

Sound Culture im Tonstudio

Über eine Klangästhetik der akustischen Reproduktion neuer Musik

Erstens erweist sich die technische Reproduktion dem Original gegenüber selbständiger als die manuelle. (...) Sie kann zudem zweitens das Abbild des Originals in Situationen bringen, die dem Original selbst nicht erreichbar sind.« (Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*¹)

Schon seit den 1930er Jahren, als Walter Benjamin seinen berühmten Aufsatz verfasste, ist die Frage nach dem Verhältnis zwischen einer Komposition und ihrer Reproduktion auf einem Wiedergabemedium gestellt worden. Die damaligen Musikaufnahmen waren zwar bereits relativ störungsarm, gingen jedoch selten über den Status einer reinen Dokumentation hinaus. Eine künstlerische Eigenständigkeit des Mediums Schallplatte hätte erfordert, dass man sich vom Klangerlebnis einer Konzertaufführung bewusst abgrenzen wollte. Dies wurde aber gar nicht angestrebt, denn die Vorteile der Aufzeichnung – Unabhängigkeit von der realen Aufführung, Erhalt einer Interpretation für die Nachwelt – lagen auch so auf der Hand.

Historische Aufnahmen erzeugen zwar aus heutiger Sicht gerade durch ihren technisch beschränkten Klang und die Antiquiertheit mancher Interpretationen eine besondere akustische Atmosphäre, vielleicht sogar wiederum eine »Aura« im Benjaminschen Sinne. Doch im Laufe der Jahrzehnte erlaubten der technische Fortschritt und vor allem die Möglichkeiten moderner Digitaltechnik der Studioaufnahme, »besser« oder zumindest brillanter und überzeugender als das Original zu klingen. Im Folgenden sollen einige dieser Veränderungen und Errungenschaften aufgezeigt werden. Verbunden damit ist die interessante Frage, inwiefern die technische Entwicklung heutzutage Komponisten in ihrem Kompositionsprozess beeinflusst und wie das Verhältnis zwischen der konzertanten Interpretation eines zeitgenössischen Musikstücks und seiner CD-Aufnahme heute bewertet werden kann²: Existiert also für eine Studioproduktion eine besondere Art von Sound Culture?

Natürlich haben sich seit den Zeiten der Schellackplatte viele Dinge im Produktionsprozess verändert. Doch mit dem Einzug der Digitaltechnik beschleunigte sich diese Entwicklung immer mehr und führte zu enormen qualitativen Fortschritten. Die Möglichkeiten heutiger digitaler Audiotechnik sind für Nichtfachleute oft frappierend, fast beängstigend, und die Entwicklung in diesem Bereich scheint noch lange nicht abgeschlossen zu sein. Interessanterweise erwiesen sich zwar gerade die beiden Enden der Übertragungskette, also Mikrofone und Lautsprecher, bereits in ihrer analogen Form als derart weit entwickelt, dass sie bis heute nicht nachhaltig durch digitale Modelle ersetzt wurden. Daher sieht der technische Aufbau in Aufnahmeräumen heute auch meist noch ungefähr so aus wie vor dreißig Jahren. Der Fortschritt offenbart sich jedoch vor allem in den Regieräumen und im Bereich der Nachbearbeitung: Zwischen dem analogen Schnitt auf Bandmaschinen und dem Crossfade Editor aktueller Studiosoftware liegen Welten, denn einzelne Takes können nicht nur non-destruktiv montiert werden, das heißt ohne das Ausgangsmaterial anzutasten, sondern es können per Mausclick an beliebigen Stellen komplexeste Übergänge zwischen verschiedenen Versionen erzeugt werden. Weitere Neuentwicklungen erlauben es zum Beispiel, in erstaunlichem Umfang Störgeräusche wie etwa Husten aus Konzertschnitten zu entfernen oder die Intonation von a cappella-Chören nachträglich anzupassen. Wenn diese Mittel auch hauptsächlich der Perfektionierung des interpretatorischen Ergebnisses dienen, so haben sie doch Einfluss auf den resultierenden Klang, und sei es indirekt, weil Musiker im Bewusstsein der Technik größere spieltechnische Risiken eingehen, als sie das im Konzert tun würden.

Über den Klang von Digitalaufnahmen ist in den vergangenen dreißig Jahren viel geschrieben worden. Bis heute beklagen manche audiophilen Musikkonsumenten den »kalten Sound« einer CD im Vergleich mit einer Vinylschallplatte. Doch abgesehen von Kinderkrankheiten der frühen 1980er Jahre hat die Digitalisierung zu einer ungeahnten Klarheit und Unmittelbarkeit des Klanges geführt. Der Verlust von lieb gewonnener »Wärme« war in erster Linie auf den Wegfall von Rauschen zurückzuführen, wodurch nun allerdings feinste Details hörbar wurden. Dies kommt gerade im Sektor der zeitgenössischen Musik auch denjenigen Werken entgegen, die mit extremen klanglichen Differenzierungen arbeiten. Im Videobereich beobachten wir gerade den

1 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (dritte, autorisierte letzte Fassung, 1939) in: *Drei Studien zur Kunstsoziologie*, edition Suhrkamp: Frankfurt am Main 1963, S. 14 f.

2 Das Medium der CD steht hier stellvertretend für alle aktuellen oder zukünftigen Medien, die eine klangliche Konservierung erlauben, es nimmt zurzeit aber immer noch eine dominante Stellung ein.

ungebrochenen Trend zu gestochen scharfer Abbildung. Wenn das Hören auch den meisten Konsumenten als dem Sehen nachgeordnet erscheint, bleibt doch zu hoffen, dass sich in Zukunft hochauflösende Audioformate in den Studios und am Markt behaupten können.

Auch ungewöhnliche räumliche Konzepte im Konzertsaal, die mittlerweile zum Standardrepertoire neuer Musik gehören, können heute wesentlich adäquater auf Tonträgern umgesetzt werden, da 5.1 Surround-Anlagen nicht nur in Studios, sondern ebenfalls in vielen Wohnzimmern Einzug gehalten haben. Dies ermöglicht es zum Beispiel dem Label Cybele, das sich auf Surroundaufnahmen spezialisiert hat, auch räumlich angelegte Werke wie das *Requiem für einen jungen Dichter* von Bernd Alois Zimmermann erfolgreich zu vermarkten. Doch wesentlich komplexere Wiedergabesysteme wie zum Beispiel die Wellenfeldsynthese mit Hunderten von Lautsprechern werden hier in Zukunft noch einen deutlich realistischeren Klangeindruck ermöglichen³ wenn auch wegen des gewaltigen technischen Aufwands eher im Rahmen öffentlicher Vorführungen statt im privaten Bereich.

Sonderfall: neue Musik

All diese Überlegungen gelten zwar prinzipiell für Musik aller Epochen, da ja nach Möglichkeit sämtliche Aufnahmen auf höchstem und neuestem technischen Niveau produziert werden. Doch während sich bereits verstorbene Tonschöpfer gegen digitales Tuning ihrer Werke ohnehin nicht wehren können, ist bei zeitgenössischer Musik eine aktive Teilnahme des Komponisten durchaus erwünscht. Seine Anwesenheit kann bei Aufnahmen geradezu die Voraussetzung sein, um ein optimales Ergebnis zu erzielen, wenn es dem Tonmeister in Zusammenarbeit mit dem Komponisten gelingt, dessen innere Klangvorstellung in ein reales Klangbild umzusetzen. Interessant wird es außerdem, wenn ein Komponist im Studio Dinge erreichen kann, die ihm auf der Bühne verwehrt bleiben. Bei Stücken, die an die Grenze der Spielbarkeit oder darüber hinaus gehen, wird eine adäquate Interpretation zwar als Idealbild auch über der Aufführung stehen, letztendlich aber, wenn überhaupt, nur als Resultat einer Studioproduktion möglich sein.

Wie stark nun Kompositionen durch die Studiotechnik beeinflusst werden können, hängt nicht zuletzt von Stilistik und Besetzung der Werke ab. Am einen Ende des immer vielfältiger werdenden Spektrums heutiger Produktionen finden sich nach wie vor Stücke, die zwar in ihrer Klangsprache, nicht aber in der Instrumentation und Besetzung über

frühere Jahrhunderte hinausgehen, indem für ein »konventionelles« Ensemble geschrieben wird. Diese Werke sind schon seit den 1950er Jahren bevorzugter Gegenstand von Rundfunkaufnahmen gewesen und erfordern dort auch heute keine grundlegend neuen Herangehensweisen in der Aufnahmetechnik. Im selben Maße, in dem sich der Komponist aber von historisch bewährten Konstellationen entfernt, sei es durch die Verwendung technischer Mittel oder das Aufbrechen bekannter Ausführungssituationen, fällt auch der Aufnahme und der Reproduktion eines solchen Werkes eine neue Bedeutung zu, die Möglichkeiten, aber auch Probleme aufwirft. Dies beginnt bei der Einbeziehung einer elektronischen Ebene, sei es als Zuspil oder als Live-Elektronik und endet bei Stücken, die zum Beispiel mit Videokomponenten oder interaktiven Elementen arbeiten.

Welche Vorstellungen gibt es hierzu von den Komponisten selbst? Rainer Pöllmann, der als Redakteur bei Deutschlandradio Kultur für eine Vielzahl von Produktionen und Koproduktionen verantwortlich ist, sieht bei vielen zeitgenössischen Komponisten eine Art »gespaltenes Bewusstsein« zwischen Tonträger- und Konzertsaal-Ästhetik und glaubt dennoch, dass die meisten von ihnen primär für die Aufführung komponieren. »Aber natürlich gibt es viele, die dann, wenn sie die Möglichkeit zu einer Studioaufnahme haben, noch einmal etwas modifizieren oder eine eigene ›Klangästhetik der akustischen Reproduktion‹ entwickeln.«⁴ Eine solche Ästhetik oder das besondere Bewusstsein für die Möglichkeiten im Tonstudio scheint mit dem Grad der Verwendung moderner technischer Mittel im Werk selbst einherzugehen. Hier müssen grundsätzliche Fragen geklärt werden, so Pöllmann: »Spielen wir die Elektronik in den Saal ein und nehmen den Klang gewissermaßen als ein weiteres Instrument auf, oder sollte die Elektronik als ein Mittel der generellen Soundgestaltung direkt vom Sampler auf die Festplatte wandern? Das lässt sich nur am Werk selbst entscheiden.« Während die erste Variante eine konservative Sicht von Studiotechnik zeigt, wird im zweiten Fall offensiv und kreativ mit deren Möglichkeiten umgegangen. Elektronik als Werkbestandteil kann im Studio von den Schwierigkeiten der Zuspilung und den Unwägbarkeiten des Live-Musizierens befreit werden. Wenn ein Komponist also einer Studioaufnahme nicht nur die Rolle einer Dokumentation zumisst, kann daraus im besten Fall eine zweite ebenebürtige Gestalt seiner Komposition entstehen.

Zwei Beispiele sollen dies verdeutlichen: Die Pariser Komponistin Clara Maïda be-

3 Vgl. Boris Hofmann, *Abmischungen von Raumkompositionen der Neuen Musik für die Wellenfeldsynthese*, Vortrag auf der 26. Tonmeistertagung vom 25.-28.11. 2010 in Leipzig.

4 Dieses und die folgenden Zitate von Rainer Pöllmann entstammen einem Gespräch mit dem Autor vom 25. Oktober 2010.

vorzugt in ihren Werken generell einen eher lauten, schroffen, geräuschvollen Klang, der über denjenigen hinausgeht, den man beim Konzert im üblichen Hörabstand wahrnimmt. Zu diesem Zweck schreibt sie meist eine Verstärkung bei der Aufführung vor, um die generelle Lautstärke zu steigern. Dadurch soll der Hörer den Eindruck haben, die Musik sei eine »unkontrollierbare Kraft, die in seinen Geist eindringt und eine mögliche Distanz aufhebt.«⁵ Außerdem sollen auch leise Spielgeräusche hörbar gemacht und dadurch die Klangfarbe bereichert werden. Die Komponistin bindet sogar ganz gezielt Elemente in ihre Komposition ein, die ohne Verstärkung unhörbar bleiben würden. Diese Klangästhetik hat jedoch auch Auswirkungen auf eine Studioproduktion: Hier muss mit Hilfe der Mikrofonierung oder bei der Mischung versucht werden, einen ähnlich direkten, wie verstärkt wirkenden Klang zu erzeugen. Die Aufnahme ist für Maïda dabei nicht nur ein Nebenprodukt, sondern die Nutzung der Möglichkeiten im Studio hat ihr umgekehrt wiederum dabei geholfen, jenen Klang zu finden, den sie auch auf der Bühne haben möchte. Dadurch können sich Aufführung und Aufnahme idealer Weise gegenseitig befruchten.

So wie für Clara Maïda die Mikrofone dabei zum »wesentlichen Bestandteil der Orchestration« werden können, schreibt auch der Berliner Komponist Oliver Schneller der Tonstudio-technik eine entscheidende Rolle zu: »Wenn bewusst angewandt, bieten diese Techniken nichts weniger als eine Erweiterung der Instrumentierung bzw. des Parameters Klangfarbe einer Komposition.«⁶ Bei ihm bezieht sich der Einfluss des Studios eher auf Werke der so genannten *musique mixte*, also für Musiker und Elektronik, bei denen er für die Realisierung von CD-Produktionen den elektronischen Part zum Teil »auf ganz neuartige und optimierte Art« gestaltet und beigemischt hat. Die Mittel des Studios ermöglichen es ihm, die elektronische Komponente seiner Werke, bezogen auf Klang, Balance und Präzision, wesentlich genauer und effektiver zu behandeln. Es findet also durchaus eine Adaption der Stücke an die speziellen Bedingungen einer Aufzeichnung statt. Darüber hinaus will Schneller auch die Möglichkeiten zur Perfektionierung instrumentaler Leistungen nicht missen und positioniert sich bei der Frage nach dem Stellenwert von Tonaufnahmen relativ extrem: »So sehr ich das ›Ritual‹ des Konzertbesuches und das Abenteuer, Musiker, Dirigenten und Klangregisseure live bei der Realisierung einer Komposition zu erleben, liebe: Wenn ich es mir aussuchen könnte, würde ich es

36 eindeutig vorziehen, Stücke ausschließlich im

Studio für Tonträger zu realisieren. Nur in den allerseltensten Fällen hat es eine fehlerfreie Konzertaufführung gegeben oder eine, in der die akustischen Bedingungen – von der Saal-akustik über den allgemeinen Geräuschpegel bis hin zur durchgängigen Kooperation des Publikums – ideal waren.«

Ausblick

Offensichtlich können heutige Tonstudios mit ihren technischen Möglichkeiten Komponisten dazu animieren, diese Mittel zu nutzen, und sei es, indem sie durch den Tonmeister überhaupt erst mit den Optionen vertraut gemacht werden. Andererseits machen es sinkende Preise und fortschreitende Miniaturisierung Komponisten heutzutage möglich, professionelle Technik selbst anzuschaffen und zu nutzen, so dass sich viele von ihnen hierbei ohnehin auf dem neuesten Stand befinden. Vielleicht werden in Zukunft auch Komponist, Musiker und Tonschaffender in Personalunion auftreten und im Internet und auf anderen neuen digitalen Übertragungswegen neue passende Formate und Kunstformen entwickeln. Im Netz hat die Technik von Anfang an nicht nur die Aufzeichnung, sondern das Kunstwerk selbst beeinflusst, woraus zunächst wegen der geringen Datenraten meist eine bescheidene Tonqualität resultierte. Nun hat sich daraus allerdings eine Klangästhetik entwickelt, die auch nach Wegfall der technischen Beschränkungen weiter besteht und sich stark vom parallel existierenden High-Fidelity-Sound abhebt. In diesem Zusammenhang stellen sich auch Fragen nach der Individualität eines Musikstücks und der Rolle einer »Aufnahme« völlig neu. Doch dies ist bereits wieder eine andere Klangwelt, abseits derjenigen der »klassischen« Tonstudios.

Waren Musikaufnahmen in der Vergangenheit durch technische Beschränkungen geprägt, so ist es heute vielleicht gerade der Mehrwert durch die moderne Studiotechnik, der ihnen gegenüber einer Konzertaufführung eine eigenständige künstlerische Identität verleiht und das Tonstudio damit zum Ort einer ganz speziellen Art von Sound Culture macht. Wenn der Gegensatz zwischen dem Original und seiner Reproduktion aufgehoben ist zu Gunsten voneinander unabhängiger Erscheinungsformen, gewinnt das Kunstwerk seine »Aura«, die es, wie von Walter Benjamin beklagt⁷, in der bloßen Reproduktion verloren hatte, in einer künstlerisch eigenständigen Existenz auf einem Tonträger wieder zurück. ■

5 Dieses und das folgende Zitat von Clara Maïda stammen aus einem e-mail-Interview mit dem Autor vom 9. November 2010.

6 Dieses und die folgenden Zitate von Oliver Schneller stammen aus einem e-mail-Interview mit dem Autor vom 11. November 2010.

7 Vgl. Walter Benjamin, a.a.O., S. 15 f.