

Liveness in concert

Mediale Erweiterungen und medientechnische Überformungen des Konzerts

Bis sich Schallplatte, Radio und Film als Reproduktions- und Übertragungsmedien durchgesetzt hatten, war der Konzertsaal – neben Jahrmarkt, Militär, Kirche, Oper und den eigenen vier Wänden – einer der (wenigen) Orte, wo man überhaupt Musik begegnen konnte. Und diese wurde, da an die Präsenz von ausführenden Musikern und damit an das Hier und Jetzt gebunden, zwangsläufig *live* präsentiert, allenfalls überformt durch die akustischen Gegebenheiten des Aufführungsortes. Die mediale Überformung der Musik wurde erst zum Thema, als die technische Klangreproduktion und die Fernübertragung durch das Radio und ab 1927 auch durch den Film, weitere Verbreitung und Eingang in den Alltag gefunden hatte.

Die Möglichkeit, den ephemeren Klang festhalten, ihn von Ort und Zeit seiner Erzeugung ablösen und technisch an andere Orte übertragen zu können, war anfangs aufgrund des geringen Frequenzumfangs der Mikrofone und der schmalen Bandbreite der Sender mit massiven, bald jedoch durch die technische Entwicklung abnehmenden Einbußen an Klangqualität verbunden. Diesen Nachteil wog aber der damals als unerhört empfundene Gewinn, die großen Musiker und Orchester oder auch Jazz und Unterhaltungsmusik ins eigene Haus holen zu können, bei weitem auf. So dürfte für Luigi Dallapiccola, um nur ein Beispiel zu nennen, als er am 2. Juni 1937 die Uraufführung von Alban Bergs *Lulu* im Zürcher Stadttheater in Direktübertragung über Langwelle in Florenz am Radio verfolgte, allein die Möglichkeit, dabei sein und diese Musik hören zu können, gezählt haben – ein Ereignis, wie seine weitere Schaffensbiografie zeigt, mit nachhaltigen Folgen. In Zeiten, in denen die Alternative gewesen wäre, diese Musik gar nicht oder vielleicht für lange Zeit nicht hören zu können, musste das Thema Klangqualität zwangsläufig nachrangig bleiben.

Speicherung und Übertragung

Je besser aber die Klangqualität wurde, um so mehr traten neben den technischen Grenzen andere medienspezifische Aspekte in Erscheinung. Bezüglich der Live-Übertragung eines

Konzerts oder einer Konzertaufzeichnung kommt eine Eigenheit der menschlichen Wahrnehmung zum Tragen, nämlich dass wir uns als Hörer oder Zuschauer immer ins Verhältnis setzen zum Ort der aktuellen Produktion des reproduzierten Klages oder auch Bildes, das heißt zu Lautsprecher oder Bildschirm und nicht zu dem dort wiedergegebenen Ort der ursprünglichen Klangerzeugung. Vermögen wir im Saal ohne weiteres Geräusche wie das Knarzen eines Sessels, das Rascheln der Sitznachbarin oder das spannungserzeugende Schnaufen des Dirigenten weitgehend auszublenzen, so gelingt uns das nicht, wenn die Geräusche auf einer Aufnahme mit gebannt und Bestandteil des dort fixierten zeitlichen Klangobjekts geworden sind. Dasselbe gilt im Theater für die Entfernung zur Bühne, die auf einer Videodokumentation vielleicht unendlich erscheinen mag, während des Theaterbesuchs aber für den Zuschauer gar keine Rolle gespielt hatte. In dieser Eigenheit der Wahrnehmung liegt der Grund, warum man in einer Studioproduktion die unfreiwillig mit abgebildeten Geräusche sorgfältig vermeidet und wenn möglich eliminiert. Als Hörende unterscheiden wir den medial reproduzierten und den tatsächlichen Raum, in dem sich unser Hören gerade vollzieht. Das Hören im Wohnzimmer bleibt eben ein Hören an diesem Ort, selbst mit Surround-Technologie. Die Umgebung, in der wir hören, lässt uns, was wir hören, wenn es aus dem Lautsprecher kommt, unweigerlich als Reproduktion erscheinen, eine Reproduktion dazu, bei der man am Mischpult einen künstlichen Klangraum hergestellt hat.

Das Konzert selbst blieb zunächst von medialer Überformung ausgenommen, weniger aus ästhetischen Gründen als vielmehr aufgrund der Unhandlichkeit und der schwierigen Handhabbarkeit der Reproduktionsapparaturen. Zwar gab es schon vor der weiteren Verbreitung des Tonbands einzelne Versuche mediengestützter Klangkunst, beispielsweise Pierre Schaeffers und Pierre Henrys erste Konzerte mit Stücken der *Musique concrète*, die auf der Manipulation von auf Schallplatte fixierten Klängen beruhten. Diese Art Plattenspielermusik, so auch die erste, in der *École normale de musique in Paris* am 18. März 1950 uraufgeführte, vierundzwanzigsätzliche Fassung der *Symphonie pour un homme seul* (1949), wurde auf der Basis verschiedener Platten im Saal live realisiert, war also nicht als gesamtes Klangobjekt im vorhinein fixiert.

Erst die leichter zu handhabende Tonbandtechnologie mit der Möglichkeit, Klänge mit Schere und Klebstreifen beliebig zu montieren, beförderte die weitere Entwicklung

hin zu ersten Erweiterungen und schließlich auch Überformungen des Konzerts, zunächst allerdings auf Kosten des medienbezogenen, performativen Aspekts, der sich auf bloßes Einschalten und die Lautstärkeregelung beschränkt. Auch wenn die Geräte noch lange störungsanfällig bleiben sollten, war es nun möglich, ohne allzu großen Aufwand reproduzierte Klänge während der Aufführung technisch zuzuspielen oder – bei der auf technische Reproduktion angewiesenen *Musique concrète* und elektronischen Musik – sogar ganze Konzerte vom Band zu bestreiten, so etwa jenes legendäre Konzert am 30. Mai 1956 im WDR in Köln, in dessen Rahmen die Uraufführung von Karlheinz Stockhausens *Gesang der Jünglinge* (1955–56) stattfand. Das gemeinsame Spiel von Musikern (italienisch: *concertare*), welches dieser Veranstaltungsform ursprünglich ihren Namen gab, existiert hier nicht mehr, sondern nur noch die äußere Präsentationsform: die Vorführung in einem Saal vor Publikum, ähnlich einer Filmvorführung. Gleichwohl bleiben auch bei dieser neuen Präsentationsform – darauf hat der französische Soziologe und Philosoph Edgard Morin bereits 1956 in seiner *Anthropologie des Kinos* *Le Cinéma ou l'homme imaginaire* in Bezug auf den Film aufmerksam gemacht¹ – rituelle und »magische« Aspekte des gemeinsamen Verfolgens einer Vorführung erhalten, welche das Kino mit dem Theater verbinden, und, so lässt sich ergänzen, auch mit dem Konzert leibhaftiger Musiker. Anders als bei einem Orchesterstück oder einem Lied ist jedoch bei *Musique concrète* und elektronischer Musik das Konzert nicht mehr die unabdingbare Form der Darbietung. Reproduziert werden kann diese im besten Sinne radiophone Musik überall, wo Abspielgeräte oder Empfangsgeräte und Lautsprecher zur Verfügung stehen.

Klangverarbeitung in Echtzeit

Zu einer ersten Erweiterung des Konzerts führte die Möglichkeit der Zuspiegelung vom Tonband. Das Zuspieren von unveränderlichen Zeitgegenständen von Band wurde bereits früh von Komponisten erprobt, etwa im Rahmen von Werken, die Instrumentalklänge mit solchen aus dem elektronischen Studio kombinierten, so bereits 1952 die erste Fassung von Bruno Madernas *Musica su due dimensioni* für Flöte, Schlagzeug und Tonband oder wenige Jahre später Karlheinz Stockhausens *Kontakte* für elektronische Klänge, Klavier und Schlagzeug (1958–60). Gerade die direkte Gegenüberstellung des live produzierten Klangs mit jenem vom Band machte, selbst wenn dieser im elektronischen Studio entstan-

den war, immer auch das Medium implizit mit zum (ästhetischen) Thema: Die Differenz von Lautsprecher- und Instrumentalklang blieb unüberhörbar. Und diese Differenz ist bis in unsere Tage, trotz aller technischen Fortschritte, erhalten geblieben: Für sensiblere Ohren ist der Unterschied zwischen instrumental oder vokal hervorgebrachten Klängen einerseits und technisch mittels einer Lautsprechermembran erzeugten andererseits selbst heute noch wahrnehmbar, auch wenn sich die Unterschiede, insbesondere seitdem digitale Speicherung und Verarbeitung zur Verfügung stehen, stark verringert haben. Eines wird indessen nie verschwinden: Musiker passen sich intuitiv an den Aufführungsraum und an die manchmal momentan sich ändernde Klangsituation an; Lautsprecher dagegen müssen von jemandem geregelt werden und kennen nicht dieselbe Flexibilität des Dialogs mit dem Raum und, so wäre zu ergänzen, mit dem Publikum.

Waren es zunächst die Technologien zur Speicherung und Übertragung von Musik, welche mediale Überformungen des Klingenden mit sich brachten, letzten Endes aber, was die zeitliche Ordnung betraf, immer mit unveränderlichen Klangobjekten arbeiteten, so bedurfte es, bis das Konzert über die Zuspiegelung von reproduzierten Klängen hinaus auch selbst Gegenstand medialer Überformungen und Erweiterungen werden konnte, einer weiteren entscheidenden Erfindung: und zwar jener der Klangverarbeitung und -transformation in Echtzeit, das heißt mit nur minimaler und letztendlich vernachlässigbarer Zeitverzögerung. Was vorher in langer Arbeit im Studio hergestellt und auf Band fixiert wurde, wird nun im Moment der Aufführung im Saal erzeugt und vermag so instrumentale oder vokale Klangerzeugung mit elektronischer Klangverarbeitung live miteinander zu verbinden. Das setzt nicht nur ohne Verzögerung verfügbare Verarbeitungsgeräte voraus, sondern auch eine entsprechende Steuerungstechnologie, die es erlaubt, die verschiedenen Verfahren zeitlich zu koordinieren und genau zu kontrollieren. Dabei kommt der Modifikation der Klangqualität, beispielsweise durch Filterung, Mischung oder Modulation – zum Beispiel der Ring-Modulator in Stockhausens *Mantra* für zwei Pianisten (1970) –, genauso eine Bedeutung zu wie Modifikationen auf zeitlicher Ebene und der Projektion des Klangs in den Raum: beispielsweise die zeitliche Dehnung oder Stauchung, die zeitgleiche oder beliebig zeitverzögerte Vervielfachung einzelner Sequenzen, etwa in Form von artifiziellen Kanons und Polyphonien oder mehr oder weniger dichten Texturen, in denen die einzelne Stimme aufgeht, oder Wanderungen des

1 Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire: Essai d'anthropologie sociologique*, Paris: Minit 1956; dt. unter dem Titel *Der Mensch und das Kino: eine anthropologische Untersuchung*, Stuttgart: Klett 1956.

Klangs im Raum. Die klangliche Differenz zwischen live produziertem Klang und technisch bearbeitetem Klang bleibt dabei aber selbst bei digitaler Klangverarbeitung, auch wenn sie minimiert ist, weiter bestehen. Es bleibt immer eine Musik, um mit Maderna zu sprechen, »in zwei Dimensionen«, eine Eigenheit, die man zum Thema machen oder versuchen kann, zu kaschieren. Zum Verschwinden ist sie nicht zu bringen.

Eines der Schlüsselwerke, die in das Feld der medialen Erweiterung des Konzerts weit vorgestoßen sind, ist Luigi Nonos *Prometeo. Tragedia dell'ascolto* (1981-84/85). Das Werk oszilliert zwischen Partien, in denen der instrumentale Klang dominiert und mit dem Aufführungsraum interagiert, und solchen, in denen das Klangerlebnis vorwiegend durch die als Raumdispositiv angeordneten Lautsprecher bestimmt wird. Die instrumentale und vokale Klangerzeugung vollzieht sich in diesen Passagen im untersten dynamischen Bereich, was es erlaubt, den Direktschall zu minimieren und die Klangemission weitgehend den Lautsprechern zu überlassen. Darin liegt zugleich die Möglichkeit beschlossen, den live-elektronisch überformten Klang mit dem live erzeugten Klang in einen Dialog zu bringen. Die Klangkonzeption des Werkes: der Klangverlauf, seine zeitliche Artikulation und seine räumliche Erscheinung integriert den instrumental und vokal erzeugten Klang sowie mediale Überformungen in Echtzeit.

Klang- und Bildverarbeitung in Echtzeit

In den dreißig Jahren seit der Uraufführung von Nonos Werk ist durch die Entwicklung der Computertechnik auch die Bildverarbeitung in Echtzeit zu einer künstlerischen Option geworden. Einer der inzwischen ansehnlichen Zahl von Komponisten, die Klang- und Bildverarbeitung miteinander kombinieren ist Stefan Prins, dessen *Mirror Box Extensions* für Ensemble, Live-Elektronik und Live-Video (2014–15), bei den Donaueschinger Musiktagen 2015 uraufgeführt wurde. Der Komponist versuchte hier, inspiriert von einer Therapiemethode für Phantomschmerzen bei Lähmung oder Amputation nach einem Unfall, die Differenz zwischen der Wahrnehmung physischer Realität eines Körpers, einer Umgebung oder eines mittels Körper erzeugten Klangs und medial vermitteltem Körper in seiner Umgebung und medial vermittelter Klangerzeugung greifbar zu machen und damit, wie er es selbst ausgedrückt hat, »eine seltsam labyrinthische, hybride Vermittlungsmaschine zu schaffen, in

der sich Interpreten und Publikum gefangen finden«.

Die Beispiele werfen die Frage auf, was live eigentlich bezüglich solcher Konzerte heißen kann. Auf jeden Fall ist es nicht möglich, eine Scheidelinie zwischen live und medial überformt zu ziehen. In dem Moment, wo die Klangverarbeitung auf der Bühne oder im Saal in Echtzeit stattfindet und einem Instrument entsprechend aktiv steuer- und spielbar ist, muss das Resultat als live hervorgebracht betrachtet werden. Es gibt hier einen Umschlagpunkt, wo das Medium zum Instrument wird und man damit auf ein neues Niveau der Liveness sich begibt, wie es schon früh bei Cage der Fall war. Selbst wenn wie bei seiner *Imaginary Landscape No. 4 für 12 Radios* (1951) keiner der Klänge vor Ort durch Musiker hervorgebracht wird, so ist doch das klangliche Resultat das Produkt einer Live-Performance. Die Geräte mutieren letztlich zu auf Medienklängen basierenden Instrumenten, die wie ein Cello oder eine Trompete live »gespielt« werden. Auf anderer Ebene gilt dies auch für Stücke, die die Verarbeitung in Echtzeit und das Zuspielen auch auf die Bildebene ausdehnen. Auch wenn es vom Klanglichen und Visuellen her scheinbar nur noch wenig mit dem traditionellen Konzert zu tun hat, ist das künstlerische Werk dennoch das Produkt eines »Zusammenspiels« verschiedener Künstler, das sich durchaus zutreffend mit diesem Begriff bezeichnen lässt. ■