Klang und Raum

Zusammenfassung des Tonbandmitschnittes vom Seminar am 20. April 1991 an der HAB

Ausführende: Mitglieder des „Ensembles für intuitive Musik Weimar" (EFIM)

Matthias von Hintzenstern - Violoncello/Obertongesang
Hans Tutschku - Syntesizer/Sampler/Live-Elektronik
Michael von Hintzenstern - Klavier/Harmonium

Stichwort INNEN-Raum

Michael von Hintzenstern:

Herzlich willkommen zu unserer Nachmittagsveranstaltung, in der es um Musik- und Raumerlebnisse gehen soll. Sie wird von Mitgliedern des „Ensembles für intuitive Musik Weimar" (EFIM) gestaltet, einer seit über einem Jahrzehnt bestehenden Kammermusikvereinigung, die sich unter anderem intensiv mit der Einbeziehung von Live-Elektronik beschäftigt.

Elektronik wird von uns genutzt, um über die natürlichen Gegebenheiten der traditionellen Musikinstrumente hinauszukommen und in neue klangfarbliche Bereiche vorzudringen.

Es ist uns bewußt, daß es gerade in den Kreisen der Anthroposophie gewisse Animositäten gegen den Einsatz von Elektronik gibt.

Wir wollen in diesem Seminar aufzeigen, daß auch im Bereich der Elektroakustischen Musik auf der Grundlage natürlicher, physikalisch bedingter Gesetzmäßigkeiten gearbeitet wird, z. B. der differenzierten Gestaltung eines einzelnen Tones.

So beginnen wir unter dem Stichwort INNEN-RAUM mit einem solchen Einzelton, hören in diesen hinein, nehmen seine einzelnen Obertöne wahr und entfalten - gemeinsam! - einen Obertongesang.

Die OBERTÖNE sind ein musikalisches Phänomen, das uns ganzheitlich erfassen kann. Die zweiten Tage Neuer Musik, die vom EFIM im September 1989 in der Dorfkirche von Denstedt (Kreis Weimar) veranstaltet wurden, widmeten sich diesem Thema. Der weithin bekannte Obertonsänger und Komponist Michael Vetter (Freiburg) gestaltete dabei acht Konzerte, zwei davon waren seminaristisch angelegt und brachten Vokalimprovisationen, die Vetter mit dem EFIM erarbeitete. Auf dem Programmzettel stellte er die wichtigsten Übungen zum Obertonsingen dar.

Wir wollen einige ganz einfache aufgreifen, ausprobieren und dann gemeinsam versuchen, einen einzelnen Ton in seiner Innentextur zu gestalten. Auf diesem gesanglichen Klangteppich werden die Musiker des EFIM eine freie Improvisation entfalten, die von diesem Ton ausgeht, ihn verläßt und immer wieder zu ihm zurückkommt.

Weiterer Ablauf, wie er im Seminar erfolgte:

— Vorführung des professionellen Obertongesanges durch Matthias von Hintzenstern, der mit Staunen aufgenommen wird

— Übungen mit den ca. 50 Teilnehmern:
Singen eines Tones, wobei der Mund allmählich geöffnet und geschlossen wird. Die Lippen bewegen sich in feinsten Abstufungen zwischen U, O und A Einzelton singen auf „ngä", bei fast geschlossenem Rachen. Der Weg von U über O nach A wird fortgesetzt über Ä und E bis hinauf zum I (und zurück: I-E-Ä-A-O-U). Die extrem nasale Resonanz der eigentlich normal aus-"gesprochenen" Vokale macht ihre Obertöne hörbar...

— Hans Tutschku erläutert die Zuordnung der Obertöne zu dem Körperregionen:
U - Becken
O - Sonnengeflecht
A - Herz
E - Hals
I - Kopf

„Wenn man diese Vokale ziemlich intensiv singt, spürt man genau, wie diese Körperregionen mitvibrieren .."

— gemeinsame Aktion:
Obertongesang der Teilnehmer + Improvisation des EFIM

Exkurs in die Musikgeschichte: Musik und Raum

Michael von Hintzenstern:

Wir sprechen in der Neuen Musik von sogenannten Parametern des Tones. Das sind: Tonhöhe, Dauer, Lautstärke und Klangfarbe. Historisch gesehen sind diese Charakteristika des Tones im Verlauf von fast tausend Jahren nacheinander entwickelt und zunehmend differenziert worden. Neu hinzugekommen ist in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts, daß vom Komponisten auch die Richtung und die Geschwindigkeit des Tones im Raum bestimmt wird. Wegbereiter dieser neuen Dimension musikalischen Erlebnis war Karlheinz Stockhausen, der von einer „Emanzipation der räumlichen Bewegung" spricht. Hierbei ist der Punkt, an dem in einem gegebenen Raum - im Freien oder im Saal - ein Ton erklingt, und die Richtung, aus der ich ihn höre, genauso maßgebend, wie Töne verschieden hoch oder stark erklingen können. Die Tatsache, daß die Musiker im Konzert auf dem Podium bzw. in der Kirche auf der Empore sitzen, ist uns ebenso geläufig wie die individuelle Postierung der einzelnen Klanggruppen innerhalb des Klangapparates, eines Orchesters zum Beispiel. Es ist uns weitgehend selbstverständlich, daß wir diesem als Publikum frontal gegenübersitzen. Dieser uns geläufigen Form der Aufführungspraxis ging eine vollkommen anders orientierte Verbindung von Musik und Raum voraus.

Im Markus-Dom zu Venedig, einem Nachbau der Apostelkirche in Konstantinopel, befanden sich zwei Orgeln auf gegenüberliegenden Emporen. Adrian Willaert (um 1490 - 1562) ließ sich vermutlich durch die Möglichkeiten der Klangentfaltung der beiden Orgeln und der ihnen jeweils zugeordneten Vokal- und Instrumentalchöre zum Ausbau der instrumentalen und vokalen Mehrchörigkeit anregen. Diese war vorher bereits existent, wurde dann aber zum Markenzeichen der Venezianischen Schule.

Der Musikwissenschaftler Karl H. Wörner widmet in seinem 1963 veröffentlichten Buch „Karlheinz Stockhausen - Werk und Wollen" (Musikverlag P-J. Tonger, Rodenkirchen/Rhein) ein Kapitel dem Thema „Musik im Raum" (S. 73ff). Bezugnehmend auf die Venezianische Schule führt er aus:

„Was hier vollzogen wird, ist die planmäßig, absolute, nicht mehr nur relative Raumdistanz des aufführenden Apparates und seine getrennte Postierung an verschiedenen, aus-

einanderliegenden Stellen. Seit Willaerts achtstimmigen Vesperpsalmen (gedruckt 1550) entwickelt sich zunächst in Venedig eine ausgesprochen klangliche Phantasie im Gebrauch getrennt aufgestellter Chöre (Cori spezzati). Das Gegeneinander und Miteinander in der Behandlung der Chöre und der Chorwirkungen wird im Sinne einer klanglichen Raumkunst ausgebaut. Die einzelnen Klanggruppen sind räumlich getrennt aufgestellt. Die Chorabschnitte in den Kompositionen werden oft in „Dialogform" gegeneinander abgesetzt. Echowirkungen werden bevorzugt. Die prunkvolle und farbige Klangsteigerung geht am Ende des 16. Jahrhunderts bis zur Fünfchörigkeit vokaler und instrumentaler Farben. Große flächenhafte Wirkungen werden durch überwiegend akkordische Schreibweise erreicht. Die Polyphonie tritt zugunsten der homophonen Klangwirkungen stark zurück. Die Chromatik dringt zunehmend in die Musik ein. Eine bild- und affekterfüllte Melodiesprache mit zum Teil realistischen Tonmalereien bildet sich aus.

Die Mehrchörigkeit, ein hervorstechendes Prinzip des Musizierens im Früh- und beginnenden Hochbarock, wird weiter gesteigert und erfährt wohl ihren Höhepunkt in der „Festmesse" des Römers Orazio Benevoli, geschrieben zur Einweihung des Salzburger Domes 1628, die 53 Stimmen (16 vokale und 34 instrumentale, neben zwei Orgeln und Basso continuo) umfaßt. Diese Festmesse charakterisiert allerdings nur eine Seite der Möglichkeiten: die der äußeren Pracht und des großen Gepränges. Die andere, die dramatische, die mystische, zeigt Heinrich Schütz, etwa in seinem „Saul, was verfolgst du mich" (Symphoniae sacrae, III, 1650) für drei Chöre, Orchester und Orgel. Von allen Seiten dringen visionär die Stimmen auf Saul ein, aus dunkler Tiefe aufsteigend, sich machtvoll entfaltend, am Ende sich geheimnisvoll verlierend. Der Höhepunkt der Praxis ist in der Mitte des 17. Jahrhunderts überschritten, einen späten Nachklang enthält die „Matthäus-Passion" von Johann Sebastian Bach. Dann werden Beispiele immer seltener und beschränken sich auf das Gelegentliche, so bei Mozart in dem „Notturno" (KV 286), geschrieben für viermal 2 Violinen, Viola, Violoncello, Kontrabaß und zwei Hörner. Allerdings rechtfertigt Mozart diese Besetzung künstlerisch lediglich durch Echowirkung. Dabei wird die Musik jeweils um die Hälfte verkürzt, so daß der Echoeindruck realistisch ist, im Menuett jedoch sind die Wirkungen dieses heiter-harmlosen Spiels organisch in die Komposition hineingestellt. Louis Spohr verwendet in seiner „7. Symphonie" („Irdisches und Göttliches im Menschenleben") ein Doppelorchester (1842). Berühmt ist das Klangaufgebot in Berlioz „Requim" (1837) mit seinen fünf Orchestern und acht Paaren Pauken im Tuba mirum, und besondere Aufmerksamkeit verdient die klangliche Raumdisposition im Gralstempel des Wagnerschen „Parsifal" (1882). Titurels Stimme erklingt aus „Grabestiefe", auf der Bühnenhöhe sitzen die Gralsritter, aus der mittleren Höhe der Kuppel des Gralsdomes kommen die Stimmen der Knappen und aus der höchsten Höhe der Kuppel die Stimmen der Knaben.

Die Idee des klingenden Raumes, einer Musik, die von allen Seiten auf den Hörer eindringt, hat auch Arnold Schönberg vorgeschwebt. So hat er bei dem großen symphonischen Zwischenspiel seiner „Jakobsleiter" an vier Fernorchester gedacht, die zu dem Hauptorchester hinzutreten, ferner an Frauenchöre mit hohen und höchsten Einzelsopranen. Im September 1917 hat Schönberg die Arbeit an dieser Stelle abgebrochen, da er zum Militärdienst mußte. Sie wurde nie vollendet, aber die technische Realisierung der Fernorchester hat ihn noch zweimal beschäftigt, so 1944, als er vorschlägt, die Fernorchester getrennt über Mikrofone auf Lautsprecher zu übertragen, die an verschiedenen Stellen des Saales postiert sind. Auf diese Lösung, die Übertragung des Bandes durch ein Vierkanalsystem, ist man 1961 bei der Uraufführung in Wien zurückgekommen. Der Schluß der „Jakobsleiter" erinnert in seiner dichterischen Konzeption ebenso an die Szene im Gralstempel des „Parsifal", wie diese an den Schluß des „Faust II" von Goethe erinnert.

In unserer unmittelbaren Gegenwart war es Stockhausen, der in der elektronischen Musik „Gesang der Jünglinge" den ersten Versuch machte, die Schallrichtung und die Bewegung der Klänge im Raum in die Komposition einzubeziehen und als eine Dimension für das musikalische Erlebnis zu erschließen. Das Werk ist für fünf Lautsprechergruppen komponiert, die rings um die Höhrer im Raum verteilt sein sollen. Für das Verständnis des Werkes ist es maßgeblich, von welcher Seite, mit wievielen Lautsprechern zugleich die Klänge und Klanggruppen in den Raum gestrahlt werden.

Ein neues Moment kommt hier in den alten, nicht trennbaren Kontakt von Musik und Raum: die Bewegung des Klanges, da Klänge kontinuierlich von einem zum anderen rund um das Publikum aufgestellten Lautsprecher „wandern". Für diese Art von Raum-Musik fehlen entsprechende Hörräume. Als Idealfall denkt Stockhausen dabei an einen kugelförmigen Raum, der rundum mit Lautsprechern versehen ist. In der Mitte dieses kugelförmigen Raumes soll eine schalldurchlässige, durchsichtige Plattform für die Hörer hängen, die dann auch von oben und unten aus allen Richtungen eine für solche Räume komponierte Musik hören könnten."

Stockhausens Vision aus den 50er Jahren sollte 1970 auf der Weltausstellung in Osaka Wirklichkeit werden, wo in einem eigens für diesen Zweck von ihm entworfenen Kugelauditorium viele seiner Werke sechs Monate lang fünfeinhalb Stunden täglich für nahezu eine Million Zuhörer aufgeführt wurden. In einer am 15. März 1970 veröffentlichten Pressenotiz hieß es: „Was die Musiker singen und spielen, wird mit Hilfe von Mikrophonen und elektronischen Apparaturen von mir und einigen Assistenten über die vielen Lautsprecher im Raum bewegt. Die Klänge fliegen frei im Raum herum, in Kreisen, Spiralen, unter und über den Zuhörern. Zu sehen gibt es nur die einzelnen Musiker. Vor Beginn jeder Aufführung werden die Türen geschlossen, der Saal verdunkelt, so daß die Menschen in all dem Ausstellungstrubel einen Ort finden, wo sie eine Reise ins EIGENE INNERE mit Hilfe dieser neuen Raum-Musik machen können."

Das für 33 Millionen Mark errichtete Kugelauditorium wurde nach Beendigung der Expo '70 bedauerlicherweise abgerissen. Stockhausen ist jedoch bis zum heutigen Tage mit der Komposition von Raum-Musik beschäftigt. Lautsprecher werden in den unterschiedlichsten Kombinationen vor, hinter, über, unter oder seitlich von den Zuhörern postiert. Eine wichtige Rolle spielt bei Aufführungen solcher Musik der Klangregisseur, der mit einem zumeist in der Mitte des Saales postierten Mischpult die Bewegung der Klänge im Raum und deren jeweilige Lautstärke steuert.

Soweit unser Blick in die Geschichte, der uns auf eine Reihe wesentlicher Ansatzpunkte hinweisen sollte. „Musik und Raum" könnte ohne weiteres als Thema eines ganzjährigen Seminars fungieren.

Zum weiteren Verlauf:
Es folgte eine Aussprache zu Detailfragen, die sehr speziell waren. Am Endpunkt stellte Michael von Hintzenstern fest: „Wir haben viel zu viel geredet!" Er machte den Vorschlag, sich dem Phänomen „Klang im Raum" einfach praktisch zu nähern. So spielten die anwesenden EFIM-Mitglieder zunächst aus Stockhausens Zyklus „Intuitiver Musik" mit dem Titel „Für kommende Zeiten" die Textkomposition „Vorahnung", deren Spielanleitung lautet: „Setze jeden Ton auf den Kopf eines anderen Tones."







Zuvor erläuterte er den Begriff „Intuitive Musik". Diese entsteht „aus der geistigen Einstimmung der Musiker durch kurze Texte", welche die Intuition, die Eingebung, in besonderer Weise herausfordern. Bei der Umsetzung dieser Texte sind die „Spielanweisungen" in ihrem unmittelbaren Wort-Sinn und ihrer formalen Gliederung zu gestalten. Stockhausen gibt den Musikern sozusagen einen Kompaß in die Hand, peilt eine Richtung an und schickt sie auf eine Klangreise. Wichtig bei dieser Musik ist, daß sie wirklich im Moment der Aufführung entsteht. Stockhausen versucht hier, den Interpreten an die kosmischen Ströme anzuschließen, die durch ihn als Komponisten hindurch müssen. Er sagt von sich selbst, daß er wie ein Radioapparat funktioniere, der Schwingungen empfängt. Diese werden dann in eine Form gebracht und für die Menschen hörbar gemacht.



Klangaktionen im Erdgeschoß, in der ersten und der zweiten Etage des Hauptgebäudes der HAB

In diesem Abschnitt des Seminars ging es um das Erfahren von akustischen Raumerlebnissen. Zu diesem Zweck bildeten sich aus dem Kreis der Teilnehmer drei „Ensembles", die unter der Anleitung jeweils eines EFIM-Musikers mit einzelnen Orgelpfeifen, asiatischen und afrikanischen Schlaginstrumenten sowie mit der menschlichen Stimme im einstigen Bauhausgebäude improvisieren:

— alle gemeinsam, zunächst bei feststehender, dann bei sich verändernder Position im Raum

— im Wechsel, dialogisch etc.

— Nähe und Ferne vertikal und horizontal erfahrend.



Michael von Hintzenstern berichtete, daß hier eine Woche zuvor vom EFIM die Komposition „DOCUMENTA - GRUSS" vor den internationalen Gästen des „Documenta-Marathons" uraufgeführt wurde. Dabei spielten die Musiker in der ersten Etage, während in der zweiten die Klänge von „fernen Chören" in ständiger Bewegung waren. Zu dem kam eine Außenbeschallung: So wurden die Ankommenden bereits mit Klängen begrüßt, die im Gebäude-Inneren an räumlicher Dramatik und Intensität gewannen.

Raumkomposition als Beispiel für Klangtransformation

Hans Tutschku:

Nach der gemeinsamen Aktion im Haus gab es noch eine Möglichkeit, Ausschnitte der Komposition „DREI TRAUMGESICHTER für Englischhorn und 4-kanaliges Tonband" von Hans Tutschku zu hören. Mit dieser Tonbanddemonstration ohne den Solisten sollte nicht die Komposition als solche wiedergegeben werden, sondern sie diente als Beispiel für Klangtransformation.
Die „DREI TRAUMGESICHTER" sind ein Dialog zwischen den vier Kanälen des Tonbandes und dem live dazuspielenden Englischhorn, dessen Stimme genau ausnotiert ist.

Sämtliches Klangmaterial der drei Abschnitte ist aus Klängen des Englischhorns entstanden. Transformationsprozesse spreizen die Klänge auf den gesamten hörbaren Frequenzbereich von impulsartigen Schwingungen unter 16 Hz bis an die Hörschwelle bei 20 kHz. Durch direkte Bearbeitung der Obertonstruktur einzelner Töne des Englischhorns entstehen neue Klangassoziationen. Sehr wichtig bei dieser Komposition ist die Bewegung der Klänge im Raum. Dazu sind in den vier Ecken des Raumes Lautsprecher aufgebaut, und der Solist steht günstigenfalls in der Mitte des Saales.
Es folgte die Vorstellung des Tonbandes vom 1. und 3. Abschnitt. Im Anschluß daran gab es eine lebhafte Diskussion, die nur in Ausschnitten wiedergegeben wird:

- *Frage nach Beschreibung einzelner Transformationsprozesse*

„Was wir jetzt so ganz in der Höhe hören, ich bezeichne das als Vogelklang, das ist im Original eine langsame Staccato-Figur gewesen. Die ist einfach ganz hoch transformiert, und wir hören sie als einen Klang, den wir nie diesem Instrument zuordnen würden. Dann gibt es andere Stellen, bei denen ich das Obertonspektrum verändere. Ich kann zum Beispiel mit Hilfe des Computers den 5. Oberton aus dem Klang herausnehmen und den 27. kann ich verstärken. Dann bekommen wir etwas, das uns bekannt vorkommt, und doch ist es verändert. Der Hörer kann diese Transformationsprozesse nachvollziehen, er merkt, wie das ihm Bekannte plötzlich neue Parameter bekommt."

- *„Warum muß das vom Tonband kommen und kann nicht live gespielt werden?"*

„Als Ensemble spielen wir unwahrscheinlich viel Live-Musik, und ich habe all die Instrumente hier stehen, um auch im Konzert Transformationen z. B. vom Celloklang machen zu können. Aber in der Komplexität, die wir vom Tonband gehört haben, geht das live nicht mehr. Hierfür gibt es die Möglichkeit, daß man sich ins Studio setzt und dann lange Zeit an solch einer Komposition arbeitet. An Bruchteilen von Sekunden kann man so lange arbeiten, bis man sie in der gewünschten Form hat - man arbeitet wie ein Goldschmied."

- *„Worum geht es Dir bei der Bearbeitung von Englischhorn-Tönen?"*

„Es geht um die Veränderung der Klangfarbe. Das ist für mich eine entscheidende Qualität und auch ein entscheidendes Kriterium von Komposition.
Ich will es mal an einem anderen Stück beschreiben, in dem ich nur Stimmklang und Schlagzeugklang verwende. Dabei gibt es Transformationsprozesse, bei denen aus dem Klang der menschlichen Stimme Schlagzeugklang wird und umgekehrt. Diese Klangveränderungen interessieren mich, Klangfarben zu schaffen, die es vorher nicht gab. Der Hörer entdeckt etwas Bekanntes, und gleichzeitig bemerkt er, daß es nicht so ist, wie gewöhnlich, daß mit dem Klang etwas passiert ist oder gerade im Prozeß passiert.
Mit rein synthetischen Tönen kann man auf diese Weise nicht arbeiten, bei ihnen wird ja eine programmierte Wellenform immer wiederholt. Dadurch ist sie eigentlich nicht lebhaft. Im Klang vom Englischhorn sind so komplexe Schwingungsformen enthalten, die unwahrscheinliches Leben in die Innentextur der elektronischen Komposition bringen. Dieses Leben, der Atem des Spielers ist ja nach der Transformation im Klang noch enthalten."

- *„Du hast ja wahnsinnig viele Möglichkeiten mit der Elektronik, wie passiert es eigentlich, daß Du auswählst, daß man sich nicht im Technischen verliert?"*

„Diese Art Musik ist immer an einen technischen Prozeß gebunden, und die riesige Auswahl an Möglichkeiten erfordert von vornherein eine Beschränkung. Man muß sich für eine bestimmte Komposition einfach selber einen Rahmen setzen, innerhalb dessen man arbeiten will."

- *„Du hast also eine Klangvorstellung ..."*

„Ich habe eine ziemlich genaue Vorstellung von dem, was ich haben will. Wenn man für traditionelle Instrumente schreibt, überlegt man sich zum Beispiel, wie es klingt, wenn eine Flöte einsetzt und gleichzeitig der Schlagzeuger auf einen Bongo schlägt. So ähnlich habe ich bei der elektronischen Musik auch eine Klangvorstellung und versuche jetzt, mit den technischen Möglichkeiten an diese Vorstellung heranzukommen. Da passiert es plötzlich auf dem Wege, daß ich einen Klang finde, den ich eigentlich nicht wollte, der aber auch sehr schön ist. Den kann ich dann aufheben, oder er überzeugt mich so, daß ich ihn anstelle des Gesuchten verwende."

- *„Was willst Du mit dieser Musik erreichen?"*

„Es ist der Ausdruck dessen, was ich empfinde. Ich würde mich freuen, wenn die Zuhörer in dem Stück Entdeckungen machen können, wenn sie sich überraschen lassen und es unvoreingenommen hören."

- *„Wenn man Dein Stück hört, könnte man denken, daß Du auch Straßenlärm und Geräusche der Umwelt schön findest."*

„Ich lasse mich natürlich auch davon inspirieren, aber man muß das unterscheiden. Der Straßenlärm ist ja noch kein künstlerischer Ausdruck von irgendjemandem, der wie mit einer Lupe etwas verdeutlicht, um andere auf etwas hinzuweisen - das ist einfach nur das alltägliche Geräusch um uns herum. Wir haben aber auch Projekte im Freien veranstaltet. Bei einer Parkmusik z. B. ging es um den direkten Dialog mit Klängen der Natur. Zwischen den Musikern waren in Gebüschen Lautsprecher versteckt, die ein elektronisches Band wiedergaben, das sich direkt auf Klänge der Natur bezog ...

... vorhin fragte jemand nach der Musik der Zukunft... Das wäre eine Musik, bei der man lernt, zuzuhören. Dabei muß sie nicht immer sofort gefallen. Musik muß auch nicht immer zur Entspannung sein. Für mich ist Musik der Ausdruck von Emotionen, von Ideen - sie soll anregen, wirklich zu hören und dabei Entdeckungen zu machen."