

Trevor Wishart

Die elektroakustische Musik ist tot – lang lebe Sonic Art

Elektroakustische Musik ist ein Begriff, der innerhalb der westeuropäischen Kunstmusik entwickelt wurde, um ein neues Phänomen zu bezeichnen, das diese nicht mehr erfassen konnte. Dieses Phänomen ist Sonic Art (Schallkunst), eine Kunstform, die – ausgehend von einem tiefgreifenden analytischen Verständnis von der Natur der Klänge – »im« Klang arbeitet, um Kunstwerke zu schaffen. Diese neue Kunstform kann nicht mit Begriffen aus solchen Kategorien erfaßt werden, die zur Beschreibung und Kritik zuvor entstandener westlicher Kunstmusik entwickelt wurden und denen Bezeichnungssysteme zugrunde liegen, die sich auf begrenzte Klangeigenschaften beziehen (wie beispielsweise Tonhöhe und Tondauer). Diese Tradition läßt all jene Klangeigenschaften unberücksichtigt, die man in dem »Sack« Tonhöhe oder Timbre analytisch nicht behandeln konnte. Schallkünstler haben jenen mysteriösen Sack geöffnet und seine Schätze entdeckt.

Darüber hinaus ist Sonic Art besonders in einem Zeitalter eine neue und relevante Kunst, in dem die musikalische Erfahrung von elektroakustischen Medien dominiert wird. Im Grunde genommen erhalten wir alle musikalischen Erkenntnisse aus dem Lautsprecher. Obwohl das lebendige Erlebnis (selbst die live-Aufführung elektroakustischer Musik) Qualitäten besitzt, die keine Aufnahme wiedergeben kann, sind Lautsprecher nichtsdestotrotz das grundlegende Mittel, um den Kontakt zum Publikum herzustellen. Selbst die Tournee einer Rockband ist nichts weiter als ein Promotion-Ereignis, um die zuletzt produzierte CD zu verkaufen. Allgemein gesagt: Nicht die Konzerte sind bedeutend, das eigentlich Wichtige ist der Plattenverkauf.

Sonic Art ist ein leicht zugängliches Medium. Dagegen ist es teuer, ein Orchester oder sogar eine Kammermusikgruppe zu unterhalten. Der Zugang zu ihnen ist schwierig und wird zudem von sogenannten Geschmacks-»Wärtern« und der Respektabilität des Musik-Establishments streng kontrolliert.

Ein Komponist braucht die Gunst eines Publikums oder Freunde im Rundfunk oder einen Kritiker als Gönner, der Zugang zum Musikgeschäft hat. Im Gegensatz dazu kann Sonic Art an einem PC im Wohnzimmer geschaffen, auf CD gepreßt und über das Internet verkauft werden. Vom Gesichtspunkt des Künstlers aus ist es deshalb – wie Poesie – ein unmittelbar zugängliches Medium. Schließlich kommen auf dem Gebiet der Sonic Art bedeutende alternative künstlerische und kritische Traditionen

zusammen. Das betrifft ebenso die Text-Klang-Kunst, beginnend mit den Dadaisten und Futuristen, wie das neue Gebiet der Radiokunst, das besonders mit seinen Materialien aus dem Dokumentarischen und der medialen Umwelt (mediascape material) interessant ist – Klang als soziales, ja beinahe cinematographisches Phänomen. Traditionelle westliche Kunstmusik-Theorie hat dazu nichts zu sagen.

Wenn Konzerte mit elektroakustischer Musik nur ein begrenztes Publikum anzusprechen scheinen, dann haben die Konzertveranstalter vielleicht eine falsche Marktstrategie verfolgt. Dagegen ist ein Sonic Art-Ereignis ein »rave«. Das Orchester ist heute mit Sicherheit im Begriff, als Teil des Kulturerbes Einzug ins Museum zu halten, orientiert an Touristen und Unterhaltung. Sonic Art, eine frische, neue Kunst, beginnt gerade erst.

Die Natur der Klänge

Eine der ersten Lektionen, die ein Schallkünstler lernen muß, besteht darin, daß Klänge keine Noten sind. Dazu ein Vergleich aus der Bildhauerei: Es gibt einen fundamentalen Unterschied zwischen der Idee »schwarzer Stein« und dem besonderen Stein, den ich an diesem Morgen gefunden habe und der schwarz genug ist, um meine Zwecke zu erfüllen. Dieser gefundene Stein ist von seinem Material her ein Unikat (es spielt keine Rolle, wie sorgfältig ich ihn ausgesucht habe) und ich werde dieses einzigartige Material formen. Die Schwierigkeit für Musiker ist damit verbunden, daß wir über die musikalische Form idealisierend sprechen. Beispielsweise wird das F^{mf}, mf einer Flöte auf das E^{,,,}, ff einer Klarinette bezogen. Aber das sind Beziehungen zwischen Idealen oder Klassen von Klängen. Denn das F^{mf} mf ist auf jeder Flöte ein anderes Klangereignis. Seine jeweils spezifische Anordnung der Mikroschwankungen in der Tonhöhe, Lautstärke und den Spektraleigenschaften ist einmalig. Traditionelle Musik beschäftigt sich mit den Beziehungen zwischen bestimmten abstrahierten Eigenschaften realer Klänge – der Tonhöhe, Dauer und Lautstärke. Von jedem anderen Merkmal wie Tonhöhenstabilität, Tremolo-, Vibratokontrolle usw. wird erwartet, daß es innerhalb jener wahrnehmbaren Grenzen liegt, wie sie durch die Aufführungspraxis definiert sind. Jenseits dieser Grenzen kommt man in eine weniger gut definierte Sphäre, bekannt als Interpretation. In dieser traditionellen Weise haben wir eine Struktur, die durch Beziehungen zwischen archetypischen Eigenschaften der Klänge definiert ist und eine weniger genau zu bestimmende Sphäre von Akzeptierbarkeit und hervorragender Qualität, die mit anderen Aspekten von Klangereignissen verbunden ist.

Mit der Klangaufzeichnung können die einzigartigen Merkmale des Klanges reproduziert werden. Das hat zahllose Konsequenzen, die dazu zwingen, traditionelle musikalische Praktiken zu erweitern oder in eine andere Richtung zu lenken, um eine neue Kunst zu etablieren – Sonic Art.

Zwei Beispiele: 1. Wir können spezielle Klangverbindungen aufnehmen, die durch eine Aufführung nicht zu reproduzieren sind - den besonderen Tonfall, in dem von einem nichtausgebildeten Sprecher bei einer besonderen Gelegenheit ein Satz gesprochen wird; den Nachhall eines vorbeilaufenden Wolfes in einem bestimmten Wald oder eines Fahrzeuges in einem Straßentunnel; das letzte ausgedehnte Solo in einer allzeit währenden großen Improvisation, das aus der speziellen Kombination von den daran

Beteiligten und der Energie des Augenblicks hervorgeht.

2. Die genaue Reproduzierbarkeit erlaubt es uns, Verwandlungen zu erzeugen, die auf andere Weise unmöglich wären. Wenn man zum Beispiel zwei Kopien eines Klanges mit geringfügiger Zeitverzögerung einsetzen läßt, erzeugt man eine Tonhöhe, da die Repetition von Schallereignissen in einem genau bemessenen Zeitintervall mit feststehenden Frequenzen und daher erkennbaren Tonhöhen korrespondiert.

Das Wichtigste besteht jedoch darin zu verstehen: ein Klang ist ein Klang ist ein Klang. Er ist kein Beispiel für eine Tonhöhenklasse oder für einen Instrumententyp. Sondern er ist ein einzigartiges Objekt mit ganz bestimmten Eigenschaften, die man durch den Prozeß der Klangkomposition enthüllen, erweitern oder transformieren kann. Überdies sind Klänge multidimensionale Phänomene. Beinahe alle Klänge können in Begriffen ihres Timbres, besonders des Einschwingvorgangs, beschrieben werden: Tonhöhe oder Tonhöhenband, Tonhöhenbewegung, spektrale Harmonik oder Nichtharmonik und deren Entstehung, ebenso durch die spektrale Kontur, durch Formanten sowie deren Entstehung und die spektrale Stabilität und deren Entstehung sowie die sich zerstreuernden, wellenförmigen und/oder geradlinigen Fortsetzungen – *alles zur selben Zeit*. Durch die Abtrennung der verschiedenen Eigenschaften von Klängen soll nicht angedeutet werden, daß es verschiedene Klassen von Klängen gibt. Vielmehr steht fest, daß Klänge, mit verschwimmenden Grenzen, in verschiedener Weise gruppiert sein *können*. Aber die meisten haben mehr Eigenschaften, als wir diskutieren wollen. (!).

Einmaligkeit und Formbarkeit: Von der Architektur zur Chemie

Bevor wir uns mit solchen grundsätzlichen Orientierungsänderungen befassen, müssen wir unsere prinzipielle Metapher – Klangkunst als Architektur – in Klangkunst als Chemie umdeuten. In der Vergangenheit haben die Komponisten die Bedingungen des Komponierens vorgefunden: durch die Geschichte des Instrumentenbaus (Instrumenten-Technologie), die Aufführungspraxis und die Formalitäten konventioneller Notation (eingeschlossen theoretische Modelle, die sich auf Darstellbares wie Tonhöhe und Dauer bezogen), mit einem Pool von Klangquellen, aus denen Musik»gebäude« errichtet werden konnten. Komposition mit traditionellen Instrumenten – als eine Klasse großer Klanggruppen und sich entwickelnder Klanggestalten (Morphologie) verbindet passende Klangtypen zu einem »Instrument«, z. B. ein Satz geschlagener Metallsaiten (Klavier), ein Satz gestimmter Gongs (Gamelan), die wiederum an eine Tradition von Aufführungspraxis gebunden sind. Die interne Morphologie von Klangereignissen bleibt hauptsächlich eine Domäne der Aufführungspraxis und ist in ihren Feinheiten der konventionellen Notation oft nicht zugänglich. Am wichtigsten ist als festgelegter musikalischer Parameter die alles dominierende Tonhöhe – abgesehen von Schlagzeugmusik –, die das Interesse auf Klangklassen mit relativ stabilen Spektral- und Frequenzeigenschaften konzentriert.

Wir können uns einen endlosen Strand mit zahllosen verstreuten Kieselsteinen vorstellen. Aufgabe der Instrumenbauer war es, all jene Kieselsteine herauszusuchen, die schwarz waren, um ein Instrument herzustellen, oder all jene, die golden waren um ein zweites Instrument zu bauen usw. Der Komponist wurde zu einem Experten, um komplizierte »Gebäude« zu errichten, in denen jeder Kieselstein eine definierbare

Farbe hat. Mit fortschreitendem 20. Jahrhundert, als die traditionellen Instrumente an die Grenzen ihrer Möglichkeiten gerieten, haben Musiker gelernt, verschiedene Grau- und Goldschattierungen wieder anzuerkennen und ihre »Architekturen« noch sorgfältiger auszuarbeiten.

Klangaufzeichnung eröffnete die Möglichkeit, daß jeder Kieselstein am Strand brauchbar sein kann – die schwarzen mit goldenen Streifen ebenso wie die vielfarbigen. Die Klassifikationskategorien traditioneller Musik sind nun überlastet und ihr ursprünglicher Sinn scheint verschüttet worden zu sein. Wir brauchen eine neue Perspektive, um diese neue Welt zu verstehen. Die Terminologie im Schallbereich – also nicht nur bei Klängen von unbestimmter Tonhöhe (wie tonhöhenloses Schlagwerk, bestimmte Portamenti oder unharmonische Spektren), sondern auch bei instabilen oder sich rasch verändernden Spektren (das quietschende Tor, der menschliche Sprachstrom) – muß das ganze künstlerische Universum anerkennen. Die meisten einfachen Klänge fallen nicht in jene geordneten Kategorien, die durch Tonhöheninstrumente bereitgestellt wurden und sich an einer Konzeption von Klangarchitektur orientierten. Da die meisten traditionellen Musikbaupläne Tonhöhe und -dauer als primäre Ordnungsprinzipien nutzten, ist es für traditionell ausgebildete Musiker problematisch, mit diesen neuen potentiellen Materialien zu arbeiten. Erforderlich ist eine komplette Neuorientierung des künstlerischen Denkens – verbunden mit dem Potential des Computers –, das uns befähigt, jene neue Welt von Möglichkeiten anzusteuern. Vorstellbar ist eine neue Persönlichkeit, die den Strand der Klangmöglichkeiten gleichsam durchkämmt, nicht irgend jemand, der auswählt, wegwirft, das Akzeptable klassifiziert, sondern ein Chemiker. Dieser kann jeden Kieselstein nehmen und durch Zahlenhexerei dessen Bestandteile trennen, diejenigen von zwei sehr verschiedenen Kieselsteinen wieder verschmelzen und so tatsächlich schwarze in goldene verwandeln und umgekehrt.

Erst der Signalprozessor eines Computers eröffnet die Möglichkeit, den Klang selbst zu manipulieren. Wie der Chemiker können wir jetzt trennen, was einmal das Rohmaterial von Musik war, dieses rekonstruieren und in neue, unvorstellbare Schallmaterialien transformieren. Klang wird ein gleichsam flüssiges und völlig geschmeidiges Medium, er ist keine sorgfältig sortierte Sammlung von Gegebenheiten mehr. Zu angemessenen Metaphern dafür, was ein Klangkünstler tun kann, werden nun eher Bildhauerei und Chemie, als Sprache oder Mathematik, obwohl mathematische und physikalische Prinzipien noch stärker in den Entwurf der kompositorischen Mittel und der Schallstruktur integriert werden.

Die Genauigkeit des Computer-Signal-Processing bedeutet außerdem, daß vorher vergängliche und nicht faßbare Klangmerkmale in einer rigorosen, definierbaren Weise analysiert, verstanden, übertragen und verwandelt werden können. Es ist möglich, ein winziges, hörbares Merkmal eines einzelnen Klanges durch Zeitdehnung zu vergrößern oder durch zyklische Rotation zu focussieren (wie in den Werken von Steve Reich). Das sich entwickelnde Spektrum eines komplexen Schallereignisses kann weggeschnitten werden, bis nur noch wenige Teilbestandteile übrigbleiben, etwas, das vielleicht ungeschliffen, zackig ist, kann man in etwas Ätherisches verwandeln (»spectral tracing«). Wir können in einer präzisen Art und Weise übertreiben wie auch das Gegenteil machen – die Energie (Lautstärke), den Verlauf (die Hüllkurve) eines Klanges, seinen Gestus verstärken oder abschwächen, und wir

können in völliger Ungewißheit zwischen diese »Zustände des Seins« eines Klanges fallen, nachzeichnend einen hörbaren Weg musikalischer Beziehungen – all das ist eine Basis für den Bau von Schall-Formen.

Diese Änderung ist so radikal wie möglich. Um eine neue Welt von Schallverbundenheit zu bauen, gelangen wir von einer endlichen Reihe sorgfältig ausgesuchter, archetypischer Eigenschaften, reguliert durch traditionelle »architektonische« Prinzipien, zu einem Kontinuum einzigartiger Klangereignisse und der Möglichkeit, dieses Kontinuum in jeder gewünschten Weise zu dehnen, zu formen und zu transformieren.

(Übersetzung: Gisela Nauck)

(Der Aufsatz enthält erstmals in deutscher Übersetzung die Kapitel *The Nature of Sound* und *Uniqueness and Malleability: From Architecture to Chemistry* aus Trevor Wisharts Buch *Audible Design* (vgl. die Rezension S. 50), die vom Autor entsprechend des Themas der vorliegenden Nummer der *Positionen* um den einleitenden Abschnitt ergänzt wurden.)