

1 Von Schaeffer bis Lachenmann

In diesem Kapitel wird zunächst kurz besprochen in wie weit die Elektronik, seit anbeginn des letzten Jahrhunderts und einige Jahre davor, ein wichtiger Träger neuer Ideen und ästhetischer Diskussionen war und wie sie von Komponisten verarbeitet wurde. Der Begriff „Konkret“ in der Malerei sowie in der instrumentalen und elektroakustischen Musik ist der Kern des Kapitels 1.2. Im folgenden Kapitel 1.3 schließlich wird die Klangtypologie Lachenmanns mit der von Schaeffer, die in ihrem Hintergrund steht, erklärt.

1.1 Der Einfluss der elektroakustischen Musik auf die instrumentale Musik

Esthétiquement, la musique électroacoustique constitue une sorte de laboratoire des problématiques musicales qui aura influencé les courants majeurs de la composition actuelle.³

Keine andere Erfindung des 19. Jahrhunderts übt so einen entscheidenden Einfluss auf die Musik des 20. und 21. Jahrhundert aus, wie der 1877 von Thomas Edison erfundene Phonograph.⁴ Die Möglichkeit Musik aufzunehmen, d.h., sie zu speichern, aufzubewahren, und zu reproduzieren, hatte damals die Konsequenzen und Verflechtungen einer echten Revolution. Wie man heute Musik versteht, ist nicht ohne den Phonograph und dessen Entwicklung während des 20. Jahrhunderts denkbar: vom Grammophone, der Schallplatte, dem Tonband, bis zur Compact Disc und anderen digitalen Aufzeichnungsmöglichkeiten wie Hard Disk Recording, um nur einige zu nennen.

Delande⁵ vertritt die Idee, dass es zwei große Brüche in der Geschichte der Musik gibt: die Entstehung der Aufnahme als Träger der elektronischen und instrumentalen Musik und die Annahme der Schrift als Kompositionstechnik im 13. Jahrhundert.

³ Delande, François: Le paradigme électroacoustique. S. 549

⁴ 1877 von Thomas Edison erfundener Phonograph (v. griech.: Stimmenaufzeichner) ist ein akustisch-mechanischer Rekorder.

⁵ Delande, S. 540

(Über die Schrift sollte klar sein, dass Delande nicht die Erfindung der Notation meinte, denn diese gilt anfangs eher als Übertragung der Gregorianik, und gehört deshalb zur oralen Tradition. Die Notation vor dem 13. Jahrhundert diente dem Zweck, die Musik besser zu memorisieren und nur mit der Schrift als Kompositionstechnik – um die zunehmenden komplexeren polyphonischen Texturen komponieren und interpretieren zu können - ist der erste Bruch gelungen.)

(...) [La] *musique écrite* n'implique pas un genre particulier mais plutôt un fonctionnement intellectuel et social de la production musicale, de même la technologie de la réalisation sur machines a des répercussions sociales autant qu'esthétiques; plus d'interprètes, plus d'écriture, plus nécessairement de solfège (...).⁶

Die Möglichkeit Klänge aufzuzeichnen war der erste Schritt, um Musik anders als bisher produzieren zu können. Die Wirkung dieses mächtigen Mittels zeigt sich schon zu Anfang des 20. Jahrhunderts in den Werken der bedeutendsten Komponisten. Einer der offenen Komponisten⁷ seiner Generation – Igor Stravinsky (1882-1971) – hat 1915 einen Phonographen erworben, womit er populäre Musik aus Spanien und Jazz gehört haben soll. Laut Battier⁸ beeinflussten diese Aufnahmen die Kompositionen *Paso Doble* und *Ragtime* aus der „Geschichte des Soldats“ (1918), sowie *Ragtime* für 11 Instrumente (1918). Die Einfachheit, mit der die Vervielfältigung von Musik stattfand, erlaubte es, die Musik anderer Orte und Kulturen kennenzulernen. Man konnte nicht mehr nur zum Konzert gehen, um Beethovens neunte Symphonie zu erleben; man musste nicht mehr den Atlantik überqueren, um Jazzmusik zu hören. Insbesondere für die populäre Musik – die keine Partitur benötigt – war dieses Mittel die einzige Möglichkeit sie zu veröffentlichen und aufzubewahren, und sich dementsprechend zu entwickeln, und zu verbreiten.

Obwohl Oliver Messiaen (1908-1992) selbst nie elektroakustische Musik veröffentlichte⁹, erkannte er, als einer der ersten, die Bedeutung der Elektronik für die Entwicklung der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts: *Je crois que c'est [la*

⁶ Ebd. S. 543

⁷ Stravinsky gehört zu den Komponisten, die neue Ideen in ihre Musik mit aufgenommen haben und gehört somit zu den offeneren Vertretern dieser Zukunft.

⁸ Vgl.: Battier, Science et Technologie comme Sources d'Inspiration. S.513-514

⁹ Olivier Messiaen komponierte 3 Werke für „Ondes de Martenot“ (*Fête des Belles Eaux* , 1937; *Deux Monodies en Quarts de Ton*, 1938; *Musique de Scène pour un Oedipe*, 1942) und ein Projekt eines Stückes für Tonband (*Timbre-Durées*, 1952). Alle vier Werke sind unveröffentlicht. Quelle: The New Grove Dictionary for Music and Musicians edited by Stanley Sadie, London, Macmillan Publishers Limited 2001

musique électronique] la principale invention du XX^e siècle, et c'est probablement celle qui a le plus marqué tous les compositeurs.¹⁰ Unter seinen Schülern finden sich bedeutende Komponisten der elektroakustischen Musik wie Karlheinz Stockhausen oder Yannis Xenakis.

Im Gegensatz zu Messiaen¹¹ war Edgar Varèse (1883-1965) einer der Pioniere der elektroakustischen Musik. Sein Interesse für die Klangfarbe und für Instrumente, die nicht zur traditionellen Orchesterpraxis gehören (siehe z.B. *Ionisation* (1931) für Schlagzeugorchester, welches zu den ersten Stücken gehört, das fast ausschließlich aus perkussiven Klängen besteht, *Amériques* (1921) für großes Orchester, wo auch Sirenen benutzt werden), führte ihn auf die Suche nach anderen Klängen, die in den Kompositionen wie *Deserts* (1954) für Tonband und Instrumente, und *Poème Electronique* (1957-58) für Tonband ihre höchste Form des Klangfarbenausdrucks finden.¹² Aber auch andere Komponisten und Erfinder trugen noch eine Menge zur Entwicklung der elektroakustischen Musik seit Anfang des 20. Jahrhunderts bei.¹³ Der Maler und Komponist Luigi Russolo (1885-1947) war der bedeutendste Vertreter der Futuristen, dessen Manifest – *L'arte dei rumori*¹⁴ - eine radikale und aggressive Wendung in der Musik forderte.¹⁵ Das Manifest drückt einen *Haß auf die Vergangenheit*¹⁶ aus, das einen notwendigen Paradigmawechsel in der Musik in Gang

¹⁰ Olivier Messiaen, Fernseh-Interview 1988, in: Delande: Le paradigme électroacoustique. S. 533

¹¹ Die Einstellung Edgar Varèses wird oft als Gegenteil der von Messiaen dargestellt. Einerseits der Kosmopolit, ein maschineller und industrieller Geräuschliebhaber, der Stücke für Holz- und Blechbläser schreibt; andererseits ist Messiaen aber ein zurückhaltender Komponist, der im Dorf wohnt, den Gesängen der Vögel lauscht sie und transkribiert, und dessen Lieblingsinstrument die Streicher sind.

¹² Nach der Komposition von *Density 21.5* (1936) für Flöte Solo, unterbrach Varèse seine Kompositionsarbeit für fast 20 Jahre. Sein nächstes Stück war 1947 *Etude pour Espace* für Chor, Klaviere und Schlagzeug. Erst nach 1954 komponierte Varèse wieder regelmäßig, als die Tonbandgeräte den Entwicklungszustand erreicht hatten, die seine Kompositionsbedingungen erfüllen konnten.

¹³ Zu den zahlreichen Erfindungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zählen Thaddeus Cahill „Dynamophon“ (1900), Leo Theremins „Ätherophon“ (1920), Jörg Magers „Sphärophone“ (1931), Bruno Helbergers und Peter Lertes' „Hellertion“ (1929), Oskar Vierlings „Elektrochord“ (1930), Friedrich Trautweins „Trautonium“ (1930), oder Maurice Martenots „Ondes de martenot“ (1928).

¹⁴ „Die Kunst des Geräusches“, 1913

¹⁵ „Wir wollen die Museen, die Bibliotheken und die Akademien jeder Art zerstören [...]. Wir werden die großen Menschenmengen besingen [...], die gefräßigen Bahnhöfe [...], die Fabriken [...], die Brücken, die abenteuersuchenden Dampfer [...], die breitbrüstigen Lokomotiven [...] und den gleitenden Flug der Flugzeuge [...]“. Zitiert nach Hans Ulrich Humpert: *Elektronische Musik*, Schott 1987, S. 21

¹⁶ Ebd. S. 21

setzte. In diesem Werk ist auch über eine Klassifizierung von „Geräuschfamilien“¹⁷ zu lesen. Diese Klassifizierung war einer der ersten Versuche, den Klang anders als bisher zu organisieren. Die Tür zu Schaeffers Musik wurde geöffnet.

1.2 Musique Concrète und Musique Concrète Instrumentale

Bereits um 1913 setzen sich die Künstler mit dem Begriff „konkret“ auseinander. In den Werken des Malers Wassily Kandinsky sieht man die Entwicklung der Terminologie von „abstrakt“ über „absolut“ bis hin zu „konkret“:¹⁸ eine interessante Parallele zur Musik, die 35 Jahre später *Musique Concrète* genannt wurde. Die Problematik der bildenden Künstler unterscheidet sich jedoch von der der Musiker. Die Künstler kamen zu dem Schluss, dass es keine reine Abstraktion geben kann, denn die Malerei kann eine Reihe von Assoziationen auslösen, und selbst, z.B. durch die Farbe, die Übersetzung irrationaler Empfindungszustände sein.¹⁹ Rudolf Arnheim formulierte das folgendermaßen:

Eine solche „abstrakte“ Kunst ist nicht „reine Form“ ... [da] selbst die einfachste Linie sichtbare Bedeutung ausdrückt und deshalb symbolisch ist. Sie bietet auch keine verstandesmäßigen Abstraktionen, denn nichts ist konkreter als Farbe, Form und Bewegung.²⁰

Zu diesem Zeitpunkt beschäftigten sich die Musiker noch mit dem Versuch, die Musik als reine formale Kunst, frei von außermusikalischen Assoziationen, zu gestalten.²¹ Erst die Anwendung der neuen Technologie ließ dem Wort „Konkret“ eine neue Bedeutung zukommen. Pierre Schaeffer (1910-1995) nannte 1949 seine eigenen Kompositionen *Musique Concrète*.²² Dies wurde ermöglicht durch die damalige Technologie: die Schallplatte.²³ Klänge konnten aufgenommen und über Lautsprecher wiedergegeben werden. Schaeffers Musik gilt als die erste, die

¹⁷ „1. Donnern, Krachen; 2. Pfeifen, Zischen; 3. Flüstern, Murmeln; 4. Knirschen Knistern; 5. Schlagen auf Metall, Holz und andere Materialien; 6. Tier- und Menschenstimmen in verschiedenen Exaltationen (Stöhnen, Schreien).“

¹⁸ Vgl.: Brucher, Kandinsky : Wege zur Abstraktion. S.507

¹⁹ Vgl. Ebd. S.506

²⁰ Arnheim, Rudolf, in: Brüchner, S.507

²¹ Ich beziehe mich hier auf die Musik der Wiener Schule und den danach folgenden Avantgardismus.

²² Dies bezieht sich auf die Stücke komponiert zwischen 1948 und 1950: *Etude aux Tourniquets; Etude aux chemins de fer; Etude aux Casseroles; Etude pour Piano*.

ausschließlich [in] „gespeicherter“ Form existierte und nur über Tonträger [...] abgespielt werden konnte.²⁴ Tatsächlich existiert zu dieser Musik keine Partitur. Im Gegensatz zu der traditionellen geschriebenen Musik, in der jeder Ton eine „Abstraktion“ des Klangergebnisses darstellt, entsteht die *musique concrète* in direktem Umgang mit dem Klang durch einfache Manipulationen wie Montage und Schnitt. „Konkret“ bezieht sich daher nicht nur auf das Kompositionsprinzip, sondern auch auf die Herkunft des Klages. Die Klangwelt Schaeffers besteht grundsätzlich aus Industrie-, Natur- und Tiergeräuschen, sowie Klängen aus instrumentaler Musik. Schaeffer wollte die vorgefundenen Geräusche aller Art so wie sie sind – d.h. ohne jede Art von Klangverfremdung oder Transformation - als reine Klänge darstellen. Die Konnotationen aller Geräusche sollten in einem musikalischen Zusammenhang auftauchen, der eine neue Möglichkeit des Hörens öffnet: der Klang, unabhängig von seinem Ursprung – sei es ein Instrumentalklang oder ein Alltagsgeräusch jeglicher Art -, soll im Bezug auf seine innerliche Struktur gehört werden. Von nun an war es möglich ein Alltagsgeräusch wahrzunehmen und den darin versteckten musikalischen Inhalt darzustellen.

Die *Befreiung* der Klänge von deren Ursprung ist Schaeffer jedoch nicht immer gelungen und die Grenze zwischen reiner Musik und Programm-Musik löste sich oft auf. Laut Nonnenmann versucht die „konkrete“ Kunst die Reduktion auf bildnerische Grundkomponenten zu erreichen, *durch die Destruktion der traditionell semantisch-darstellenden Oberflächenstruktur*,²⁵ Schaeffer, andererseits, versucht weiter die Geräusche zu „musikalisieren“, die nichts Wesentliches am *traditionellen Repräsentationsverhältnis von Kunst und Wirklichkeit*²⁶ ändern.

Dass er die semantischen und assoziativen Implikationen der Alltagsgeräusche schlichtweg unberücksichtigt ließ, hatte zur Folge, dass das Material unkontrolliert auf seinen ursprünglichen Rückschluss des Hörens von den akustischen Ereignissen auf deren jeweilige Provenienz scheiterte, woran selbst die verschiedensten technischen Zerlegungs-, Manipulations-, und Neuorganisationstechniken nichts Wesentliches ändern konnten.²⁷

²³ Obwohl es schon seit Ende der 20er Jahre das Tonband gab, benutzte Schaeffer zuerst nur die Schallplatte.

²⁴ Humpert, S.23

²⁵ Nonnenmann, Rainer: Angebot durch Verweigerung : Die Ästhetik instrumentalkonkreten Klangkomponierens in Helmut Lachenmanns Orchesterwerken. S. 32

²⁶ Ebd. S. 32

²⁷ Ebd. S. 32

Anders denkt Jean-Nöel von der Weid, dem Schaeffers Haltung an Erklärung mangelt, dass genau das, was Nonnenmann an ihm kritisiert, seine Stärke sei: das *Klangobjekt [erlangt] nur Existenz durch seine Fixierung auf einen Klangträger (...)*.²⁸

Tatsächlich liegt das Mißverständnis darin, Musik durch ihre Klangquellen zu definieren und nicht durch ihre eigene Natur (...) Der Komponist konkreter Musik ist kein Besucher eines Flohmarktes für Klänge, wie Pierre Boulez meinte. Er ist kein Sammler vorgefundener Klänge, sondern Michel Chions Formulierung zufolge, ein „Phoniurg“, ein Klangschöpfer im strengen Sinn, das heißt, jemand, der an „beliebigen Klangerzeugungsoperationen“ arbeitet, „von irgendeiner Klangquelle ausgehend, ohne sich damit zufriedenzugeben, den Klang als ein natürliches Ergießen aufzufassen, das einzudämmen wäre, oder als ein vorweg bestehendes Reales, das einzufangen wäre.“²⁹

Jean Bovin scheint die richtige Synthese zwischen Nonnemanns und Weids Stellung zu finden. Er erörtert,³⁰ dass nach den 50er Jahren und mit dem Einsatz des Tonbands im Studio des Pariser Rundfunks, welches ihm andere Bearbeitungsmöglichkeiten erlaubte,³¹ Pierre Schaeffer seine Haltung änderte und einen neuen Begriff einführte, der auch seine Musik direkt betraf und verwandelte: *l'écoute réduite*³² (reduziertes Hören oder auch aktives Hören). *Écoute réduite* bedeutete den Klang in sich als Objekt zu betrachten, d.h., die Aufmerksamkeit auf die Eigenschaften des Klanges zu richten und nicht auf seine Ursache.³³ Dies stellt eine entscheidende Eigenheit der konkreten Musik dar, welche oft zu falschen Auslegungen führt, denn die Wende in Schaeffers musikalischem Denken ist nicht immer, trotz eindeutiger Hinweise, berücksichtigt worden. Zehn Jahre nach den ersten Studien komponierte er *Etudes aux Allures* und *Etudes aux Sons Animés*, die andere Wege aufweisen und weit entfernt von den frühen *Etudes de bruits* (*Etude aux chemins de fer*, *Etude aux tourniquets*, *Etude noire*, *Etude violette*, *Etude pathétique*) sind - die Idee des aktiven Hörens ist

²⁸ Weid, Jean-Nöel von der: Die Musik des 20. Jahrhunderts. S. 320-321

²⁹ Ebd. 320-321

³⁰ Bovin: *Musique et Nature*. S 502

³¹ Mit der Entdeckung „amputierter Klänge“ war Schaeffer erstmals auf die Idee gekommen, in die Mikrostruktur eines Klanges einzugreifen und dadurch die Klangstruktur vollkommen zu verändern. Rudolf Frisius Zitiert nach Nonnenmann, S. 31

³² Schaeffer, Pierre: *Solfejo do Objecto Sonoro*.

³³ Über dieses Thema kann das folgende Zitat Schaeffers vieles erläutern: *If you hear a door creak or a cat mew, you can start to compare them – perhaps by duration, or by pitch, or by timbre. Thus, whilst we are used to hearing sounds by reference to their instrumental causes, the sound-producing bodies, we are used to hearing musical sounds for their musical value. We give the same value to sounds emanating from quite different sources. So the process of comparing a cat's mew to a door creak is different from the process of comparing a violin note to a trumpet note, where you might say*

noch erkennbarer in *Etudes aux Objets* von 1959. Im Jahre 1958 nannte Schaeffer seine Gruppe dann um, von GRMC (*Groupe de Recherches de Musique Concrète*) in GRM (*Groupe de Recherches Musicale*): das Wort *concrète* fällt heraus. In der Tat, indem Schaeffer den Klang so transformiert, dass sein Ursprung nicht mehr zu erkennen ist - mit der Konsequenz, dass verschiedene Klänge aus unterschiedlichen Quellen ähnlich oder sogar gleich klingen können – ist ihm eine reale Trennung zwischen Quelle und Resultat gelungen. Hier liegt ein wesentlicher Unterschied zwischen den frühen Stücken und der *Etudes aux Objets*, der nicht unberücksichtigt bleiben darf. Für Pierre Henry andererseits, seinem Mitarbeiter, Komponisten und Kollegen, war die Überwindungsunmöglichkeit außermusikalischen Inhalts des Klanges eine Tatsache, und er setzt die ursprüngliche Idee des „Konkreten“ fort beim Nutzen der immanenten Symbolik des Klanges. In *Variations pour une Porte et un Soupir* (1963) wendet er sich an die imaginäre bildnerische Vorstellung des Zuhörers. Nicht nur Pierre Henry sondern auch andere Komponisten wie z.B. Luca Ferrari, Ivo Malec und Iannis Xenakis entwickelten den ursprünglichen Ansatz der *Musique Concrète* auf verschiedene Weisen fort.

Den Terminus *Konkret* versteht Helmut Lachenmann anders als Pierre Schaeffer. Er benutzt seit 1970 den Begriff der *instrumentalen musique concrète*³⁴. Für Lachenmann bezeichnet *Konkret* eine neue Ästhetik, die seit *Notturmo* für kleines Orchester mit Violoncello solo (1966/68) sein Schaffen prägt. Das Stück stellt die Wende im Denken Lachenmanns dar, indem es zwei verschiedene Ästhetiken enthält: *eine ältere, welche den Klang als Resultat und Ausdruck abstrakter Ordnungsvorstellungen versteht, und eine jüngere, in welcher jede Ordnung möglichst konkreter und unmittelbarer Klangrealistik dienen soll.*³⁵ Lachenmann setzt diese neue Haltung deutlicher und konsequenter in *temA* (1968) *Air* (1968/69) und *Pression* (1969/70) fort. Lachenmanns Gebrauch des Begriffs *Konkret* bezieht sich jedoch auf den (...) *Klang als charakteristische[s] Resultat und Signal seiner mechanischen Entstehung*³⁶ (...) und unterscheidet sich von Schaeffers Haltung, denn der Klang entsteht für Lachenmann durch eine konkrete Aktion des Musikers, in

they have the same pitch and duration but different timbre. In: Interview mit Tim Hodgkinson (02.05.1986), http://www.cicv.fr/association/schaeffer_interview.html, 12.05.2004

³⁴ Lachenmann: Werkstatt-Gespräch, S. 149

³⁵ Lachenmann: *Notturmo* – Programmtext, S. 379

³⁶ Lachenmann: Werkstatt-Gespräch, S. 150

dessen Bewegung die *mechanischen Widerstände spürbar, hörbar, ahnbar*³⁷ werden sollen. Es handelt sich zum Einen um bereits existierende Klänge, die untergeordnete Beachtung fanden, und zum Zweiten um die Umkehrung des folgenden kausalen Zusammenhangs: *den Ton klingen zu lassen, um die ihm zugrunde liegende Anstrengung (des Spielers wie des Instruments) ins Bewußtsein zu rücken, also eine Art Rückschlusses von der Wirkung auf die Ursache zu veranlassen.*³⁸

Trotz aller Unterschiede zwischen Schaeffers und Lachenmanns Haltung übte sicherlich die *musique concrète* einen wichtigen Einfluss auf Lachenmanns Musik aus. Die ästhetische Doppeldeutigkeit der *musique concrète* als Provokation³⁹ ist einer der Aspekte, mit dem die Musik Lachenmanns die Überwindung des traditionellen Strukturalismus der 50er Jahre zu erreichen versucht. Dies wird erreicht durch ein erweitertes Instrumentarium, welches nicht zum herkömmlichen Orchester gehört: es fügt ein Element des Zufalls hinzu - man denke z.B. an *Kontrakadenz* (1971) und die Tischtennisbälle, Münzen, Kochdeckel sowie an das Rundfunkgerät. Diese erzeugen Klänge, die keine präzise und absolute Umsetzung in der Schrift finden, denn im Gegensatz zu einem traditionellen Instrument sind diese schwer zu kontrollieren und genau zu formalisieren. Das Konkrete in *Air* (1968/69) wie die Äste, Trillerpfeifen, Wanduhr, Wecker, oder in *Accanto* (1975/76) das Tonband mit Mozarts Musik, kann auch in Anlehnung zu Schaeffers Musik und der Idee des *écoute réduite* gesehen werden, da diese Objekte Klangeigenschaften enthalten, die in der instrumentalen Struktur durch eine sorgfältige Wahl des Instruments auf Grund seiner musikalischen Qualitäten (Rhythmus, Klangfarbe, Hüllkurve, Dauer, etc.) virtuos integriert sind. Des Weiteren war Schaeffers Schaffen wichtig für die Aufhebung des traditionellen Dualismus von Ton und Geräusch. Durch den Begriff der *écoute réduite* wurde noch deutlicher gemacht, dass der Schwerpunkt auf den Eigenschaften des Klanges liegt und nicht auf den herkömmlichen seriellen Parametern.

Einen weiteren Aspekt der Musik Lachenmanns, den man in Bezug auf das „Konkrete“ beachten sollte, ist der der Aura. Im Aufsatz von 1939 mit dem Titel *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*⁴⁰ assoziiert Walter

³⁷ Lachenmann: *Kontrakadenz* – Programmtext, S. 385

³⁸ Lachenmann: *Werkstatt-Gespräch*. S. 150

³⁹ Vgl.: Nonnenmann, S. 33

⁴⁰ Benjamin, Walter: *Sobre Arte, Técnica, Linguagen e Política*. S. 75-113

Benjamin das Konzept der Aura mit den Begriffen Zeit und Ort. Ein Kunstwerk ist als solches nicht beliebig reproduzierbar, weil der Autor sich über diese zwei letzten Aspekte nicht hinwegsetzen kann – es fehlt das Hier und Jetzt des Originals, wodurch das Kunstwerk nicht *authentisch* ist. Authentizität ist folglich das Kriterium, das das Kunstwerk von seiner Reproduktion abgrenzt, denn, sich von Zeit und Ort zu befreien, bedeutet sich gleichzeitig von der Geschichte zu befreien und dementsprechend auch von seiner Aura. Die Aura verkörpert somit die Geschichte der Entstehung des Kunstwerkes, die unwiderruflich mit Ort und Zeit verknüpft ist. Der Moment der Entstehung des Kunstwerks ist der Moment, in dem Geschichte geschrieben wird, und dieser ist immer getrennt von dessen Reproduktion. Dementsprechend ist die Reproduktion des Kunstwerkes unauthentisch, weil die Aura des Originals fehlt.

Lachenmann lehnt sich an diesen Begriff der Aura an. Hier sind wir im Bereich der Unpersönlichkeit: das vom Komponisten verwendete Material ist mit Inhalten versehen, die von der Tradition, Gewohnheiten, und freien Assoziationen vorgeprägt sind. Ein Ton, ein Akkord, ein Rhythmus, ein Instrument kann in einem bestimmten Zusammenhang eine kollektive Assoziation hervorrufen. Man denke an die Glocke und die Kirche; an Blechbläser und zelebrierenden Charakter, an Pauke und das Ritual. Im Gebrauch dieser Zusammenhänge kann man außermusikalische Verknüpfungen erzeugen, wobei vom Komponisten verlangt wird, bewusst mit ihnen umgehen zu können, und nicht – bewusst oder unbewusst – sie außer Acht zu lassen. Die Aufgabe des Komponisten ist sie zu überwinden.⁴¹

Aura, als Reich der Assoziationen, der Erinnerungen, der archetypischen, magischen Vorausbestimmungen. Wo Aura und Tradition – beide Begriffe überschneiden sich natürlich – die Erlebnis-Eigenschaften des Klingenden mitbestimmen, wird das vom Komponisten zu Organisierende nicht mehr einfach meß- und regulierbar, es wird sperrig und komplex in nicht mehr absehbarem Maß.⁴²

⁴¹ Vgl.: Lachenmann: Zum Problem des Strukturalismus S. 83-92

⁴² Lachenmann, Zum Problem des Strukturalismus, S. 88

1.3 L'Objet Sonore und die Klangtypologie

Ich weiß nicht, was Zeit ist. Ich kenne ihr wirkliches Maß nicht, falls sie denn eines hat. Ich weiß, die Uhrzeit ist falsch: sie mißt die Zeit in Räumen, von außen. Die empfundene Zeit ist falsch: sie mißt nicht die Zeit, sondern unser Empfinden von ihr. Und ich weiß, auch die geträumte Zeit ist falsch, denn in unseren Träumen streifen wir die Zeit einmal länger und einmal kürzer, und was wir in dieser Zeit erleben, geschieht schnell oder langsam, je nach ihrem Verlauf, dessen Beschaffenheit sich mir entzieht.⁴³

Sowohl Lachenmann als auch Schaeffer haben sich mehr oder weniger systematisch mit dem Phänomen der Klangwahrnehmung auseinandergesetzt. Schaeffer beschäftigte sich mit dem Problem fast sein ganzes Leben und schuf eine wichtige Grundlage für die Beschreibung eines Klanges und dessen Auffassung.⁴⁴ Weniger systematisch geht Lachenmann vor in seinem eigenen Versuch eine Klangtypologie⁴⁵ festzulegen. Für beide Komponisten war die Formulierung einer neuen Beschreibung des Klanges eine dringende Aufgabe, denn ihre Musik forderte andere Gesetze und andere Grundlagen, auf denen sie aufbauen kann. Die Schaffung einer neuen Theorie war somit erforderlich.

Als gelernter Radiotechniker verfügte Schaeffer über fundierte Kenntnisse der Akustik, die ihm halfen eine Klangtypologie umzusetzen. In *Le Solfège de l'Object Sonore* (1967) beschreibt er mit Prägnanz sämtliche Mechanismen der Wahrnehmung, denen ein Verhältnis zwischen Akustik und Musik zugrunde liegt. Durch seine empirische Methode – in der er auch kulturelle Aspekte nicht unberücksichtigt lässt – nimmt er gewöhnliche Begriffe wie Klangfarbe (*Timbre* auf Französisch) auseinander, um ein neues auf der Wahrnehmung basierendes Solfeggio zu entwickeln. Dementsprechend teilt er Klang in zwei für dessen Auffassung ebenbürtige Kategorien: *Le timbre harmonique* und *le timbre dynamique* (das Spektrum und die Hüllkurve). Die Gleichberechtigung der beiden Aspekte stellt die traditionelle Definition der Klangfarbe in Frage als reines harmonisches oder

⁴³ Fernando Pessoa, *Das Buch der Unruhe des Hilfsbuchhalters Bernardo Soares* / Koebel, Inês (Übers.). Zürich: Ammann Verlag & Co., 2003 S. 336

⁴⁴ Siehe von Pierre Schaeffer: *Solfège de l'object sonore*, G.R.M, 1967; *Traité des Objects Musicaux*, Éd. du Seuil, 1966; *De l'Expérience Musicale a l'Expérience Humaine*, Ed. Richard-Masse, 1971

⁴⁵ Lachenmann: *Klangtypen der Neuen Musik*, S. 1-20

inharmonisches Spektrum, also nur die Zusammensetzung der Frequenzen berücksichtigend.⁴⁶

Lachenmann andererseits entwickelt seine persönliche Klangtypologie mittels Analysen von Werken der neuen und alten Musik und dehnt den Bereich der Klanganalyse auf Form aus. Lachenmanns Klangtypologie beschreibt somit einen Versuch, den Klang in seiner Gesamtheit darzustellen. Seine Beschreibung ist umfassend und beschränkt sich nicht auf einen Ton, Akkord oder Klang, sondern auf das Zusammenspiel von mehreren ähnlichen oder kontrastierenden Elementen. Entscheidend für die Unterscheidung verschiedener Klangtypen ist die Zeit, oder noch präziser: der Unterschied zwischen Eigenzeit und Dauer. Mit Eigenzeit meint Lachenmann die Zeit, die man benötigt, um einen Klang in seiner Vollständigkeit wahrzunehmen, d.h. wie lange uns ein Klang als aktive Information beschäftigt. Nach unserer Erfahrung wissen wir, dass diese Zeit sich von der eigentlichen Dauer stark unterscheiden kann, denn was unsere Sinne wahrnehmen, ist letztendlich von einer Vielfalt von inneren und äußeren Faktoren abhängig,⁴⁷ die sich nicht unbedingt auf die reale Dauer beziehen.⁴⁸

Die erste Gruppe von Klängen nennt Lachenmann Prozessklänge.⁴⁹ Diese haben eine Hüllkurve, die einem Schlaginstrument ähnelt: ein kurzer Einschwingvorgang und ein langer Ausschwingvorgang – oder die komponierte Umkehrung: ein langer Einschwingvorgang und ein danach folgender kurzer Ausschwingvorgang. Jedenfalls spiegeln sie einen geschlossenen Prozess mit klarem Anfang und Ende wieder. Aus diesem Grund wird der Prozessklang von Lachenmann auch als Kadenzklang bezeichnet. Was die Eigenzeit betrifft unterscheidet sie sich von der Dauer, denn der dynamische Ablauf des Klanges bestätigt häufig unsere Erwartungen. Drei andere

⁴⁶ Schaeffer führt ein Beispiel aus, in dem er das Spektrum eines Flötentons (ein f'') durch die Hüllkurve eines Klaviertons (auch ein f'') modulieren lässt. D.h. wir haben einen Ton, der das Spektrum einer Flöte und die Hüllkurve eines Klaviers hat. Beim Vergleichen des echten Klaviertons mit dem künstlichen „Flötenton“, wird man fast keinen Unterschied hören können.

⁴⁷ Zu diesem Thema möchte ich auf das Buch von Harmut Kasten *Wie die Zeit vergeht* (Primus Verlag 2001) aufmerksam machen, in dem sämtlichen Faktoren beschrieben sind, die die Zeitwahrnehmung beeinflussen.

⁴⁸ Einer der Ersten, der sich mit diesem Problem beschäftigte, war der französische Philosoph Henri Bergson. Er unterscheidet zwei verschiedene Tempi: *le temps durée* (die erlebte Zeit), und *le temps espace* (die räumlich vorgestellte Zeit).

⁴⁹ Vgl.: Lachenmann, Klangtypen der Neuen Musik, S. 1-20

untergeordnete Kategorien des Kadenzklanges – Impulsklang, Ausschwingklang und Einschwingklang – differenzieren den Typus Prozessklang aus.

Die zweite Gruppe betitelt Lachenmann als Klangzustand. Dieser Klang ist statischer als der vorherige und kann lange Zeit fortgeführt werden. Bereits nach einem Teil seiner Dauer stellt unsere Wahrnehmung einen ausführlichen Eindruck des Klanges her. Eigenzeit und Dauer können demzufolge sehr unterschiedlich sein. Farbklang, Fluktuationsklang und Texturklang sind untergeordnete Kategorien, die zu dieser Gruppe gehören. Als Strukturklang versteht Lachenmann einen Klang, der sich von der Struktur des Stückes nicht isolieren lässt. Dem Klang wohnt eine Komplexität inne, aufgrund derer man nur beim Erleben jeder einzelnen Klangeigenschaft seine Ganzheit erfassen kann. Die Zeit entfaltet sich nicht als Moment eines Kontinuums sondern als Form: Eigenzeit und Dauer stimmen überein. Der Strukturklang ist für Lachenmann ein Ideal der Klangkomposition bei dem Struktur und Klangfarbe, oder besser gesagt, Form und Klang nicht voneinander getrennt werden können. So ist, in einem extremen Fall, *Structures Ia* von Pierre Boulez als ein Strukturklang zu verstehen. Die folgende Tabelle beschreibt diese Klangtypologie in ihrer Vollständigkeit:

1. Prozessklang
 - a. Kadenzklang
 - i. Impulsklang
 - ii. Einschwingklang
 - iii. Ausschwingklang
2. Klangzustand
 - a. Farbklang
 - b. Fluktuationsklang
 - c. Texturklang
3. Strukturklang