

Herbert Eimert

## **Was ist elektronische Musik?**

Melos 1 (1953), S. 1-5

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0  
© Schott Music GmbH & Co. KG

## Was ist elektronische Musik?

Herbert Eimert

Elektronische Musik — das ist zunächst eine etwas voreilige Bezeichnung für eine Sache, die man im augenblicklichen Stadium als ein Experimentieren mit einem neuen musikalischen Rohstoff bezeichnen kann. Den Rohstoff liefert die Elektronenröhre; sie erzeugt Schwingungen, die, umgewandelt, im Lautsprecher als Klang erscheinen; der Klang kann auf einem Magnettonträger aufbewahrt werden, so daß er jederzeit reproduzierbar ist. Röhren, Lautsprecher und Tonträger sind Einrichtungen, deren sich vorzüglich der Rundfunk bedient. Aber der Rundfunk denkt nicht daran, elektronische Musik zu machen; er ist ein Instrument der Wiedergabe, der musikalischen „Reportage“. Würde der Rundfunk elektronisch musizieren, so brauchte er keine ausübenden Musiker mehr, sondern nur noch Techniker und Komponisten. Da dieser soziologische Aspekt zweifellos in der elektronischen Musik steckt, erscheint sie vielen Musikern als eine nicht ganz geheuere Angelegenheit. Aber man darf daran erinnern, daß der Film nicht das Theater, der Rundfunk nicht den Konzertsaal verdrängt hat — so eingleisig wie die Spezialisten, Fanatiker und Avantgardisten meinen, geht es in der Weltgeschichte nicht her.

Das Gebiet der elektronischen Klangerzeugung ist heute schon so vielfältig, daß es nützlich ist, gewisse sachliche und methodische Abgrenzungen vorzunehmen. Bei der Vielfalt der Mittel und künstlerischen Tendenzen ist es nämlich gar nicht einfach, den ursprünglichen, sehr komplexen Vorgang der elektronischen Musik klarzumachen. Die Schwierigkeit beruht nicht zuletzt auf dem Mangel an einer verbindlichen Terminologie. Und diese Terminologie, gegenwärtig noch etwas wild und dürftig, kann nicht diktiert, sondern nur aus der Einsicht in die Sache gewonnen werden. Entscheidend dabei ist nicht das physikalische Wunder der schwingenden Elektronen — dergleichen pflegt der unersättlich neugierige Mensch sehr rasch dem Alltagsgebrauch einzuverleiben —, entscheidend ist allein das, was er damit anfängt. Zweierlei läßt sich damit unternehmen: man kann auf elektronischem Wege die bisherige Tonwelt imitieren,

und man kann mit dem elektronischen Mirakel eine neue, sozusagen paramusikalische Klangwelt erschließen, von deren ungeheuerlichen Dimensionen wir jetzt gerade den ersten Begriff gewinnen. Es wird richtig sein, wenn man sich darauf einigt, allein diese neue Klangwelt als die der „elektronischen Musik“ zu bezeichnen. Daraus folgt, daß elektronisch erzeugte Klänge nicht ohne weiteres elektronische Musik darstellen. Melochord, Klavioline mit Klavierbegleitung, Polychordorgel solo, Trautonium oder Ondes Martenot mit Orchester und ähnliche Klangerzeuger — das sind interessante Bereicherungen des Instrumentariums. Auf solchen Instrumenten kann man Schlagermelodien oder Orgelfugen spielen, man kann mit ihnen im Stil der neuen Musik konzertieren, man kann sie, wie Messiaen, dem Klangfarbenbereich des modernen Orchesters einfügen — das alles geht im Grund über die alte Spielart nicht hinaus und ist im definierten Sinne keine elektronische Musik. Allerdings gibt es den Zwischenbereich einer Verbindung von bisheriger und elektronischer Musik, es gibt die unüberhörbaren Anschlußstellen zwischen beiden, und in unserer traditionsfreudigen, geschichtsbewußten Zeit läge es nahe, die neuartigen Klänge dem approbierten Musikgut vorsichtig einzubauen und sich zunächst einmal bei gewissen Übergangsformen zu beruhigen. Das wäre indessen, ganz abgesehen von aller musikalisch-stilistischen Problematik, nichts als ein frommer Selbstbetrug, der darauf hinausläufe, diese erschreckend großartigen, vergleichsweise atomaren Musikvorgänge behutsam ein wenig anzuzapfen, um damit die vorhandene Musik zu dekorieren. Es ist unserer Zeit hinreichend geläufig, daß des Menschen Vorwitz, wenn er die Götter versucht, nicht kleinlich verfährt. Das mag blasphemisch klingen, ist in unserm Fall aber die einzig legitime Methode, nämlich der Weg, den entlang man zu gehen hat, um ins Zentrum der gleichsam bis in den innersten Kern aufgeschlagenen Klangmaterie zu gelangen. Dieser Weg ist so kurz wie der Schritt durch die Tür in einen anderen Raum; es dürfte indessen niemandem zustehen, heute schon von endgültigen Folgen dieses Ortswechsels zu reden.

Nun ist es außerordentlich mißlich und bedauerlich, daß man dem Leser keine rechte Vorstellung von der elektronischen Musik vermitteln kann. Und wenn man es versucht, mag er sich so vorkommen wie der Blinde, dem man einen Vortrag über Farben hält. In Noten lassen sich diese Klänge nicht aufzeichnen, und die Anlage eines Klangregiebuches ist ein ungemein kompliziertes Verfahren, dem vorläufig der Wert einer verbindlichen Zeichensprache fehlt. Man könnte auf der anderen Seite versuchen, die neuen Klänge zu beschreiben. Aber ihre Fülle und Vielfalt ist so bestürzend, so unvorstellbar reich und groß, daß man das hermeneutische Wortarsenal von Wackenroder bis zu Thomas Mann, von Kretzschmar bis zu Schering hin verzehnfachen müßte — und man würde vermutlich immer noch nicht damit fertig.

Weit mißlicher aber ist etwas anderes. Es gibt keine elektronischen Studios, in denen sich die Musiker im Umgang mit der neuen Klangwelt üben könnten, es fehlt also die breite Erfahrungsgrundlage, auf der man sich fruchtbar unterhalten könnte. Wenn in einer großen Tageszeitung kürzlich gesagt wurde, daß heute überall an Universitäten, technischen Hochschulen, an den Musikhochschulen und in den Funkhäusern an den Problemen der elektronischen Musik gearbeitet würde, so war das zwar gut gemeint, aber ein Irrtum. Erfreulich wenigstens, daß sich jetzt die Wissenschaft regt. Die Aachener Technische Hochschule und ihr Essener Nebeninstitut „Haus der Technik“ haben sich in öffentlichen Tagungen mehrfach um das Thema „Technik und Musik“ bemüht, wobei der Schwerpunkt natürlich auf der physikalischen Seite lag. Akustische Grundlagenforschung — und das vor allem geht den Musiker an — ist bisher nur in dem Bonner Universitätsinstitut für Kommunikationsforschung und Phonetik von W. Meyer-Eppler betrieben worden. Das Studio im Kölner Funkhaus (mit R. Beyer

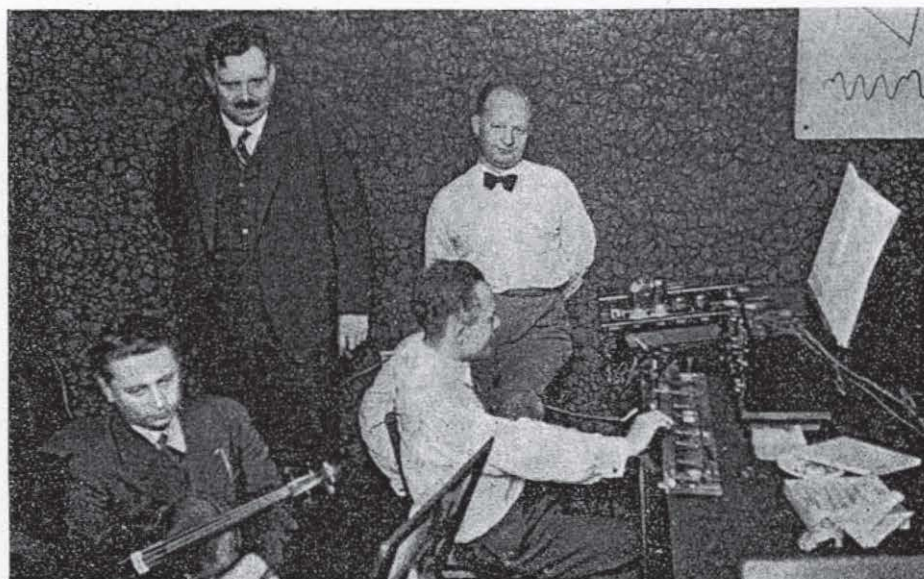
und dem Verfasser) hat anfangs mit dem Bonner Material gearbeitet und produziert seit etwa einem halben Jahr selbst elektronische Klänge. Oscar Sala in Berlin spielt nicht nur mit verblüffender Virtuosität Paganinikapricen und moderne Konzertwerke auf dem Trautonium, er hat auch die echten elektronischen Klangmöglichkeiten erprobt und scheint auf dem Weg zu einer Art von neuem Organum zu sein. Das vom französischen Rundfunk betriebene und von Pierre Schaeffer geleitete Pariser Institut der „Musique concrète“ befaßt sich trotz seiner guten technischen Ausrüstung merkwürdigerweise nicht mit elektronisch erzeugten Klängen; wohl aber berühren sich die vielfältigen Magnettonbandmanipulationen der Musique concrète mit wesentlichen Arbeitsvorgängen der elektronischen Musik, wobei anzumerken ist, daß erst jene Bandmanipulationen das „Komponieren“ im Sinne eines ästhetisch-formalen Ordners ermöglichen. Über elektronische Versuche in Italien und England ist außer unbestimmten Gerüchten nichts bekannt. Die im Kölner Archiv befindlichen elektronischen Bänder des amerikanischen Komponisten John Cage sind primitive Versuche mit Rückkopplungspfeiftönen.

Das in etwa wäre die augenblicklich noch sehr bescheidene Situation der Produktionsstätten musikalischer Elektronik. Daneben sind noch die Film- und Hörspielstudios zu erwähnen, die zwar keine musikalischen Absichten verfolgen, aber zuweilen sehr findig in der Herstellung Musique-concrète-ähnlicher Klangkulissen sind. Hörspiel und Film sind in der Tat ästhetisch, mehr noch soziologisch wichtige Schrittmacher für die widerstandslos in das Ohr eindringenden neuen Klangbilder. Wer allerdings glaubt, man sollte sie hierhin abschieben und allein dort belassen, wo sie als surrealistische Nebeneffekte abgefangen und paralysiert werden, der würde den gewaltigen immanenten Gestalttrieb solcher Klänge verkennen; und er wäre vielleicht auch daran zu erinnern, daß viele bedeutende Werke der neuen Musik, voran der „Sacre“ und der „Pierrot Lunaire“, erst auf dem Umweg über Theater, Ballett und Rezitation salonfähig geworden sind.

Das Hantieren mit elektronischen Klängen ist bisher nicht über das Stadium des vereinzelt Pionierdienstes hinausgekommen. Die Elemente liegen bereit, unübersehbar und chaotisch, aber die ordnende Hand des Menschen hat sie kaum berührt. Was sich da auftut und was auf der andern Seite praktisch getan werden kann, bis jetzt nur

Laboratoriumsmodell des ersten elektronischen Musikinstrumentes aus dem Jahre 1930 von Prof. Dr.-Ing. Friedrich Trautwein. Unser Bild zeigt von links nach rechts: Friedrich Trautwein (stehend), Oskar Sala (sitzend am Instrument) und Paul Hindemith (neben dem Instrument stehend).

Foto: Müller



von einigen wenigen — das steht in einem grotesken Mißverhältnis zueinander. Die Apparaturen für die Herstellung und Verarbeitung der Klänge sind außerordentlich kostspielig. Aber das sollte kein Anlaß sein, neue Klagelieder über die Technisierung der Musik anzustimmen — auch Orgeln und Klaviere kosten Geld, und da schwingende Elektronen das Vielfache der im überkommenen Instrumentarium schwingenden Materie leisten, muß der Preis dafür bezahlt werden, sowohl der reale wie jener andere, bei dem die Rechnung mit der Materie und ihrem wohltemperierten Tonsystem beglichen wird. Was die technische Qualität der Tonträger und Lautsprecher angeht, so sollten die hochwertigen Standardapparaturen des Rundfunks die Norm sein. Das gilt auch für die Saalwiedergabe vor einem Publikum, dem man nicht zumuten sollte, sich Klänge aus einem altersschwachen, gurgelnden Radiogerät anzuhören.

Wer mit elektronischen Klängen arbeitet, muß vorerst notwendig auf eigene Faust vorgehen. Technische Kenntnisse sind beim Musiker kaum vorauszusetzen, sie sind für ihn auch nicht unbedingt notwendig; wohl aber muß er aufs engste mit der Wirkungsweise der Apparaturen vertraut sein, damit er angeben kann, was er wünscht, und unterscheiden lernt, was „geht“ und was nicht geht. Das alles muß so eingespielt sein, daß der Musiker technisch mitdenkt und der Techniker sozusagen mitmusiziert. Die Musik selbst aber entsteht nicht im Musizieren und Spielen (vom möglichen Sonderfall des Improvisierens abgesehen), sie wird vielmehr komponiert, das heißt nach gutem alten und ehrlichem Verfahren zusammengesetzt, mag die Verarbeitung aufgespeicherter Musik kompositionstechnisch auch noch so neuartig sein. Sind die Klänge aufgenommen (ohne Mikrophon!), so werden sie katalogisiert, nach Melos, Klangfarbe und Rhythmus geordnet und kompositorisch zusammengesetzt. Das ist ein unendlich mühsames und zeitraubendes Verfahren, ein ständiger Kampf mit dem starr aufs Band gebannten Material, das man so im Kopf haben muß, als würde man auswendig, ohne Papier und Instrument, komponieren. Ohne diese intensive Aneignung dürfte man über ein bloßes Montieren von Klängen nicht hinauskommen. Um etwa eine Minute Musik zu produzieren, wird man einige Wochen anstrengender Arbeit daransetzen müssen.

Was die elektronische Musik von anderer unterscheidet, das ist ihre fremd leuchtende Farbigkeit, ihre alles vermögende Elastizität, das ist vor allem ihre ungeheure Bildhaftigkeit. Die unermessliche Skala vom dröhnenden Donnerschlag bis zum ätherischen Klangefflimer enthält alle Geräusche, alle Musik und alles, was dazwischenliegt. Von der Beschaffenheit der Geräusche hat unsere Zeit Vorstellungen, die denen entsprechen dürften, welche die Physik um 1850 vom Aufbau der Atome hatte. Auch ist es wahr: in diesem Bereich gibt es Klanggebilde, die klare, reine Musik sind, fremdartig zwar wie von einem anderen Stern und mehr kristallartig als seelenvoll, aber von einem faszinierenden, niegehörten Zauber. Und es kann kein Zweifel sein, daß es darin nun auch das Wunder der von Schönberg erträumten Klangfarbenmelodien gibt, jene gleitenden, sprühenden Regenbogenfarben, die aus der Zerlegung der weißen Farbe, ins Akustische transponiert: aus dem simplen Pfeifton des Rundfunks hervorgegangen sind. Das bruchlos Organische solcher melodisch gleitenden Farben, deren Toniken und Dominanten wir noch nicht kennen, ist deshalb so einleuchtend, weil jeder sofort spürt, daß kein Orchester dergleichen je vermöchte.

In der potenzierten Bildhaftigkeit dieser Musik scheint der Hörer dem Klang zunächst ohne Bindung und Beziehung gegenüberzutreten; er objektiviert ihn, er spürt ihn „draußen“, in einer neuen Raumdimension, in der ein tollkühnes Lautsprecherarrangement auch den im Raum wandernden Klang erzeugen kann. Es ist im ganzen wohl eine Art „außermenschlicher“ Musik (die Erkenntnistheoretiker werden gebeten, das nicht wörtlich, sondern als ungefähre Ortsbestimmung zu nehmen; die Dialektiker,

kein „unmenschlich“ daraus zu machen), eine Musik jedenfalls am Horizont des Menschlichen, mehr „von einem andern Stern“, mehr kosmisch als im Menscheninnern. Besser ist vielleicht die Formulierung von John Cage, der von „kristallgesetzlicher Musik ohne Psychologie, ohne Erinnerung“ spricht. Ob das auch in den Bereich der neuerdings so verdammten „geschichtslosen“ Musik fällt, wird im Augenblick noch nicht zu entscheiden sein.

Das bedeutsamste Phänomen der musikalischen Elektronennatur scheint das zu sein, daß die von ihr gezeugte Musik — hundertmal „atonaler“ als alle atonale Musik — jede Schockwirkung verloren hat. Aber vielleicht hat sich der Schreck nur in eine ferne, gedämpfte Angst umgewandelt. Vielleicht auch hält die Elektronennatur in metaphysischer Rachsucht eine Art Gerichtstag über die zerebralen Kunststücke der letzten Musik. Übrigens ist der Nervenverbrauch beim Hörer elektronischer Musik der mehrfache wie bei gewöhnlicher Musik. Auch das stimmt zu ihrem Bilde: sie rächt sich auch im kleinen für den abhanden gekommenen Schock.