

motiv



Im Doppelheft 4/5:

MUSIK – RAUM –
BEWEGUNG

Glanz und Elend
des David Rockeby
Deep Purple

Funkoper „Die Gebeine
Dantons“

Hermann Scherchen
Yehudi Menuhin

EDITORIAL

IN EIGENER SACHE. Nach monatelangem Schweigen meldet sich „motiv“ mit dieser Ausgabe bei seinen Leserinnen und Lesern zurück. Inzwischen erreichten uns ungeduldige, mitunter besorgte Anfragen, ob unsere Zeitschrift noch existiere und wann endlich das nächste Heft erscheinen werde. Es soll nicht verschwiegen werden, daß auch die Redaktion sich darüber lange im Ungewissen befand und hinsichtlich ihrer Perspektive bis heute keine Klarheit besitzt. Ungewißheit besteht deshalb, weil es der Zeitschrift an einer soliden Finanzierung fehlt, weil sie – wie nahezu alle vergleichbaren Periodika – stark defizitär arbeitet. Allein die Kosten für die technische Herstellung eines Heftes übersteigen die Einnahmen, die durch den Verkauf erzielt werden; nicht zu reden von den Aufwendungen für den Vertrieb, die den Erlös ebenfalls beträchtlich schmälern. Daß sich unsere Autoren mit einem minimalen Honorar begnügen müssen, sei nur am Rande vermerkt.

Was die Möglichkeiten betrifft, einerseits über die Veränderung des Preises, andererseits über die Reduzierung des materiellen Aufwands zu einem günstigeren Verhältnis zwischen Ausgaben und Einnahmen zu gelangen, so sehen wir nur einen geringen Spielraum. Denn eine im Grunde notwendige drastische Preiserhöhung dürfte unsern Lesern kaum zumutbar sein, und eine deutliche Einschränkung der technischen Qualität hätte gestalterische Konsequenzen, die dem Konzept der Zeitschrift widersprächen. Kurzum, bis es gelingt, „motiv“ auf dem Markt durchzusetzen, um über eine erhöhte Verkaufsauflage die entstehenden Kosten auszugleichen, sind wir auf finanzielle Zuwendungen angewiesen. Daß vorliegende und auch weitere Ausgaben nun endlich erscheinen können, verdanken wir vor allem der Stiftung Kulturfonds, die uns eine Anschubfinanzierung bewilligte. Zu danken haben wir aber auch allen Leserinnen und Lesern, die uns – trotz des Ausbleibens einer Reihe von Heften und damit verbundenem Aktualitätsverlust – die Treue hielten und zum Weitermachen ermutigten.

Die Redaktion

INHALT

RAUM – ZEIT – BEWEGUNG		
Günter Mayer		
Die unentrinnbare Zeitlichkeit des Seins	4	
Helga de la Motte-Haber		
Die Gestalt des Klanges	14	
Gundula Schulze		
Waldos Schatten	17	
Marco Stroppa		
Beherrschung des Raumes	22	
Bernd Köllinger		
Glanz und Elend des David Rockeby	26	
Rainer Bratfisch		
Reggae	32	
Wolf Kampmann/Jens Molle		
Deep Purple	36	
WERK/GESPRÄCH		
„Die Gebeine Dantons“, Funk-Oper		
von Friedrich Schenker und Karl Mickel	42	
PORTRAIT		
Joachim Lucchesi		
Röntgenbilder der Musik – Hermann Scherchen	50	
FESTIVALS		
Musik-Biennale Berlin	52	
Dresdner Musikfestspiele	61	
Bachtage Berlin	65	
motiv-LEXIKON		
Modalität	68	
MUSIKTHEATER		
Janáček's „Aus einem Totenhaus“ in Köln		
Denissows „Der Schaum der Tage“ in Gelsenkirchen		
Henzes „Bassariden“ in Duisburg	71	
Adams „The Death of Klinghoffer“ in Wien	72	
Mozarts „Entführung“ an der Deutschen Oper Berlin	73	
Wagners „Parsifal“ in Hamburg	74	
Mozarts „Zauberflöte“ in Frankfurt am Main	76	
Verdis „Otello“ an der Deutschen Oper Berlin		
Janáček's „Schicksal“ in Dresden	77	
Robert Linkes „Tannhäuser. Requiem“ in Dresden		
Bizets „Carmen“ an der Komischen Oper Berlin	78	
Skulpturen von Anselm Kiefer		
Fotografie: Ludwig Rauch	80	
UMSCHAU		
Prokofjew-Festival in Nordrhein-Westfalen		
Mozart-Kongreß in Wien	84	
Telemann-Gesellschaft in Magdeburg	86	
23. Wittener Tage für neue Kammermusik	87	
4. Werkstatt elektroakustischer Musik in Berlin		
„Musik im 20. Jahrhundert“ in Saarbrücken	88	
Kreuzberger Klangwerkstatt 91		
musica reanimata in Dresden	89	
OFF STAGE DAYS in Berlin	90	
„Antigone“-Diskussion in München		
3. ArtRock-Festival in Frankfurt am Main	92	
Roskilde Rockfestival Nr. 21	93	
6. Ulrichsberger Kaleidophon	94	
Kolloquium „Frauen und Musik“ in Berlin		
Kompositionskurs in Zeuthen	96	
Musikfestival in Avignon	97	
PLATTEN		98
BÜCHER		106
IN MEMORIAM		
Michail Druskin, Rudolf Serkin, Wilhelm Kempff	108	
Eberhardt Klemm	110	
Eberhardt Klemm		
Zum Selbstverständnis der zweiten Wiener Schule	111	
INFORMATIONEN		116
IMPRESSUM / AUTORENVERZEICHNIS		118
Michael Dasche		
Vom Klang eines Namens – Yehudi Menuhin 75	119	

Marco Stroppa

Die musikalische Beherrschung des Raumes

Das semantische Feld des Wortes „Raum“ ist, auf die Musik angewandt, extrem breit. Selbst wenn wir den häufig metaphorisch verwendeten Gebrauch außer acht lassen (Tonhöhenraum, als Raum für das Timbre, kartesischer Raum mit mehreren Dimensionen usw.) und uns auf einen rein physikalischen Kontext beschränken, gehören zahlreiche musikalische Beispiele sowie theoretische Arbeiten von Philosophen, Psychologen, Musikwissenschaftlern und anderen zu diesem Bereich.

Mit diesem Beitrag wollen wir nicht die alte Frage über die Wahrnehmung, die Funktion und die Bedeutung des Faktors „Raum“ in der Musik von neuem stellen, sondern schematisch einige musikalische Experimente der Vergangenheit darstellen, um besser die Bedeutung der wissenschaftlichen Forschung für die Beherrschung des Raumes einschätzen zu können. Zunächst gilt es zu unterscheiden zwischen den Werken, in denen rein akustische Mittel, das heißt traditionelle Instrumente, verwendet werden, und denjenigen, die die elektroakustische Kette benutzen (Mikrofon, Tonband, Verstärker und Lautsprecher). Bei den akustischen Werken ist das Aktionsfeld des Komponisten stark eingeschränkt. Seine Wahl beschränkt sich auf die Platzierung der Instrumente oder Instrumentengruppen, die vorher festgelegte Plätze im Konzertsaal einnehmen und so die klassische Konfrontation mit dem Publikum vermeiden. Diese Verfahrensweise bietet mannigfache Schwierigkeiten: Die Struktur eines Saales kann nicht so einfach verändert werden; häufig leidet die Platzierung der Interpreten darunter. Bei jeder Aufführung muß das Dispositiv den Raumverhältnissen angepaßt werden. Darüber hinaus erscheint es utopisch, von der Voraussetzung auszugehen, ein Musiker könne während eines Konzertes seinen Standort wechseln. So verteilen Komponisten häufig das Musikmaterial auf verschiedene Interpreten, um die Bewegung des Tons zu simulieren; in bestimmten Fällen erweist sich diese Technik allerdings als unzureichend.

Trotz dieser Beschränkungen hat die Verteilung mehrerer sonorer Quellen im Raum seit Jahrhunderten zahlreiche Komponisten fasziniert. Zu den bekanntesten Beispielen gehört der Doppelchor während der Renaissance im Venedig Willaerts oder der Gabrieli. Dabei profitierten die Komponisten von den architektonischen Besonderheiten der Kirchen, die mit zwei genau gegenüberliegenden Orgeln und Tribünen ausgestattet waren.

In Mozarts Serenade Nocturno KV 239 für zwei Orchesterensembles und in dem Notturmo KV 286 für

vier Orchesterensembles finden wir diese auf das Barock zurückgehende Echo-Effekte, während Berlioz (u.a. in seiner „Symphonie funèbre et triomphale“ sowie der „Grande Messe des Morts“) den Raum vor allem zu dramatischen und spektakulären Effekten benutzt.

In der Musik des 20. Jahrhunderts finden sich zahlreiche nicht-traditionelle räumliche Anordnungen. Die Notwendigkeit, außergewöhnlich komplexes Musikmaterial leichter verständlich zu machen und räumliche Kontrapunkt-Effekte zu schaffen, führt zu einer Diversifizierung der sonoren Quellen, wobei verschiedene Ebenen oder auf der gleichen Ebene verschiedene Standpunkte eingenommen werden. Wir erinnern an oft nicht bis zu Ende verfolgte Experimente von Pionieren wie Ives (From the Steeples and the Mountains, 1901, oder die monumentale Universe Symphony, 1911-16), Schönberg (Jakobsleiter, 1917), an die „befreite Akustik“ bei Varèse mit einem von den Konzeptionen historischer Sprachen ebenfalls „befreiten“ Ton, an Stockhausens Arbeiten „Gruppen“ (1955-57) und „Carré“ (1959-60) oder auch an „Alleluiah II“ von Berio (1956-57), an „Thirty Pieces“ von Cage (1981) und an „Tifereth“ für sechs Solisten mit Verstärker und sechs Orchestergruppen von Nunes (1978-85).

Andere Komponisten verfolgten andere Ziele; so wollte Boulez „die Geometrie des modernen Orchesters“ außer Kraft setzen, wollten Xenakis (Persephassa) und Grisey (Tempus ex Machina I) eine kreisende Bewegung des Tones erreichen, indem sie die Interpreten um das Publikum herum anordneten. Erst die Erfindung der elektroakustischen Kette erschüttert das kompositorische Denken wirklich, denn bei den Werken für Instrumente und Tonband fallen die an die Platzierung der Musiker im Raum gebundenen Einschränkungen weg. Zum ersten Mal ist die Stelle, an der die Musik erklingt, von der natürlichen Quelle getrennt, was die Konzentration verschiedener Quellen auf eine Stelle wie auch gleichermaßen die Aufsplitterung einer Quelle auf verschiedene Stellen ermöglicht. Die elektroakustische Kette wird auch bei der Sendung von auf Tonband aufgenommener Musik benutzt. In diesem Fall haben Instrumentalist und natürliche Quelle nichts mehr mit dem herkömmlichen Konzertritus zu tun.

Hier vier Experimente, die signifikant erscheinen: Zunächst Stockhausens „Gesang der Jünglinge“ (für fünf um die Hörer aufgebaute Lautsprechergruppen), in dem „die Richtung und Bewegung der Töne im Raum gestaltet und so der Musik eine neue Dimen-

sion eröffnet“ wurde. Für „Kontakte“ erfindet Stockhausen einen auf einem sich drehenden Tisch stehenden Lautsprecher, der periodische Kreisbewegungen erlaubt. Sein Text „Musik im Raum“ (1958) ist auch heute noch eines der wichtigsten Zeugnisse dieses technischen wie ästhetischen Verfahrens.

Dann das Experiment der akusmatischen Musik (der Begriff wurde von Schaeffer in den 60er Jahren, von Pythagoras inspiriert, erfunden), deren Ziel es war, jede visuelle Ablenkung durch Interpreten, die auf einer Bühne agieren, auszuschalten; die Musik wurde einzig von Lautsprechern verbreitet. Diese mit der Entstehung der konkreten Musik eng verbundenen Experimente führten zu „Lautsprecherensembles“ wie Acousmonium der Groupe de Recherche Musicale de Radio-France oder Gmebaphone der Groupe de Musique Expérimentale de Bourges.

In den 70er Jahren führten die von Chowning an der University of Stanford geleiteten Forschungen zur Simulation des Volumens und der Bewegung von Klängen in einem künstlichen Raum mit Hilfe eines Computers. Das erste Werk, für das diese neue Technik benutzt wurde, war „Turenas“ (für Computer-Töne von Chowning, 1972); zahlreiche andere folgten. Um wirksam zu sein, mußten diese Stücke von vier in einem offenen Saal angeordneten Lautsprechern ausgestrahlt werden, um jede Interferenz zwischen dem vom Computer simulierten Raum und dem vom Konzertsaal geschaffenen auszuschalten. Ich möchte endlich auf die Experimente mit hochentwickelten Verbreitungsstrukturen mit Hilfe von Lautsprechergruppen zu sprechen kommen; unglücklicherweise sind die technischen Systeme so komplex und damit so teuer, daß sie nur bei außergewöhnlichen Anlässen eingesetzt werden können.

Das erste System, das bei der Brüsseler Weltausstellung 1958 im von Le Corbusier und Xenakis entworfenen Pavillon Philips zur Realisierung von Varèses „Poème Electronique“ installiert wurde, umfaßte mehr als achtzig Lautsprecher und zwanzig Verstärkerkanäle. 1970 wurde dann bei der Weltausstellung von Osaka ein zweites System realisiert, bei dem eine Sphäre von Lautsprechern die Werke Stockhausens sowie „Polytopes“ von Xenakis ausstrahlte. Bei dem dritten wichtigen Versuch dieser Reihe handelt es sich um die Holzkonstruktion in Form eines Bogens, die 1984 von Renzo Piano für Nonos „Prometeo“ realisiert wurde.

Etwas bescheidener (sechzig Lautsprecher), dafür aber praktischer ist die „Sonore Kuppel“ Leo Küppers, eines der ersten Ensembles mit mobilen Lautsprechergruppen, das eben aufgrund seiner Mobilität an die verschiedensten Säle adaptiert werden kann. Welche Bereiche bleiben angesichts der vielen Experimente noch zu erforschen? Wie die bereits erworbenen Erfahrungen bei unseren eigenen Arbeiten benutzen? Fassen wir die am häufigsten verwendeten Anwendungsbereiche bei der Verbreitung einer sonoren Quelle durch Lautsprecher in einem Raum zusammen (wobei es nicht entscheidend ist, ob sich diese sonore Quelle auf der Bühne befindet oder nicht), dann können wir, schematisch vorgehend, vier Kategorien unterscheiden:

1. Dynamisches Gleichgewicht: Dies betrifft vor allem die klassische Verstärkung, mit deren Hilfe man den Ton eines Instruments so getreu wie möglich reproduzieren kann und nur das Volumen, das im musikalischen Kontext zu schwach ist, verstärkt. Aufgrund des natürlichen Ungleichgewichts zwischen den verschiedenen Instrumenten, die in der zeitgenössischen Musik verwendet werden, stößt man heute häufig auf diese Situation; auch bei Konzerten für Solisten und Ensembles sowie gemischten Werken für Tonbänder und Ensembles kommt sie vor.

2. Mikroskopischer Effekt: Bei diesem Effekt handelt es sich darum, sonore Phänomene, die aufgrund ihrer schwachen Schwingungen Gefahr laufen, unhörbar zu werden (das Geräusch von Flötenklappen, der Atem eines Instrumentalisten, das Geräusch eines Bogens auf dem Saitenhalter einer Geige usw.), zu verstärken.

3. Vervielfältigung: Das sonore Material wird in diesem Fall von einer Quelle auf verschiedene im Raum verteilte aufgesplittet; es handelt sich um ein Phänomen sonorer Diffraction.

4. Spatialisierung: Es handelt sich darum, den Ton in einen vorher definierten Raum zu projizieren und so Tonwege zu schaffen; auf diese Weise kann ein Komponist von der Dialektik Ton-in-Bewegung/statischer Ton, das heißt, von der Beziehung eines statischen Objekts und dessen Umwandlung in ein dynamisches Objekt profitieren.

Zahlreiche Komponisten sind mit den aktuellen technischen Erkenntnissen und Fortschritten unzufrieden. Soll ein Instrument verstärkt werden, um ein dynamisches Gleichgewicht zu erreichen, wird eine genaue Wiederherstellung des natürlichen Tones angestrebt. Die aktuell erzielbaren Ergebnisse sind allerdings noch zu weit von der originalen Mannigfaltigkeit entfernt. Ein verstärkter Ton gibt die originale Quelle nur verzerrt wieder und, schlimmer noch, vermischt sich nur schlecht mit dem Instrumentalensemble.

Selbst unter der Voraussetzung, alle wissenschaftlichen und technologischen Schwierigkeiten seien gelöst, bleibt die Frage offen, wie wir den Raum in seiner vielfältigen Bedeutung als musikalisches Material organisieren können. Die Wissenslücken, die die Parameter signifikanter Kontrollen musikalischer oder perzeptiver Art betreffen, bewirken auch, daß die objektivierende Theorie nur ungenügend ausgearbeitet werden konnte; zwangsläufig behalten die oben angeführten Beispiele einen experimentellen Charakter bei und können kaum verallgemeinert werden. Sollten wir uns heute nicht tiefere Kenntnisse dieses Phänomens erarbeiten? Können wir eine dieses Namens würdige Partitur des Raumes erarbeiten, wobei die Möglichkeit, die signifikanten Parameter auf einem symbolischen Niveau zu behandeln, vorhanden sein muß. Sollten uns die technologischen Fortschritte auf dem Gebiet der Synthese und Echtzeitverarbeitung anregen, uns mit dem Augenblick, mit den Zeitpunkten zu beschäftigen, in denen sich die im Computer verarbeiteten Daten in sonores Material verwandeln?

(Aus dem Französischen von Rudolf Kimmig)