

Kirsten Reese

"Manipulation und Konzeption" - Zur Komposition *Atmende Kugel*

Über Hermann Scherchen

Hermann Scherchen, geboren 1891 als Kneipierssohn in Berlin, gestorben 1966, kann mit Fug und Recht als ein früher Vertreter "künstlerischer Forschung", wie es heute genannt wird, gelten. Sein Leben und seine Tätigkeiten und Aktivitäten waren äußerst vielfältig – als Dirigent führte er von Beginn seiner Karriere an neben dem klassischen Repertoire zeitgenössische Musik auf (angefangen mit der Einstudierung der Uraufführung von Schönberg's *Pierrot Lunaire* 1912), gleichzeitig war er ein Pionier des Einsatzes von Medien, Radio und Aufnahmetechnik und der elektroakustischen Musik. Seine Persönlichkeit war geprägt von Weltoffenheit, Weltzugewandtheit drückt sich in allen seiner Themen und Tätigkeiten aus: Interkulturalität (nach Beginn des 1. Weltkriegs war er bis 1917 als feindlicher Ausländer in Russland interniert und erlebte die Oktoberrevolution mit, niedergeschrieben 1922 in den Erinnerungen „Russland in jenen Jahren“), Politik (eine seiner frühesten Aufnahmen ist 1930 "Lehrstück/Der Lindberghflug" von Weill/Brecht), Musikvermittlung (spezifisch zusammengestellte Konzertprogramme u.a. mit „gehobener, guter“ Unterhaltungsmusik, um das Publikum zu bilden). 1954 gründete er das Studio in Gravesano, führte in den Räumen dort Experimente in allen Feldern der Akustik, Aufnahmetechnik und Klangbearbeitung durch und brachte auf Symposien internationale Experten der verschiedensten Felder zusammen.

In Hermann Scherchens im Experimentalstudio Gravesano wurde 1961 die rotierende Lautsprecherkugel (genannt „atmende Kugel“ - andere Bezeichnungen: "pulsierende Kugel", "aktiver Lautsprecher") als idealer, in alle Richtungen gleichmäßig abstrahlender Lautsprecher entwickelt. Der rotierende Nullstrahler befindet sich heute im Elektronischen Studio der Akademie der Künste Berlin. Für diese Lautsprecherkugel und sechs Stimmen komponierte ich "Atmende Kugel", mit Bezug auf und unter Verwendung von der in Gravesano durchgeführten Forschungen, wie sie in den Beiträgen der „Gravesaner Blätter“ und den zugehörigen Schallplatten mit Klangbeispielen dokumentiert sind.

Gravesaner Blätter

Die „Gravesaner Blätter“ (Heft 1-29, 1955-1966) verhandeln als Kernthemen Akustik, Raumklang, Hörwahrnehmung, elektroakustische Komposition, Computermusik, stochastische Musik; darüberhinaus spiegeln die Überschriften der Aufsätze der Zeitschriftenreihe die Bandbreite des Interesses von Scherchen und seiner Forscherkollegen: „Heilkunde und Musik“ (Musiktherapie), "Leichte Musik und Elektrotechnik in Vergangenheit und Gegenwart" (auf der zugehörigen Platte finden sich Beispiele der "gravesanisch gefilterten modernen 'leichten Muse'", wie ein Kritiker es nannte, *Nürnberger Nachrichten* 1957, abgedruckt in: Heft 9 III. Jg. 1957), "Erhaltung und Lagerung von Schallaufnahmen", „Das Fernsehen: eine Zivilisationserscheinung“, „Television im Operntheater“, "Tonband und Mikroport im Opernhaus", „Musikalische Klänge von Digitalrechnern“, es geht um Urheber- u. Leistungsschutzrechte, Architektur von Konzerträumen, Akustik von Instrumenten usw.

Aber nicht nur die Vielfalt, sondern auch die Art und Weise der Beschäftigung mit den Themen ist beeindruckend. Theorie und Experiment/praktische Umsetzung sind eng verzahnt, wissenschaftliche Erkenntnisse werden aufgegriffen und hinterfragt, das Abstrakte ist immer mit dem Konkreten verbunden. Die phänomenologischen und wahrnehmungspsychologischen Untersuchungen werden mit ästhetischen

Grundfragestellungen verknüpft. Zentral ist stets die *Relevanz* der Fragestellungen. Gleichzeitig wird aber auch stets die Bedeutung dieser Forschung und der aufkommenden Fragen für Mensch und Gesellschaft einbezogen und reflektiert. "Sie wissen ja, dass er ein überzeugter Humanist und Demokrat war." schrieb Myriam Scherchen, die Tochter Hermann Scherchens, auf meine Anfrage, die Tondokumente verwenden zu dürfen, und der heute fast altmodisch anmutende Begriff "Humanist" meint wohl genau dieses. Die Vielfalt der Themen ist nicht ein Sammelsurium, sondern aus den Gravesaner Blättern und den Plattenbeilagen spricht ein weiter Geist, eine wirkliche Auseinandersetzung mit den Manifestationen der Welt - bei aller Spezialisierung stellt die fachliche Auseinandersetzung keinen geschlossenen Zirkel dar.

Durchdringung und Utopie

Vertieft man sich in die Texte, spricht einen vor allem auch die Intensität der Auseinandersetzung an. Für uns heute fremd wirkend aber zugleich faszinierend ist das utopische Moment, die positive Zukunftszugewandtheit der Texte und Themen. Gleichzeitig ist die Lektüre nicht nur aus nostalgischem Interesse gerechtfertigt, die Texte halten einer aktuellen Lektüre stand. Es geht um Fragen von Musik und Technik oder Medien, die immer wieder und zum Teil bis heute intensiv diskutiert wurden und werden. Beispielsweise erwähnt Henri Pousseur am Ende seines Berichts über den Kompositionsprozess von "Scambi" (H 13 IV.Jg. 1959, S.36-46) drei weitere Realisierungen der Komposition durch andere Musiker (u.a. Luciano Berio). Er fügt an, dass er sich vorstellen könne, dass in Zukunft "Liebhaber" "zu Hause" mit einfachen Magnetophonen und "etwas Klebe- und eventuell Weißband""eigene ein- oder mehrschichtige Zusammenstellungen" möglicherweise mit "einer kleinen Raumaufteilung" "ausprobieren" könnten, um "dem jetzt 'aktiven' Hörer das Erlebnis zu verschaffen, wie zeitliches Geschehen beeinflusst und zu einer Form lebendiger, schöpferischer Freiheit emporgehoben werden kann". Die Emanzipation der Hörer, die Interaktion des Publikums mit dem (elektroakustischen) Werk - immer wieder aktuelle Themen nicht nur in den medialen Künsten.

Komponieren mit dem Archiv

Das Komponieren mit historischem Material - oder allgemeiner mit bereits existierendem - gibt es musikgeschichtlich immer schon als Komponieren mit Zitaten, in der jüngeren Musikpraxis über das Einbringen von Samples usw. Auch für das Komponieren mit Archiven bzw. einer Sammlung von Material, die einen thematischen Zusammenhang herstellt, finden sich in der zeitgenössischen Musik Beispiele, dennoch handelt es sich hier nicht um ein so stark profiliertes Thema wie in der Bildenden Kunst (oder im dokumentarischen Theater). Mein Ausgangspunkt war das Interesse für die mich schon in anderen Arbeiten beschäftigende Frage, inwieweit "Inhalte" - Diskursivität, Narrativität, Semantik - in eine akustische Kunst einfließen können, insbesondere wenn nicht in erster Linie mit Text oder Textvertonung gearbeitet wird (wobei die Übergänge zu neuen musiktheatralen Formen fließend sind). Es handelt sich um ein referentielles Komponieren, also ein Komponieren nicht in der Black Box, was sich z.B. in ortsspezifischen Arbeiten auch auf einen Raum beziehen kann. Das Komponieren mit Medien, das dokumentarische an medialen Klangaufnahmen, die Möglichkeit, über das elektronische Medium das klangliche Material unangetastet, seine Intaktheit bewahrend, einfließen lassen zu können, ist von zentraler Bedeutung.

Wenn man mit dokumentarischen Medien arbeitet, stellt sich die Frage, was im Klangmaterial selbst vorhanden ist an "Bedeutung". - Für mich ist dies - nach der Lektüre aus der historischen Distanz - einer der Kernfragen der Gravesaner Blätter: was ist die "tönende Botschaft" im elektroakustischen Medium ("Der Einfluß des

Mikrophons auf die tönende Botschaft" - der Titel der Schallplatte für die Klangbeispiele zu dem Text von Pierre Schaeffer "L'intrusion de l'électroacoustique en musique" (H.2/3, Januar 1956) - und was nehmen wir von ihr wahr? Dieser Frage wird wissenschaftlich nachgegangen zwischen Informations- und Kommunikationstheorie: zugespitzt auf kurze Klangmaterialien wie bei Schaeffers konkreten Klänge, in Sprachbeispielen (z.B. wieder bei Schaeffer, der nach der besonderen Qualität der Stimme über das Mikrofon fragt "Ce n'est plus un texte, c n'est plus une présence, c'est une *voix*." (S.39), durch elektronische Manipulationen an Klangmaterialien. Es geht um das Verhältnis der theoretischen Beschreibung physikalischer Tatsachen zur Wahrnehmung, die den Link zum menschlichen Verstehen herstellt.

Kompositionsprozess

Der Prozess des Umgangs mit dem Archivmaterial war konkret so, dass ich zunächst "lose" die Gravesaner Platten hörte, sie "auf mich wirken" ließ, dann beschäftigte ich mich mit den Platten quasi der Reihe nach, pickte mir interessant erscheinende Stellen heraus, hörte wieder durch, editierte und stellte weiter zusammen, das Material wurde gestrafft, überlagert - dieser Prozess wiederholte sich vielfach - und immer stärker vor dem Hintergrund der am Anfang stehenden und sich parallel weiter entwickelnden kompositorische Ideen, insbesondere der Komposition für die Stimmen. Erst als dieser Prozess schon weit fortgeschritten war, beschäftigte ich mich wieder systematisch den Aufsätzen der Gravesaner Blätter. (Die Zuordnung der Texte zu den Beispielen auf den Platten ist nicht immer ganz offensichtlich, gelegentlich finden sich die Beschreibungen der Experimente nicht in den Heften der Beilagen oder Beschreibungen und Kommentare tauchen in mehreren Heften auf manche gar keine erläuternden Texte oder Inhaltsangabe über das hinaus was auf den Plattenrücken steht). Dabei offenbarte sich als erste wesentliche Entdeckung für mich in diesem Kompositionsprozess, dass sich *im nachhinein* Wechselbeziehungen zwischen Texten und Klangbeispielen ergaben und Erklärungen für das, was mich rein vom Hören ausgehend fasziniert hatte. So stammen beispielsweise zwei wesentliche Klangbeiträge, die ich verwende, von Pierre Schaeffer. Obwohl die Texte sich mit verschiedenen Fragestellungen beschäftigen, haben die Klangbeispiele dennoch eine verwandte Anmutung, es haftet ihnen etwas Mysteriöses, eine Tiefe an.

Botschaft

Und insgesamt haben die Klänge der Gravesaner Platten Aura, Charakter, Atmosphäre. Dies hängt mit dem zum Experimentieren ausgewählten Material zusammen, im Hinblick auf das Sprachmaterial sind dies etwa die ersten Zeilen des Eichendorff Gedichts "Es war als hätt der Himmel..." (mit dem musikhistorischen Anklang an das Schumann Lied), aber auch "Robespierres letzte Rede vor dem Konvent". Auch abstraktere Sprachfragmente, scheinbar *bedeutungslos*, hören wir als *aufgeladen*: wenn Logatome („Nichtwörter“) gefiltert werden, wenn in einem Experiment "Ähnlichkeitsklassen" zwischen 21 vokalischen Lauten und 18 Frikativlauten durch Untersuchungspersonen festgestellt werden sollen, "zur Weiterentwicklung der auditiven Wahrnehmungslehre" (G. Ungeheuer, "Ähnlichkeitsklassen bei Schallsignalen", Heft 19/20 V. Jg. 1960, S.151-157), da die mit Messinstrumenten definierbaren Parameter von Schallereignissen zu wenig über die "wahrgenommenen Qualitätsgefüge" aussagen. Der Autor geht von der Hypothese aus, "daß komplexe Schallphänomene zwar als einheitliches Ganzes wahrgenommen werden, diese Ganzheiten aber in sich gegliederte Gebilde sind, deren Struktur auf eine Reihe elementarer Qualitäten hinweist. Diese fundierenden Qualitäten lassen sich in direkter Analyse nicht aus den Phänomenen ablösen, weil das hierzu notwendige analytische Hören, falls es überhaupt möglich ist, die im ursprünglichen Erlebnis dominierenden

Ganz-Eigenschaften zerstört, und es sehr fraglich ist, ob die aus ihrem Zerfall sich ergebenden Teilmerkmale wirklich auch als Momente die primäre Ganzheit aufbauen." - Ein wissenschaftliches, kommunikationstheoretisches Experiment, mit philosophisch interpretierbaren Fragen, was ist die "primäre Ganzheit" (Bedeutung, Botschaft) eines Klangs, gefragt anhand von Sprachlauten - woraus besteht Sprache, wie stellen sich (Sinn-)zusammenhänge her... Aus der historischen Distanz las die Texte der Gravesaner Blätter als Diskurs über Verstehen und Nicht-Verstehen, über Bedeutung und Botschaft.

So hört man in jeder Abfolge von Signaltönen, die die Experimentenbeispiele trennt, in jeder Rauschsequenz, in jedem x-mal gefilterten gleichen Ausschnitt Musik "leichter Muse" oder den "humanistischen" klassischen Musikbeispielen eine Botschaft. Nicht nur in dem abstrakten elektronischen Klangmaterial, nicht nur in den Sprachbeispielen, natürlich auch in den konkreten Aufnahmen - ein elektronisch tief transponierter Klavierton ist kein Klavierton mehr, sagt Pierre Schaeffer ("Certes ce ne'est plus du piano.") Neben dem konkretem Klangmaterial gibt es auch längere dokumentarische Aufnahmen, die viele Anknüpfungspunkte an „Welt“ herstellen: eine Platte heißt "Jerusalem" und bietet als Beispiel für eine Nachbearbeitung dokumentarischer Aufnahmen eine Montage "Glockengeläute Jerusalemer Kirchen" und Aufnahmen syrischer, armenischer Gottesdienste ("eine in Gravesano ausgeführte *akustische Montage*: "Glocken von Jerusalem" zeigte, wie aus üblichen mittelmäßigen Original-Reportagen ein eindringliches Dokument voller Poesie werden kann") heißt in einem Zeitungsbericht. Ungeheuer beeindruckenden mich die "9 Klänge im Jahre 1942 eingeschmolzener altösterreichischer Kirchenglocken" (H 19/20 V.Jg. 1960). Es gibt Gebell eines "Nachtkampfs zwischen Schakalen und Hunden" sowie ein "Nächtliches Froschkonzert" und "Hämmernde Spechte" (Heft 22, VI. Jg. 1961) als Beispiele früherer Tonaufzeichnungen, eine Schallplatte mit "Musik der Senoi (Malaya)" mit dem zugehörigen Text "Musik als Magie" (Heft 26 1965) und immer wieder Unterhaltungsmusik, das US-amerikanische Duo Les Paul und Mary Ford hebt Pierre Schaeffer explizit als Beispiel hervor für innovative rerecording Techniken, die einen orchestralen Klang hervorbringen ("certinement il n'y a pas d'orchestre plus discipliné et plus économique que celui-là!").

Neben der Erfahrung einer Verbindung der gehört empfundenen besonderen Bedeutung bestimmter Klänge und den in den Texten niedergeschriebenen Erklärungen zur Bedeutung dieser Klangbeispiele, war rückblickend auf den Kompositionsprozess für mich auch folgendes interessant: Die ausgewählten Ausschnitte wurden im Vergleich zum ersten Durchhören für mein Empfinden immer reichhaltiger - als hätte man es beim ersten Durchhören, trotz der Anziehung und Faszination, die von dem Material ausging, noch nicht erkannt - noch nicht erkennen können. Dies trifft sich mit anderen Erfahrungen mit eigenen Arbeiten und denen anderer, dass "found material", Klangmaterial erts durch die künstlerische Arbeit quasi aufgedeckt wird. Erst die Bearbeitung, und sei es "nur" das Auswählen und das immer differenziertere Zusammenziehen des Materials, die damit verbundene Durchdringung, bewirkt als ob es freigeschält würde.

Wie nun arbeitet man mit diesem "durchdrungenen, freigeschälten" Material? Neben dem großen Verdichtungsprozess, Kristallisationsprozess, der das Ausgangsmaterial schon verändert bzw. den Blick darauf finden Transformations- und Ableitungsprozesse statt. Dennoch ist beim "dokumentarischen Komponieren", wie ich es nenne, ist das Originalmaterial (neben dem Neu- oder Abgeleitet-Komponierten) teilweise noch als "intaktes" präsent - und soll auch als solches gehört werden. Die Frage, die mich im Kompositionsprozess immer beschäftigte war, inwieweit das Originalmaterial, stark gekürzt, verdichtet, in dem neuen Kontext, noch von alleine, aus sich heraus "spricht". Vermittelt es noch seine Botschaft? Das folgende Beispiel ist besonders zugespitzt, weil

es eigentlich um eine Pause, um Stille geht: zu dem erwähnten Experiment in dem Versuchshörer Ähnlichkeiten zwischen Sprachlauten erkennen sollten, wird erklärt, dass zwischen den zu beurteilenden Lautpaaren jeweils 4 Sekunden Pause gelassen wurde: "Die Beurteilungszeit wurde deswegen so kurz gehalten, damit die Versuchspersonen nicht zum Grübeln oder zur rationalen Analyse verleitet wurden." Ist diese Pause, die Pause des Hörens und Verarbeitens und Einordnens, hörbar, erkennbar, wenn sie in einem 2-minütigen Abschnitt in der Komposition vorkommt?

Wie ist das Verhältnis von Originalmaterial und Hinzukomponiertem qualitativ aber auch quantitativ, in Bezug auf die Struktur/Dramaturgie der Komposition? Im Falle von "Atmende Kugel" spiegelt die Formgebung die Orientierung an den Dokumenten wieder, sie entwickelte sich zunächst aus der Reihenfolge der Klangbeispiele auf den Platten. Diese wurde natürlich im Laufe der Komposition angepasst, aber eine Reihung kurzer Abschnitte jeweils mit einem Tondokument im Mittelpunkt blieb erhalten. Die Reihung verweist einerseits auf das Systematische der Untersuchungen auf den Platten, die Schallplatten stellen ja auch eine Forschungsreihe dar. Andererseits hat die Aneinanderreihung auch etwas von einem Potpourri, positiv umgedeutet - wie ein Aufblättern und Durchblättern, eine Reise, immer dem Weg, der Spur der Gravesaner Blätter und Platten, deren Themenvielfalt ja wie oben beschrieben eben nicht eklektisch im Sinne von Beliebigkeit ist, sondern von einem offenen Erkenntnisinteresse geleitet - folgend.

Resultatsfiguren

Wie wurde neben dem Verdichtungs- und Auswahlprozesses in das Material eingegriffen, wurde verändert und manipuliert? Eine Bearbeitung ergab sich "zufällig" (Zufall und Stochastik sind als zentrale Begriffe der Diskussion der Zeit u.a. in den Texten von Xenakis in den Gravesaner Blättern präsent, aber auch in der über mehrere Hefte gehende Aufsatzreihe "Manipulation und Konzeption") durch die Verwendung von zwei verschiedenen Überspielungen der Gravesaner Schallplatten. Ursprünglich um sie in Hinsicht auf Qualität (Knacksen, Übersteuerung) zu vergleichen, legte ich die Überspielungen in der Zeitleiste der Software übereinander; in vielen Abschnitten ergaben die unterschiedlichen Drehgeschwindigkeiten in Bezug auf Zeitstruktur und Frequenz eine nicht-gleichmäßige Verschiebung, eine *analoge Differenz*, die genau zum Drehen der Kugel zu passen schien. (Und ein weiterer Zufall, erst beim Schreiben dieses Textes fiel mir in Pousseurs Text zu "Scambi" die Anmerkung zu den Magnetophonen auf: "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.". Mit stärkeren zeitlichen Verschiebungen arbeitete ich bei Schaeffers Beispielen zu "Zeitbedingten Wechselwirkungen", in dem einzelne Töne an verschiedenen Stellen abgeschnitten werden, die vereinzelt Klavier- und Trompetentöne verdichtete ich über lange Delays (Delay verstanden als zeittypische Technik der Tonbandmaschine, u.a. von Pauline Oliveros genau in dieser Zeitraum in vielen Stücken exploriert).

Resonanz

Während der Komposition hatte ich Gelegenheit, mehrere Tage das Material über die Kugel hörend zu komponieren, die Drehung der Kugel auf mich wirken zu lassen, vorausgewähltes Material über die Kugel zu hören, usw. Es beeindruckte mich der Klang der Kugel selbst, eine bestimmte Resonanz, die sich bei bestimmten Frequenzregionen und bei bestimmten Klängen eine besondere Präsenz zu haben schien - z.B. hatte ich den Eindruck, dass Scherchens Stimme selbst besonders gut zum Klang der Kugel "passte".

Mit-Singen

In "Atmende Kugel" sind natürlich die Vokalstimmen neukomponiert, dazukomponiert. Diese Stimmen sind aus verschiedenen Transformationen und Ableitungen gewonnen, u.a. über immer wieder angepasste Tonhöhenerkennungsprozesse. An einigen Stellen fließen auch gesampelte Stimmen (der Sänger_innen der Vocalsolisten) ein, ebenso wie gesampelte Klänge aus dem Originalmaterial, über Midi wieder als Tonhöhen "gespielt". Alle stärker prozessierten komponierten Abschnitte verwarf ich dagegen letztendlich.

Was ist die Bedeutung der Stimmen, ihre Rolle? Die Sänger/innen ... singen mit. Sie verkörpern eine äußere, kommentierende Stimme, empathisch, mit weniger Distanz wie wir als Zuhörer, sie vollziehen nach, sie lassen sich ein. Sie stehen auch für den performativen Aspekt der Komposition, sie sind Körper auf der Bühne, so wie die Kugel selbst auf der Mitte der Bühne auch performativ ist. Kreisend projiziert sie die Klänge in alle Richtungen, die Sänger positionieren sich um die Kugel herum, so entsteht ein akustisch wirksames Bild des Verschränkens von Ausgangsmaterial und dessen Transformation. Sie sind Menschen, während die Kugel die Maschine verkörpert. Beide haben aber ihren Ausdruck, ihre Mittlerfunktion, sind Medien. Die Stimmen klingen teilweise unverstärkt, neben der Kugel, teilweise über die Kugel und teilweise weitergehend manipuliert (verhallt).

Kreisend projiziert die Kugel die Klänge in alle Richtungen, die Sänger positionieren sich um sie herum, so entsteht ein akustisch wirksames Bild des Verschränkens von Ausgangsmaterial und dessen Transformation.