

Die Einmaligkeit der Wiederholung beim Hören improvisierter und komponierter elektroakustischer Musik

Gaudenz Badrutt

Das Hören von Musik hat sich seit der Erfindung der Phonographie maßgeblich verändert. Nicht mehr das Konzert und die Hausmusik, sondern das Hören über Lautsprecher ist zum Normalfall geworden. Es gibt auch Musik, die ausschließlich auf der Existenz von Tonträgern¹ beruht: Elektroakustische Musik, welcher die Schallspeicherung zugrunde liegt – im Studio produzierte Musik, die nur in Form ihrer Aufzeichnung auf einem Speichermedium existiert, ohne dass eine Partitur zugrunde liegen würde (dazu zählt insbesondere die *Musique concrète*).

Die Gegebenheit, dass Musik auf einem Speichermedium fixiert ist, erlaubt ein identisch wiederholbares Abspielen. Damit kann die Etablierung des Tonträgers gleichsam als ein Paradigmenwechsel betrachtet werden: Die Einmaligkeit eines Hörerlebnisses, wie sie sich beim Konzertbesuch manifestiert, wird untergraben oder möglicherweise gar zunichte gemacht. Wiederholung wie Einmaligkeit haben aber nicht nur ihre Relevanz für die Zuhörerschaft, sondern auch für das Komponieren und Produzieren von Musik. Auch die Musikwissenschaft macht sich für analytische Zwecke das

1 Der Begriff Tonträger soll hier für eine Speicherung von Klang auf einem Medium wie Schallplatte, Compactdisc, Musikkassette oder auch Harddisk stehen, auch wenn er etymologisch nicht präzise scheint, da nicht nur Töne, sondern auch Klänge respektive jegliche Schallereignisse aufgezeichnet werden (vgl. dazu auch: Rolf Großmann: »Die Materialität des Klangs und die Medienpraxis der Musikkultur: Ein verspäteter Gegenstand der Musikwissenschaft?«, in: Axel Volmar/Jens Schröter (Hg.): *Auditive Medienkulturen: Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*, Bielefeld: transcript 2013, S. 61–77, S. 63).

wiederholte Hören zunutze, die Konsequenzen davon müssten jedoch noch ausgiebiger reflektiert werden. Im Folgenden wird – mit Fokus auf elektroakustische Musik – die Option des wiederholten Hörens wie auch diejenige der Einmaligkeit des Hörerlebnisses erörtert. Die Studie versteht sich als Anstoß, diese medienwissenschaftliche Thematik in den methodischen Grundlagen einer aktuellen Musikwissenschaft zu berücksichtigen, wie es Rolf Großmann in seinem Artikel »Die Materialität des Klangs und die Medienpraxis der Musikkultur. Ein verspäteter Gegenstand der Musikwissenschaft?« vorschlägt:

»Musik im engeren Sinne ist Teil eines umfassenderen Bereichs auditiver Musikkultur(en), der durch den Wandel technischer Medien [...] verändert wurde. Falls Musikwissenschaft als Disziplin aktuelle musikalische Prozesse behandeln will, hat sie diese Situation nicht nur zur Kenntnis zu nehmen, sondern auch in ihre wissenschaftsmethodischen Grundlagen zu integrieren.«²

So sollen die Potenziale und Defizite des wiederholten wie auch des einmaligen Hörerlebnisses thematisiert werden. Dazu werden verschiedene Aspekte miteinander verknüpft: die Klangspeicherung als unsichtbare, lediglich hörbare Notation,³ Veränderungen und Stabilitäten bei der Wiedergabe des Tonträgers, die Wiederholbarkeit dieser Wiedergabe und die Einmaligkeit einer Performance.

Insbesondere bei höranalytischen Untersuchungen des Forschungsgegenstandes *elektroakustische Musik* wie beispielsweise derjenigen des französischen Komponisten und Klangkünstlers Luc Ferrari (1929–2005), aber auch beim bloßen Anhören dieser Musik werden Einmaligkeit und Wiederholung des Hörens zu relevanten Kriterien. Sind dabei noch improvisatorische Verfahren als Teil der Musik zu berücksichtigen, wird der Sachverhalt noch komplexer. Die hier unternommenen Überlegungen werden anhand zweier gegensätzlicher Positionen entwickelt: wiederholtes Hören der Musik Ferraris und die Einmaligkeit einer Improvisation des britischen Gitarristen Derek Bailey (1930–2005).

2 Ebd., S. 74f.

3 Rolf Grossmann: »Collage, Montage, Sampling. Ein Streifzug durch (medien-)materialbezogene ästhetische Strategien«, in: Harro Segeberg/Frank Schätzlein (Hg.): *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*, Marburg: Schüren 2005, S. 308–331, S. 308.

Variables und Unikales beim Hören von Musik

Von Ferrari ist insbesondere das Tonbandstück *Presque rien ou Le lever du jour au bord de la mer* (1967-1970) bekannt, welches aber nur eine Stossrichtung seines Schaffens repräsentiert. Ein Blick in seinen Werkkatalog⁴ lohnt sich, denn er zeigt eine große Vielfalt: Improvisations-Konzepte, *Musique concrète*, serielle Instrumentalmusik, *Musique anecdotique*, Hörspiele, Filme usw. Ferrari verstand es, sich bei verschiedenen Genres zu bedienen, unterschiedliche Medien zu verwenden, unbekümmert mit ihnen umzugehen, sie zu vermischen und damit Gattungs- und Genregrenzen zu verschleiern. So sind auch zahlreiche rein elektroakustische Arbeiten im Tonträgerformat entstanden, welche explizit neue Ansätze von Hörerlebnissen erproben: In Arbeiten, die Ferrari als anekdotische Musik (*Musique anecdotique*) bezeichnet, findet ein Ausbalancieren zwischen artifiziellen Klängen und auf vertraute, alltägliche Schallquellen verweisenden *field recordings* statt. Damit werden individuelle Wahrnehmungsprozesse der Zuhörenden angeregt. Ferrari hat dafür bestimmte produktionsästhetische Strategien verfolgt: Er hat mit seinen Mikrofonen akustische Abbilder der Realität aufgezeichnet, die allerdings beim Hören nicht eindeutig erkennbar bleiben, weil eine visuelle Verknüpfung nicht vorhanden ist. So sind sie lediglich in assoziativer Form, in Bezug auf die eigenen Erfahrungen der rezipierenden Person denkbar, was umso ausgeprägter wird, wenn die realistischen Abbilder subtil klanglich verändert und mit abstrakten Klangbildern kombiniert sind. Das wiederholte Hören von Klängen oder von derselben Musik spielt dabei eine zentrale Rolle. Einer seiner Lieblingsbegriffe diesbezüglich ist derjenige der *Tautologie* – Ferrari versteht darunter das Wiederholen von bereits Erklungenem in einem anderen Kontext,⁵ was Zuhörende dazu veranlasst, Klänge bei wiederholtem Hören anders wahrzunehmen, sei dies innerhalb eines Werkes oder auch werkübergreifend. Zu Ferraris Viererserie minimalistischer

4 Luc Ferrari: »Catalogue« [o. J.], auf: <http://lucferrari.com/catalogue/> (letzter Zugriff: 7.5. 2019); dort auch als PDF verfügbar.

5 Vgl. dazu beispielsweise Texte zu *Tautologos III* u.a. in Luc Ferrari: »Tautologos III ou Vous plairait-il de tautologuer avec moi: Tautologos III or Would You Like to Tautologue with Me? (1969)«, in: Brunhild Ferrari (Hg.): *Luc Ferrari: Complete Works*, London: Ecstatic Peace Library 2019, S. 164–171.

Tonbandstücke mit dem Übertitel *Presque rien* aus den 1960er bis 1990er Jahren schreibt der Ferrari-Forscher Daniel Teruggi:⁶

»Das Ohr wird ständig gefordert, neue Ereignisse zu entdecken, oder auch durch die Genauigkeit dieses oder jenes Klangs. Es sind Werke zum Träumen, um im Klang und in unseren Gedanken spazieren zu gehen, eine Art von Vergnügen, bei der das wiederholte Hören immer neue Eindrücke mit sich bringt. Es stimmt, dass in dieser Musik fast nichts geschieht, aber es ist das So-gut-wie-nichts der Beobachtung und des Studiums unseres Hörens.«⁷

Teruggi sieht einen Mehrwert im wiederholten Hören derselben Musik. Ein Stück Musik wird so nicht als gefestigtes Werk, sondern als ein sich veränderndes Gebilde begriffen. Die Veränderungen finden im wiederholten Hörerlebnis statt und basieren auf Mehrdeutigkeit als bedeutender Teilaspekt der Komposition, allerdings ohne komponiert zu sein. Soll diese Option respektiert werden oder auch nur Beachtung finden, muss demnach eine Analyse der Musik ebendiese Mehrdeutigkeit in irgendeiner Art berücksichtigen; andernfalls würde zumindest partiell am falschen Ort geforscht werden.

Bailey hingegen verteidigt die Einmaligkeit einer Performance in frei improvisierter Musik⁸ und betont die Flüchtigkeit von Musik per se, besonders aber frei improvisierter. Betreffend Musik ab Tonträgern äußert er sich so: »If you could only play a record *once*, imagine the intensity you'd have to bring into the listening.«⁹ Baileys utopische Überlegung ist somit Gegenpol zu Teruggis Plädoyer für ein erweitertes, wiederholtes Hören von Ferraris Musik. Die Imagination, einen Tonträger lediglich ein einziges Mal anhören zu können, ist als provokative Gegenüberstellung des einmaligen, unvergesslichen Konzerterlebnisses und des zur Unaufmerksamkeit tendierenden

6 Ausschnitte der *Presque Rien* – Stücke sind online verfügbar, auf <http://lucferrari.com/disographie/presque-rien-2/> (letzter Zugriff: 25. 4. 2019).

7 Daniel Teruggi: »Klänge, Klänge, nichts als Klänge: Die ›*Presque rien*‹-Stücke von Luc Ferrari«, in: *MusikTexte* 107 (2005), S. 59–66, S. 61.

8 Unter frei improvisierter Musik ist hier nicht-idiomatische Improvisation gemeint, wie sie von Derek Bailey auch praktiziert wurde (vgl. dazu Derek Bailey: *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*, New York: Da Capo Press 1993 [1980]).

9 Ben Watson: *Derek Bailey and the Story of Free Improvisation*, London: Verso 2013 [2004], S. 424 (zitiert nach: David Grubbs: *Records Ruin the Landscape: John Cage, the Sixties, and Sound Recording*, Durham und London: Duke University Press 2014, S. xi).

wiederholten Hörens von Musik ab Tonträger zu verstehen. Bailey betrachtet also die Einmaligkeit als das erweiterte Hören, denn frei improvisierte Musik ist einzig dem Moment verpflichtet und wird als Tonaufnahme in eine andere Materialität überführt: Wirkung und Sinn der Musik verflüchtigen sich dabei, das Fixieren auf Tonträger und insbesondere das wiederholte Hören derselben transformieren die Improvisation unwillkürlich in eine Komposition. Diese häufig nicht angestrebte Umwandlung muss bei musikwissenschaftlichen Untersuchungen ebenfalls thematisiert werden, um nicht die Autopsie improvisierter Musik zu betreiben, wie Dieter A. Nanz betont.¹⁰

Bei Ferraris *Musique anecdotique* hingegen, welche aus Produktionsgründen nur auf Tonträgern verfügbar ist, sind bezüglich Qualitäten von Einmaligkeit andere Kriterien relevant. Ferrari impliziert in dieser Musik die Mitautorschaft der Zuhörenden:

»The listener is [...] invited to imagine his own anecdote by rejecting – if necessary – that which the author proposes. More exactly, the author proposes an anecdotic complex having possibly several significances.«¹¹

In diesem Fall wird also jede Wiederholung des Hörens einmalig, auch wenn der Abspielvorgang identisch bleibt. Baileys Anleitung zum singulären Hörerlebnis wird hier in umgekehrter Weise eingesetzt: Jede Wiederholung verleiht der Musik ihren Mehrwert.

Beide Positionen – Baileys Überlegungen zum einmaligen und Teruggis zum wiederholten Hören – haben eine gemeinsame Grundvoraussetzung: die Möglichkeit der Speicherung respektive Publikation der Musik auf einem Tonträger.¹² Das Vorhandensein eines Tonträgers mit damit einhergehender Absenz einer traditionellen, auf Schriftlichkeit basierenden Partitur wird so (insbesondere bei elektroakustischer Musik) für die Analyse zur Heraus-

10 Dieter A. Nanz: »Einleitung«, in: ders. (Hg.): *Aspekte der Freien Improvisation in der Musik*, Hofheim: Wolke 2011, S. 9–26, S. 9f.

11 Luc Ferrari: »Analysis/Thoughts. Hétérozygote (1964)« [o.J.], auf: <http://lucferrari.com/en/analyses-reflexion/heterozygote/> (letzer Zugriff: 15. 4. 2019).

12 Radio- und Videoformate werden für diese Betrachtung nicht berücksichtigt, um die Thematik fokussierter zu erläutern.

forderung, da diese rein hörend unternommen werden sollte.¹³ Dass dabei Einmaligkeit und Wiederholung als relevante Aspekte einzustufen sind, ist insbesondere in Fällen wie demjenigen der elektroakustischen Musik Ferraris offensichtlich.

Was bei einer Höranalyse überhaupt untersucht wird, ist für die hier diskutierten Aspekte nur bedingt relevant: Von einer Höranalyse, welche Einblicke in Struktur und Form erlaubt, bis beispielsweise zu einer, welche die Rezeption daraufhin untersucht, wie die Musik überhaupt eingeordnet und verstanden werden kann, ist ein breites Spektrum an Varianten vorstellbar. Je nach Musik und je nach Methode der Höranalyse wird ein anderer Fokus entscheidend. »Alles Hörbare wird potenzielles Objekt musikalischer Analyse«, so Rudolf Frisius.¹⁴ Es geht also nicht darum, was untersucht wird, sondern um die relevanten Faktoren, welche die Höranalyse bedingen – mit der Prämisse, dass der Forschungsgegenstand Tonträgermusik ist, unabhängig davon, ob es eine elektroakustische Studioproduktion oder ein Mitschnitt einer Performance frei improvisierter Musik ist. In dieser Gegenüberstellung sind zwar zwei verschiedene Musikarten vertreten, mit denen unterschiedliche Ideologien einhergehen, aber trotzdem lässt sich damit verdeutlichen, welche Einflüsse die Verfügbarkeit eines Tonträgers auf die Musik an sich, die Rezeption und die Höranalyse haben kann, was bezüglich elektroakustischer Musik besonders relevant ist.

13 Ein Sonagramm als visuelle Darstellung der Musik kann zwar als Partiturersatz betrachtet werden. Allerdings ist dies in Anbetracht der formulierten subjektiven Aspekte in der Musik Ferraris unzureichend. Denis Smalley betrachtet das Sonagramm zwar als eine nützliche Hilfe, aber »ein Sonagramm ist keine Darstellung der Musik, wie sie vom menschlichen Ohr wahrgenommen wird« (Denis Smalley: »Spektromorphology: Ein Zeichensystem zum Verständnis einer neuen Klangkunst«, in: Marianne Kubaczek/Wolfgang Pircher/Eva Waniek (Hg.): *Kunst, Zeichen, Technik: Philosophie am Grund der Medien*, Münster: LIT Verlag 2004, S. 157–200, S. 160).

14 Rudolf Frisius: »Forum Analyse: Medienspezifische Analyse – Analyse medienspezifischer Musik: Einführung«, in: Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt (Hg.): *Konzert – Klangkunst – Computer: Wandel der musikalischen Wirklichkeit*, Mainz: Schott 2002, S. 170–171, S. 170.

Die Schallspeicherung auf Tonträger als hochdeterminierte unsichtbare Notation

Die Erfindung der Klangspeicherung und die Kommerzialisierung des Tonträgers haben nicht nur das Musikhören grundlegend verändert, sondern auch die Möglichkeiten und Ansprüche der Musikanalyse. Vor der Erfindung des Tonträgers, und spätestens seit der zunehmenden Verbürgerlichung des Musiklebens in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wurde Musik zumindest im Rahmen der westlichen Kunstmusik hauptsächlich als Konzertdarbietung erlebt. Das Analysieren einer Komposition war primär anhand des Notentextes möglich. Die Variante, eine Analyse aus der Hörerperspektive zu unternehmen und demnach höranalytische Ansätze zu erproben, wäre nur sehr limitiert möglich gewesen: Eine Möglichkeit hätte darin bestanden, eine Höranalyse anlässlich eines Konzertbesuchs vorzunehmen und zu versuchen, ein Maximum an Informationen während des einmaligen und unterbrechungsfreien Hörens zu sammeln und diese anschließend möglichst detailgetreu schriftlich festzuhalten und auszuwerten. Das Hören zweier verschiedener Interpretationen als Basis einer vergleichenden Höranalyse wäre eine weitere Variante gewesen, jedoch aus praktischen Gründen nur mit großem zeitlichem Abstand zu realisieren. Oder man stelle sich die Absurdität vor, ein Orchester zu mieten, um kürzere Ausschnitte einer Sinfonie wiederholte Male spielen zu lassen und so spezifischen und detailreichen akustischen oder rezeptiven Phänomenen der Musik rein hörenderweise auf die Spur zu kommen.¹⁵ Eher realisierbar wäre die Variante gewesen, mittels eines Klavierauszugs der Orchesterpartitur sich eine Komposition vorspielen zu lassen – nur beschränkte sich die Höranalyse auf eine

15 Verwandt mit dieser Vorstellung ist der Interpretationsvergleich, wie er beispielsweise in der Sendung »Diskothek« des Schweizer Radios SRF 2 Kultur wöchentlich unternommen wird: »Zwei versierte Gäste mit guten Ohren vergleichen im Blindtest verschiedene Aufnahmen eines Werks und exponieren sich mit ihren Urteilen« lautet die Spielregel, welche mit Werken der klassischen Musik aus allen Epochen durchgeführt wird, vgl. dazu Schweizer Radio SRF: »Diskothek: Sendungsporträt« [o.J.], auf: www.srf.ch/sendungen/diskothek/sendungsportraet (letzter Zugriff: 28. 5. 2019). Das Prinzip als Blindtest zu bezeichnen, bezieht sich allerdings nur auf die Regel, dass den Gästen die Interpreten und Interpretinnen nicht genannt werden. Ansonsten gilt die Partitur als Referenz. Diese Variante des Interpretationsvergleichs tendiert also dazu, zur potenziellen Prüfstelle einer Werktreue zu werden, die Zuhörerschaft am Radio dabei aber bezüglich dieser Referenz außen vor zu lassen.

Methode, welche insbesondere Grobstruktur und Form fokussiert, ist doch ein Klavierauszug meist eine massive Reduktion von Struktur und Klangvielfalt des Originals. Eine Analyse im Zeitalter vor der Erfindung der Klangspeicherung basierte also zunehmend auf der Partitur, welche auch unabhängig von der vergehenden Zeit der Musik als Analyseobjekt vorliegt. Eine Höranalyse hingegen ist stets an den zeitlichen Verlauf der Musik gebunden. Dadurch, dass eine Partitur zeitunabhängig ist, entzieht sie sich auch den erläuterten Aspekten von Einmaligkeit und Wiederholbarkeit.

Die Partitur entwickelte sich im Konzertbetrieb zunehmend zur Referenz; mit der Verbürgerlichung des Musiklebens in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts etablierte sich nämlich nicht nur die Konzertdarbietung, sondern auch die werktreue Interpretation und damit ebendiese vom Komponisten erstellte Partitur als Referenzsystem. Der zunehmende Detailreichtum der Notation führte nicht nur zu veränderten Machtverhältnissen zwischen Interpretierenden und Komponierenden, sondern auch zu einer veränderten Hörhaltung, denn es besteht mehr und mehr ein »System von Schrift und Klangvorstellung, von Aufführung und Werk«. ¹⁶ Dieses System sei in seiner Wechselseitigkeit in sich geschlossen, so die Philosophin und Musikpädagogin Marianne Kubaczek:

»Partituren stellen Werke dar, die in der Aufführung in Klang umgesetzt werden und die in ihrer Anerkennung durch das Publikum zugleich sich selbst und das gesamte System an sich bestätigen.« ¹⁷

Mit der *Klangspeicherung* kann dieses System mit dem ultimativen Hoheitsanspruch der Partitur weitergedacht werden, denn in elektroakustischen Kompositionen auf Tonträger fällt die Interpretation am Instrument weg. Rolf Großmann bezeichnet die Klangspeicherung als eine Notation, bei welcher nicht mehr Codiertes dargestellt wird, wie es bei der Partitur der Fall ist, sondern der Klang selbst festgehalten wird. Nicht greifbare Aspekte, welche sich bei interpretierter Musik erst in der Aufführung vermitteln, seien

16 Marianne Kubaczek: »Ein Wissen und seine Medien: Musik zwischen Schrift, Oralität und Aufzeichnung«, in: Kubaczek/Pircher/Waniek 2004, S. 209–218, S. 214.

17 Ebd.

dadurch in verschriftlichter Form vorhanden.¹⁸ Die Partitur mutiert so zum präzisen technischen Plan (wie beispielweise bei Karlheinz Stockhausens *Studien I* und *II* aus den Jahren 1953 und 1954) und die klingend notierte Realisierung auf Tonträger zur einzigen Version davon. Unabhängig davon, ob der Musik eine hochdeterminierte schriftliche Partitur vorangeht oder nicht, ist der Klang auf dem Tonträger unveränderlich festgehalten. Ein Variantenreichtum, wie er bei interpretierter Musik möglich ist, kann sich einzig in der Rezeption manifestieren, nicht aber im Klang selbst.

Leider ist selbst aufgezeichnete improvisierte Musik nicht davor gefeit, zur Komposition zu mutieren, gezwungenermaßen durch ihre klingende Notation auf Tonträger. Der Musiker und Musikwissenschaftler David Grubbs führt aus:

»[...] the practice of improvisation yields performances of improvised music; performances of improvised music become recordings; these recordings, through the process of being designated with a title and composer, become compositions; and improvisers, for better or worse, become recording artists.«¹⁹

Das Wechselspiel von Improvisation und Klangfixierung besitzt allerdings auch das Potenzial, die Dichotomie von Komposition und Improvisation, von oraler und schriftlicher Tradition aufzulösen – »in eine kreative dialogische Praxis, die das reflexive Potential des den Zwängen der Echtzeit-Erfindung enthobenen Schreibens mit den genannten Tugenden primärer Oralität [der Improvisation] verbindet.«²⁰

Tonträger ermöglichen also einerseits Komponieren mit vollständiger Kontrolle aller Parameter, andererseits das (wenn auch nur vermeintliche) Festhalten einmalig stattgefundenener Momente. Eine weitere sich durch

18 Vgl. Rolf Großmann: »Die Materialität des Klangs und die Medienpraxis des Musikkulturs: Ein verspäteter Gegenstand der Musikwissenschaft?«, in: Axel Volmar/Jens Schröter (Hg.): *Auditive Medienkulturen: Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*, Bielefeld: transcript 2013, S. 61–77, S. 67.

19 David Grubbs: *Records Ruin the Landscape: John Cage, the Sixties, and Sound Recording*, Durham und London: Duke University Press 2014, S. 110.

20 Peter Niklas Wilson: »Wege zu einer ›oral-electronic Tradition‹: Formen und Funktionen sekundärer Oralität im kreativen musikalischen Prozess«, in: Kubaczek/Pircher/Waniek 2004, S. 149–155, S. 155.

Schallaufzeichnung eröffnende Möglichkeit ist die Fixierung von elektroakustischer Musik, welche insbesondere mit Hilfe des Hörens komponiert wird, wie beispielsweise Ferraris *L'Escalier des Aveugles* (1991). Hier wären unter dem Begriff Partitur höchstens Skizzen zur Realisierung zu verstehen; das bislang etablierte System von Notation und Klangvorstellung wird definitiv aufgelöst.

Musikhören ab Tonträgern – Kontrollverlust und Partizipation im Hörerlebnis

Mit der Etablierung massentauglicher Tonträger hat sich auch die Verfügbarkeit von Musik verändert: Die Zuhörerschaft kann selbst entscheiden, wann und wo sie sich ein Musikstück zu Gemüte führt, ob die Musik alleine und damit im exklusivsten privaten Rahmen gehört oder ob das Musikhören zur gesellschaftlichen Aktivität deklariert wird. Grubbs zählt weitere maßgebliche Entscheidungsfreiheiten des Hörers auf, wie die frei wählbare Lautstärke:

»The recording allows [...] to start and to interrupt it at any time he wishes, and [to listen] at nearly any volume that he desires. He can listen to the spare, restrained sonorities of Morton Feldman at the proper volume for Metallica, and he can listen to Metallica at Feldman volume.«²¹

Das individuelle Zuhören hat damit einen weit größeren Einfluss als erwartet; es lässt sich gar ein allfälliger Kontrollverlust des Komponisten, der Komponistin erahnen. Dieser Kontrollverlust bleibt meist unberücksichtigt, denn die genannten Aspekte ähneln gleichsam einem Befreiungsschlag der rezipierenden Person, und das von Komponierenden angedachte Hörersetting wird damit beinahe subversiv umgangen. Diesem Kontrollverlust kann partiell entgegengewirkt werden, beispielsweise wurde bei der Wiederveröffentlichung auf Compact Disc von Iannis Xenakis' elektronischen Kompositionen *Hibiki Hana Ma* (1969–70) und *Polytope de Cluny* (1972–74) der Hinweis abgedruckt, dass so laut wie möglich gehört werden solle,²² denn

21 Grubbs 2014, S. xviii.

22 Ob dieser Hinweis von Xenakis selbst stammt, ist unklar. Ähnliche Hinweise waren bei Tonträgerpublikationen von Rockbands durchaus verbreitet.

»Xenakis, when listening to music, especially his own, always wanted to ›crank it up‹ – to the point where your eardrums would literally rattle, always pushing beyond known limits [...].«²³

Allerdings handelt es sich dabei um später adaptierte Stereoverversionen der ursprünglich mehrkanalig konzipierten Kompositionen, womit es zu einem anderweitigen Kontrollverlust kommt.²⁴ In spezifischer Form hält der japanische Elektronikmusiker, Gitarrist und Komponist Otomo Yoshihide für sein Konzeptstück *Cathode #1* (1999) einem möglichen Kontrollverlust entgegen und eine Partizipation der rezipierenden Person ist explizit erwünscht: Im CD-Booklettext wird darum gebeten, die Lautstärke wie folgt zu wählen:

»Please listen at a lower volume without concentrating on the sounds coming from the speakers, perhaps even from another room. It's okay to listen carefully but it is better to listen as if the sounds are part of the environment. This music exists outside of the frame created by the sound itself and it is the listener, not the composer who will discover the music here.«²⁵

Hier wird die Musik also durch aktive Beteiligung der rezipierenden Person transformiert. Partizipation findet unter anderem in Form einer Auseinandersetzung mit den Lautstärkeverhältnissen von abgespielten Klängen und Klängen der Umgebung statt. Der Tonträger wird so zu einem Baustein der Musik, welche erst ›außerhalb‹ des Tonträgers im Kontext des Hörraums entsteht. Yoshihide lässt damit das klingende Ergebnis bewusst offen – bis auf den entscheidenden Parameter der Lautstärkeverhältnisse. Die Musik wird so trotz Tonträger in dieser Beziehung nie identisch gehört – und Einmaligkeit wird trotz Tonträger realisierbar.

Ferrari behält die Realisierung der Musik zwar in seinen eigenen Händen, relevant bleibt aber dennoch das Hörerlebnis der rezipierenden Person:

23 Sharon Kanach: Booklettext zu: Xenakis, Iannis: »Hibiki Hana Ma« (1969–70)/»Polytope de Cluny« (1972–74), in: *Iannis Xenakis: Electronic Music 2*, New York: Mode records 2008 (CD).

24 Im CD-Booklet wird auch darauf hingewiesen, dass es sich um eine nachträgliche Adaption für das Stereo-Format handelt (welche nicht von Xenakis stammt).

25 Otomo Yoshihide: Booklettext zu: Otomo Yoshihide: »*Cathode #1*«, in: Tzadik (Hg.): *Cathode*, New York: Tzadik 1999 (CD).

Häufig setzt er auf Mehrdeutigkeiten in an sich hörspielartigen Klangbildern. Dadurch bleiben semantische Verknüpfungen offen. Ferrari bringt also die individuelle Rezeption jedes Hörers, jeder Hörerin ins Spiel; sie ist zur Vervollständigung der Musik erforderlich, jedoch ohne Zutun anderer Klänge wie denjenigen der Umgebung des Hörraums wie es im vorangegangenen Beispiel Yoshihides der Fall ist. Die eigene Biographie, die physische und psychische Verfassung der zuhörenden Person variiert die Musik bei jedem Hören und somit ist auch die Option der Einmaligkeit miteinbezogen.

Eine Verwandtschaft der Beispiele ist zu erkennen: Die Musik ist nicht nur vom Komponisten kreiert, sondern sie zeigt sich in ihrer Gesamtheit erst mittels Partizipation der rezipierenden Person.

Neben Entscheiden der rezipierenden Person wie demjenigen, ob mit ›Feldman-Lautstärke‹ oder ›Metallica-Lautstärke‹ gehört werden soll, ist das individuelle Hörerlebnis von anderen relevanten Faktoren beeinflusst, so beispielsweise vom Setting des Hörraums. Der neuseeländische Musiker und Musikwissenschaftler Denis Smalley formuliert die Problematik der Untergrabung räumlicher Wahrnehmung:

»In persönlichen Hörräumen [z.B. im Wohnzimmer] sind Lautsprecher und Hörer oft zufällig positioniert, ohne einen Gedanken an die Voraussetzungen stereophonischer Vorstellungen zu beinhalten [...]«²⁶

Elektroakustische Musik, in welcher die stereofone Wiedergabe eine wichtige Rolle spielt, ist dieser Problematik speziell ausgesetzt: So wird beispielsweise das sorgfältig gestaltete Abbild eines von links nach rechts vorbeifahrenden Autos (wie es wiederholte Male in Ferraris *Far West News* (1999) zu hören ist) durch eine ungeeignete Positionierung der Lautsprecher verzerrt wahrgenommen.

Faktoren, welche im Konzert größtenteils ihre Berücksichtigung finden können, wie adäquate Lautstärke, Lautsprecherpositionierung und ein unterbrechungsfreies Erklängen, sind also variabel oder sogar diffus geworden; so wird zum Beispiel die Determiniertheit einer Komposition durch solche Kontrollverluste relativiert. Der Musiker John Oswald ziehe bereits das Drücken der Pausentaste eines Abspielgerätes als Verletzung des Urheber-

26 Denis Smalley: »Spektromorphology: Ein Zeichensystem zum Verständnis einer neuen Klangkunst«, in: Kubaczek/Pircher/Waniek 2004, S. 157–200, S. 196.

rechts in Erwägung.²⁷ Das Lineare der vergehenden Zeit in Musik ist damit gebrochen, Zeitpunkte wie Anfang und Ende einer Komposition werden zusehends außer Kraft gesetzt.

Solche Aspekte erscheinen umso frappanter, wenn man sie der Überlegung Baileys gegenüberstellt, bei der es darum ging, absolute Einmaligkeit beim Hören aufgezeichneter Musik zu erleben. Der Überlegung liegt eine Attitüde zugrunde, welche in den 1960er Jahren bei Musikern und Musikerinnen der experimentellen Musik verbreitet gewesen sei, nämlich dass ein Tonträger eine völlig unzureichende Repräsentation ihres künstlerischen Outputs und deshalb unnötig sei.²⁸

Das britische Improvisationsensemble AMM stuft das wiederholte Hören einer Aufnahme improvisierter Musik als kontraproduktiv ein. Anlässlich der Wiederveröffentlichung der 1967 publizierten Schallplatte mit dem Titel AMMUSIC (1989) wurde ein Statement abgedruckt:

»We (AMM) think that the LP format was never adequate to convey what AMMUSIC was like. This CD too is not perfect; and replication and repeated listening change and maybe distort the richer meaning of improvisation.«²⁹

Wiederholtes Hören führt in solcher Argumentation nicht zu einem Mehrwert im Hörerlebnis, sondern zu einer Verkümmern. Was hier für die rezipierende Person gilt, könnte auch als musikwissenschaftliche Annäherung erprobt werden, um jede Form von Autopsie der Musik zu vermeiden.

Der Attitüde Baileys und AMM stehe – so Grubbs – die Einstellung des Musikliebhabers, der Musikliebhaberin gegenüber, bei welcher gerade der Tonträger als Bereicherung des Lebens gelte:

»the attitude [...] of so many curious, sympathetic, hungry listeners for whom seeking out new musical experiences or broadening their cultural knowledge through recorded sound has been one of the most powerful through lines in their lives.«³⁰

27 Großmann, in: Segeberg/Schätzlein 2005, S. 308–331, S. 330.

28 Grubbs 2014, S. ix.

29 Zitiert nach ebd., S. 118.

30 Ebd., S. xi.

Unter diesen hungrigen Hörenden wäre wohl auch der oder die ›ideale‹ empirische Ferrari-Hörer oder -Hörerin zu suchen – Musikliebhabende also, die ihre Erfahrungen durch mehrfach wiederholtes Hören von Musik sammeln. In diesem wiederholten Hören lässt sich bei Ferrari paradoxerweise auch die Einmaligkeit des Hörerlebnisses finden – es ist also von zwei verschiedenen Arten von Einmaligkeit auszugehen: Der unwiderruflichen Einmaligkeit einer Performance und der (ebenfalls unwiderruflichen) Einmaligkeit eines Hörprozesses, welcher trotz Klangfixierung bei jedem wiederholten Hören entstehen kann.

Die temporale Linearität von Tonträgermusik

Einmaligkeit und Wiederholung des Hörprozesses wird in Ferraris Musik also verhandelt: Der rezipierenden Person wird zugestanden, dass sie ihre eigene Geschichte hört und dass diese bei jedem Hörprozess derselben Person individuell ausfallen kann – so, wie es auch Teruggi in Betracht zieht. Auf diese Weise wird auch die temporale Linearität eines Hörprozesses in Frage gestellt; ein nichtlineares, das heißt nicht nur einem linearen Zeitverlauf folgendes Hören wird als bereichernde Option respektive Erweiterung möglich. Ferrari äußert sich dementsprechend im Kontext seines Anfang der 1960er Jahre entstandenen Tonbandstückes *Hétérozygote*:

»Jedes dieser Tonbilder [aus deren Gesamtheit *Hétérozygote* besteht] enthält Fragmente von Geschichten, Ansätze zu Geschichten. Aber die Montage erzählt keine geradlinige Story. Zur Story werden die vielen Fragmente, die sich da überlagern und kreuzen und vermengen erst, wenn die Phantasie des Hörers sich ihrer annimmt und Zusammenhänge konstruiert, oder besser: unter den unzähligen möglichen Zusammenhängen eine Auswahl trifft, wenn sie die Fragmente also weiterspinnt und aus den Bilderfolgen einen Sinn herausliest oder heraushört. Allgemeiner formuliert: Meine Anekdotische Musik bringt dem Publikum die Bilder seiner eigenen Realität und seiner eigenen Imagination.«³¹

31 Hansjörg Pauli: *Für wen komponieren sie eigentlich?*, Frankfurt a. M.: Fischer 1971, S. 47.

Das nicht-lineare Hören drückt sich durch die verschiedenen Varianten des Hörerlebens aus, die sich im wiederholten Hören von *Hétérozygote* manifestieren. Das Hörerlebnis ist auch geprägt von Erinnerungen an bereits Gehörtes, von Erwartungen, Abschweifungen und unterschiedlichen Hörperspektiven. Dass dabei nicht nur dem linearen Verlauf der Zeit gefolgt wird, offenbart sich spätestens bei einem zweiten Hören derselben Musik.

Es sind allerdings zwei verschiedene Arten von Nicht-Linearität zu unterscheiden: Einerseits diejenige, welche in der Musik an sich konstituiert ist und so vom Komponisten intendiert sein kann – wie es im Beispiel *Hétérozygote* der Fall ist. Andererseits diejenige, welche unwillkürlich, durch das Vorhandensein des Tonträgers entstehen kann, beispielsweise durch wiederholtes oder unterbrochenes Hören: Das wiederholte Hören einer Musik kann das Zeitempfinden des Hörenden beeinflussen – Linearität wird außer Kraft gesetzt oder zumindest transformiert.

Allfällig vorhandene Linearität (ob gewollte oder nur dank Tonträger ausgeprägte) ist hingegen allein beim ein- und erstmaligen sowie unterbrechungsfreien Hören einer Musik nach Bailey erlebbar.³² Bereits ein wiederholtes Hören derselben Musik spielt mit der Linearität somit auf vielfache Weise: Man erinnert sich möglicherweise an das vorangegangene Hören, wobei das Tempo der subjektiv erlebten Zeit anders als beim letzten Mal sein kann. Das Hören kann in anderer Weise stattfinden, denn der Fokus des Interesses hat sich vielleicht verändert.

Nicht-linear konzipierte Musik gewinnt jedoch auch durch ihre klangliche Fixierung auf Tonträger an Linearität, respektive verliert sie ihre Nicht-Linearität, weil die einzig mögliche Form der klanglichen Fixierung auf einem Tonträger in der Linearität zu finden ist.

Eine solche Akzentuierung von Linearität beim Tonträger wird insbesondere mit digitaler Technik zusätzlich verschärft: Durch Timeline und Cursor der Abspielsoftware ist sie omnipräsent – »you can tell from the most cursory and innocent of glimpses how much is water under the bridge and how much is yet to come«, so Grubbs.³³ Damit ist ein elementarer Aspekt der Musik der Rationalität der Timeline ausgesetzt: die formalen Zeitverhältnisse

32 Voraussetzung dafür ist natürlich das Vorhandensein eines für die Dauer des Stückes unterbrechungsfrei abspielbaren Tonträgers, was bereits bei einer Langspielplatte nicht immer der Fall ist.

33 Grubbs 2014, S. xiv.

einer Musik und deren Rezeption. Die Timeline kann eine fatale Wirkung auf das Zeitempfindens des Hörers haben, wird doch durch einen Blick auf die Timeline stets die erlebte Zeit mit der faktischer Zeit abgeglichen oder von ihr gar verdrängt. Stellt sich beim Hören Langeweile oder Ablehnung ein, kann anstelle eines erzwungenen Abbruchs des Hörerlebnisses (im Sinne Oswalds, einer »willkürlichen Urheberrechtsverletzung«³⁴) oder anstelle eines Aushaltens der Langeweile mit einem kurzen Blick auf den Zeitbalken abgeschätzt werden, wie lange man noch ausharren muss.

Folgerungen für die Höranalyse

Dass derartige Symptome auch bezüglich höranalytischer Methoden ihre Auswirkungen haben dürften, ist offensichtlich. So muss man sich einerseits beim wiederholten Anhören von Ausschnitten, dem man bei einer Höranalyse aus Anspruch auf Detailtreue schnell verfallen kann, bewusst sein, dass das Zeitempfinden durch ebendieses Ausschnitt hören relativiert wird. Die Zeitdauer eines Ausschnitts wird so nicht mehr in Relation gesetzt zu den Dauern von übergeordneten Prozessen respektive des ganzen Musikstücks, sondern nur zu sich selbst und ihren Wiederholungen. Andererseits erlaubt eben gerade dieses Wiederholen ein »augmentiertes« Hören. Denn Aspekte, welche sich bei einmaligem Hören zu rasch ereignen, sich verflüchtigen oder von anderen Klangimpressionen verdrängt werden, können beim »augmentierten« Hören in ihrer Komplexität aufgenommen und beschrieben werden.

Hier eröffnet sich erst das tatsächliche Potenzial höranalytischer Untersuchungen, aber es zeigen sich auch die damit einhergehenden Problematiken: Durch das beliebig oft wiederholte Hören kurzer Fragmente kann dem Klang viel präziser auf die Spur gekommen werden – was für die Analyse einerseits von Vorteil ist, andererseits aber auch zum Nachteil umschlagen kann, sobald man die Leser und Leserinnen der Analyseergebnisse als hörende Individuen anspricht: Dann ist man nämlich mit der Frage konfrontiert, ob es zulässig oder erstrebenswert sei, sich als analysierende Person die Möglichkeit zuzugestehen, beliebig kurze Ausschnitte x-fach wiederholt hören zu dürfen, um die Musik en détail zu zerlegen. Für die angesprochene

34 Vgl. Großmann, in: Segeberg/Schätzlein 2005, S. 308–331, S. 330.

Leser- respektive Hörerschaft sollte das Nachvollziehen möglich sein, was bedeutete, dass sie die Ergebnisse der Analyse aus dem Stegreif heraus bei einmaligem Anhören der Musik nachvollziehen kann und damit weitaus größere Hörfähigkeiten besäße als die analysierende Person selbst. Zwar gibt es immer ein Gefälle zwischen der Autoren- bzw. Analyseinstanz und den Rezipierenden der Analyse. Aber im Falle der Höranalyse nimmt die Analyseinstanz eine ähnliche Rolle ein wie die Zuhörenden, an die sich die Analyse richtet, behält sich allerdings Privilegien vor, die der normalen Zuhörerschaft verwehrt bleiben.

Die beiden Extremwerte – das einmalige Hören als Hörerlebnis höchster Intensität und das wiederholte, präzisierende, kumulative und erweiternde Hören eines kurzen Fragmentes wie auch von integralen Kompositionen – sind beide als fruchtbare höranalytische Herausforderungen zu verstehen. Bei einer Musik wie beispielsweise *Hétérozygote* von Ferrari sollte deshalb auch erwartet werden, dass ein Bewusstsein für die hier angesprochene Thematik vorhanden ist – andernfalls läuft man möglicherweise Gefahr, die besagte Autopsie der Musik zu betreiben.

