittelpunkt, blieb jedoch als Struktur erhalten. Die Reihung verweist einerseits auf das Systematische der Untersuchungen auf den Platten (die Schallplatten als eine *Forschungsreihe*). Andererseits steht sie auch für ein Aufblättern und Durchblättern, für eine exemplarische Reise durch den Materialfundus der *Gravesaner Blätter* und der dazugehörigen Platten, deren Themenvielfalt von einem offenen Erkenntnisinteresse geleitet war.

»Resultatsfiguren« und Resonanz

Neben dem Auswahl- und Verdichtungsprozess fand natürlich auch eine Transformation und Ableitung von kompositorischem Material statt, insbesondere auf die Komposition der Vokalstimmen bezogen, die ja in jedem Fall Umwandlung – unter anderem über immer wieder angepasste Tonhöhenerkennungsalgorithmen – und Abstraktion beinhaltet. Darüber hinaus gab es nur wenige Eingriffe in Form elektronischer Manipulationen des

50 Originalmaterials. An einigen Stellen fließen

gesampelte Stimmen (der Sänger/innen der Vocalsolisten) ein, ebenso gesampelte Klänge aus dem Originalmaterial, über Midi wieder als Tonhöhen »gespielt«.

Eine Form der Bearbeitung ergab sich »zufällig« durch die Verwendung von zwei verschiedenen Überspielungen der Gravesaner Schallplatten. Um sie in Hinsicht auf die Qualität (Knacksen, Übersteuerung) zu vergleichen, legte ich die Überspielungen in der Zeitleiste der Software übereinander; die unterschiedlichen Drehgeschwindigkeiten ergaben in Bezug auf Zeitstruktur und Frequenz kleinst-teilige und nicht-gleichmäßige Verschiebungen, eine *analoge Differenz*, die dem Drehen der Kugel zu entsprechen schien. (Erst im Nachhinein las ich Pousseurs Anmerkung zu den Magnetophonen in *Scambi*: »Eine strenge Synchronisation der Bandlaufgeschwindigkeiten braucht es ja hier nicht zu geben und die kleinen Verrückungen der Überlagerung ergeben im Gegenteil immer neue Resultatsfiguren, die mir der Aufmerksamkeit würdig scheinen.«²²). In Abschnitt X der Komposition, *Rücklauf*, die sich wieder auf Experimente Pierre Schaeffers²³ bezieht, wurde mit größeren zeitlichen Verschiebungen gearbeitet.

Resonanz und Performativität

Eine wichtige Rolle in *Atmende Kugel* spielt neben der Wirkung der Drehung auch der Klang der Kugel selbst. In bestimmten Frequenzbereichen und Klängen trat eine spezifische Resonanz mit besonderer Präsenz hervor – Scherchens Stimme zum Beispiel schien besonders gut zur klingenden Kugel zu passen. Die Bedeutung der Vokalisten, ihre Rolle in *Atmende Kugel* lässt sich am ehesten als ein *Mitsingen* beschreiben. Die Sänger/innen verkörpern eine äußere, kommentierende Stimme, empathisch, mit weniger Distanz als die Zuhörer. Die Sänger/innen vollziehen nach, lassen sich ein und stehen für den performativen Aspekt der Komposition. Sie sind Körper auf der Bühne, so, wie die in der Mitte der Bühne stehende Kugel selbst auch performativ ist. Kreisend projiziert sie die Klänge in alle Richtungen, auch die Sänger positionieren sich um die Kugel herum – es entsteht ein akustisch wirksames Bild des Verschränkens von Ausgangsmaterial und dessen Transformation. Die Stimmen klingen teilweise unverstärkt, teilweise – mit unterschiedlichen Hallanteilen – über die Kugel verstärkt. Die Sänger/innen sind Menschen, während die Kugel die Maschine verkörpert. Beide haben aber ihren Ausdruck, ihre Mittlerfunktion, sind Medien. ■

21 Vgl. Ähnlichkeitsklassen bei Schallsignalen, Heft 19/20 1960, S.151.

22 Henri Pousseur, *Scambi*, in: Heft 13, 1959, S.46.

23 Schallplatte zu Pierre Schaeffer, *Anmerkung zu den »zeitbedingten Wechselwirkungen«*, Heft 17, 1960.