

DAS JAHRHUNDERT DER ELEKTROAKUSTISCHEN MUSIK

Fett: Zuspielungen

Kursiv: Zitator

Normal: Autor (Quellenangaben werden nicht mitgelesen)

I.

Zuspielung 1: Heiß: Sendezeichen HR 2. 9''

Was ist Elektroakustische Musik?

Die Musik des technischen Zeitalters?

Zuspielung 2: Schaeffer, Sinfonie pour un homme seul Anfang. 21''

Die Frage, ob und inwieweit Musik sich

als Spiegel technischer und gesellschaftlicher Gegebenheiten ihrer Entstehungszeit präsentieren kann,

ist nicht leicht zu beantworten, zumal für die elektroakustische Musik des 20. Jahrhunderts.

Versuche, technisch produzierte Musik im Beziehungsgeflecht

technischer Gegebenheiten und ihrer gesellschaftlichen Rahmenbedingungen zu verstehen, liegen nahe, sind aber nicht unumstritten.

Eine wichtige Frage hierbei ist,

ob und inwieweit Musik sich weiter entwickeln kann,

wenn sie sich neuen musikübergreifenden Erfahrungen stellt.

Die Antworten hierauf können verschieden ausfallen -

je nachdem, welches Bild von Fortschritt und Zukunft der Antwortende in sich trägt.

1950, als Pierre Schaeffer sein erstes Konzert mit Lautsprechermusik veranstaltete,

waren im Konzertprogramm optimistische Worte von Serge Moreux zu lesen.

(Dort hieß es:)

Es gab ein Mittelalter des Steins: man bearbeitete ihn.

Es gibt ein Mittelalter der Wellen: man fängt sie ein.

Dem Künstler bleibt keine andere Avantgarde zur Wahl.

Zwischen dem unnützen Spiel der syntaktischen Systeme

und dem Zurück zu den vergessenen oder versiegten Quellen stehend kann der moderne Musiker -

um mit Pierre Schaeffer zu reden -

versuchen, eine Bresche in der Ringmauer der Musik zu finden,

die uns manchmal wie eine Zwingburg umgibt.

(Schaeffer, *Musique concrète* (1967, 2. Auflage 1973), dt. Stuttgart 1974, S. 13)

Pierre Schaeffer selbst war sich seiner Sache nicht so sicher.

Was Moreux 1950 im selbstgewissen Tonfall eines Manifests verkündete,

hat Schaeffer 1967 im Rückblick zur Frage umfunktioniert.

Wir haben gelernt, die Laute mit dem Mittelalter in Verbindung zu bringen,

den Gregorianischen Choral mit dem Kloster,

das Tamtam mit den Eingeborenen,

die Viola mit höfischer Gewandung.

Warum also sollte die Musik des 20. Jahrhunderts

nicht eine Musik der Maschinen und Massen, der Elektronen und Computer sein?

Zuspielung 3: Sinfonie pour un homme seul, Strette Anfang. 22''

Pierre Schaeffer hatte durchaus seine Zweifel,
ob die Deutung der technisch produzierten Musik
als Widerspiegelung des technischen Zeitalters
tatsächlich sachlich zutreffend oder nur eine vergrößernde Vereinfachung war.
Immerhin fand er sich damit ab,
daß es für den Hörer nahe lag, solche Deutungen zu versuchen.

*Ob dieser Hörer nun erschreckt oder begeistert reagierte,
seine Deutung war oftmals die gleiche:
diese Entfesselung von Geräuschen, dieses Anbränden von Klängen,
dieser totale Gegensatz zu all den gewohnten Eigenschaften der Musik,
als da sind Harmonie und Kontrapunkt, sanfte Anmut und Subtilität, Ausdruck und Gefühl -
das war sie wohl, die Musik der Zeit;
einer Zeit, die selbst brutal ist und aus den Fugen,
einer Zeit des Atoms und der Rakete, der Gewalt und des rasenden Tempos:
entfesselte Elemente auch sie.*
(Schaeffer, Musique concrète S. 12)

**Zuspielung 4: Bayle: Hommage à Robur, aus Espaces inhabitables
WER 30 252, take 9 Anfang: 1'15**

Musik des technischen Zeitalters kann sich in verschiedenen Facetten zeigen:
nicht nur als buntes Panorama einer komplexen Wirklichkeit,
sondern möglicherweise auch als plastische Verdeutlichung von Schwierigkeiten,
die den Künstler herausfordern können,
wenn er sich mit neuen Fragen auf neue Wirklichkeiten einstellen will.
Bei der praktischen Realisierung technisch produzierter Musik können sich Probleme
ergeben,
bei deren Lösung man sich nicht mehr auf zukunftsfrohe Manifeste verlassen kann.
Dies hat sogar schon am Anfang des Jahrhunderts Ferruccio Busoni geahnt,
nachdem er von den neuen Möglichkeiten elektrischer Klangerzeugung erfahren hatte.
1907 schrieb er:

*Nur ein gewissenhaftes und langes Experimentieren, eine fortgesetzte Erziehung des Ohres,
werden dieses ungewohnte Material
einer heranwachsenden Generation und der Kunst gefügig machen.*
(Busoni: Ästhetik der Tonkunst, Frankfurt 1974, S. 57 f.)

Aller Anfang ist schwer:
Für diesen Satz gibt es zahllose Belege,
nicht zuletzt auch in der Entwicklungsgeschichte der technisch produzierten Musik.
Die Möglichkeiten, Klänge technisch aufzuzeichnen und zu verarbeiten,
waren keineswegs von Anfang an perfekt.
Hierfür gibt es vielfältige Beispiele -
sei es aus der Frühzeit der Aufnahmetechnik
sei es aus der Frühzeit einer Musik mit aufgenommenen oder synthetisch erzeugten Klängen,
schließlich auch aus der Frühzeit der Computermusik.
Hier wie überall decken sich das Beabsichtigte und das tatsächlich Erreichte nicht in jedem
Falle.
Wer die Entwicklungsgeschichte technisch produzierter Musik genauer kennt, der weiß,
daß sie keineswegs immer nur im Zeichen mühelos erreichter Perfektion steht.

**Zuspielung 5: Sounds of New Music -
Wladimir Ussachewsky, Transposition (Take B1). 29''**

1958 erschien eine Schallplatte unter dem Titel „Sounds of New Music“.

Sie gliedert sich in zwei Teile mit verschiedenen Überschriften:

„The Compositions“ und „The Experiments“.

Der 2. Teil beginnt mit einem Experiment zum Thema „Transposition“.

Der Komponist Vladimir Ussachevsky hat im Schallplattentext dieses Experiment so beschrieben,

daß es auch ein technisch nicht speziell vorgebildeter Hörer jener Zeit nachvollziehen konnte:

*Die meisten Tonbandgeräte haben zwei Geschwindigkeiten,
und deswegen ist jeder Klang, den Sie aufnehmen,
sofort in zwei Fassungen verfügbar,
original und eine Oktave höher - oder eine Oktave tiefer.
Wenn Sie zwei Tonbandgeräte haben,
kann jeder Klang so oft aufwärts oder abwärts transponiert werden, wie man es wünscht.*

Zur Demonstration dieses Prinzips hat Ussachevsky den tiefsten Ton Klaviers aufgenommen und mehrfach transponiert.

Er bringt diese Beispiele, um zu erklären,

wie eine seiner 1952 entstandenen Kompositionen entstanden ist.

Zuspielung 6: Sounds take B3: Komposition (mit transponierten Klaviertönen). 52''

Vladimir Ussachevsky versucht zu zeigen,

nach welchen einfachen Prinzipien eine Tonbandkompositionen entstehen kann:

Unter Ausnutzung technischer Effekte,

die einige Jahre später der Hörer einer Schallplatte

schon mit häuslichen Tonbandgeräten nachvollziehen konnte.

Die Frage kann sich stellen,

wie es zu solchen Anfängen kam und wie die Entwicklung weiter gegangen ist:

Kam es zu neuen klanglichen Entdeckungen, weil neue technische Geräte vorhanden waren, oder weil die klangliche Phantasie die Arbeit mit neuen Techniken notwendig machte?

In manchen frühen Beispielen elektroakustischer Musik bleibt die Antwort hierauf ungewiß -

z. B. in der aus leicht transformierten Klängen weitgehend konventioneller Instrumentalmusik entwickelten Komposition „Sonic Contours“ von Vladimir Ussachevsky.

Zuspielung 7: Ussachevsky: Sonic Contours. 1'05

Der Komponist Otto Luening,

der auf der Schallplatte „Sounds of New Music“ ebenfalls vertreten ist,

hat in einem Schallplattenkommentar deutlich erklärt,

wie er sich das Verhältnis zwischen musikalischer und klanglicher Erfindung in seiner elektroakustischen Musik vorstellt.

Für seine aus den Klängen einer Flöte entwickelte Komposition „Fantasy in space“

stellt er sich auf ein konventionell orientiertes Publikum ein,

das impressionistische, virtuose und tonale Musik liebt.

Zuspielung 8: Luening: Fantasy in space. 53''

In der elektroakustischen Musik finden sich vielfältige Beispiele für paradoxe Beziehungen zwischen Altem und Neuem.

Es kann sogar geschehen, daß das Neue als relativ einfach erscheint -

daß es vielleicht sogar erinnert an weit zurückliegende Entwicklungsstadien, die viele bis dahin als längst überwunden angesehen hatten.

**Zuspielung 9: CD 1 Solfège de l'objet sonore, take 2: mélodie d'arc à bouche
Melodie auf einer Maultrommel, danach Text:
Telle fut, paraît-il, une mélodie à la mode, à Néandertal,
du temps de l'arc à bouche, ancêtre de tous nos instruments. 13''**

*Das war anscheinend eine Melodie,
wie sie einst zur Zeit der Neandertaler Mode war,
zur Zeit der Maultrommel, der Ahnherrin aller unserer Instrumente.*

**Zuspielung 10: CD 1 Solfège take 3: 5 sons électroniques
Telle est, à l'aube d'un nouvel age, électronique,
la mélopée du studio de Cologne.
Etrange retour aux sources.**

*Dies ist, in der Morgenröte eines neuen Zeitalters, des elektronischen,
der Singsang des Kölner Studios.
Eine merkwürdige Rückkehr zu den ursprünglichen Quellen.*

Mit diesen Worten und Klängen
präsentiert Pierre Schaeffer 1967 die Anfänge einer neuen Musikart:
Der Elektronischen Musik.
Dies ist eine besondere, auf die streng synthetische Klangproduktion im Studio konzentrierte
Spieltart der Elektroakustischen Musik.
Was Schaeffer von der asketischen Strenge dieser Musik hielt,
hat er deutlich gemacht in einer Szene des 1961 entstandenen Hörspiels „L'aura d'Olga“:
Hier präsentiert er verschiedene elektroakustische Klänge eigener Wahl,
die er sich von dem Komponisten Bernard Parmegiani hatte anfertigen lassen -
aber nicht in rigoros auskonstruierten Klangfolgen,
sondern ironisch verfremdet in einem Klangtest,
bei dem eine Frau sich den ihr angenehmsten Klang aussuchen darf.

Zuspielung 11: Schaeffer: L'aura d'Olga, Klangtest. WER 30252, take 19. 0'55'

Wenn Pierre Schaeffer die Elektronische Musik in ironischer Skepsis präsentiert,
wird zweierlei deutlich:
Einerseits hat sie, zumindest in ihren Anfangsjahren,
ihre neuen Qualitäten zunächst nur in einem extrem reduzierten Klangbild erreichen können.
Andererseits strebte sie in ihren Klangverbindungen
zugleich nach größtmöglicher struktureller Stringenz und Komplexität -
und beides zugleich hielt Schaeffer,
der an die schier unübersehbare Vielfalt des im Studio tatsächlich verfügbaren Klangmaterials
dachte,
für nicht miteinander vereinbar.

Wenn man die elektroakustischen Klänge aus Paris und aus Köln miteinander vergleicht,
stößt man auf eine verwirrende Paradoxie:
Die neuen, technisch produzierten Klänge erscheinen im einen Falle,
im Falle der Kölner elektronischen Musik,
als Resultate einer rigorosen, alles Bekannte ausmerzenden Konstruktion;
im anderen dagegen, in der aus Paris stammenden konkreten Musik,
präsentiert die experimentelle Klangwelt sich
als offenes Feld einer schier unbegrenzten klanglichen Vielfalt.
Der Unterschied zwischen elektronischer und konkreter Musik erklärt sich
als Konsequenz durchaus gegensätzlicher theoretischer und praktischer Ansätze.

Elektronische Musik aus Köln,
die der Franzose Schaeffer 1967 in elegant verkleideter ironischer Skepsis vorgestellt hatte,
war zuvor im Ursprungsland dieser Musik
ganz anders, mit deutscher Gründlichkeit beschrieben worden:

Zuspielung 12: Eimert: Einführung in die elektronische Musik

**Akustische und theoretische Grundbegriffe -
Zur Geschichte und zur Kompositionstechnik
WER 60 006 (Anfang A-Seite). 13''**

Grundbegriffe der elektronischen Musik sind:

Der Ton, der Klang, das Tongemisch, das Geräusch und der Zusammenklang

Mit diesen Worten beginnt eine „Einführung in die elektronische Musik“ von Herbert Eimert,
die 1963 auf Schallplatte veröffentlicht worden ist.

Eine neue Musikart wird hier charakterisiert durch verschiedene musiktheoretische
Grundbegriffe.

Diese Grundbegriffe werden genannt und anschließend mit Hörbeispielen illustriert.

Zuspielung 13: Eimert Fortsetzung A-Seite:

Ich wiederhole:

**Der Ton - Beispiel, der Klang - Beispiel, das Tongemisch - Beispiel, das Geräusch -
Beispiel,**

der Zusammenklang - Beispiel

28''

Herbert Eimert beschreibt in seiner Einführung eine Musik,
zu deren Entstehung er selbst maßgeblich beigetragen hat:

Unter seiner Leitung etablierte sich in den frühen 1950er Jahren in Köln
das erste Studio Elektronischer Musik:

als eine Institution des Nordwestdeutschen, später des Westdeutschen Rundfunks.

Eimert selbst hat in seiner Einführungs-Schallplatte
einige Produktionen aus der Frühzeit dieses Studios vorgestellt.

Zuspielung 14: Eimert Anfang B-Seite. 58''

Anfänge 1952/53 - die frühesten Kompositionen:

**Auf dem Internationalen Musikfest 1953 in Köln
wurde zum ersten Mal Elektronische Musik aufgeführt.**

**Mit Kompositionen von Robert Beyer und mir
trat die elektrische Klangerzeugung**

nunmehr in den Gesichtskreis legitimer musikalischer Betrachtung.

**Von den damaligen Arbeiten, für die wir gemeinsam zeichneten,
gebe ich eine kleine Probe.**

Das erste Klangmaterial erhielten wir

**von dem verstorbenen Bonner Universitätsprofessor Werner Meyer-Eppler,
der im Phonetischen Institut ein elektrisches Spielinstrument hatte.**

Solche Instrumente mit elektrisch erzeugten Klängen gab es schon lange.

Aber erst nachdem die Methoden

**der Schallspeicherungstechnik und Bandverarbeitung entwickelt waren,
wurde der elektrisch erzeugte Klang als Kompositionsmittel verfügbar.**

Aus Eimerts Erklärungen geht hervor,

daß er den Begriff „Elektronische Musik“ in streng eingegrenzter Bedeutung verwendet:

Hier geht es nicht um instrumentale, sondern um im Studio produzierte Musik.

Die Beispiele, die Eimert anführt, sind Tonbandkompositionen.

Zuspielung 15. 1´58:

**(Eimert B:) Sie hören kleinere Ausschnitte aus jenen ersten Stücken von 1953.
 (Beispiele: Töne - gefilterte Rauschen, hallige Klänge, Baßton)
 Und noch ein Beispiel von damals, jetzt unabhängig von dem Bonner Klangmaterial.
 (Beispiel: Klanggirlanden dichter - dünner, Klangbänder).**

Wer diese Musik aus längerer historischer Distanz hört,
 kann vielleicht nicht mehr ohne weiteres nachvollziehen,
 wie sie zu ihrer Entstehungszeit gewirkt hat -
 zum Beispiel auf den Musikkritiker Hans Heinz Stuckenschmidt,
 der sich 1953 von Kölner elektronischen Klängen
 zu blumigen Assoziationen anregen ließ:

*Tönende Projektile aus dem Reich des Mineralischen;
 singende Metalle;
 Klang von Spiralen (...)*

(H. H. Stuckenschmidt: Die dritte Epoche - Bemerkungen zur Ästhetik der Elektronenmusik;
 in: elektronische musik - die Reihe, Heft 1, hrsg.
 von Herbert Eimert unter Mitarbeit von Karlheinz Stockhausen, Wien 1955, S. 18)

Stuckenschmidt war sich durchaus darüber im Klaren,
 daß seine Assoziationen wenig mit den ästhetischen Intentionen
 der damaligen elektronischen Komponisten zu tun hatten.
 Als Hörer nahm er für sich das Recht in Anspruch,
 diese Musik anders zu hören und zu verstehen als die Komponisten selbst.
 Wie weit er sich hierbei von der Ästhetik der damals avancierten Komponisten entfernte,
 zeigt sich, wenn man seine Ausführungen vergleicht
 etwa mit Texten eines damals jungen Komponisten,
 der die Entwicklung der Elektronischen Musik maßgeblich geprägt hat,
 nämlich von Karlheinz Stockhausen.
 Schon 1952, ein Jahr vor der Realisation seines ersten elektronischen Musikstückes,
 hat Stockhausen sich nachdrücklich
 von assoziativen Klischees des Musikhörens distanziert.

*(Musik wird heute in Wunschkonzerten konsumiert.
 Das Hören ist ein Hören nach Wunsch geworden.
 Eine Musik ohne Inhalte, auf die sich menschliches Wünschen richten könnte
 (man wünscht sich ja nicht irgend etwas, sondern bestimmtes)
 wird ungehört bleiben,
 bis sich das Wunsch-Hören zum meditativen Hören wendet.
 Dieses ist ein mögliches Ergebnis von Selbstdisziplin.*

*Man kann an dem Wesen der jüngsten Musik erkennen,
 daß sich eine Umorientierung vom Wunsch-Hören zum meditativen Hören vollziehen wird,
 einbezogen in die allgemein geistige Wandlung
 vom überspitzt Individualistischen zum Persönlich-Kollektiven.)*

*Es gibt Gedanken über Musik und musikalisches Denken.
 Gedanken über Musik sind absichtsvoll: sie sehen von der Musik ab.
 Sie basieren auf Assoziationen.
 Assoziationen haben im musikalischen Handwerk nichts zu suchen.
 Es geht um Hinsicht, nicht um Ab-Sicht.*

Zuspielung 16: Stockhausen, Konkrete Etüde Anfang. 30''

Schon seit den frühen 1950er Jahren hat Stockhausen, vor allem in seinen elektroakustischen Kompositionen, radikale Neuanfänge markiert:

Musik mit neuen Klangmaterialien, jenseits bekannter Instrumentalfarben und Tonsysteme - Musik, die neue Hörweisen verlangt, jenseits bekannter Assoziations-Mechanismen. Bildkräftige Assoziationen können im Zusammenhang mit dieser Musik als durchaus unpassend erscheinen.

Erst in späterer Zeit hat Stockhausen Musik komponiert, die den assoziativen Bedürfnissen der Hörer wieder stärker entgegenkommt - besonders sinnfällig in seiner 1975-1977 entstandenen Komposition „Sirius“.

Zuspielung 17: Stockhausen, Sirius Einleitung (Schluß). 0'57**We greet you, earhtlings, children of this planet... undying hope.**

Elektroakustische Musik als serielle Struktur, als Anregung zum meditativen, assoziationsfreien Hören - Elektroakustische Musik als kosmische Allegorie, als Stimulus vielfältiger Assoziationen,

z. B. von Himmelsrichtungen, Jahreszeiten, Naturelementen und Lebensstadien:

Im Vergleich von frühen und späteren Werken von Stockhausen, vor allem im Vergleich seiner elektroakustischen Kompositionen, kann deutlich werden,

wie stark sich die Akzente selbst im oeuvre eines einzigen Komponisten verschieben können.

Nicht nur bei Stockhausen,

sondern auch bei anderen avancierten Komponisten elektroakustischer Musik ist deutlich geworden,

daß, nach streng konstruktivistischen Anfängen in den frühen 1950er Jahren, die Musik sich in der Folgezeit häufig stärker für Möglichkeiten assoziativen Hörens geöffnet hat.

Veränderungen des Charakters und der Bedeutungszusammenhänge elektroakustischer Klänge

findet man in der kompositorischen Entwicklung

nicht nur von Karlheinz Stockhausen, sondern auch von anderen Komponisten.

Dies läßt sich an Produktionen aus verschiedenen Studios zeigen -

beispielsweise aus dem elektronischen Studio des italienischen Rundfunks in Mailand, das 1955 gegründet wurde.

Zu den ersten Produktionen dieses Studios gehört ein kurzes Stück von Bruno Maderna, das deutlich der abstrakten Klangwelt jener Jahre verpflichtet ist:

„Notturmo“.

Zuspielung 18: Maderna, Notturmo. 1'40

Bruno Maderna ist dem strengen Konstruktivismus seiner Anfangsjahre nicht lange treu geblieben.

Dies ergab sich schon als Konsequenz

aus den Anfangsjahren seiner kompositorischen Entwicklung:

Schon 1952 hatte Maderna versucht, in der Komposition „Musica su due dimensioni“

elektronische und instrumentale Klänge miteinander zu verbinden,

also die abstrakte Exklusivität der neuen elektronischen Klangwelt aufzubrechen.

Eine Neufassung der Komposition entstand 1958.

Zuspielung 19: Maderna, Musica su due dimensioni, Realisation 1958, Anfang. 1'23

(1962 realisierte Maderna in Mailand ein Stück, das außermusikalische Assoziationen schon in seinem Titel anspricht: „Le Rire“ (Das Lachen).)

Bei Karlheinz Stockhausen begann eine kompositorische Entwicklung, die von streng abstrakt-konstruktivistischen Anfängen wegführte und sich stärker für Bedeutungen und Assoziationen öffnete, mit der 1955-1956 entstandenen Tonbandkomposition „Gesang der Jünglinge“: Hier verbinden sich abstrakte elektronische Klänge mit konkreten Inhalten eines Bibeltextes.

In der Synthese

von aufgenommenen und synchronisierten Gesangslauten und elektronischen Klängen artikuliert sich vielschichtige und assoziativ vieldeutige Musik.

Zuspielung 20: Stockhausen Gesang der Jünglinge Anfang. 0´59

Die Verbindung elektronischer Klänge mit Sprache, eventuell sogar mit Gesang, läßt sich interpretieren als Versuch, die unbekannt neue Klangwelt der elektronischen Musik zu verbinden mit Klang- und Bedeutungselementen, die der Vorerfahrung des Hörers näher stehen. Dabei können sich Möglichkeiten ergeben, polare Gegensätze zwischen konkreter und abstrakter Klanggestaltung aufzubrechen, wie sie zunächst, in den Anfangsjahren der elektroakustischen Musik, jahrelang in der Konkurrenz zwischen elektronischer und konkreter Musik sich artikuliert hatten.

Stockhausens „Gesang der Jünglinge“ ist ein Schlüsselwerk auf dem Wege der Aufbrechung dieser antithetischen ästhetischen Positionen. Fast gleichzeitig artikulierten sich, in umgekehrter Richtung, ähnliche Tendenzen im Bereich der musique concrète: In der 1956 vollendeten Komposition „Haut Voltage“ von Pierre Henry. Die Techniken der klanglichen Verarbeitung sind hier so weit getrieben, daß es für den Höreindruck nicht mehr wesentlich ist, ob die Klänge im Rohzustand aufgenommen oder synthetisch erzeugt, konkret oder elektronisch waren.

Zuspielung 22: Henry, Haut Voltage Anfang. 2´10

Pierre Henry und Karlheinz Stockhausen erkannten fast gleichzeitig, daß Stimmlaute in besonderer Weise geeignet sind, sich in vielfältiger Weise mit elektroakustischen Klängen zu verbinden - und dies vor allem deswegen, weil sich hier wie dort reichhaltige Möglichkeiten der Vermittlung zwischen Ton und Geräusch anbieten. Diese Möglichkeiten hatten Schaeffer und Henry schon seit den Anfangsjahren der musique concrète ausgiebig genutzt. Nachdem die technische Entwicklung sowohl hier wie auch in der Elektronischen Musik sich mehr und mehr von der elementaren Klangproduktion auf komplexere Verfahren der Klangverarbeitung verlagert hatte, begannen konkrete und elektronische Musik sich einander anzunähern. Nachdem Henry und Stockhausen erste Schritte gewagt hatten, setzten auch andere Komponisten das Begonnene fort - vor allem in der Synthese von Stimm- und Sprachlauten mit elektroakustischen Klängen.

Im Kölner Elektronischen Studio war es vor allem der Studioleiter Herbert Eimert, der sich genauer mit der elektronischen Verarbeitung aufgenommener Sprachlaute befaßte und auf diesem Wege zu neuartigen Zwischenformen zwischen konkreten und abstrakten Klängen gelangte. Ein erstes Resultat seiner Untersuchungen ist ein kurzer, elektronisch verfremdeter Geburtstagsgruß für Igor Strawinsky, der 1957 entstanden ist.

Zuspielung 22: Eimert (B): Zu Ehren von Igor Strawinsky 1957. 43''
(Mit An- und Absage)

Schon in Herbert Eimerts elektronischer Geburtstags-Girlande für Igor Strawinsky wird deutlich, daß Sprachklänge sich in elektronischer Verarbeitung dem Klangcharakter rein synthetisch erzeugter elektronischer Klänge weitgehend annähern ließen.

Es wurde also möglich, den Dualismus zwischen Sprach- und Gesangslauten einerseits und elektronischen Klängen andererseits weitgehend zu überwinden - einen Dualismus, der zuvor in Stockhausens „Gesang der Jünglinge“ noch durchaus erkennbar geblieben war (ungeachtet dessen, daß Stockhausens Konzeption über das damals Erreichbare weit hinaus gezielt hatte in Richtung eines klanglichen Kontinuums zwischen elektronischen Klängen und konkreten Stimm- und Gesangslauten). - Noch weiter in dieser Richtung ging Luciano Berio, als er 1958 ausschließlich aus Stimmlauten eine größere elektroakustische Tonbandkomposition entwickelte: „Tema - Omaggio a Joyce.“

Zuspielung 23: Tema - Omaggio a Joyce (Anfang). 59''

Der Komponist beschreibt sein Werk als elektrokakustische Lesung eines literarischen Textes in 3 Sprachen. Der Text von James Joyce, der dem neunten Kapitel von Ulysses entnommen ist, wird von Cathy Berberian auf englisch, französisch und italienisch gelesen.

Den kompositorischen Ansatz der Musikalisation dieses Textes hat Berio mit folgenden Worten beschrieben:

Dichtung ist auch eine in der Zeit angeordnete verbale Mitteilung: die Bandaufnahme und überhaupt die Mittel der elektronischen Musik vermitteln uns davon eine reale und konkrete Vorstellung, weit mehr, als eine öffentliche, theatralische Dichterlesung es vermöchte. Mit Hilfe dieser Mittel habe ich versucht, experimentell eine neue Möglichkeit zu verifizieren, die Lesung eines dichterischen Texts mit der Musik zusammenzubringen, ohne daß die Verbindung darum notwendig sich zugunsten eines der beiden Ausdruckssysteme entscheiden müßte: ich habe eher versucht, das Wort in den Stand zu setzen, den musikalischen Sachverhalt völlig zu assimilieren und zu gleich zu bedingen. (Luciano Berio: Musik und Dichtung - eine Erfahrung, in: Wolfgang Steinecke (Hrsg.), Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 1959 (Bd. III), Mainz 1959, S. 37)

Das Klangmaterial und seine elektroakustischen Transformationen erwiesen sich als so reichhaltig, daß Berio darauf verzichten konnte, neben den aufgenommenen Sprachlauten auch noch elektronische Klänge zu verwenden. Nach ausführlichen Beschreibungen der Klangstrukturen und ihrer elektroakustischen Transformationen erklärt der Komponist:

Es wäre an diesem Punkt der Ausarbeitung leicht gewesen, die kontinuierliche Entfaltung des vokalen Materials synthetisch weiterzutreiben, d. h. auch elektrisch produzierte Klänge einzufügen. Aber an der Schwelle dieser Möglichkeit habe ich innegehalten, da ich lediglich die Absicht hatte, die Lesung des Textes von Joyce in ein Feld von Möglichkeiten zu entfalten, die der Text selber ausspricht; sonst hätte für eine solche Erfahrung möglicherweise die Namensliste des Telephonbuches genügt.

(Berio, S. 43)

Die Bindung an eine Textvorlage erschien Berio in „Tema - Omaggio a Joyce“ nicht weniger wichtig als anderen Komponisten, die damals ebenfalls bemüht waren, die Rigorosität elektroakustischer Klangstrukturen in der Verbindung mit Worten und Bedeutungen aufzubrechen. Die Versuche einer umfassenden Synthese von Klängen und Bedeutungen waren allerdings durchaus vom Scheitern bedroht, wenn ihre Autoren allzu weit gesteckte Ziele verfolgten. Als warnendes Beispiel für den allzu frühen Versuch einer klanglichen und ästhetischen Synthese erschien vielen ein Werk, das 1953 auf den Donaueschinger Musiktagen in einem spektakulären Skandal gescheitert war: „Orphée 53“ von Pierre Schaeffer und Pierre Henry. In diesem Werk ging es um den Versuch der Verbindung von technisch produzierten Klängen mit rezitierter Sprache, von vorproduzierten mit live interpretierten Klängen, von Klang, Sprache und szenischer Darstellung, von Lautsprechermusik und Oper. Es entstand ein Werk im Niemandsland zwischen alt und neu, zwischen Bekanntem und Unbekanntem - ein opus, das selbst zwischen seinen beiden Autoren nicht unumstritten blieb, da seine ästhetische Janusköpfigkeit dem jungen Pierre Henry nicht radikal genug erschien.

**Zuspielung 14: Schaffer/Henry: Orphée 53. 1'15
(Auszug aus Ausschnitt Donaueschinger CD-Dokumentation)**

(Die frühen 1950er Jahre waren, zumindest bei den avancierten jüngeren Komponisten, zunächst eine Zeit der Suche nach exklusiver Radikalität, nicht nach versöhnenden Synthesen. Erst allmählich änderten sich die ästhetischen Positionen, wurden weiter gefaßte Ansätze gesucht. Auch dabei allerdings ließen die meisten zunächst noch große Vorsicht walten: Nicht ohne Grund hatten Pierre Boulez 1955 (in den René-Char-Vertonungen seiner Kantate „Le marteau sans maitre“) und Luigi Nono 1956 (in „Il canto sospeso“, nach Texten zum Tode verurteilter Widerstandskämpfer) auf elektroakustische Klangmittel verzichtet, und andererseits hatte Karlheinz Stockhausen 1956 in seiner Komposition „Gesang der Jünglinge“ ausschließlich aufgenommene Klänge verwendet, unter Verzicht auf live interpretierte Partien. Weniger überzeugend erschien es dann später, als Pierre Boulez 1958 in Donaueschingen sein Werk „Poésie pour pouvoir“ präsentierte - eine Komposition, in der eine live gespielte Orchesterpartie mit aufgenommener Sprache (nach einer Textvorlage von Henri Michaux) und mit elektronischen Klängen kombiniert war. Bei dieser technisch und ästhetisch hoch ambitionierten Uraufführung wurde deutlich, daß die Zeit für eine ausgereifte Synthese damals noch nicht gekommen war: Die klanglich nur wenig verarbeitete Text-Rezitation und die relativ einfachen elektronischen Klänge bildeten kein wirksames Gegengewicht zu den hochartifizuell ausgearbeiteten Orchesterpartien. Boulez selbst war mit dem Ergebnis nicht zufrieden und zog das Werk nach der Uraufführung zurück.)

(Zuspielung: Boulez, Poésie pour pouvoir Anfang)

(Pierre Boulez war der erste avancierte Komponist, der, nachdem er elektroakustische Musik im Studio produziert hatte, sich definitiv von der reinen Studioproduktion verabschiedete. Sei 1956 hat er elektronische und elektroakustische Klänge nur noch in Verbindung mit live-Darbietungen verwendet. Seit den 1970er Jahren hat sich das von ihm begründete Pariser Forschungszentrum IRCAM zum Gegenpol des Pariser Gründungsstudios der konkreten Musik etabliert: Im IRCAM entstehen reine Studioproduktionen nur in seltenen Ausnahmefällen. Statt dessen konzentriert sich das Interesse auf Verbindungen zwischen instrumentalen und elektronischen Klängen - sei es in der Kopplung live gespielter und über Lautsprecher wiedergegebener Klänge, sei es in der Verwendung live-elektronisch transformierter Klänge. Wie schwierig diese Instrumentalisierung elektronischer Klänge sogar ihrem Haupt-Initiator Boulez erschien, läßt sich daran ablesen, daß er auch nach der Gründung seines Forschungsinstituts sich nicht gänzlich von der reinen Instrumentalmusik verabschiedet hat und daß Kompositionen, in denen er von Live-Elektronik und Computer-Technologie Gebrauch macht, oft erst nach langjährigen, mühsamen Prozessen der Ausarbeitung

zu definitiven Resultaten geführt haben -
 z. B. im Falle seiner Komposition „Explosante - fixe“,
 die in frühen Versionen bereits in den frühen 1970er Jahren aufgeführt wurde,
 die aber in einer definitiven Schallplattenversion
 erst rund zwei Jahrzehnte später publiziert worden ist.)

**(Zuspielung: Explosante - fixe.
 Zusammenschnitt Donaueschinger Fassung - DG-CD-Fassung)**

Polaritäten etwa zwischen vorgefundenen und synthetischen Klängen,
 zwischen vorproduzierten und live erzeugten Klangmaterialien,
 zwischen bekannten (vokalen oder instrumentalen) und unbekanntem Klängen
 beschreiben die Vielfalt der Gestaltungsmöglichkeiten in der elektroakustischen Musik.
 Dies läßt sich exemplarisch verdeutlichen im oeuvre eines Komponisten,
 der seit den frühen 1950er Jahren
 die Entwicklung der elektroakustischen Musik maßgeblich geprägt hat:
 Josef Anton Riedl.

Mit der Komposition von Tonbandmusik begann Riedl bereits 1951 -
 als einer der ersten Komponisten überhaupt.
 Anregungen hierfür hatte er von der konkreten Musik Pierre Schaeffers erhalten,
 die in den Anfangsjahren mit Schallplatten produziert worden war.
 Riedl komponierte konkrete Musik mit minutiös in kleinste Partikel zerschnittenen Klängen,
 bei denen schon die strenge Verarbeitungstechnik stark abstrahierend wirkt.

Zuspielung 25: Riedl, Musique concrète 1951 (Anfang Ib) 40''

Konstruktiv abstrahierend sind auch die elektronischen Tonbandkompositionen ausgestaltet,
 die Riedl seit den späten 1950er Jahren realisiert hat,
 beispielsweise die „Studie 59“ -
 eine Produktion des Münchener Siemens-Studios für elektronische Musik,
 dessen spiritus rector Riedl in den späten 1950er und frühen 1960er Jahren gewesen ist.

Zuspielung 26: Riedl, Studie 59. 1'01

(Im Laufe der 1960er Jahre hat sich Riedls Musik verändert.
 Neben rein elektronischen Realisationen,
 die von der weit entwickelten, über Lochstreifen gesteuerten
 Technologie des Münchener Studios Gebrauch machten,
 entstanden nach und nach auch Stücke,
 in denen Klänge unterschiedlicher Herkunft miteinander kombiniert sind.
 Exemplarisch hierfür ist eine Komposition,
 die in den Jahren 1963 und 1968-69 entstanden ist:
 „Komposition für konkrete und elektronische Klänge/Tonbänder
 und für verschiedene Instrumente und Stimmen/live
 Nr. 4 III“.

Trotz der bunten Mischung verschiedenartiger Klangmaterialien bleibt unverkennbar,
 daß die Materialien weitgehend abstrakt bleiben
 und assoziative Klangwirkungen keineswegs gesucht werden.
 Tendenzen der ästhetischen Öffnung zeigen sich also hier
 weniger im semantischen Kontext der Klangstrukturen als in diesen selbst.

**Z: Riedl, Komposition für konkrete und elektronische Klänge/Tonbänder
und für verschiedene Instrumente und Stimmen/live
Nr. 4 III)**

Auch in der elektroakustischen Musik von Josef Anton Riedl spielt die Verarbeitung von Stimm- und Sprachlauten eine wichtige Rolle. Dies zeigt sich schon seit den ersten, 1951 entstandenen konkreten Studien: mit abstrakten, aus Zufallstexten herausgelösten Lautstrukturen. Seit den 1960er Jahren hat außerdem die Verarbeitung vorgegebener Texte verstärkte Bedeutung gewonnen.

In vielen Varianten hat Riedl einen Textsatz aus Büchners „Leonce und Lena“ in Musik gesetzt, der sich vielleicht schon in seinem Inhalt eindeutig auf Vieldeutigkeit richtet:

Vielleicht ist es so, vielleicht ist es aber auch nicht so.

Frühe Beispiele für die Verarbeitung dieses Textsatzes finden sich in einer 1963 entstandenen Theatermusik zu Büchners Schauspiel.)

Zuspielung 27: Riedl, Leonce und Lena (2 takes aus CD Siemens-Studio). 2'26

(Die bekannteste Verarbeitung von Büchners Textsatz ist Riedls in den Jahren 1963 und 1970 komponiertes „Vielleicht-Duo“.

Dieses Stück hat Dieter Schnebel in einem Schallplattenkommentar mit folgenden Worten beschrieben:

*Das Vielleicht-Duo (...)
ist einerseits für einen Vokalistin, der seine Laute mit Wasser moduliert -
indem er etwa in ein Wasserbecken hineinspricht
oder beim Sprechen Wasser in den Mund nimmt, -,
andererseits für elektronische Klänge,
die mit Hilfe eines Vocoder's menschliche Sprache nachahmen.
Also ein Duo aus verfremdeter natürlicher Sprache
und naturalisierter künstlicher Sprache,
das im Reagieren des Vokalistin aufs Tonband entsteht -
Improvisation zu einem leicht improvisatorischen cantus firmus.)*

(Zuspielung: Riedl, Paper music)

Möglichkeiten der „Verlebendigung“ von im Studio vorproduzierter Tonbandmusik - sei es in der verstärkten Berücksichtigung assoziationsreicher Klänge, sei es in der Verbindung der Tonbandwiedergabe mit live während der Aufführung produzierten Klängen - sind seit den 1950er Jahren von vielen Komponisten gesucht worden. Dabei stellte sich die grundsätzliche Frage nach dem Verhältnis der neuen elektroakustischen Klangmittel zu den überlieferten Klangmitteln der vokalen und instrumentalen Musik.

(Historische Modelle

für die kompositorische Auseinandersetzung

mit dem Verhältnis zwischen vokal-instrumentalen und elektroakustischen Klängen

finden sich in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts nur selten.

Zu den wenigen bemerkenswerten Ausnahmen

gehören einige Werke des jungen John Cage.

Das wichtigste unter ihnen ist die 1939 entstandene Komposition „Imaginary landscape nr. 1“.

In diesem Stück macht Cage die Einbeziehung aufgenommener elektronischer Klänge

und ihre Verbindung mit live gespielten Klängen dadurch möglich,

daß er Schallplatten mit elektronischen Klängen gleichsam als Musikinstrumente einsetzt:

In der Partitur vorgeschrieben sind die Partien nicht nur des Klaviers und von

Schlaginstrumenten,

sondern auch von Schallplattenspielern, deren Nadeln in bestimmten Rhythmen

gesenkt und wieder angehoben werden sollen

und bei denen manchmal die Geschwindigkeit so umgeschaltet werden soll,

daß ein aufgenommener Sinuston zum heulenden Glissando verfremdet wird.

So entsteht Instrumentalmusik,

in die sich auch elektronische Klänge mühelos integrieren lassen.)

Zuspielung: Cage, Imaginary landscape nr. 1 Anfang (Ausschnitt NoKo)

(Später hat Cage die Instrumentalisierung elektroakustischer Medien noch weiter getrieben:

in der 1951 entstandenen Komposition „Imaginary landscape nr. 4“

werden 12 Radios von 24 Spielern bedient.

An jedem Apparat gibt es einen Spieler für die Einstellung der Lautstärke

und einen anderen Spieler für die Einstellung des Senders.

Lautstärke und Sendefrequenz sind in einer rhythmisch präzisen Partitur exakt vorgegeben.

Das klangliche Ergebnis aber bleibt unvorhersehbar,

da es abhängt vom Inhalt dessen, was zum Zeitpunkt der Aufführung

am gegebenen Aufführungsort unter den vorgeschriebenen Frequenzen zu empfangen ist.

So ergibt sich live interpretierte Musik aus zufälligen Medien-Klängen.)

(Zuspielung: Cage, Imaginary landscape nr. 4. Aufnahme Karlsruhe - Schwan)

(Auch in seinen Medienkompositionen

hat Cage nur selten auf die Möglichkeit verzichtet,

live gespielte Klänge zu verwenden.

Zu den seltenen Ausnahmen zählen zwei Kompositionen aus den Jahren 1951 und 1952,

in denen exakte Montagepläne für Tonbandproduktionen

präzise, aber klanglich unbestimmt ausnotiert sind.

Die erste dieser Kompositionen ist „Imaginary landscape nr. 5“ -

ein Werk, in der der Ausführende nach dem Montageplan von Cage

Ausschnitte aus 42 frei wählbaren Schallplatten montieren soll.

Von diesem Stück gibt es viele verschiedene Montage-Versionen,

die sich nicht zuletzt durch die vom Realisator gewählten Musikarten unterscheiden.)

(Zuspielung: Cage, Imaginary landscape nr. 5 - Zuschnitt verschiedener Realisationen)

(Die komplizierteste Tonbandpartitur von John Cage

ist die 1952 entstandene Komposition „Williams Mix“.

Hier sind nicht nur die Dauern und die Kategorien der aufzunehmenden Klänge

vorgeschrieben,

sondern auch die Winkel beim Bandschnitt und die Anzahl elektroakustischer

Transformationen.

Auch hier verbindet sich eine exakte Partitur mit weitgehend unbestimmter Klangerzeugung. Die einzige bisher zugängliche Realisation stammt vom Komponisten selbst.)

(Zuspielung: Cage, Williams Mix)

(Schon 1956 hat Cage damit begonnen, in seinen Medienkompositionen wieder stärker auf den Primat des live Gespielten zu setzen.

In seiner „Radio music“ verzichtet er auf exakte Rhythmisierung und begnügt sich mit globalen Angaben sechs verschiedene Spieler von Radios.)

(Zuspielung: Cage, Radio music)

Klanglich radikaler als die „Radio music“, die mit untransformierten Radioklängen arbeitete, geriet 4 Jahre später die erste im engeren Sinne live-elektronische Komposition:

„Cartridge music“ -

die erste Komposition mit technisch extrem denaturierten Klängen.

Dieses Werk gehört zu den ersten Beispielen

einer klanglich völlig neuartigen

und gleichwohl außerhalb des Studios live produzierbaren elektroakustischen Musik.

(Zuspielung: Cartridge music)

Die „Cartridge Music“ von John Cage ist ein sinnfälliges Beispiel dafür, daß sich in der elektroakustischen Musik der 1960er Jahre

andere Akzentuierungen entwickelt haben als im vorausgegangenen Jahrzehnt:

Nachdem die Polarität zwischen konkreter und elektronischer Musik an Bedeutung verloren hatte,

gewann nunmehr die Polarität

zwischen im Studio vorproduzierten und im Konzert live erzeugten Klängen an Bedeutung.

Viele Komponisten, die Erfahrungen im elektroakustischen Studio gesammelt hatten,

wollten gleichwohl nicht auf Erfahrungen verzichten,

wie sie sich im Umgang mit live-Klängen machen lassen:

Auf die Zusammenarbeit mit Interpreten in Aufführungssituationen,

bei denen auch direkte Kommunikation

zwischen den Ausführenden und dem Publikum sich ergeben kann.

Bei der Arbeit im elektroakustischen Studio

hatten avancierte Komponisten seit den 1950er Jahren lernen können,

wie genau das definitive Klangbild eines Werkes vom Komponisten fixiert werden kann:

Frequenzen, Intensitäten, Dauern und schließlich sogar räumliche Positionen und

Bewegungen

ließen sich exakt komponieren - viel genauer als in einer instrumentalen Partitur.

Komponisten, die dennoch weiterhin live interpretierbare Musik komponieren wollten,

mußten sich überlegen, ob sie im Lichte dieser Erfahrungen

vielleicht andere Möglichkeiten der live-Interpretation entwickeln könnten,

Wie schwierig es für einen Komponisten werden kann,

nach längerer exklusiver Arbeit im elektroakustischen Studio

den Weg zurück zur live interpretierten Instrumentalmusik zu finden

und beide Erfahrungsfelder sinnvoll zusammenzuführen,

hat Karlheinz Stockhausen schon 1954 deutlich ausgesprochen.

(Er schrieb:)

Wenn ich nach eineinhalbjähriger ausschließlicher Arbeit an elektronischen Kompositionen jetzt gleichzeitig an Klavierstücken arbeite,

*so tue ich dies deshalb,
weil ich bei strengster struktureller Komposition
wesentlichen musikalischen Phänomenen begegnet bin, die sich dem Messen entziehen.
Sie sind deshalb nicht weniger wirklich, auffindbar, denkbar und spürbar.
Diese Dinge kann ich - jedenfalls im Augenblick -
besser unter Verwendung von Instrument und Interpret deutlich machen,
als in der elektronischen Komposition.
Vor allem geht es dabei um die Vermittlung eines neuen Zeitgefühls in der Musik,
wobei die unendlich feinen „irrationalen“
Nunancierungen und Bewegungen und Verschiebungen eines guten Interpreten
manchmal eher zum Ziele verhelfen als ein Zentimetermaß(...)*

Das Problem, eine so erneuerte, flexibel interpretierbare Instrumentalmusik mit der exakt fixierenden Tonbandmusik zu verbinden, hielt Stockhausen damals noch für unlösbar.
(Er schrieb:)

*Es wird nicht mehr heißen: instrumentale Musik **oder** elektronische Musik,
sondern: instrumentale Musik **und** elektronische Musik.
Jede dieser Klangwelten hat ihre eigenen Bedingungen, ihre eigenen Grenzen.
(K. Stockhausen: Klavierstücke V-X (1954), in: Texte Band 2, Köln 1964, S. 43)*

Mit diesen Worten erklärt Stockhausen eine Einschätzung des Verhältnisses zwischen elektronischer und instrumentaler Musik, die für seine eigene kompositorische Arbeit zumindest in den 1950er Jahren maßgeblich geworden ist:
Im Gegensatz zu anderen Komponisten hat Stockhausen wenn überhaupt, dann nur für kurze Zeit daran geglaubt, daß die elektroakustische Musik die Instrumentalmusik vollständig verdrängen könnte. Andererseits glaubte er damals, beide Bereiche seien so extrem unterschiedlich, daß an ihre Verbindung vorerst nicht zu denken sei.
Aus dieser Einschätzung hat Stockhausen Konsequenzen gezogen:
Seit 1954 sind neben elektronischen Werken auch verschiedene Instrumentalwerke entstanden, aber beide Bereiche blieben vorerst strikt getrennt:
Einerseits gab es reine Tonbandkompositionen, die sich ohne Live-Interpretationen aufführen ließen; andererseits entstanden rein instrumentale, den elektronischen Klang aussparende Werke. Versuche, in den 1955 begonnenen „Gruppen für drei Orchester“ die Live-Partien mit der Wiedergabe eines Tonbandes zu verbinden, hat Stockhausen rasch wieder aufgegeben.
Erst 1958 begann er ein Werk, das schließlich zwei Jahre später in der Kopplung von Tonbandwiedergabe und Live-Interpretation uraufgeführt wurde: „KONTAKTE für elektronische Klänge, Klavier und Schlagzeug“. Selbst dieses Werk läßt noch deutlich erkennen, wie stark Stockhausen die Unterschiede zwischen elektronischer und instrumentaler Klangwelt bewußt waren und wie vorsichtig er bei der Verbindung beider Bereiche vorging.)

**(Zuspielung: Kontakte: „Lindwurm“, ab 17'05.
Version für Tonband, Klavier und Schlagzeug)**

(Wer die Komposition KONTAKTE in der Version für elektronische und instrumentale Klänge hört,

kann feststellen, daß hier das Verhältnis zwischen beiden Klangwelten relativ klar definiert ist:

Die Instrumentalisten haben sich der vorgegebenen Tonbandpartie anzupassen.

Dabei hilft ihnen eine grafische Mitlese-Notation der elektronischen Klänge, die der Komponist nach der Vollendung der Studioproduktion angefertigt hat.

In der Tonbandpartie und in ihrer grafischen Notation

finden sich alle wichtigen Zeitmarkierungen für den Pianisten und den Schlagzeuger, und die instrumentalen Partien sind weitgehend

dem klanglichen Verlauf der eindeutig fixierten Tonbandpartie angepaßt.

Was Stockhausen hier komponiert hat, ist relativ weit entfernt

von seinen zuvor verkündeten Idealen

einer neuen, flexiblen, von maschineller Präzision emanzipierten Live-Interpretation:

Die Interpreten orientierten sich an einer präzis fixierten und notierten elektronischen Partie.

Diese ist kompositorisch so exakt ausgeformt,

daß das Stück auch ohne Live-Partien, als reine Tonbandmusik ausführbar ist.)

(Zuspielung: Kontakte „Lindwurm“, Tonbandfassung (ohne Instrumente))

(In der Komposition „Kontakte“ schließen sich die Live-Partien

so eng an die Klangverläufe der elektronischen Partie an,

daß alles Wesentliche bereits in dieser enthalten ist

und das Werk auch rein elektronisch, ohne begleitende Instrumente gehört werden kann.

Stockhausen hat hier also ausdrücklich darauf verzichtet,

beide Klangwelten näher aufeinander zu beziehen.

Aus der Entstehungsgeschichte des Werkes wissen wir allerdings,

daß Stockhausen bei der Verbindung von Tonbandwiedergabe und Live-Interpretation ursprünglich viel weiter gehen wollte.

Helmut Kirchmeyer hat berichtet, daß ursprünglich vier Solisten mitwirken sollten:

drei Schlagzeuger und ein Pianist,

entsprechend der Raumdiseposition der vierkanaligen elektronischen Tonbandpartie.

Nach Kirchmeyers Worten ging es Stockhausen zunächst darum,

die Reaktionen frei spielender Musiker

auf einen festgelegten elektrkonischen Part zu prüfen,

dem dazu selbst noch Möglichkeiten der Variabilität offenstanden.

Wo die Grenzen dieser Reaktionen im großen und ganzen verlaufen sollten,

war von Stockhausen in einem weitverzweigten Netz von Vorschriften auskalkuliert worden.

(Helmut Kirchmeyer: Zur Entstehungs- und Problemgeschichte

der „Kontakte“ von Karlheinz Stockhausen.

Beiheft der Wergo-Schallplatte, S. 15)

Es sollte sich rasch herausstellen, daß diese Konzeption nicht realisierbar war:

Einerseits hat Stockhausen darauf verzichtet,

die Tonbandwiedergabe z. B. durch unterschiedliche Aussteuerungen zu variieren.

Andererseits war er nicht damit zufrieden,

wie die Interpreten seine Vorschriften zur Reaktion auf die Tonbandwiedergabe ausführten.

Auch ein Umschreiben der Partitur,

bei dem zusätzlich in begrenztem Rahmen Raum für freie Improvisation geschaffen wurde, führte nicht zum Ziel.

Um die Uraufführung zu retten,

reduzierte Stockhausen die Live-Mitwirkung auf zwei Solisten,

die nach eindeutig fixierten Anweisungen zu spielen hatten.
In dieser Version sind die „Kontakte“ schließlich bekannt geworden.
Vor allem bei Konzertaufführungen legte Stockhausen meistens großen Wert darauf,
daß die Version mit Live-Begleitung gespielt wurde.
Diese Version kam den Erwartungen eines Publikums entgegen,
daß auch bei Aufführungen neuer Musik
nicht nur Lautsprecher, sondern auch live agierende Interpreten sehen und beobachten wollte.
Andererseits sorgte Stockhausen dafür,
daß nicht nur die Version für Tonband und Solisten,
sondern auch die rein elektronische Version auf Schallplatte veröffentlicht wurden.

Das Erscheinungsbild dieser Musik blieb also ambivalent:
Einerseits sollte sie - wie auch der Titel „Kontakte“ andeutet -
Verbindungen auch
zwischen unbekanntem elektronischen und bekannten instrumentalen Klängen herstellen.
Andererseits stand die Vielfalt der neuartigen elektronischen Klänge und Klangprozesse
so stark im Vordergrund,
daß Beziehungen zu bekannten Klangfarben und Tonordnungen
letztlich nur noch eine untergeordnete Rolle spielten,
also auch keine Hervorhebung durch live mitwirkende Solisten mehr verdienten.
So stellt sich die Frage,
ob elektronische Musik und Instrumentalmusik tatsächlich immer davon profitieren,
wenn sie sich miteinander verbinden -
oder ob sie sich unter geeigneten Umständen doch besser auf getrennten Wegen entwickeln.)

Aufschlußreich ist,
 wie sich in der Frage nach dem Verhältnis
 zwischen vokal-instrumentaler und elektroakustischer Musik
 Edgard Varèse,
 einer der führenden Pioniere, der elektroakustischen Musik verhalten hat.
 Er, der schon in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts
 nach neuen Klangmöglichkeiten gesucht hatte,
 mußte lange warten,
 bis er in einem Studio praktische kompositorische Erfahrungen sammeln konnte.
 Erst 1954 bekam er Gelegenheit,
 in dem von Pierre Schaeffer geleiteten Pariser Studio zu arbeiten.
 Dort entstand nicht eine zusammenhängende und autonome Tonbandkomposition,
 sondern Varèse realisierte zusammen mit Pierre Henry
 drei Tonband-Interpolationen zu dem Orchesterstück „Déserts“.
 Instrumentale und elektroakustische Klänge präsentierten sich in dieser Komposition
 in einem beziehungsreichen, aber durchaus schwer zu analysierenden Kontrast.

Zuspielung 28: Varèse, Déserts. 0'30
Ende Orchesterteil 1 - Anfang Interpolation 1

Erst vier Jahre nach Abschluß der Komposition „Déserts“
 realisierte Varèse eine reine Tonbandkomposition,
 ein Auftragswerk für das gemeinsam mit Le Corbusier realisierte Projekt
 des „Poème électronique“ auf der Brüsseler Weltausstellung 1958.
 Obwohl dieses Werk klanglich radikaler erscheint
 als „Déserts“, das Orchesterstück mit Tonbandeinschüben,
 hat Varèse mit dem „Poème électronique“
 keineswegs endgültig von der Instrumentalmusik Abschied genommen.
 Noch 1959 setzte er sich
 für die Gleichberechtigung instrumentaler, elektroakustischer
 und elektroakustisch-instrumentaler Musik ein.
 Er schrieb:

*Ob nun ein Komponist für Instrumente, für Tonband
 oder für Instrumente und Tonband kombiniert schreibt,
 so bleiben - daran muß erinnert werden - die musikalischen Prinzipien die gleichen.
 Rhythmus und Form sind wie eh und je seine wichtigsten Probleme(...)
 (Varèse, Erinnerungen und Gedanken S. 69 f.)*

Zuspielung 29: Varèse, Poème électronique Anfang. 1'30

Elektroakustische Musik als klangliche Integration -
 elektroakustische Musik als Kontrastmodell zur Musik mit herkömmlichen Klangmitteln:
 Beide Möglichkeiten können sich miteinander verbinden, sogar in demselben Werk.
 Die Suche nach eindeutigen, oft in utopischer Radikalität vorgestellten Lösungen
 bedarf nicht selten der Rückkopplung mit einer Realität
 der produktiv verwirrenden Vielseitigkeit und Vieldeutigkeit.

(Zuspielung: Kontakte Schluß (Länge je nach Sendezeit))
