

Michael Hirsch

## Warum ...

... gibt es so viel schlechte elektroakustische Musik?

Selbstverständlich bin ich mir im klaren, daß eine so pointiert apodiktische Wertung wie »schlechte Musik« schon per se problematisch ist, zumal wenn man selbst Komponist ist und der polemische Unterton dazu führen kann, daß alles wie ein Bumerang zurückkommen kann. Es geht mir auch keineswegs darum, bestimmte Kollegen oder kompositorische Richtungen anzugreifen, sondern aus subjektiver Sicht uns alle betreffende Phänomene zu beschreiben, die ich schon seit Jahren beobachte.

Wenn ich in diesem Zusammenhang von »elektroakustischer Musik« spreche, so meine ich vordringlich nicht Musik, in der unter anderem auch elektroakustische Mittel verwendet werden, sondern vor allem solche, die in erster Linie als elektroakustische wahrgenommen wird. Hier fällt mir auf, daß das Verhältnis von der Masse der Produktion und dem Ertrag an qualitativ hochstehenden oder gar bedeutenden Werken ungünstiger ist als in anderen Sparten neuer Musik. Gleichzeitig fällt mir auf, daß ich auf der Suche nach elektroakustischen Kompositionen, die mir wichtig sind und die mich in irgendeiner Weise berühren, immer nur auf die alten Stücke stoße: die ganz frühen Sachen von Stockhausen, von Xenakis, Evangelisti, Goeyvaerts, Riedl und Maderna und die etwas weniger alten von James Tenney und Alvin Lucier, allesamt Stücke, die vor Jahren und Jahrzehnten unter aus heutiger Sicht vorsintflutlichen technischen Bedingungen entstanden sind. Auch wenn vieles davon in klanglicher Hinsicht heute altbacken erscheint oder in seiner 50er- oder 60er-Jahre-Ästhetik nicht mehr als Modell für heutiges Komponieren dienen kann, spüre ich dort eine größere Stringenz im Verhältnis von verwendeten technischen Mitteln und der kompositorischen Struktur und insgesamt ein größeres Verantwortungsgefühl für das ästhetische Ergebnis, als im Großteil der mir bekannten Kompositionen, die unter den fortgeschrittenen, in ihren Möglichkeiten schier unerschöpflichen technischen Bedingungen der letzten Jahre entstanden sind. Das hängt sicher mit dem Verlust verbindlicher Kriterien fürs Komponieren allgemein in der »Postmoderne« zusammen, den ich übrigens keineswegs beklage, sondern als historisch notwendig erachte und als Freiheitsgewinn begrüße. Doch das Ausmaß an Beliebigkeit und einer meist ziemlich aufdringlichen Üppigkeit ist in neuerer elektroakustischer Musik besonders signifikant und geht über allgemein zu beobachtende Tendenzen heutigen Komponierens hinaus.

Dieser Zwang zur Üppigkeit liegt natürlich in der leichten Verfügbarkeit der technischen Mittel begründet, die im Gegensatz zu früheren Jahren, wo man durch

das mühsame Zusammenschnipseln zu einer gewissen klanglichen Ökonomie gezwungen war, zu einer klanglichen Gigantomanie zu verführen scheint. Sicherlich vorhandene Gegenbeispiele bestätigen nur als Ausnahmen die Regel. Der Großteil der im Studio produzierten elektroakustischen Kompositionen kommt jedenfalls opulent symphonisch daher: Klangkaskaden und –fluten prasseln aus möglichst vielen Lautsprechern von allen Seiten auf die Hörer ein, klanglich Ausgespartes, in den Mitteln Reduziertes und Intimes gibt es selten. Wie staunende Kinder scheinen die Komponisten vor der Wunderwelt der Technik zu stehen und einen Großteil ihrer in anderen Bereichen vorhandene Selbstkritik zu verlieren.

Es kommt ein zweites hinzu, das mir vieles, was an elektroakustischer Musik produziert wird, verleidet: Will man mit elektronisch generierten Klängen arbeiten, so greift man, sofern man nicht ein solcher Bastler ist wie der unvergessene David Tudor, auf Mittel zurück, die einem von der Industrie angeboten werden. Diese Industrieprodukte, die naturgemäß vor allem auf die Bedürfnisse der Unterhaltungsmusik ausgerichtet sind, bieten bei aller trügerischen Vielfalt ihrer Möglichkeiten, insgesamt eine Klangwelt an, die in ihrer Glätte die Aura des Industriellen anscheinend nicht loswerden kann. So ähneln einige elektroakustische Kompositionen in ihrer Klanglichkeit so manchem Fernseh-Jingle oder etwa dem Signal für Lautsprecherdurchsagen am Pariser Flughafen *Charles de Gaulle*. Das ergibt eine fatale Diskrepanz zwischen dem natürlichen existentiellen Anspruch aller elektroakustischen Musik, neue klangliche Bereiche jenseits der traditionellen Instrumentarien zu entdecken, und der tatsächlichen Vorgefertigkeit, die die meisten Stücke in ihrer Klanglichkeit vermitteln. Selbst bei einem ob seiner unerschöpflichen klanglichen Möglichkeiten so verlockenden Verfahren wie dem Sampling, das den Komponisten ja die Wahl der Klangquelle völlig überläßt, gelingt es sehr selten, die Aura des Industriellen abzustreifen.

Um nicht mißverstanden zu werden: Es soll hier keine hinterwäldlerische Technikfeindlichkeit und auch keine ideologisierte Verweigerung von Industrieprodukten propagiert werden. Ich denke, man sollte alle verfügbaren technologischen Mittel benutzen, sofern sie zur Realisation einer künstlerischen Notwendigkeit unumgänglich sind. Ich freue mich insbesondere über die Möglichkeiten, die durch die Existenz der diversen Studios für elektroakustische Musik mit ihren technisch wie künstlerisch kompetenten Leitern und meist hochmotivierten Mitarbeitern für die Komponisten gegeben sind. Doch gerade diese idealen Arbeitsbedingungen, die den Komponisten das Ergebnis unmittelbar überprüfen und korrigieren lassen, ohne auf die Realisierung durch fremde Interpreten warten zu müssen, sollten, wie ich finde, bewußter und behutsamer genutzt werden. Ein kritischer Umgang mit den Klangquellen, der unter der glatten Oberfläche industrieller Klanglichkeit Widerstände aufzuspüren weiß und zur Findung persönlicherer Färbungen nutzbar macht, eine wirkliche sensible Beschäftigung mit dem einzelnen Klang, die eine Inflation der Klänge unnötig macht, sowie eine größere Konzentration auf die kompositorische Substanz als auf den schönen Schein der Klänge wären die Voraussetzungen dessen, was ich als »gute« elektroakustische Musik bezeichnen würde.

