

Robert Beyer

# Zur Geschichte der elektronischen Musik

Melos 10/1953, S. 278-280

Veröffentlicht unter der Creative Commons Lizenz [CC BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

© Schott Music GmbH & Co. KG

# Zur Geschichte der elektronischen Musik

Robert Beyer

Die Geschichte der elektronischen Musik ist etwas anderes als die Geschichte der Apparatur und ihrer technischen Entwicklung. Hier der Weg einer ununterbrochenen Kette von Erfindungen, der Weg von Cahill über Mager, Theremin bis zu Trautwein, Martenot und Bode, dort der Weg einer sprunghaft sich vollziehenden Entwicklung, deren Fortgang an nur wenige Namen geknüpft ist und die Jahrzehnte braucht, ehe sie aus dem Raum der theoretischen Vorbereitung in den der praktischen Verwirklichung tritt.

Die eigentliche Geschichte der elektronischen Musik fängt in dem Augenblick an, als fortschrittliche Musiker aus neuen, mit den traditionellen Klangmitteln nicht mehr realisierbaren Musikbedürfnissen heraus die Technik mit ihren überlegenen Klangmöglichkeiten zu entdecken beginnen. Dieser Vorgang gewinnt mit der fortschreitenden Auflösung des bisher gültigen Tonsystems und dem da-

mit verbundenen Freiwerden neuer musikalischer Energien an Aktualität.

Den ersten Schritt in dieser Richtung hat kein Geringerer als Ferruccio Busoni getan. Er erkennt nicht nur, daß die Entwicklung der Musik an den Begrenzungen der bisher gebräuchlichen Tonwerkzeuge scheitert, sondern er weist auch darüber hinaus auf die erste Erfindung auf dem Gebiet der elektronischen Tonerzeugung hin, auf die pfeifenlose Orgel von Cahill. Hier sieht er die Möglichkeit, seine „freien kompositorischen Flugversuche“ zu verwirklichen. Von nicht geringerer Bedeutung für die Entwicklung der elektronischen Musik ist die von Schönberg imaginierte Idee der Klangfarbenmusik. Sie wird von den Theoretikern für die elektronische Musik schon früh anekdotiert. Dies zu tun liegt nahe, denn die elektronische Klangerzeugung besitzt gegenüber den Naturinstrumenten die Möglichkeit des konti-

nuerlichen Klangfarbenwechsels. Daß Schönberg mit dieser Idee nicht mehr und nicht weniger als das zentrale Gestaltungsprinzip der elektronischen Musik überhaupt vorweggenommen hat, wird erst später erkannt.

Mit den Einsichten Busonis und Schönbergs ist das richtungweisende Programm, auf das sich alle Späteren beziehen, in seinen Grundzügen aufgestellt. Ihre Namen stehen am Eingang der Geschichte der elektronischen Musik. Sie leiten die erste Epoche ihrer Entwicklung ein.

Diese Ideen hat in den zwanziger Jahren der Erfinder und Musiktheoretiker Jörg Mager aufgegriffen, ausgebaut und systematisch abgerundet vorgetragen. In seiner 1924 publizierten Broschüre: „Eine neue Epoche der Musik durch Radio“ hat er seine Gedanken hierüber niedergelegt.

In diesem Stadium der Entwicklung unterscheidet sich das Bild, das man sich von der elektronischen Musik macht, nicht wesentlich von dem bisheriger Musik. Mit der Vorstellung „Vierteltonmusik“ ist es in seinem Umriß praktisch bestimmt. Denn sowohl bei Busoni als auch bei Mager geht der Vorstoß in musikalisches Neuland von Experimenten aus, welche sich mit der Teilung der Tonskala in  $\frac{1}{6}$ -,  $\frac{1}{3}$ - und  $\frac{1}{4}$ -Töne befassen. Die Absicht ist, das erschöpfte Tonmaterial durch feinste Tonnuancierungen zu vitalisieren. Da das bestehende Komponierverfahren in der Vierteltonmusik unangetastet bleibt und an seine radikale Umwandlung nicht gedacht ist, unterscheiden sich beide Musikbilder nicht wesentlich voneinander.

Dem entspricht die Auffassung, die man sich von der Darstellung der Klangfarbenmusik macht. Diese Idee wird zwar von Jörg Mager aufgegriffen, aber in ihrer wahren revolutionären Bedeutung nicht erkannt. Sie wird im Sinne des Bestehenden verstanden und ausgelegt, im Sinne einer farbigen Differenzierung und Ausschmückung des musikalischen Geschehens, das in seinem Ablauf auch weiterhin, wie bisher üblich, als Bewegung von Tonhöhenrelationen vorgestellt wird. Diese Auffassung steht mit der Vorstellung, die man sich damals von dem elektronischen Instrumentarium macht, in Einklang. Die elektronischen Tonwerkzeuge stellen zu dieser Zeit eine Nachahmung der Naturinstrumente dar. Sie werden mit Spielmechanik ausgerüstet und verlangen den Reproduzenten. Daß sich mit einer solchen Konstruktion nichts anderes als traditionelle Musik, bereichert um einige neue Effekte, produzieren läßt, liegt auf der Hand. Die erweiterten Klangmöglichkeiten der Elektro-

nik werden so nur zu einem Bruchteil erschlossen. Ansätze, die über die geläufige Musikvorstellung hinausführen, findet man bei Jörg Mager in dem kommentierenden Beiwerk, das seine Hauptgedanken begleitet. Hier emanzipiert er sich zwar weit vom Herkömmlichen, kommt aber über vage Andeutungen und ein phantastisches Projekt machen nicht hinaus.

Nicht weniger kennzeichnend für den Stand der Dinge in der ersten Epoche der Geschichte der elektronischen Musik sind die von Weismann und Genzmer geschriebenen Konzerte für Trautonium sowie Kompositionen von Sala, dem auf Grund seiner virtuoson Beherrschung der Apparatur Klangeffekte von frappierender Neuheit gelingen. Hier sind alle revolutionären Impulse, aus denen noch der Entwurf Jörg Magers gespeist wird, zugunsten eines vollkommenen Paktierens mit der Tradition aufgegeben. Damit ist die Beziehung „Musik und Technik“ aus dem Ansatz einer echten Problemstellung herausgenommen.

Die zweite Epoche der Geschichte der elektronischen Musik beginnt mit einer Reihe neuer Erkenntnisse. Sie beziehen sich sowohl auf die Darstellung des Technischen als auch auf die des Ästhetischen. Die Apparatur wird nicht mehr im herkömmlichen Sinne als Instrument mit Spielmechanik und Reproduzent vorgestellt, sondern als eine freie Anordnung elektroakustischer Verfahren in der Art, wie sie in Forschungslaboratorien üblich ist. Diese Vorstellung wird durch die Einschaltung eines elektroakustischen Aufzeichnungsverfahrens (Schallplatte, Film, Tonband) in den Gestaltungsprozeß ermöglicht. Mit der dreidimensionalen, selbsttönenden Schrift wird der Reproduzent überflüssig. An seine Stelle tritt der Komponist, der nunmehr die klangliche Erscheinungsform seiner Musik bis ins einzelne selbst festlegt. Der Vorteil dieser Verfahrensweise liegt darin, daß sich der kompositorische Vorgang jetzt in das Nacheinander verschiedener Arbeitsvorgänge zerlegen und die Technik in ihrer ganzen Breite in den Realisierungsprozeß einbeziehen läßt. Durch die hier angedeutete Neugestaltung des technischen Verfahrens wird die Klangwelt der Elektronik in ihrem ganzen Umfang frei. Der Klang selbst wird in allen seinen Dimensionen dem gestaltenden Zugriff verfügbar. Damit ist die Voraussetzung geschaffen, die Darstellung der Klangfarbenmusik mit Erfolg in Angriff zu nehmen. Denn mit der so gedachten Apparatur lassen sich nunmehr in allen Schichten des Kompositorischen jene klanglichen Formen realisieren,

die der Klangfarbe und ihren Bewegungsverhältnissen adäquat sind. Wir denken einmal an die Umformung von Tönen und Klängen in höhere, übergeordnete Klangformen (Klangobjekte), in denen die Tonhöhenrelationen zugunsten reiner Klangfarbenrelationen vernichtet sind, zum anderen an die Verwirklichung raumdimensionaler Verhältnisse, z. B. kubischer Klangschichtungen, vor allem aber an die Möglichkeit, durch Ausgestaltung der realen Raumdimension ein der Klangfarbenmusik angemessenes Raum-Zeitkontinuum zu schaffen. Diese Einsichten wurden zum ersten Male in folgenden Arbeiten des Verfassers ausgesprochen: „Das Problem der kommenden Musik“. Ztschr. Die Musik. September 1928. „Zur Frage der elektrischen Tonerzeugung“. Ztschr. Die Musik. Februar 1929. „Musik und Tonfilm“, veröffentlicht in Leo Kestenberg „Kunst und Technik“. Berlin 1930.

Vor dem zweiten Weltkrieg fanden diese Ideen keinen Widerhall. Heute, nach dem Übergang der elektronischen Musik aus dem

Raum der Theorie in den der Praxis, sind sie aktuell geworden. Auf ihnen fußt die Praxis von heute. Die vorbereitenden Arbeiten für die praktische Verwirklichung wurden 1949/50 vom Verfasser in Verbindung mit W. Meyer-Eppler, der die ersten elektronischen Klangmodelle herstellte, in Angriff genommen. Sie wurden während der Veranstaltung „Internationale Ferienkurse für neue Musik—Darmstadt“ 1950 und 1951 unter dem Titel „Die Klangwelt der elektronischen Musik“ zur Diskussion gestellt. Den Abschluß dieser ersten Entwicklung bildete das Kölner Nachtprogramm vom 18. Oktober 1951: „Die Klangwelt der elektronischen Musik“, eine Gemeinschaftsarbeit von H. Eimert, W. Meyer-Eppler und dem Verfasser. Die darauffolgenden Versuche befaßten sich mit der Produktion neuer elektronischer Klänge und ihrer kompositorischen Organisation. Die ersten Kompositionen elektronischer Musik wurden von H. Eimert in Zusammenarbeit mit dem Verfasser geschaffen. Auf dem „Neuen Musikfest 1953 Köln“ wurden sie zum erstenmal der Öffentlichkeit vorgeführt.