

NEUE KLANG -WELTEN

Anmerkungen zur
Idee einer schallplatten-
spezifischen Musik

Von Martin Elste

Das Neue am Tonträger, Schallereignisse beliebig zu repetieren, sie abrufbar zu machen, hat auf die Menschen der Jahrhundertwende großen Eindruck gemacht. Was wir heute als technische Selbstverständlichkeit betrachten, wurde damals als Jahrmarktsgaukelei und heidnische Überwindung gottgewollter Unmittelbarkeit empfunden. Aber das eigentlich Ungeheuerliche des Tonträgers, egal ob Phonographenwalze oder Schallplatte, war etwas anderes: das Sichtbarmachen des Schalls, die Umsetzung eines akustischen Phänomens in ein mit den Händen Greifbares, Erfühlbares.



An diesem Faszinosum entzündeten sich die ersten Gedanken und Versuche einer schallplattenspezifischen Musik. Der 1919 geschriebene Essay *Ur-Geräusch* des sensiblen Rainer Maria Rilke ist wohl das erste schriftliche Dokument hierfür. Rilke berichtet, wie die Kinder in der Schule mit dem Phonographen, der Walzensprechmaschine Edisons, experimentierten. Doch „nicht der Ton aus dem Trichter überzog, wie sich zeigen sollte, in meiner (d. i. Rilkes) Erinnerung, sondern jene der Walze eingeritzten Zeichen waren mir um vieles eigentümlicher geblieben“⁽¹⁾. Aus dieser Erinnerung heraus schlägt Rilke die Umkehrung des Prinzips der Schallspeicherung vor: Statt Schallereignisse zu speichern, überdenkt er, was beim umgekehrten Vorgang herauskäme, wenn man nämlich vorgegebene, „natürliche“ Rillen als Schallrillen abtastete. Die fast schon skurrile Idee des Dichters, die Kronen-Naht des menschlichen Schädels mit dem Hörsinn zu erfassen, sie wie eine Walzenrinne mit einem Tonabnehmer abzutasten, ist nur der Ausgangspunkt zu weiterer Verklänglichung bislang ungehörter Dinge: „Was für irgendwo vorkommende Linien möchte man da nicht unterschieben und auf die Probe stellen?“⁽²⁾

Manifest einer objektiven Musik

Der Allround-Künstler des Bauhauses, Lazlo Moholy-Nagy, griff Rilkes Gedanken auf und äußerte seine Ideen zu einer schallplattenspezifischen Musik ein paar Jahre später, 1923, in der wichtigsten Zeitschrift des Expressionismus *Der Sturm*. Auch sein Anliegen war nicht, vorhandene Klänge zu speichern, sondern neuartige Klänge nach einem neuen Prinzip hervorzubringen. Allerdings ging es ihm nicht um die umgreifende akustische Erfassung des Sinnlichen – wie es Rilke vorschwebte –, sondern um die vollkommen vorausbestimmte Klanglichkeit der Komposition: Der Komponist kreiert unter Aussparung aller Instanzen der Interpretation (von Ausführenden) in handwerklich-gestalterischer Arbeit eine neue Musik, indem er sie manuell in die Schallplatte graviert. Musik entsteht also als Ergebnis einer bildhauerischen Tätigkeit, wobei diese das formgebende Handwerk einer Neuen Musik ist. Das Interessante an Moholy-Nagys Idee ist nicht so sehr die skulpturale Komponente seiner Kompositionsarbeit; sie ist nur Mittel zum Zweck. Es ist vielmehr das subtil verpackte Manifest einer objektiven Musik, das sich hinter seinen Äußerungen versteckt. Die Ausschaltung des (Fremd-) Interpretieren wäre vollzogen. Eine solche Aufgabe sah auch Igor Strawinsky als das eigentliche Ziel schallplattenspezifischer

Musik an: „Von größtem Interesse wäre es (...), spezifische Musik für die phonographische Wiedergabe zu schaffen, eine Musik, die erst ihr wahres Bild, den Originalklang, durch die mechanische Wiedergabe erhielt. Dies wäre wohl das Endziel des eigens für die Schallplatte schaffenden Komponisten der Zukunft.“⁽³⁾ Unter dem Abrollen der späteren musikgeschichtlichen Entwicklung muten Rilkes metaphysische und Moholy-Nagys skulpturale Ideen einer Schallplattenmusik geradezu bescheiden an. Es sind auch nur gelegentlich und dann wenig erfolgreiche ähnliche Versuche einer reinen Schallplattenmusik durchgeführt worden; so z. B. von Milan Knizak, der noch in den sechziger Jahren Schallplatten zerkratzte, zerbrach, überklebte und Teile verschiedener Platten zusammenfügte.

Klang und Erlebnis

Der Tonfilm, und zwar das Lichtton-Prinzip, das Schall in visuelle Zeichen umwandelt, stimulierte in seinem ersten Dezenium ebenfalls Versuche, den Klang – nun umgekehrt – als Resultat visueller Gestaltung zu erzeugen. Auch hier zählte Moholy-Nagy neben Norman McLaren zu den ersten Experimentatoren mit medien-spezifischen Klängen. Bei diesen Versuchen ging es jedoch weniger darum, den Fremd-Interpreten auszuschalten, als vielmehr aus dem Visuellen heraus neue Klänge zu schaffen. Die Einheitlichkeit der filmischen Gestaltung war eine der ästhetischen Prämissen. Mit dem neuen Medium wollten seine Experimentatoren neue Klangerlebnisse formen.

Nun beinhaltet das Wort Klangerlebnis ja die beiden Ebenen Produktion und Rezeption: Klang und Erlebnis. Und genau diese rezeptionsästhetische Dichotomie sprach Edgard Varèse in seinem Manifest zu einer für den Film komponierten Musik an: „Warum nicht die Imagination (...) aufrütteln durch den Gebrauch heutzutage möglicher Klangkombinationen, die niemals zuvor produziert werden konnten? Wir besitzen jetzt die wissenschaftlichen Voraussetzungen nicht nur für eine realistische Schallreproduktion, sondern auch für die Herstellung völlig neuer Klangkombinationen mit der Möglichkeit, neue Emotionen zu schaffen, abgestumpfte Sensibilitäten zu erwecken.“⁽⁴⁾

Ernst Toch wie auch Paul Hindemith beschäftigten sich ebenfalls mit schallplattenspezifischer Musik, ohne jedoch auf das rein Mechanische zu verfallen. Hindemith fertigte 1930 zwei Platten an, die er als „Versuche, grammophon-eigene Stücke zu machen“ in sein Werkverzeichnis aufnahm. Er experimentierte mit der menschlichen Stimme und mit Xylophonen und

AKG

ACOUSTICS

K340

Unser Bester im Test:

STEREO sehr gut
FonoForum Klangeindruck
Spitzenklasse



Was wir Ihnen noch sagen wollten: Der K340 ist der einzige elektrostatische Kopfhörer, der an alle Kopfhörer-Ausgänge direkt anschließbar ist. Ohne Netzteil! Ihr Fachhändler gibt Ihnen gerne den „Test-Ticker“ mit allen Informationen.



Akustische u. Kino-Geräte GmbH,
Bodenseestraße 226-230
8000 München 60
Telefon: 089/8716-0
Akustische u. Kino-Geräte GmbH,
Brunhildengasse 1, A-1150 Wien

FF-SPEZIAL

Medienspezifische Musik im Sinne der Herstellung völlig neuer, bis dahin ungehörter Klangkombinationen wollten verschiedene Komponisten der Moderne realisieren, „um neue Emotionen zu schaffen, abgestumpfte Sensibilitäten zu erwecken“ (Edgar Varèse). Paul Hindemith, der Dichter Rainer Maria Rilke und Igor Strawinsky (Abb. unten v.l.n.r.) zählten zu jenen, die sich unter verschiedenen Aspekten mit der Idee einer schallplattenspezifischen Musik intensiv befaßten.

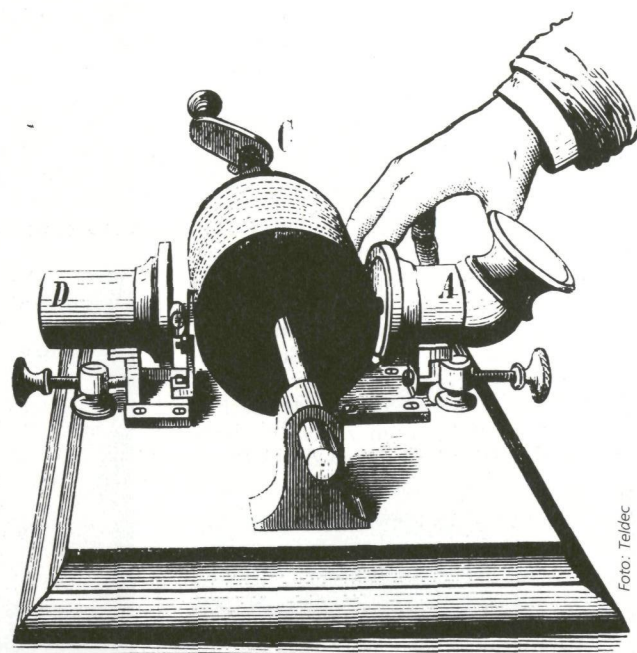


Foto: Teldec

Anpassung an das neue Medium

Zielten diese Versuche auf eine neue Mechanisierung der Klangwelt, die zwangsläufig einer Abkehr vom tradierten Musikleben mit seinen schönen Tönen entsprochen hätte, so trachtete Strawinsky trotz seiner revolutionären Propagierung einer autonomen Komponistenmusik – die ja nichts anderes als die ultimative Konsequenz aus den Forderungen der Objektivität in der Musik als Ausdruck der interdisziplinären

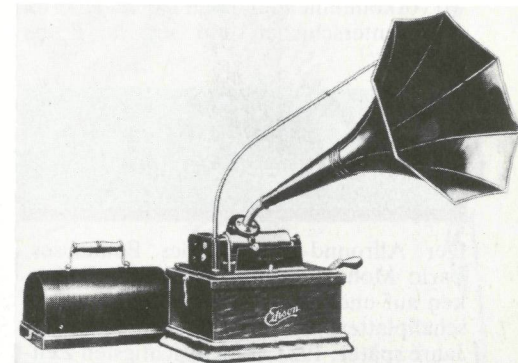
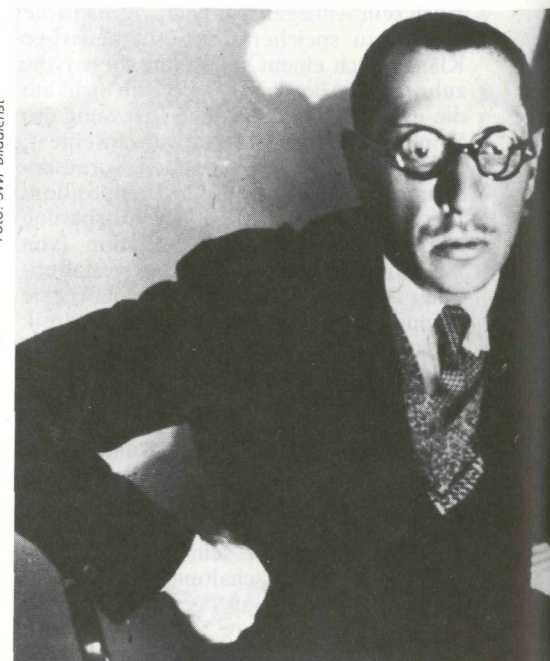
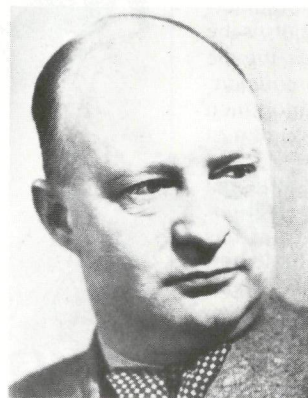


Foto: IFPI-Bildarchiv



Foto: SWF Bildienst

Ausgangspunkt für derlei futuristische Überlegungen waren freilich die Erfindungen Thomas A. Edisons (Foto Mitte) gewesen (Phonograph sowie Bildkamera und Projektor), die die technischen Voraussetzungen schufen, um Klangexperimente überhaupt durchführen zu können.



Fotos: Archiv für Kunst und Geschichte

Neuen Sachlichkeit war – eher auf eine medienspezifische Verbindung zwischen Ökonomie und Ästhetik. Seine 1925 komponierte *Sérénade en la'en quatre mouvements pour piano* ist ein Beispiel dafür. Er schrieb sie, kurz nachdem er auf seiner ersten Amerika-Tournee mit der Columbia einen Vertrag über Eigenaufnahmen einiger seiner Werke abgeschlossen hatte. Dieser Vertrag gab ihm die Idee, die Dauer einzelner Sätze der *Sérénade* so zu begrenzen, daß jeder Satz ohne Unterbrechung auf eine Seite einer 25 cm-Platte paßte. Strawinsky hatte zwar erst 1934 Gelegenheit, das Werk aufzunehmen, doch machte sein Beispiel einer subtilen Anpassung an das neue Medium schnell Schule. Bereits 1928 spielte er mit dem Orchestre Symphonique de Paris seine *Petrouchka*-Suite ein. Hierfür kürzte er die Suite ganz bewußt im Hinblick auf die vorgegebenen maximalen Spieldauern der Plattenseiten. Doch nicht jede moderne Komposition mit kurzer Spieldauer war schallplattenspezifisch komponiert. Ob beispielsweise Darius Milhaud seine *Cinq petites sympho-*

nies – jede mit einer Spieldauer von knapp fünf Minuten – speziell für die Schallplatte begrenzten, wie Heinrich Lindlar behauptet (im Covertext zu Melodia-Eurodisc: 79 875 ZK), mag bestritten werden. Schließlich komponierte Milhaud sie zwischen 1917 und 1922, als die Platte gerade erst ihre erste Periode mit symphonischer Musik begonnen hatte und mit Schallplattenaufnahmen moderner Musik noch gar nicht gerechnet werden konnte. Und es muß folgendes bedacht werden: Zu einem entscheidenden Charakterzug der Neuen Musik zählte deren Abkehr von symphonischen Formen der Romantik; eine Hinwendung zur Bündigkeit der vorklassischen Formenwelt war nicht mehr opportun. Auch kurze Spieldauern beweisen das.

Unabhängigkeit vom Fremd-Interpreten

In der Folgezeit wandten sich die Komponisten von der Schallplatte ab und dem Rundfunk zu, der vielversprechendere Möglichkeiten einer neuen Klangwelt offerierte. Aus den Übertragungstechnischen Mängeln heraus provozierte das neue Medium sogar dazu. Bernhard Winzheimer leitete daraus das Komponieren mit neuen Klangwelten ab und festigte es ideologisch. Er folgte aus dem Übertragungstechnischen Dilemma des damaligen Rundfunks, daß eine „Übertragungsmusik“ geschaffen werden müsse, um der „Stilwidrigkeit (...), daß musikalische Werke übertragen werden, welche für eine andersgeartete Wiedergabe gedacht sind“ entgegenzuwirken. Winzheimer stellte sich eine solche „Übertragungsmusik“ so vor, daß das „mechanisch-konstruktive Prinzip“ des Rundfunks „Triebkraft ihres Geschehens“ sei und „die Ausschaltung der menschlichen Vitalität, welche den Übertragungsvorgang vollzieht, (...) bereits im Kunstwerk selbst durchgeführt werden solle.“⁵⁾ Auch hier also der Versuch, den Komponisten von der Abhängigkeit vom Fremd-Interpreten zu befreien!

Erst die Entwicklung der elektronischen Musik, die sich von Anfang an des Tonbandes als Originaltonträger bediente, schuf eine solche medienbezogene Musik, wie sie Jahrzehnte zuvor als abstrakte Idee formuliert wurde. Doch betrachtete die elektronische Musik als ihr Medium den UKW-Rundfunk, nicht mehr die Schallplatte. Daß die Komponisten sich nicht länger und intensiver um schallplattenspezifische Musik bemühten, lag natürlich auch an der rein ökonomisch ausgerichteten Repertoirepolitik der Schallplattenfirmen. Für moderne Musik war kaum Platz im Katalog. Strawinsky war die große Ausnahme; Richard Strauss und Edward Elgar, die

beiden anderen Zeitgenossen, die mit einer Vielzahl ihrer Werke auf Schallplatten vertreten waren, schrieben keine Neue Musik.

Direkt für den Tonträger ausgelegt

Je mehr sich die Aufnahmetechnik verbesserte – besonders die späten dreißiger Jahre zeigten deutliche Fortschritte –, desto weniger wurde schallplattenspezifische Musik im bisherigen Sinne notwendig. Der Traum der Komponisten, die Schallplatte als das ihnen eigene Medium zu beschlagnahmen, erfüllte sich nicht. Die Schallplatte wurde immer mehr zum Spiegel des Konzertlebens, ja, das Konzertleben wurde stärker und stärker zum Spiegel der Schallplatte. Nichtsdestoweniger gab es schallplattenspezifische Komposition und Interpretation. Nur war das spontane Experimentieren mit neuen Klängen einer verschleiern den Schallplattenästhetik gewichen, die nun der *High Fidelity* (dieses Schlagwort kam tatsächlich bereits in den dreißiger Jahren auf!) zu dienen hatte.

Inzwischen träumt man nicht mehr von schallplattenspezifischer Musik – man lebt damit. Freilich ganz anders als Rilke, Maholy-Nagy, Strawinsky und Hindemith wähten. Mit der Rockmusik ist in den siebziger Jahren eine Musikgattung geschaffen worden, die in ihren konsequentesten Beispielen direkt für den Tonträger ausgelegt ist. Ökonomische und ästhetische Gründe haben zu einer diffizilen Collage-Technik des Abmischens geführt, die zu Klangresultaten strebt, die nicht mehr (oder nur unter Einsatz kompliziertester Elektrotechnik) im Konzertsaal live nachgearbeitet werden können. Der Produktionsprozeß moderner Schallaufnahmen – nicht nur, aber ganz besonders deutlich im Pop-Bereich – unterscheidet sich erheblich von der Live-Musikdarbietung, was auch seine Auswirkungen auf das Resultat, das fertige Klanggeschehen auf der Schallplatte, hat. Hier liegt ein Ansatzpunkt zu weiterer Reflexion über die Schallplatte. Damit wird ein Bereich berührt, der bislang nur recht pauschal ästhetisch gewürdigt wurde.

Anmerkungen:

- 1) Rilke, Rainer Maria: Ur-Geräusch. In: *Sämtliche Werke*. Bd. 6. Frankfurt am Main: Insel-Verlag 1966, p. 1087.
- 2) Ebenda, p. 1090.
- 3) Strawinsky, Igor: Meine Stellung zur Schallplatte. In: *Kultur und Schallplatte*. I (1929/30) Hf. 9, p. 65.
- 4) Varèse, Edgar: Organized sound for the sound film. In: *The commonweal*. XXXIII (1940/41) No. 8 (13th December, 1940), p. 205 (Übersetzung vom Verfasser).
- 5) Winzheimer, Bernhard: *Das musikalische Kunstwerk in elektrischer Fernübertragung*. Augsburg: Dr. Benno Filser Verlag 1930, p. 95.