

0. EINLEITUNG

Die gleichsam selbstverständlich akzeptierte Gegenüberstellung elektronisch und instrumental produzierter Musik als Antipoden mag zwar in heutiger Zeit nicht mehr ganz so kommentarlos hingenommen werden; dennoch darf diese Sparteneinteilung auf ausübender Ebene einerseits (wie etwa durch unterschiedliche „Szenen“ und speziellen Kompositionswettbewerben für den einen oder anderen Bereich) und auf institutioneller Ebene andererseits (wie etwa der augenblicklich gültigen Einteilung der Kompositionsstudiengänge an der Folkwang-Hochschule) durchaus als Symptom aktueller Befindlichkeiten konstatiert werden.

Der Titel dieser Arbeit kann also als Erörterung vom Zusammenwirken gegensätzlicher oder eben gegensätzlich erscheinender Bereiche musikalischen Denkens und Wirkens gesehen werden. Problematischerweise enthält seine Formulierung gleich zwei erläuterungsbedürftige Begriffe:

Die Abgrenzungs- und Definitionsproblematik im Begriffsfeld der elektronischen, Elektronischen oder elektroakustischen Musik ist nicht neu und soll an dieser Stelle nicht zum Hauptgegenstand gemacht werden, dennoch kann auf eine kurze Besprechung der Problematik nicht verzichtet werden.

Es scheint sich im deutschsprachigen Diskurs eine Art Konsens gebildet zu haben, dass man mit dem Terminus „elektroakustische Musik“ das meint, was man eigentlich gerne mit „elektronische Musik“ ausdrücken würde. Die Assoziation dieses Begriffs mit einer historischen Epoche, unabhängig von Groß- oder Kleinschreibung, ist allerdings inzwischen gängig geworden. So soll auch hier verfahren werden und „Elektronische Musik“ in dieser Arbeit auf die spezifischen Arbeiten aus dem Kölner WDR-Studio bezogen werden.

„Elektroakustische Musik“ leitet sich von dem zuerst in Frankreich aufgekommenen *musique électroaoustique* ab und hat sich inzwischen sowohl im englischsprachigen als auch im deutschsprachigen Raum als integrativer Sammelbegriff für mehrere Genres durchgesetzt:

„Der Begriff Elektroakustische Musik (...) vereinigt die Bezeichnungen *musique concrète*, elektronische Musik, *tape music*, *live electronic music* und Teile der Computermusik.“¹

Als weiteres Kriterium wird die Lautsprecherwiedergabe angeführt, und in der Kombination beider Kriterien wird ein durchaus sinnvoll verwendbarer Definitionsbereich abgesteckt. Dieser soll auch im Rahmen dieser Arbeit gelten.

Die Frage, ob es sinnvoll ist, eine Begriffsbestimmung des „Instrumentalen“ anzustreben, beantwortet der *New Grove* mit der lapidaren Feststellung:

„Musical instrument' is a self-explanatory term for the observer in his own society.“²

Diese Feststellung entbehrt nicht einer gewissen Berechtigung, dennoch soll, um die Schlüssigkeit des weiteren Vorgehens zu wahren, der Versuch einer Annäherung an den Begriff nochmals unternommen werden.

Während Allgemeinzyklopädien für Musikinstrumente zumeist das Hauptkriterium der „Hervorbringung musikalisch verwendbaren Schalls“³ anführen, ist vielleicht eher mit der allgemeineren Definition für das Instrument als „Gerät, Werkzeug zur Ausführung bestimmter wissenschaftlicher oder technischer Arbeiten“⁴ zu operieren. Entscheidend dürfte dabei der Hinweis auf die „Bestimmtheit“ der zu leistenden Arbeit zu sein.

Gerade durch die Tatsache, dass nicht zuletzt durch die elektroakustische Musik die erstgenannte Definition des Musikinstruments – mangels heute ausreichender Abgrenzung des Begriffs vom „musikalisch verwendbaren Schall“ – problematisch geworden ist, wird eine Beschäftigung mit der Konfrontation dieser beiden Gebiete umso reizvoller.

Dieses Spannungsfeld generiert immer wieder Unschärfen und Unklarheiten in diversen Darstellungen.

¹ M. Supper, *Elektroakustische Musik ab 1950*, in: *MGG*, Sachteil, Bd.2, Sp. 1750; vgl. auch S. Emmerson und D. Smalley, *Electro-acoustic music*, in: *New Grove*, Bd. 8, S. 59 ff.

² K. Wachsmann und M. J. Kartomi, *Instruments, classification of*, in: *New Grove*, Bd. 12, S. 418

³ Brockhaus Enzyklopädie, Bd.15, S. 234

⁴ ebd., Bd.10, S. 545

Ein plastisches Exempel stellen die stets misslungenen Versuche einer Integration elektronischer Klangerzeuger in klassische Instrumentensystematiken dar. Hier stellt sich generell die Frage nach der Identität elektronischer Musikinstrumente bzw. Klangerzeuger.

Zur Klärung sei hier folgende Systematik als Beispiel wiedergegeben:

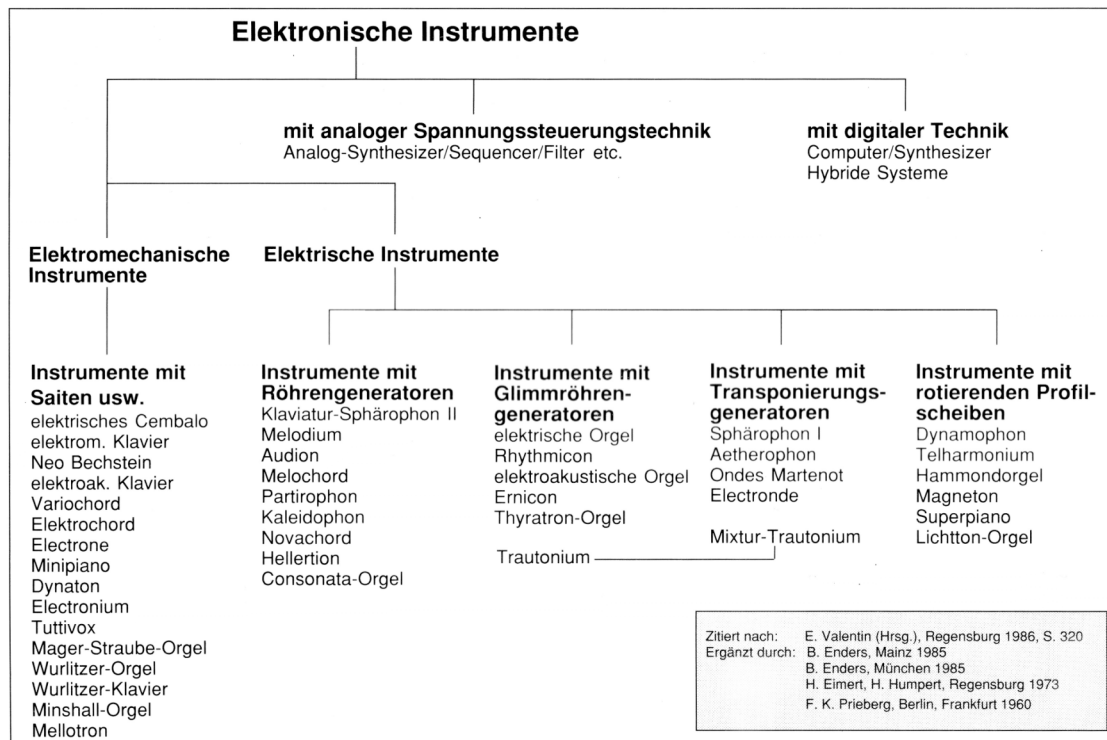


Abb. 1: Systematik Elektronischer Instrumente nach Michael Harenberg

©Bärenreiter

Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Bärenreiter-Verlags, Kassel

Die überwiegende Mehrzahl der aufgezählten Instrumente sind Geräte aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die heute als historisch anzusehen sind. Das Ungleichgewicht der Gattungen zwischen diesen historischen und den beiden heute noch aktuellen (Analogsynthesizer und Computer) legen den Schluss nahe, dass deren Eingliederung in eine solche Systematik keinerlei Information erzeugt. Eine Eingliederung von Computern in eine Instrumentensystematik erscheint ohnehin problematisch; eine detailliertere Erörterung dieses Problems wird im ersten Kapitel dieser Arbeit erfolgen.

Dieses Beispiel verdeutlicht noch einmal die zu Beginn benannte Existenz zweier separater „Lager“ und deren Kommunikationsschwierigkeiten.

Eine andere Sicht auf das Problem eröffnet die Frage, warum elektroakustische Musik bezüglich ihrer Realisation häufig einen sehr direkten Bezug zur Technologie ihrer Zeit hat. Während es normalerweise kein Problem darstellt, ein Werk instrumentaler Musik auf einem Klangerzeuger zu realisieren, der deutlich älter ist als das Werk selbst, findet sich dieser Fall in der elektroakustischen Musik eher als untypische Randerscheinung.

Ein musikwissenschaftlich eklatantes Problem in der theoretischen Auseinandersetzung mit elektroakustischer Musik ist die starke Begrenzung allgemeiner Abhandlungen auf deren frühe Phase, also etwa von 1948 bis 1965. Diese Zeitspanne lässt sich immer noch als Glied in eine lineare Musikgeschichtsschreibung einpassen und ist (dies gilt in der Hauptsache für Europa) geprägt durch ihre „Überschaubarkeit“ im Konflikt zweier Schulen, genauer das Vorhandensein dieser Schulen und ihre Auffassung von der Richtigkeit der jeweils propagierten Strategie und Musikästhetik. Elena Ungeheuer hat auf diesen Umstand bereits hingewiesen⁵, und auch in der vorliegenden Arbeit muss ein sinnvoller Umgang mit dieser Problematik gefunden werden.

Eine Abhandlung mit musikwissenschaftlichem Anspruch ist stets auch ein Abbild der Quellenlage. Da sich einige Erörterungen (vor allem im ersten Kapitel) ohnehin auf die Grundlegung der elektroakustischen Musik beziehen, behandeln diese Abschnitte selbstverständlich auch Quellen aus dieser Zeit.

Da diese etwas älteren Quellen generelle Fragen der elektroakustischen Musik behandeln und nicht „überholt“ sind, bleibt ihre Relevanz unbetroffen und ihre Abhandlung sinnvoll.

Es hat sich früh in der Auseinandersetzung mit diesem Thema gezeigt, dass eine klare Trennung der Aspekte häufig nicht möglich ist. Daher werden unweigerlich Themengebiete in beiden Großabschnitten vorzufinden sein; dies sollte aber nicht als Verwischung der Themenstränge interpretiert, sondern als Charakteristikum der Thematik akzeptiert werden. Diese Arbeit versucht einen möglichst stringenten Rahmen für diese insgesamt recht disparaten, jedoch zweifellos zusammenwirkenden Gedanken zu bieten.

⁵ vgl. E. Ungeheuer, *Diskurse zu elektroakustischer Musik*, in: dies. (Hrsg.): *Elektroakustische Musik*, S. 11

Im ersten Kapitel soll dabei zuerst geklärt werden, wie sich die elektroakustische Musik in ihrer Grundlegung von der instrumentalen abhob. Im folgenden Kapitel werden Aspekte eingebracht, die aus der Thematik des instrumentalen Spiels abgeleitet sind, und ihr Einfluss auf Entwicklungen der elektroakustischen Musik untersucht. Das dritte Kapitel behandelt weitere Aspekte, die instrumentales Denken in der elektroakustischen Musik fokussieren.

Insgesamt wird dabei gezeigt werden, wie sich diese Aspekte nach der theoretischen Grundlegung, die sich recht weit vom instrumentalen Denken positioniert hatte, im Laufe der Zeit und der Arbeit mit dem Material der elektroakustischen Musik stärker ausprägten.