12 €

MERKUR

Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken

Heft 9 67. Jahrgang September 2013
Klett-Cotta Stuttgart

Martin Sabrow **Die Sehnsucht nach dem Authentischen**
Michael Rutschky **Museum ist überall**
McKenzie Wark **Franco Moretti im Maschinenraum der Literatur**
Georg Stanitzek **Zur Philologie der Philosophie**
Rudolf Stichweh **Glück und die Qualität der Gesellschaft. Soziologiekolumne**
Christian Demand **Glatt. Designkolumne**
Eva Geulen **Die erste Derrida-Biografie**
Tilman Baumgärtel **Pierre Schaeffer als Empiriker des Klangs**
Eberhard Demm **Wie funktioniert eine Muse?**
Philip Manow **Demokratische Dresscodes**
Knut Bergmann **Das Bundesverdienstkreuz**
Jan-Markus Vömel **Erdoğan und die türkische APO**
Stephan Herczeg **Journal (VII)**

772

Ein Empiriker des Klangs

Pierre Schaeffer auf der Suche nach der Konkreten Musik

Von Tilman Baumgärtel

Vor den Plattentellern und den Magnetophonen haben wir Augenblicke der höchsten Verwunderung erlebt.
Pierre Schaeffer

Musique concrète ist eine Musik der Erinnerung ... Es ist eine Musik, die mit der Fotografie zu tun hat, mit dem Kino, ein bisschen auch mit der Literatur und weniger mit der Musik, denn die Musik liegt in Dir, das braucht man nicht lernen, während man den Rest lernen muss.
Pierre Henry

Am Abend vor einer Dienstreise kehrte Piere Schaeffer noch einmal an seinen Arbeitsplatz beim französischen Radiosender ORTF zurück. Es war Ende 1949, und beim französischen Radio gab es damals noch kein Tonband. Alle Aufnahmen wurden auf dicken Grammophonplatten gemacht. Vier dieser Grammophonplatten legte Schaeffer auf die Plattenspieler im Tonstudio und senkte die Nadeln in die Rillen. Weitere Platten standen zum Mixen bereit. Bei normalen Schallplatten führen die Rillen in einer langen Spirale von außen nach innen. Bei den Platten, die Schaeffer an diesem Abend auflegte, nicht. Ihre Rillen waren geschlossen, sodass sie – wie bei einer zerkratzten Platte, bei der die Nadel immer wieder zurück springt – fortwährend kurze Tonsequenzen wiederholten.

Pierre Schaeffer war ein Radiofunktionär, nach dem Zweiten Weltkrieg für kurze Zeit sogar der Intendant des ORTF. Der Sender war zu dieser Zeit eine Unterabteilung der französischen Post, ein mit Steuermitteln finanzierter Staatssender, und Schaeffer eine Art Beamter. Die Dienstreise am Ende des Jahres 1949 sollte ihn zu einer internationalen Konferenz in Washington führen, auf der über die Neuverteilung der Rundfunkfrequenzen nach dem Zweiten Weltkrieg verhandelt wurde. Aber an diesem Vorabend wollte er nichts weiter, als Platten springen zu lassen und diese Klänge aufzunehmen.

Auf den Platten, die er selbst präpariert hatte, waren Geräusche: ein metallisches Klappern, ein Krachen, ein Schleifen. Das Tuckern eines Bootes, ein Husten. Einfach so aneinandergefügt, würde das ein verwirrenden Lärm ergeben. Aber Schaeffer ließ seine Klänge sich als Schleifen wiederholen. Die Wiederholungen gaben dem tönenden Chaos Ordnung, stifteten im Unzusammenhängenden einen Zusammenhang.

Schaeffer mischte die Klänge mithilfe der Lautstärkeregler, die 1949 noch »Potentiometer« genannt wurden, und zeichnete seinen Mix live auf eine andere Grammophonplatte auf. Nach vier Minuten war ein Stück fertig, das er später *Etude Pathétique* nennen sollte. Aufnahmezeit gleich Wiedergabezeit. »Den Unschuldigen wird mit vollen Händen gegeben«, notiert er später über die Aufnahme.[1]

Die *Etude Pathétique* ist eins von fünf kurzen Stücken, derentwegen Schaeffer heute als Begründer der *musique concrète*

[1] Alle Übersetzungen aus dem Englischen durch den Autor.

gilt, einer Musik, die aufgezeichnete Geräusche zu Musik veredelt. Schaeffers Technik mit den springenden Schallplatten war einer der Tricks, die es ihm erlaubten, Lärm zu Musik zu organisieren. Schaeffer nannte diese Technik »sillon fermé«, geschlossene Rille. Heute nennt man sie Loop. Technomusiker wie Jeff Mills haben ganze Platten mit solchen Loops veröffentlicht, aus denen man seinen eigenen Mix erstellen kann, so wie Pierre Schaeffer es an diesem Abend tat.

1952 veröffentlichte Schaeffer unter dem Titel *A la recherche d'une musique concrète* ein Tagebuch, in dem er detailliert beschreibt, wie er in den Nachkriegsjahren die *musique concrète* entwickelte. Es gibt in der Kunst des 20. Jahrhunderts wenige Bücher, die ihre Leser so am künstlerischen Schaffensprozess teilhaben lassen wie dieses. Doch sein Bericht ist nicht nur ein wichtiges Dokument der Avantgardemusik. Er beschreibt auch die Entwicklung einer Medienkunst *avant la lettre* und liefert einen theoretischen Rahmen für diesen Prozess. Vielleicht liegt es an Schaeffers sehr französischem Stil voller elegantem Sprachwitz, dass dieses so wichtige Buch erst jetzt – gut sechzig Jahre nach seinem Erscheinen – ins Englische übertragen worden ist.[2] (Die Übersetzer John Dack und Christine North beschreiben in ihrem Vorwort die Mühen, die sie mit Schaeffers poetischem Stil hatten.) Doch jetzt ist es nicht zu hoch gegriffen zu sagen: Dies ist eins der wichtigsten Bücher über die Musik der Moderne.

Pierre Schaeffer gehörte zu den ersten Komponisten, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg in Europa mit elektronischen (oder medialen) Kompositionsformen beschäftigten. Er beeinflusste nicht nur die Kölner Schule um Karlheinz Stockhausen, der in Schaeffers Pariser Studio seine ersten elektronischen Werke schuf. Auch die Komponisten der amerikanischen »Music for Tape« – wie Otto Luening und Vladimir Ussachevski in New York – waren über Schaeffers Aktivitäten gut informiert. Doch vor allem sind die Produzenten, die heute in der elektronischen Tanzmusik aller Couleur mit gesampelten Klängen arbeiten, letztlich späte Nachfahren Schaeffers – auch wenn viele von ihnen von ihm wohl nie etwas gehört haben dürften.

Mit Staunen liest man, wie Schaeffer um 1950 in kurzer Zeit en passant Sampler, Sequenzer, 3D-Raumklang, Granular Synthesis vordenkt, später auch die ersten Geräte baut, denen solche Techniken zugrunde liegen, die bis heute die elektronische Musik prägen. Aber Schaeffer war nicht nur ein Pionier der modernen Medienmusik. Er war ein Empiriker des Klangs, der radikale Experimente wagte und der dann genau hinhörte, was er da produziert hatte. Darum kann man sein Buch auch als eine musikalische Medientheorie lesen, die Schaeffer aus seiner Arbeit mit Aufzeichnungsmedien entwickelte. Trotz seiner Pionierrolle blieb Schaeffer aber bescheiden, was seine Aufführungen wohltuend von dem selbstgerechten Dogmatismus von Zeitgenossen wie Stockhausen oder Pierre Boulez unterscheidet.

Während seiner Berufslaufbahn hatte er die Medienkultur des 20. Jahrhunderts aus immer neuen Perspektiven kennengelernt: zunächst als Aufnahmeleiter beim Straßburger Rundfunk, in den dreißiger Jahren dann beim Staatsrundfunk in Paris. Nachdem die Deutschen Paris eingenommen hatten, arbeitete Schaeffer in einem Versuchsstudio in der Provinzstadt Beaune, wo er 1942 den Club d'Essai, eine Art Forschungsstelle für Radiokunst, gründete. Dort nahm er auch Gespräche und Gedichte auf, in denen die surrealistischen Dichter Louis Aragon oder Paul Eluard zum Widerstand gegen die deutsche Besatzungsmacht aufriefen. Gleichzeitig bereitete Schaeffer Hörspiele vor, die nach der Befreiung Frankreichs ausgestrahlt werden sollten. Zu ihnen gehörte neben Saint-

[2] Pierre Schaeffer, *In Search of A Concrete Music*, University of California Press 2012.

Exupérys Hörspiel *Nachtflug* auch Schaeffers eigenes Werk *La Coquille à Planètes* (Die Planetenmuschel), an dem fast ein Jahr gearbeitet wurde und das mit den genuinen Ausdrucksmitteln des Mediums Radio experimentierte.

Die *musique concrète*, die er nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelte, war für ihn eine Synthese von Natur und Technik, von natürlichen Klängen und ihrer medialen Bearbeitung. Dabei ging er vor wie ein experimentierender Forscher: »Ich plane eine ›Symphonie des Lärms‹ ... Ich gehe zum Klangarchiv ... Dort finde ich Kastagnetten, Schellen, Kokosnussschalen, Hupen, Fahrradklingeln. Ich stelle mir eine Tonleiter des Hupens vor. Es gibt Gongs und Vogelpfeifen. Es ist schön, dass sich eine Verwaltung mit Vogelpfeifen beschäftigt und dass sie ihre Anschaffungen auf einer vorschriftsmäßig ausgefüllten Karteikarte verzeichnet. Ich bringe Klänge mit, ein Glockenspiel, einen Wecker, zwei Rasseln, zwei schlicht bemalte Brummkreisel. Der Archivangestellte macht Schwierigkeiten. Normalerweise fragt man ihn nach einem bestimmten Requisit. Er kann sich doch ohne Text nicht einfach Klangeffekte ausdenken, nicht wahr? Aber was ist, wenn man Krach ohne Text und ohne Kontext haben will?«

In den folgenden Wochen experimentiert Schaeffer mit seinen Fundstücken aus dem Rundfunkarchiv, aber seiner »Symphonie des Lärms« kommt er nicht näher. Zwei Monate lang ringt er mit Schrotkörnern und Windmaschinen, Blechdosen und Pfannen. Sein Studio füllt sich mit Krimskrams, aber die Musik, die er mit diesem Instrumentarium produziert, befriedigt ihn nicht. Immer wieder erinnert der Klang der Dinge vor allem an die Dinge selbst und ist daher nicht in »reine«, musikalische Strukturen zu integrieren. Schaeffer schreibt, dass er sich eine »Geräuschorgel« wünscht, mit der er seine Klänge über eine Tastatur spielen kann.[3]

Auf seiner Suche kommt Schaeffer erst in dem Moment weiter, in dem er seine Aufmerksamkeit umlenkt: von den Geräuschen, mit denen er arbeitet, auf das Aufnahmegerät, mit dem er diese Geräusche festhält. Erst als er anfängt, sich mit den Aufnahmemedien selbst zu beschäftigen, kommt er der Realisierung seiner Lärmsymphonie näher. Beim Experimentieren entdeckt er, wie stark sich Klänge verändern, wenn man einen Teil des Klangs fortlässt: »Beim Anschlag einer Glocke habe ich den Klang erst nach dem Anschlag aufgenommen«, heißt es in seinem Tagebuch am 19. April 1949. »Wenn man dem aufgenommenen Glockenklang seinen Einschwingvorgang nimmt, klingt er wie eine Oboe. Ich spitze die Ohren.«

Schaeffer macht sich daran, solche Beobachtungen zu systematisieren. Er nimmt auf einige Platten derartige »amputierte Klänge« auf, arrangiert sie auf vier Plattenspielern, und beginnt diese Töne durch An- und Abschalten der Geräte zu »spielen«. Aus dem »Spielen« von Gegenständen wird ein Spiel mit der Technologie: Die Entdeckung der »amputierten Klänge« regt Schaeffer dazu an, weiter in die Mikrostruktur seiner Klänge einzugreifen. Er beginnt mit den simplen medialen Mitteln, die ihm zur Verfügung stehen, die aufgezeichneten Klänge der Dinge zu modifizieren. Er spielt die Grammophonplatten, auf die er aufgenommen hat, schneller und langsamer ab, hört sie sich rückwärts an. Begeistert notiert er seine Beobachtungen über das »musikalische Universum«, in das er nun eingetreten ist.

Es zeichnet Schaeffer aus, dass er vor scheinbar Selbstverständlichem einen Schritt zurück treten kann und sich verblüffen lässt. So wundert er sich in seinem Tagebuch darüber, dass noch niemand vor

[3] Diese Idee verwirklichte er später, als er sich von dem Studioingenieur Jacques Poullin das »phonogène« bauen lässt: ein Instrument, das auf der Basis von Tonbandschleifen funktionierte.

ihm rückwärts laufende Schallplatten in der Musik eingesetzt hatte: »Jeder hat schon einmal einen aufgenommenen Klang rückwärts abgespielt. Aber meines Wissens hat niemand diese Sache jemals verallgemeinert. Immerhin verdoppelt sich durch die Rückwärtswiedergabe die Anzahl der vorhandenen Instrumentalfarben zumindest a priori. Kein Musiker kümmert sich darum; aber diese Erfahrung kann man schon seit zwanzig Jahren tagtäglich machen.«[4]

Durch seine Neugier und seine Experimentierfreude unterscheidet sich Schaeffer von vielen seiner musikalischen Zeitgenossen. Die deutschen Komponisten der Kölner Schule begannen sich für elektronische Klangerzeugung zu interessieren, weil sie mithilfe der Elektronik die Klänge nach seriellen Prinzipien manipulieren wollten. Immer wieder finden sich in Texten aus dem Umfeld der Kölner Schule – besonders in denen von Herbert Eimert – Wendungen wie die, dass man dem Klang »befehlen« oder ihn »beherrschen« wolle, oder dass es darum gehe, ihm »beizukommen«. (Es wäre eine eigene Untersuchung wert, diesen unter den deutschen Komponisten der Nachkriegszeit verbreiteten Kasernenhofton und die damit verbundene Wertewelt einmal genauer zu analysieren.)

Aber auch in Frankreich schossen sich die Kritiker auf die vermeintlichen Unzulänglichkeiten von Schaeffers Musik ein. Claude Lévi-Strauss schreibt in *Das Rohe und das Gekochte*: »Bevor [die *musique concrète*] die gesammelten Geräusche verwendet, macht sie sie unkenntlich, damit der Hörer nicht der natürlichen Neigung folgen kann, sie mit Ikonen in Verbindung zu bringen: zerschlagene Teller, Pfeifen einer Lokomotive, Hustenanfall, knackender Zweig etc. Auf diese Weise zerstört sie eine erste Artikulationsebene, deren Ertrag im gegebenen Fall recht mager gewesen wäre, da der Mensch die Geräusche schlecht wahrnehmen und unterscheiden kann ... Mag sich die Konkrete Musik auch noch so sehr an der Illusion berauschen, dass sie spreche: sie stolpert immer am Sinn vorbei.«[5]

Solche Äußerungen zeugen von dem gnadenlosen Stil, in dem die Auseinandersetzungen in der Avantgardemusik der Nachkriegszeit geführt wurden. Tatsächlich hat sich Schaeffer in seinen theoretischen Texten ununterbrochen mit den Problemen beschäftigt, die sich daraus ergaben, dass die Geräusche, aus denen er seine Musik schuf, zum Teil sehr leicht zu identifizieren waren. Und aus genau diesen Überlegungen entwickelte er eine Medientheorie der Konkreten Musik, die den zweiten Teil von *A la recherche d'une musique concrète* einnimmt.

Wenn Pierre Schaeffer sich später als »in die Musik pfuschender Wissenschaftler« bezeichnet hat,[6] war das nur halb ironisch gemeint. Als gelernter Tontechniker ohne formale musikalische Ausbildung war er wirklich nichts anderes. Schaeffers theoretische Ausarbeitungen zur *musique concrète* sind immer Resultat einer praktischen Auseinandersetzung mit seinem Medium. Er war weder »reiner« Praktiker noch praxisferner Theoretiker. Und seine musikalischen Experimente waren im Grunde eine Form der angewandten Medientheorie, die sich aus seiner langjährigen Arbeitserfahrung beim französischen Staatsrundfunk ergaben. Immer wieder betont er in seinem Buch den experimentellen Charakter seiner musikalischen Werke. Statt – wie etwa Stockhausen – mit ausgedachten, vorgeplanten Methoden auf die Klänge loszugehen, bevorzuge er es, beim musikalischen Experimentieren »mit den Händen zu denken« und seine Musik wie seine Theorie aus dieser Praxis zu entwickeln.

Die Möglichkeit, Klänge zu konservieren und auszustrahlen, hatte er bereits Anfang der vierziger Jahre in theoretischen Aufsätzen reflektiert, bevor er seine ersten Kompositionen schuf und dabei den Begriff der »arts relais«, der Sendekunst, geprägt. Für Schaeffer ging es in der traditionellen Kunst darum, eine Idee zu materialisieren, während Medien wie Film oder Radio von konkreten (Klang- oder Bild)Materialien zur Idee gelangen mussten. Die »Sendekunst«, die er beschrieb, sollte sich der genuinen Eigenschaften des Radios bedienen, statt zu versuchen andere Kunstformen wie Literatur oder Theater zu imitieren. Solche Gedanken machen ihn zum Vorläufer einer mit der Eigengesetzlichkeit ihres Mediums befassten Kunst wie Videokunst oder net.art.

Für die Arbeit mit aufgezeichneten Klängen prägte Schaeffer den Begriff der *chosage* in Abgrenzung zur *langage*: Die Dinge sollten in der Konkreten Musik selbst sprechen. In Anlehnung an die Literatur argumentiert Schaeffer: Die Sprache sei von den Surrealisten so zerstört worden, dass den Lettristen nur noch die Arbeit mit deren Grundelementen, den Buchstaben, übrigblieb. Auf dieses von jeder Bedeutung befreite Buchstabieren musste als nächstes der reine, sinnfreie Klang folgen, wie Schaeffer ihn mithilfe von Aufnahmemedien zu erzeugen suchte. Diese »Klangobjekte« sollten Ausgangspunkt einer neuen musikalischen Sprache werden, die ihre Ursprungsgeräusche transzendiert. Schaeffer und sein Assistent Pierre Henry begannen, die Klänge, die sie aufzeichneten und bearbeiteten, zu klassifizieren und zu ordnen, als wären sie die ersten Silben eines neuen Vokabulars. In seinem Buch verwendet Schaeffer beträchtliche intellektuelle Anstrengungen darauf, eine verbindliche Taxonomie für seine Soundsammlung zu entwickeln.

Weil er beim ORTF Managementaufgaben nachgehen musste, hatte er zum Komponieren in den kommenden Jahrzehnten immer weniger Zeit, Ende der siebziger Jahre gab er es ganz auf. Als alter Mann hat er mit seiner typischen Mischung aus Ironie und Selbstmitleid dann sein gesamtes Werk für nichtig erklärt: Leider »hat es vierzig Jahre gedauert, bis ich verstanden habe, dass es nichts gibt außer Do Re Mi ... Anders gesagt, ich habe mein Leben verschwendet«, sagt er 1987 in einem Interview.[7]

Dabei begann sich gerade in dieser Zeit zu zeigen, dass seine Idee, aufgezeichnete Klangfragmente mit Medientechnologie zu manipulieren und zu Loops zu verarbeiten, zu einem der folgenreichsten Konzepte in der Musik des 20. Jahrhunderts geworden war. Die Produzenten des Hip-Hop und der gerade entstehenden House- und Technomusik machten höchst erfolgreich nichts anderes als das.

Schaeffers *A la recherche d'une musique concrète* gibt nicht nur Gelegenheit, seine unglaublichen Pionierleistungen als Komponist und Theoretiker zu würdigen. Das Buch ist auch ein eloquentes Plädoyer für eine Musik- und Medientheorie, die »mit den Händen denkt«.

[4] Schaeffer kannte damals offenbar nicht die »Schallplattenmusik«, die Paul Hindemith und Ernst Toch in den 1920er Jahren in Berlin entwickelt hatten und bei der genau solche Effekte genutzt wurden (vgl. Fred K. Prieberg, *Musica ex machina*. Berlin: Ullstein 1960; Dietmar Schenk, *Paul Hindemith und die Rundfunkversuchsstelle der Berliner Musikhochschule*; Martin Elste, *Hindemiths Versuche »grammophonplatten-eigener Stücke« im Kontext einer Ideengeschichte der Mechanischen Musik im 20. Jahrhundert*. Beide im *Hindemith-Jahrbuch*, Bd. 25, Darmstadt 1996). Ein Komponist, der bereits vor Schaeffer mit aufgezeichneten Klängen gearbeitet hat, war der Ägypter Halim El-Dabh (vgl. Thom Holmes, *Electronic and Experimental Music. Technology, Music, and Culture*. New York: Routledge 2008).

[5] Claude Lévi-Strauss, *Mythologica I. Das Rohe und das Gekochte*. Frankfurt: Suhrkamp 1971.

[6] Pierre Schaeffer, *Wechselwirkung zwischen Musik und Akustik*. In: *Gravesaner Blätter*, Nr. 14, 1959.

[7] Tim Hodgkinson, *Pierre Schaeffer Interview*. In: *Recommended Records Quarterly*, Nr. 1, 1987.