

# Ausdifferenzierung

## Kanonbildung in der elektroakustischen Musik

In einer Gattung, die wie kaum eine andere sich dem Neuen, Unbekannten und grenzenlosen Experimentieren verschrieben hat, nach einem Kanon und mit ihm einhergehenden Regeln zu suchen, erscheint zunächst eine Kontradiktion zu sein. Doch die elektroakustische Musik blickt inzwischen auf eine gewisse historische Entwicklung zurück, die, egal, ob man diese zu Beginn oder zur Mitte des 20. Jahrhunderts ansetzt, bereits mehrere Generationen von Komponisten auf allen Kontinenten mit jeweils anderen Kompositionskonzeptionen bzw. Musikstilen beschäftigte, so daß man, wenn schon nicht verbindliche Regeln, so doch zumindest Regelmäßigkeiten bzw. Gemeinsamkeiten feststellen kann, die sich im Verlauf der Zeit ausdifferenziert haben. Dies ist schon am Beispiel der Gattungsdefinition zu beschreiben. So hat die technische Entwicklung dazu geführt, daß elektroakustische Mittel heute in jeglicher Art von Musik zur Anwendung kommen. Die noch Mitte der 80er Jahre gängige Definition elektroakustischer Musik, als jene, die mit elektronischen Mitteln ganz oder teilweise erzeugt wird, ist also heute unspezifisch und damit obsolet geworden. Die historische Ansätze elektroakustischer Musik fortschreibende Praxis operiert daher nach einer unausgesprochenen Regel, der zufolge die Bezeichnung elektroakustische Musik auf Kompositionen und Produktionen zutrifft, bei denen elektronische Mittel substantiell beziehungsweise konzeptionell tragend sind. Musik, bei deren Komposition und Produktion die Elektronik als reines Hilfsmittel zum Einsatz kommt und sei dies auch noch so elaboriert, wäre damit ausgeschlossen. Dasselbe gilt für Musik, bei der die elektronischen Mittel zwar substantiell sind, bei der zugleich aber auch starke Elemente der traditionellen Musik wie Rhythmus, Harmonie und/oder Melodie zu finden sind, wie in New Age-, Entspannungsmusik und ihrem »Gegenteil« Techno. Die elektroakustische Musik grenzt sich von diesen Stilen auf der Klangoberfläche insofern ab, da nur selten traditionelle Elemente wie Melodie, Harmonie und Rhythmus/Metrum in unverfälschter Klarheit vorkommen oder anders formuliert: Jede elektroakustische Komposition mit hohem Anteil der genannten traditionellen Elemente setzt sich zumindest bei einigen Hörern dem Verdacht aus, mit Stilen der Unterhaltungsmusik zu liebäugeln. Eine unumstößliche Regel für den gesamten Bereich der elektroakustischen Musik zu allen Zeiten ist daraus nicht ableitbar. Das für die gesamte Avantgarde und experimentelle Musik ab den späten vierziger Jahren herrschende »Harmonie-, Melodie- und Rhythmusverbot« galt natürlich auch für die elektroakustische Musik

dieser Zeit, doch wurde es in beiden Bereichen inzwischen gelockert und gilt daher heute nur eingeschränkt. Man wird also seine Schwierigkeiten haben, Regeln für die gesamte elektroakustische Musik zu finden, handelt es sich dabei doch um einen weit gefächerten und kaum überschaubaren Bereich von Musik und Klangkunst, bei dem ein ständiger Austausch von Stil- und Produktionsmitteln beziehungsweise deren ständige Neuorganisation zu beobachten ist.

Es ist vermutlich dieser Mangel an greifbaren Regeln, der dazu geführt hat, daß unter Freunden der elektroakustischen Musik bis heute der einzige Schulen-Streit aus der Frühzeit der elektroakustischen Studios bekannt und präsent ist. Immer wieder angesprochen und diskutiert hat er im Rückblick eine Tragweite angenommen, die weder von der kurzzeitigen Praxis in den frühen fünfziger Jahren noch von der etwas länger anhaltenden Theoriediskussion bis in die frühen sechziger Jahre gerechtfertigt erscheint. Tatsächlich ging es im Anfang um zwei völlig verschiedene Konzepte zur Komposition und Produktion mit elektronischen Mitteln. Während man in Köln, im Studio des WDR mit abstrakten Klängen Zwölfton- und serielle Kompositionen anfertigte und dies als »elektronische Musik« bezeichnete, verarbeitete man in Paris, im Studio des französischen Rundfunks, zunächst ausschließlich aufgenommene reale Klänge zur »musique concrète«. Beide Ansätze ließen sich, entgegen den Absichten der Studioleiter Herbert Eimert und Pierre Schaeffer, nicht lange getrennt halten. Karlheinz Stockhausen war wohl der erste, der die Trennung ignorierte, indem er sowohl mit aufgenommenen und abstrakten Klängen in serieller Anordnung seinen *Gesang der Jünglinge* 1955 realisierte, doch es dauerte nicht lange, bis auch in Paris abstraktere Klangquellen verwendet wurden. Unabhängig von den tatsächlichen kompositorischen Entwicklungen blieben die beiden Studioleiter jedoch bei ihren theoretischen Positionen und bauten sie noch eine Zeit lang aus. Dabei hatte die Abgrenzung vom jeweils anderen einen gewissen Stellenwert in der Definition der eigenen Herangehensweise, das heißt, im Stil der Zeit wurde Abgrenzung durch bis an Diffamierung heranreichende Ablehnung 23

vorgenommen. Aus der heutigen Perspektive lesen sich diese Ablehnungen als unverständliche Rivalität, bei der besonders die große Unkenntnis über die Prinzipien der anderen Seite auffällt. Kurzum: es gelang nicht, verbindliche Kompositionsregeln zu installieren, zumal, da neben den Studios in Köln und Paris schnell andere Studios entstanden, in denen weniger dogmatische Vorstellungen zur Komposition und Produktion elektroakustischer Musik auch im Experiment herrschten und den Komponisten ein größerer Freiraum für eigene Ansätze und Experimente gegeben wurde.

Die Ansätze und Experimente standen nicht zuletzt in enger Verbindung mit den jeweiligen Gegebenheiten in den Studios, sprich: mit den vorhandenen technischen Geräten, finanziellen Mitteln und dem technischen Personal, das bei der Umsetzung der Ideen seitens der Komponisten helfen konnte und sei es, indem Techniker und Ingenieure neue Geräte und Verfahren überhaupt erst entwickelten. Dazu ist zumindest eine Verständigung zwischen Komponist und entwickelndem Ingenieur über Möglichkeiten und Grenzen der Arbeit des anderen nötig. Je näher Kategorien und Denkweisen beider Disziplinen einander angepaßt werden können, umso besser die Verständigung. Im Idealfall arbeiten Komponist und Ingenieur gemeinsam an einer elektroakustischen Komposition. Da diese auch immer zugleich Produktion ist, nehmen nicht zuletzt auch die verwendeten Geräte, das heißt ihre klanglichen und technischen Spezifika, Einfluß auf die Komposition. Diese kann mit dem Wissen über die Funktions- und Wirkungsweise der Geräte kontrolliert werden.

Es ist daher nicht verwunderlich, daß sich mit der Zeit Komponisten zunehmend in das Gebiet der Technik einarbeiteten. Nicht selten sind heute und damals sogar Studienabschlüsse in Elektrotechnik, Informatik oder ähnlichem neben dem Kompositionsdiplom erlangt worden. Dies verringert mit Sicherheit Verständigungsprobleme, heißt jedoch nicht zugleich, daß mit der Personalunion von Komponist und Ingenieur/Techniker eine Situation geschaffen wäre, die mit der Komposition traditioneller akustischer Musik vergleichbar ist. Denn der Unterschied zwischen Technik und Musik bleibt nach wie vor grundsätzlich erhalten und muß für eine elektroakustische Komposition, bei der die genannten Mittel zur Substanz gehören, auf die eine oder andere Weise aufgehoben werden. Es läuft also darauf hinaus, daß die Technik und ihre Gegebenheiten direkt in die elektroakustische Musik eingehen. Sie bringen einen Komplex neuer Regel-

möglichkeiten mit ein, die sich aus ihren Spezifika und ihren Herstellungsmethoden ergeben. Dabei ist zumindest theoretisch ein großer Unterschied, ob man Klang erzeugende, technische Geräte zur Komposition und Produktion von Musik heranzieht oder ob man die Herstellungsmethoden für diese Geräte dazu verwendet. Denn während man im ersten Fall mit der einfachen Handhabung eines bestehenden Gerätes auskäme, bedeutet der zweite Fall, daß man zumindest über ein gewisses Maß an physikalischem und mathematischem Wissen verfügen muß und darüber hinaus eine Vorstellung davon hat, wie man dieses musikalisch einsetzen kann.

In der Realität der elektroakustischen Musik vermischen sich beide Ansätze auf verschiedenste Weise, so daß hier die Auswirkungen auf die elektroakustische Musik systematisch in drei Szenarien dargelegt werden sollen: Die Übertragung technischer Entwicklungen in die Musik, die Kanonisierungswirkung von Studios, das heißt verschiedener Anordnungen unterschiedlicher technischer Geräte zur Herstellung elektroakustischer Musik und die Folgen komfortabler Software.

## Übertragung technischer Entwicklungen

Die nicht selten vorkommende und längst etablierte Form der Musikproduktion und Komposition ist besonders bei Komponisten anzutreffen, die über tiefes naturwissenschaftliches und mathematisches Wissen verfügen und daher in der Lage sind, bestehende Geräte und Computerprogramme in Einzelheiten ihrer Funktionsweise zu verstehen, sie nötigenfalls in Hinblick auf ihre Komposition zu modifizieren oder sogar selbst neu zu entwickeln. Sie müssen daher Musik in ihrer klanglichen und physikalisch-mathematischen Dimension denken können, und so hält das mathematisch-naturwissenschaftliche Denken und dessen Größen Einzug in die Musik – übrigens auch in die rein akustische, wie Xenakis, die französischen Spektralisten und andere überzeugend gezeigt haben. Auf dem Gebiet der elektroakustischen Musik findet dabei meist ein Teil der kreativen Arbeit in der technischen Geräte- oder Programmentwicklung statt, etwa, wenn spezielle Programme für eine Komposition geschrieben werden, wie dies ebenfalls Xenakis, Herbert Brün, Barry Truax und viele andere seit den späten fünfziger Jahren tun. Die Folge ist eine Verschiebung der künstlerischen Arbeit in die Konzeption einer Komposition, während das klangliche Resultat, die eigentliche Musik, kaum mehr als das vorher bestimmte Ergebnis der Konzeption beziehungs-

weise der nachfolgenden Programm- und/oder Geräteentwicklung ist. Natürlich lassen sich Konzept und Programm in Hinblick auf das klangliche Resultat koordinieren, das heißt, die Musik ist nicht unbedingt zufälliges Ergebnis, sondern sie läßt sich weitgehend planen und exakt kalkulieren. In jedem Fall bleibt aber zweierlei zu konstatieren: Erstens haben komplexe Mathematik und Naturwissenschaft relativ direkt in diese Art Musik Einzug gehalten und zwar eine weit komplexere Mathematik (die zudem auch nicht mehr in direktem Zusammenhang mit Akustik und anderen musiknahen Gebieten steht), als dies in vorhergehenden Epochen je der Fall war. Zweitens bedeutet die Verschiebung der künstlerischen Arbeit in die Konzeption und Programmentwicklung, das heißt in vorklangliche Stadien der Musik, daß auch eine Verlagerung der die gesamte Kunst betreffenden Originalitätsregeln stattfindet, was für die Hörer meist bedeutet, daß es keine verlässlichen beziehungsweise vorhersehbaren Strukturen mehr an der Klangoberfläche geben kann, an denen sie sich orientieren können. Dies erklärt zumindest, warum Konzerte elektroakustischer Musik bis heute gelegentlich den Eindruck von Treffen in alchemistischen Zirkeln erwecken.

## Kanonisierungswirkung von Studios

Trotz der nachlassenden Bedeutung großer Studios für die Produktion und Komposition elektroakustischer Musik ist ihr Einfluß lange Zeit sehr groß gewesen und aufgrund gewachsener Strukturen wie dem Besitz außergewöhnlicher bzw. einmaliger Geräte und einmaligen Know-hows teilweise immer noch sehr hoch. Das bekannteste Beispiel dürfte wohl das Acousmonium des GRM in Paris sein, ein Lautsprecherorchester, das aus mehr als vierzig, meist getrennt aussteuerbaren, verschieden großen Lautsprechern besteht. Aufgrund des Aussehens der meisten ihrer deutlich aus den frühen sechziger Jahren stammenden Stücke besitzen sie zudem einen unverwechselbaren visuellen, neben dem ohnehin außergewöhnlichen akustischen Eigenwert. Zahlreiche Komponisten haben speziell dafür komponiert und tun dies noch heute, das heißt, ihre Kompositionen berücksichtigen die subtilen, dreidimensionalen Klangmöglichkeiten des Acousmoniums mit dem Nachteil, daß sie anschließend praktisch nicht auf anderen Lautsprechersystemen abspielbar sind. Der Einfluß anderer Studios auf elektroakustische Kompositionen ist sicher weniger auffällig, aber damit nicht weniger bedeutungsvoll. Das gilt auch für die Zusammenstellung aller Geräte, die Spezifi-

kation einzelner Geräte, besonders von Synthesizern und Computerprogrammen, deren Aufbau und Funktionsweise extrem unterschiedlich sein kann. Es ist daher durchaus ein Unterschied, ob ein Komponist als Gast in einem Studio arbeitet oder ob er ständig dort ist und vertrauter mit den technischen Möglichkeiten umgehen kann. Deshalb müssen Komponisten, die im Pariser IRCAM arbeiten möchten, zunächst einen Einführungskurs in die Arbeitsweise des Studios besuchen und anschließend über einen geraumen Zeitraum am Konzept ihrer Komposition arbeiten, bevor sie dort tatsächlich produzieren dürfen. Auch die allgemeine Handhabbarkeit kann also ebenso wie Benutzungsregeln und Diskussionsforen mit anderen Studiobesutzern die Entstehung von Kompositionen und Produktionen beeinflussen, wie das bereits angeführte Beispiel des WDR-Studios zeigt, in dem sich selbst Ligeti in den fünfziger Jahren in seriellem Kompositionsweisen übte. Jedes Studio ist für sich ein System, das auf den Komponisten und seine Musik einwirkt, von beiden aber auch Anregungen zurückerhalten kann, das heißt, beide wären dann zumindest zeitweilig Teil des Systems.

## Kanonisierungswirkung komfortabler Software

Die heute wohl gebräuchlichste Form elektroakustischer Musikproduktion ist die am eigenen PC. Sie erfordert nicht mehr zwingend die Arbeit in einem Studio, das meist im PC oder Laptop integriert ist. Die scheinbar lapidare Voraussetzung ist der Besitz entsprechender Hard- und Software. Trotz der inzwischen eingetretenen Reduktion in Größe und Preis kann sie immer noch erhebliche Kosten verursachen. Es ist daher naheliegend zu vermuten, daß Komponisten entweder zu Kompromissen oder Umwegen greifen müssen, um ihre Konzepte umsetzen zu können. Die Situation ist also zunächst nicht unbedingt anders als in den Studios, wo letztlich auch Kapazitäts- und Finanzgrenzen existieren. In Hinblick auf die gewachsenen intellektuellen wie sozialen Strukturen eines Studios besteht jedoch ein erheblicher Unterschied. Es kann nicht pauschal beurteilt werden, ob individuell geknüpfte Kontakte dies adäquat ersetzen; noch lange nach Beginn dieser Entwicklung in den achtziger Jahren wurde zumindest von den Komponisten ein Mangel an Kontakten und eine Tendenz zur Vereinzelung beklagt. Es ist zu vermuten, daß dieser Mangel inzwischen anderweitig ausgeglichen wurde, etwa durch die Existenz des Internet und seine Diskussionsforen, e-mail-Möglichkeiten etc., was im 25

Vergleich zur Situation im Studio eine Verbreiterung der Diskussionsbasis bedeutet. Mit ihr einher geht fast zwangsläufig die Notwendigkeit, auch die Verständigungsbasis zu verallgemeinern. Lange und minutiöse Gespräche haben dort keinen Platz mehr. Es entsteht ein an Aktualität orientierter Diskurs. Der paßt zwar in eine Musikgattung, die, wie eingangs erwähnt, das Neue und Unbekannte hörbar machen will, hat jedoch auch eine Kehrseite, die in der ungeheuren Produktivität auf dem Gebiet der klanglichen Software-Entwicklung liegt. Immer neue Methoden zur Klangentwicklung und -beeinflussung werden diskutiert und in meist komplexen Softwarelösungen angeboten; gleichzeitig werden »alte« Programme erweitert, verfeinert, kontinuierlich nachentwickelt und dabei scheinbar in ihrer Handhabung vereinfacht. Dennoch muß für ihren Umgang zuvor alles Neue erarbeitet und gelernt werden: neue Klangbearbeitungsprogramme mit immer neuen Produktionsmethoden und -parametern, neue Programmverläufe, neue Programmaspekte, neue graphische Oberflächen, neue Tastenkombinationen zur Bedienung etc. Das kostet Zeit. Dazu kommen ständig neue Rechnergenerationen mit größeren Kapazitäten und mehr Rechengeschwindigkeit, wobei es bei einer Neuanschaffung nicht selten zu Konflikten zwischen alter und neuer Hard- und Software kommt, deren Behebung wieder Zeit kostet. Das Problem, das jedem Computerbenutzer bekannt sein dürfte, gilt für die elektroakustische Musik auf Computerbasis verschärft, zumindest dann, wenn man im Gespräch mit anderen bleiben will, muß man alle Neuigkeiten kennen und bewerten können.

Es ist wie im Märchen vom Hase und dem Igel: Technik und reine Ingenieure sind in der Überzahl und die Komponisten dazu verdammt, chancenlos ihren Angeboten hinterher zu produzieren. Die Situation wäre fürchterlich für die Musik, gäbe es nicht auch immer wieder Komponisten, die das Aktualitätsgebot souverän ignorieren, die meisten technischen Neuerungen über das Hörensagen kennenlernen und sich erst dann mit ihnen beschäftigen, wenn sie ihnen für ihre Arbeit sinnvoll erscheinen. Dies schließt zwar die bereits beschriebene Wechselwirkung zwischen Komposition und Anwendung technischer Geräte und Programme nicht grundsätzlich aus, macht aber auch deutlich, daß die Produktion von Neuem nicht notwendig mit dem Einsatz und der Entwicklung neuer Technik in direkter Verbindung steht. Der von allen Ingenieuren gehegte und von vielen Komponisten zumindest zeitweilig auch erfüllte Wunsch nach Anwen-

26 dung der immer neuesten Software in Kompo-

sitionen ist bestenfalls eine kanonartige Forderung, die der Realität der elektroakustischen Musik nur in Teilen standhält.

Es gibt nämlich durchaus andere Ansätze, bei der kommerzielle und etablierte Software in Maßen zum Einsatz kommt und die Innovation auf die Originalität des Hörbaren beschränkt ist. Bei Komponisten/Künstlern wie Mario Verandi, zahlreichen Vertretern der Neuen elektronischen Musik und anderen entsteht zumindest dieser Eindruck. Weder sind Klangcollagen noch ruhige Klanggewebe oder Klanginstallationen an sich sonderlich neu, auch die meiste Studiosoftware gibt es zahlreich und inzwischen fast standardisiert. Und doch gelingt es einigen dieser Komponisten, das Hörinteresse auf die Klangentwicklung und deren Verläufe zu richten, sich auf die Musik einzulassen und sie selbst als neuartig zu empfinden, ohne nach den speziellen Methoden ihrer Herstellung zu fragen.

## Regelmäßigkeiten von außen

Wie jeder Stil und jede Gattung ist auch die elektroakustische Musik kein isoliertes Phänomen, sondern entsteht in regionalen und sozialen Zusammenhängen, die ebenfalls auf sie Einfluß nehmen. Trotz aller Vernetzung und internationaler Zusammenarbeit gibt es spürbare regionale Differenzen in der Musik, etwa von Komponisten der Ost- und Westküste der USA und/oder verschiedenen Regionen Europas, die Ähnlichkeiten zu anderen Musikstilen und Kunstbereichen der Region und/oder des weiteren sozialen Feldes aufweisen. Sie sind auch in der Musik international operierender, elektroakustischer Komponisten anzutreffen, sind jedoch zu partikulär und daher nicht als soziale und regionale Stile und Spezifika genau formulierbar. Damit fehlt auch hier ein expliziter Kanon. Es wäre an der Zeit, elektroakustische Musik einer Systematisierung zu unterziehen, die nicht nur auf die Verwendung der speziellen technischen Mittel beschränkt ist, sondern auch Stildifferenzen, ästhetische Absichten und ähnliche Größen berücksichtigt und die elektroakustische Musik damit als Teil der gesamten zeitgenössischen Musik ansieht. Sich als musikalischer Sonderfall zu verstehen, ist möglicherweise der einzige wirkliche Kanon dieser sonst so regelarmen Musikgattung. ■