

The Sound or Music

Als altgedientes Mitglied der radikaleren Neuen-Musik-Szene habe ich unzählige Stunden in Diskussionen mit ernsthaften Zuhörern verbracht, die wissen wollen: „Ist das Musik oder Geräusch?“ Eigentlich eine komische Frage. Schließlich *ist* praktisch jede Musik Geräusch, und seit John Cage neigen wir sogar zur Meinung, daß jedes Geräusch Musik ist (oder *sein kann*). Die Unterscheidung scheint so seltsam, als ob jemand fragte, „ist das ein Gemälde oder Öl auf Leinwand?“ Dennoch, so sehr ich versucht bin zu schnauzen, „wenn Sie in einem Konzertsaal sind und Konzertkarten und ein Konzertprogramm in der Hand haben, dann ist es Musik!“, weiß ich doch, daß die Verwirrung echt ist, wenn auch manchmal unzutreffend artikuliert. Was die Leute meiner Ansicht nach wirklich wissen wollen, ist, ob das, was sie hören, als Repräsentation (Geräusch) oder abstrakt (die traditionelle Domäne der Musik) zu verstehen ist.

Um zu erkennen, wie sehr wir es gewöhnt sind, diese Unterscheidung zu treffen, brauchen wir nur an die Tonspur eines Films zu denken. Normalerweise gibt es da drei klar getrennte Teile: Sprache, Geräusche und Musik. Die Sprache, der Dialog vermittelt die Story des Films, und diesem Teil hören wir am bewußtesten zu (obwohl er gar nicht unbedingt erforderlich ist – man denke nur an Stummfilme oder Untertitel). Die Geräuschspur liefert uns die akustische Abbildung der Vorgänge in der realen Welt: Schritte, quietschende Reifen, murmelnde Bäche (in Originalaufnahme, vom Geräuschmacher oder per Synthesizer), und in Zusammenwirkung mit der Landschaft, den Kostümen und der Beleuchtung positioniert sie den Film überzeugend in der physischen Welt. Die Filmmusik ist weder erzählend noch abbildend, sondern evokativ: Sie sagt uns nicht, was passiert, sondern was für Gefühle wir dabei haben sollen.

Es gibt einleuchtende praktische Gründe für diese Dreiteilung: Dialog, Geräusche und Musik werden gesondert produziert und aufgezeichnet und häufig auch später wieder voneinander getrennt, wenn der Film synchronisiert oder etwa für die Unterhaltung von Flugpassagieren aufbereitet wird. Aber diese Unterteilung hat nicht nur einen oberflächlich praktischen Zweck, sie ist tiefer begründet: daß uns daran nichts seltsam vorkommt, zeigt, wie sehr diese konstruierte Trennung von Sprache/Geräusch/Musik unserer eigenen Vorstellung von Hörerfahrung entspricht.

Traditionsgemäß wurde Musik in unserer westlichen Kultur als nicht abbildendes Medium verstanden. Im Gegensatz zu Malerei und Bildhauerei hat die Musik selten versucht, die Welt außerhalb des Konzertsaals darzustellen. Und auf diese Gegenstandslosigkeit gründet die Musik ja auch ihren Anspruch der spirituellen Überlegenheit gegenüber den bildenden Künsten oder der Literatur. Die Musik, so wird uns bedeutet, erhebt sich hoch über das Gewirr, das Durcheinander der Dinge und Debatten der Menschen und spricht direkt zur Seele. Und wie macht sie das? Durch eine Kombination

psychoakustischer Faktoren (z.B. die 2:1-Proportion der Oktav) und akustischer Symbole, die in der frühen Kindheit internalisiert werden. So erleben wir in der westlichen Welt harmonische Auflösung als befriedigend, eine Molltonart als traurig, eine übermäßige Quart als angespannt, ein Streichertremolo als erregend.

Es hat zu dieser Regel der Gegenstandslosigkeit immer wieder Ausnahmen gegeben – Komponisten von Biber bis Messiaen haben Schlachtszenen, Vogelgesang und andere Geräusche des Alltagslebens nachgeahmt – aber diese Versuche wurden als Novitäten verstanden, als unterhaltsame exzentrische Einfälle, wie etwa die quietschenden Bremsen in *Leader of the Pack*. Und immer war die Repräsentation einem höheren „musikalischen“ Zweck, d.h. der Auslösung von Emotionen untergeordnet.

Häufiger hat Musik andere Musik repräsentiert. Die Grundstruktur etablierter Musikformen beruht auf der Möglichkeit, musikalisches Material zu wiederholen und abzuwandeln: Thema und Variation. Und jahrhundertlang haben Komponisten berühmte Motive geklaut – voneinander, von Vorgängern, von Volksliedern – im Vertrauen darauf, daß die Zuhörer einerseits den ikonischen Status des Originals erkennen und andererseits die geschickte neue Verpackung bewundern würden.

Aber dann – und hier wird es eben verwirrend für die zeitgenössischen Zuhörer – kam die Tonaufzeichnung, mit zwei wichtigen Auswirkungen: Es war den Komponisten nun möglich, die Geräusche der Welt tatsächlich zu *wiederholen* und nicht nur nachzuahmen, und Musik war nicht länger eine Erinnerung, sondern ein Objekt. Nach Jahrhunderten transzendenter Abstraktion hatte die Musik jetzt alle Merkmale einer ikonographischen Kunstform. Sie konnte direkt und explizit auf Ereignisse in der realen Welt Bezug nehmen, sie konnte ikonische akustische Bilder verwenden und sie konnte zu einem bildhaft erkennbaren Objekt werden. (Die „Kennmelodie“ von James Brown, sein typisches Grunzen – sofort erkennbar, per se nicht in Noten festzuhalten – ist ein typisches Beispiel dafür.)

Die Auswirkungen sind klar, wenn wir ins Kino gehen: da sieht man den zwielichtigen Detektiv die illegale Kneipe betreten, im Hintergrund plätschert die Musik einer Jazzband. Wir verstehen sofort, daß dies Teil der Geräuscheffekte ist und nicht unsere Emotionen lenken soll, sondern dazu dient, die Szene chronologisch und stilistisch einzuordnen. Wir hören die Musik ikonographisch, nicht im Sinne von Musik. Aber dann wird die Musik lauter und klangtreuer, sie ist nicht mehr Teil der Klangatmosphäre des Clubs mit seinem Dunst von rauchigem Stimmengewirr und Gläserklirren, sondern verschiebt sich in den akustischen Vordergrund der Kinolautsprecher – sie wird Musik. Ein anschwellendes Tremolo übernimmt allmählich, wir interpretieren das instinktiv als Anzeichen einer unbestimmten Gefahr. Sowohl die Band im Club als auch das Tremolo im Kino sind eigentlich Musik, aber nur das zweite wird als Musik – abstrakt und nicht repräsentativ – wahrgenommen.

John Cages revolutionäre Komposition *4'33"* stellt die Zuhörer vor eine schwierige Aufgabe: Die Aufführung wird durch geräuschlose Gesten in drei Abschnitte unterteilt und so die Aufmerksamkeit des Zuhörers auf die Geräusche gelenkt, die spontan im unmittelbaren Umfeld auftreten: raschelder Stoff, scharrende Stuhlbeine, eine ächzende Tür. Daß dieses Stück generell als stilles Stück, oder im Englischen als „silent piece“ bekannt ist,

zeigt wie oft diese Geräusche überhaupt nicht gehört werden, vor allem nicht als Musik gehört werden. Der Unterschied, der zwischen einem Geräusch, das Musik und einem, das keine Musik ist, wahrgenommen wird, scheint nicht in den Geräuschen selbst begründet, sondern vielmehr in der Art, wie sie präsentiert (oder repräsentiert) werden: Eine Komposition von *musique concrète* aus dem gleichen Klangmaterial wie das einer typischen Aufführung von *4'33"* würde eher als Musikstück empfunden, weil die Anwesenheit eines Tonbandes auf die intentionelle Produktion von Geräusch verweist – offensichtlich muß Musik als Musik gemacht, nicht nur als solche gehört werden. Aber Cages Herausforderung, hingeworfen wie ein Fedehandschuh, repräsentative Geräusche *als Musik* wahrzunehmen, gewissermaßen die Spuren zu verschmelzen, hat das Antlitz der Musik verändert.

Nach *4'33"* kommen Robert Ashleys Stücke der späten 70er Jahre, die ausschließlich aus Dialog – präsentiert als Musik – bestehen, Alvin Lucier, der uns auffordert, in „Musik der Zeichen im Raum“, wie Stuart Marshall es nannte, abstrakte Geräusche „*als Repräsentation*“ zu hören, und LaMonte Young, der „visuelle Musik“ macht, indem er ein Klavier mit einem Ballen Heu füttert (*Klavierstück für David Tudor #1*, 1960).

Dieses Hin- und Herspringen der Aufmerksamkeit zwischen zwei verschiedenen Wahrnehmungsmodi hat mich als Komponisten immer zutiefst interessiert. Mir scheint, daß so wie die traditionelle Musik unsere Aufmerksamkeit durch den Wechsel zwischen dissonanten und harmonischen Momenten gefesselt hat, in unserer Welt der Tonaufzeichnungen eine ähnliche Faszination erzielt werden könnte, wenn unsere Ohren im Spannungsfeld diskordanter Wahrnehmungsmodi gehalten werden, die sich nur kurz in etwas Vertrautes und Erkennbares auflösen.

In *Devil's Music* (1985) wurden Fragmente von Live-Radiosendungen gesampelt, geloopt und in einer Live Aufführung „heruntergestottert“. Teils auf Grund der damals begrenzten Speicherkapazität erschwinglicher Samplers, teils auch aus kompositorischer Absicht, waren die Samples sehr kurz – weniger als eine Sekunde. Ein fanatischer Kenner der Popmusik kann vielleicht auch aus einem so kurzen Hörmoment einen Hit der Top Ten identifizieren, während ein völliger Outsider bestenfalls das Genre erkennen wird, aber der durchschnittliche Zuhörer schlittert zwischen einem vagen Bewußtsein der Quelle eines Geräuschs und einer resignierten Zurkenntnisnahme des neuen Kontexts – zwischen Chic und Nic sozusagen. Durch Herumjonglieren mit multiplen Samples könnte im Stil eines *cadavre esquisse* von verschiedenen Sendern und in verschiedenen Sprachen ein Text montiert werden, dessen Bedeutung sich verändert, je nachdem wie sich die Phasenbeziehungen der Samples verschieben. Gerade wenn man sich entspannt in ein sensorisches Meer fluktuierender Klänge sinken läßt, taucht plötzlich, ganz kurz, ein Moment eine Nachrichtensendung, eine vertraute Stimme, ein Gurren von James Brown auf: die Ikonographie-detektoren im Hirn leuchten auf, aber ehe man das Fragment in einen sinnvollen Kontext einordnen kann, ist es schon wieder vorbei, wird von Ikone zu Geräusch, von Geräusch zu Musik. Der Sinn von *Devil's Music* liegt gerade in der Unbestimmtheit der Komponenten.

In den 90er Jahren komponierte ich einige Stücke, die sich um gesprochene Texte drehen, Texte, die sowohl wegen ihrer *klanglichen* als auch wegen ihrer *narrativen*

Merkmale ausgewählt wurden. Geschichten werden erzählt, und verschiedene Technologien übersetzen die Wörter in Musik. In *Sound for Picture* (1993) werden die Saiten von elektrischen „Backwards“-Gitarren durch Sprache zum Schwingen gebracht, wodurch das harmonische Spektrum der Phoneme in ein melodisches Auf und Ab von Obertönen verwandelt wird. Pitch-to-midi-Converter produzieren aus dem Rhythmus oder dem Tonfall des Textes eine rhythmische oder harmonische Begleitung. Die Erzählung liefert den linearen Rahmen für jedes Stück, aber im Mix sind Text und Musik in gleichem Ausmaß vertreten, so daß die Aufmerksamkeit der Zuhörer ständig zwischen den beiden hin- und herpendelt.

Bei *Still Lives* (1993) begleitete ich Text mit einem modifizierten CD-Spieler, der einen langsamen Scratchingeffekt ermöglichte. Die verwendete Musikaufnahme bestand in diesem Fall aus zehn Takten einer Canzona von Giuseppe Guami (1540 – 1611). Wenn die CD von einer isolierten Fragmentschleife zur nächsten springt, wird der kontinuierliche Kontrapunkt der Canzona in unsteten harmonischen Blöcken in der Schwebelage gehalten, und die „horizontalen“ verschlungenen Melodien des Originals werden stattdessen als „vertikale“ Akkorde gehört. Den Effekt der Schwebelage verstärkt eine Live-Trompete, die das Timbre der alten Instrumente imitiert und Phrasen aus der Partitur Guamis vorwegnimmt und verzögert. Aber neben diesen eindeutig „musikalischen“ Klängen hört man ständig das beharrliche digitale Klicken des CD-„Fehlers“, das unmißverständlich nach dem klingt, was es ist – das Springen eines defekten Geräts. Die Zuhörer sind aufgerufen, gleichzeitig auf eine Geschichte zu horchen – die selbstbezogene „Geräuschspur“ des Geräts – und modale Musik im Kontext späterer Harmoniemodelle „neu zu hören“ – was ohnehin im wesentlichen dem entspricht, wie die meisten alte Musik wahrnehmen, mit Ohren, die durch jahrelanges Hören der funktionellen Harmonie der späteren Klassik- und Popstile, die unsere Musikwelt dominieren, konditioniert sind. Der Text, von Vladimir Nabokov, beschreibt einen jener zwingenden Augenblicke in der Kindheit, in denen man sich plötzlich sicher ist, daß die Zeit stillstehen kann.

1992 haben Ben Neill und ich David Bowies *Five Years* (1972, in *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*) neu arrangiert. Wir hatten festgestellt, daß der Text zahlreiche Anspielungen auf akustische Ereignisse enthielt, vor allem solche, die auch im Kino typisch sind („ich hörte Telefone, die Oper, Lieblingsmelodien...“). Wir überspielten die Bowie-Platte auf eine Spur eines Mehrspur-Tonbandgeräts und fügten für jeden Verweis im Text einen entsprechenden Geräuscheffekt hinzu (Telefonklingeln, Applaus, Musicbox). Dank der Dichte der Anspielungen wurden die Effekte zu einem mehrstimmigen „Kontrapunkt“ von Alltagsgeräuschen. Ein Takt des einleitenden Trommelshuffles wurde geloopt, um eine rhythmische Untermauerung zu schaffen. Der Originalsong wurde vor dem endgültigen Mixen wieder gelöscht, so daß man unser Werk nicht wie im Kino – als Geräuschespur synchron zu Bowies Erzählung – hört, sondern als eigenständige Musikkomposition, eine pop-artige musique concrète, die um ein unhörbares, aber dennoch irgendwie wahrnehmbares Gerüst herum aufgebaut ist.

Geräusch oder Musik? Die Antwort ist natürlich Ja!